

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Literary Researches

XXXIII

2012

ლიტერატურული
ძიებანი

XXXIII

2012

UDC (უაკ) 821.353.1.09(051.2)
ლ-681

რედაქტორი

მაკა ელბაკიძე

სარედაქციო კოლეგია

ივანე ამირხანაშვილი
ამირან არაბული
თამაზ ვასაძე
მარიამ კარბელაშვილი
ნონა კუპრეიშვილი
თამარ ლომიძე

სარედაქციო საბჭო

მანანა კვაჭანტირაძე
ჰელენ კუპერი (კემბრიჯი, საპატიო
წევრი)
გაგა ლომიძე
ირმა რატიანი (თავმჯდომარე)
გაგა შურგაია (რომი, საპატიო წევრი)
რუსუდან ჩოლოყაშვილი
როსტომ ჩხეიძე
ელგუჯა ხინთიბიძე

პასუხისმგებელი მდივანი
სოსო ტაბუცაძე

ლიტერატურული ძიებანი, 33, 2012
რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი,
მერაბ კოსტავას ქ. 5.
ტელეფონი: 299-63-84
ფაქსი: 299-53-00
E-mail: litinst@litinstitututi.ge

Editor

Maka Elbakidze

Editorial Board

Ivane Amirkhanashvili
Amiran Arabuli
Tamaz Vasadze
Mariam Karbelashvili
Nona Kupreishvili
Tamar Lomidze

Editorial Council

Manana Kvachantiradze
Helen Cooper (Cambridge, Honorary
member)
Gaga Lomidze
Irma Ratiani (Chairman)
Gaga Shurgaia (Rome, Honorary member)
Rusudan Cholokashvili
Rostom Chkheidze
Elguja Khintibidze

Responsible Editor
Soso Tabutsadze

Literary Researches 33, 2012
Address: 0108, Tbilisi
5, M. Kostava str.
Tel.: 299-63-84
Fax: 299-53-00
E-mail: litinst@litinstitututi.ge

ISSN 0235-3776



საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის ილია II-ის აღსაყდრების 35-ე
და დაბადების მე-80 წლისთავის აღსანიშნავად

ზაზა აბზიანიძე
პატრიარქის კურთხევით...

9

რუსთველოლოგიური კვლევანი
Rustaveli Studies

თამარ ხვედელიანი
ხატაეთის ელჩის სახე
„ვეფხისტყაოსანში“

12

Tamar Khvedeliani
The Image of the Khatavian Messenger in
the *Vepkhistqaosani*

ქართული საკარო და საერო მწერლობა
Georgian Courtly and Secular Literature

თინა ნახუცრიშვილი
კახეთის მეფის კონსტანტინეს
(მამადყულიხანი) სახე მე-18
საუკუნის ქართულ პოეზიასა და
ისტორიოგრაფიაში

18

Tina Nakhutsrishvili
The Image of the King of Kakheti
Constantine (Mamadkulikhani) According
to the Georgian Poetry and Historiography

XIX საუკუნე: ეპოქა და ლიტერატურა
XIX Century: Epoch and Literature

გოჩა კუჭუხიძე
ილია ჭავჭავაძე და გლობალიზაცია

34

Gocha Kuchukhidze
Ilia Chavchavadze and Globalization

საბა მეტრეველი
ალექსანდრე ყაზბეგისეული
შიოლა ღუდუშაური — მხატვრული
გამონაგონი თუ სინამდვილე

51

Saba Metreveli
Shiola Gudushauri by Aleksandre Kazbegi
- The Narrative Image or Truth

XX საუკუნის მწერლობა XX Century Literature

თამარ გელიტაშვილი სიკვდილთან შერიგებული გენიოსი	58	Tamar Gelitashvili Genius Reconciled to the Death
ადა ნემსაძე რელიგიური იდენტობის პრობლემა ოთარ ჭილაძის რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“	65	Ada Nemsadze The Problem of Religious Identity in the Novel by Otar Chiladze “Everyone Who Finds Me”
ნატო ონიანი დაღლილი სისხლის კონცეპტი დემნა შენგელაიას მოდერნისტულ რომანში	72	Nato Oniani A Concept of “Tired Blood” in Demna Shengelaya’s Modernist Novel
მაია ჯალიაშვილი ღვთაებრივისა და დემონურის ჭიდილი გრიგოლ რობაქიძის ესეების მიხედვით	85	Maia JaliaShvili The struggle Between the Divine and the Demonical According to the Grigol Robakidze’s Essays
ირმა ყველაშვილი ხალხური შემოქმედების კვალი რევაზ ინანიშვილის პროზაში	95	Irma Kvelashvili The Trends of Georgian Folk Works in Revaz Inanishvili Prose

პოეტიკური კვლევანი Poetical Studies

ირმა რატიანი მსხვერპლის თეორია და ალ. ყაზბეგის პროზა („ხევისბერი გოჩა“)	101	Irma Ratiani Theory of Sacrifice and Al. Qazbegi’s Fiction (“Khevisberi Gocha”)
მანანა კვაჭანტირაძე სახელი და სამყარო	116	Manana Kvachantiradze The Name and the World
ინგა მილორავა ზღვის სივრცული მოდელი მოდერნისტულ ტექსტებში	128	Inga Milorava Spatial Pattern of the Sea in Modernist Texts
ქეთევან ბეზარაშვილი ადრეული ბიზანტიური პოეზია კლასიკური სალიტერატურული ფორმისა და ქრისტიანული შინაარ- სის ურთიერთმიმართების შესახებ	133	Ketevan Bezarashvili The Old Byzantine Poetry According to Classical Literary Form and Christian Contents

<p>თინათინ ბიგანიშვილი ნიჰილიზმი, როგორც პოსტმოდერ- ნიზმის ერთ-ერთი პანიდეა და „ახალი თეორიის“ ვაკუუმი</p>	<p>146</p>	<p><i>Tinatin Biganishvili</i> Nihilism as the Pan-idea of Postmoderne and the Vecuum of the «New Theory»</p>
<p>Ирина Модebaдze Свoбoдa и Нeoбxoдимoсть: пoнимaниe и интepпpетaция в пepевoдe</p>	<p>153</p>	<p><i>Irine Modebadze</i> Freedom of a Translator and Necessity: Perception and Interpretation</p>
<p>ნიკა თევზაძე როდის წარმოიშვა დეტექტიური ლიტერატურა</p>	<p>171</p>	<p><i>Nika Tevzadze</i> When the Detective Literature Originated</p>

ლიტერატურული მერიდიანები Literary Meridians

<p>კონსტანტინე ბრეგაძე მოდერნისტული ლირიკის დისკურსი და გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“</p>	<p>180</p>	<p><i>Konstantine Bregadze</i> Discourse of Modernist Lyrics and “Blue Horses” by Galaktion Tabidze</p>
<p>Wiesna Mond-Kozłowska The Concept of Beauty in the Mediaeval European Aesthetics. A Probable Chance for the Contemporary Renewal of the Notion of Art Related to the Sacred -Sacrum</p>	<p>188</p>	<p><i>ვესნა მონდ-კოზლოვსკა</i> სილამაზის კონცეპტი შუასაუკუნეების ევროპულ ესთეტიკაში. Sacred-Sacrum-ის ცნებასთან დაკავშირებული Notion of Art-ის (შეხედულება ხელოვნებაზე) იდეის განახლების თანამედროვე მცდელობა</p>
<p>რუსუდან თურნავა „ჩვენ ეხლავ ვიცით, სად დადგებიან კლოდელი, ჟამში, სიუარესი...“ (გალაკტიონის ერთი ლექსის ინტერპრეტაცია პოლ კლოდელის შემოქმედებითი პორტრეტის ფონზე)</p>	<p>200</p>	<p><i>Rusudan Turnava</i> Galaktion’s One Verse Interpretation in the Background of Paul Claudel’s Creative Portrait</p>
<p>მანანა კვატაია ასი წლის წინათ: ეპისტოლური რეკონსტრუქციები</p>	<p>213</p>	<p><i>Manana Kvataia</i> A Hundred Years Ago: Epistolary Reconstructions</p>

<i>მაია ნაჭყებია</i> ადამიანის იდენტობის კრიზისი ვაცლავ ჰაველის ესეისტიკასა და დრამატურგიაში	228	<i>Maia Nachkebia</i> Crisis of Human Identity in Vaclav Havel's Essays and Plays
---	------------	---

მურმან ლებანიძე – 90
Murman Lebanidze - 90

<i>ზოია ცხადაია</i> მურმან ლებანიძე	240	<i>Zoia Tskhadaia</i> Murman Lebanidze
--	------------	---

რეცენზია
Review

<i>თამარ შარაბიძე</i> „ქართული რომანტიზმი“ (ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები)	254	<i>Tamar Sharabidze</i> Georgian Romanticism (national and international borders)
---	------------	---

ამაგდარნი
Honoured

<i>ზაზა აბზიანიძე</i> გამოთხოვება ვახტანგ როდონაიასთან	258
<i>ივანე ამირხანაშვილი</i> ბედი და მოვალეობა	261

ახალი წიგნები
New Books
263

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის სამეცნიერო პუბლიკაციების სტილი	275	Style of Academic Publications in Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
--	------------	---

საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის ილია II-ის აღსაყდრების 35-ე და დაბადების მე-80 წლისთავის აღსანიშნავად

პატრიარქის კურთხევით...



უნმიდესი და უნეტარესი საპატრიარქოს
კარიბჭესთან

თავის ცნობილ სიტყვაში „საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის ავტოკეფალიის შესახებ“ უნმიდესმა და უნეტარესმა, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქმა, მცხეთა-თბილისის მთავარეპისკოპოსმა ილია II-მ ერთი მნიშვნელოვანი ცნება განმარტა: „რას ნიშნავს კათოლიკოსი? მანამდე ეკლესიის მეთაურს მთავარეპისკოპოსი ერქვა და მხოლოდ ავტოკეფალიის შემდეგ მიემატა ტიტული კათოლიკოსი. ეს არის ბერძნული სიტყვა და ნიშნავს ყველაფერს, ყველას. ამგვარად, საქართველოს კათოლიკოსი ეს არის ყოველთა ქართველთა სულიერი მოძღვარი. საქართველოში იქნება ეს თუ უცხოეთში. ყოველი ქართველი საქართველოს ეკლესიის მეთაურის მფარველობის, მისი ომოფორის ქვეშაა“.

ვინ მოთვლის, რამდენი ადამიანია „ყოველთა ქართველთა“ შორის, რომელსაც უფიქრია თავის შვილობრივ ვალზე სულიერი მამის წინაშე — იმ სულიერი მამისა, რომლის სახელს უკავშირდება გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაწყებული ქართული საეკლესიო ცხოვრების არნახული

აღორძინება და ამასთან — მთელი ჩვენი საზოგადოების ათწლეულობით მინავლებულ სულიერ კერებთან და ფასეულობებთან მიბრუნება.

ვინ ჩამოთვლის, რამდენი იდეა, რამდენი სასიკეთო ჩანაფიქრი განხორციელებულა უნმიდესის კურთხევით ან უშუალო ძალისხმევით. ერთი ასეთი წამოწყების ავტორი 1989 წლის ზამთარში თავად გახლდით და თვითმხილველი ვიყავი იმისა, როგორ დამუხტა ჩვენი

რამდენიმე გულანთებული თანამოქალაქე პატრიარქის კურთხევამ და როგორ შეენაცვლა ერთი თვის განმავლობაში ავადსახსენებელი წითელი მე-11 არმიის „სამახსოვრო ქვას“ ტაბახმელასთან აღმართული, იუნკერთა უკვდავსაყოფი ქათქათა მემორიალური სტელა. მემორიალის გახსნაზე, პატრიარქის ზურგსუკან მდგარ იდეალისტებს, დარწმუნებული ვარ, ერთი ფიქრი და იმედი გვაერთიანებდა — რომ საცაა დავამარცხებდით „საბჭოთა გველეშაპს“, რომ „მემორიალთა შენაცვლება“ ოდენ სიმბოლური აქტი არ იყო და კარსმომდგარ გაზაფხულთან ერთად საქართველოს ნათელი მომავალი ამობრწყინდებოდა...



კათოლიკოს-პატრიარქი იუნკრების უკვდავსაყოფი მემორიალის გახსნაზე, 1989 წ.

ვინ ჩამოთვლის, რამდენი განხიზღვა, რამდენი სიმწარე, რამდენი ტკივილი გავიარეთ იმ ყმაწვილური იდეალიზმის, იმ სულსწრაფობის, იმ მალემრწმენობის საზღაურად?! მერე, ისევ და ისევ, „პატრიარქის ზურგსუკან“ ვეძებდით თავშესაფარს — მის სიბრძნეს, მის განჭვრეტას, მის სათნოებას მინდობილნი...

ამ მისასალმებელი წერილისათვის საგანგებოდ ავირჩიე ცნობილი რუსი ფოტოჟურნალისტის იური როსტის მიერ გადაღებული ერთი ფოტო, რომელზეც საქართველოს ეკლესიის საჭეთმპყრობელი საპატრიარქოს კარიბჭესთან, მონოლითური ქვისაგან გამოთლილი ჯვრის ფონზეა აღბეჭდილი. თუ „გულის მზერით“ ჩააკვირდებით უწმიდესის დაღ-

ლილ სახეს, უთუოდ გააგრძელებთ ამ სიმბოლიკას...

აქ წარმოდგენილ ფოტოსურათთან კიდევ ერთი, 24 წლის წინანდელი, რომელზეც ზემოთ ნახსენები ტაბახმელის მემორიალის გახსნა აღბეჭდილი, ჩემთვის, რაღა თქმა უნდა, განსაკუთრებით ძვირფასია: სხვათა შორის, გასულ შემოდგომაზე, წამით, გავიფიქრე ეს ფოტო პატრიარქის საიუბილეო ფოტოალბომში ჩაგვეერთო („ილია II“, გამომცემლობა „საოჯახო ბიბლიოთეკა“, 2012 წ.). მაგრამ ალტერნატივა ულმობელი იყო — ან ამ ალბომის რედაქტორობაზე უნდა მეთქვა უარი, ან რამენაირად ჩემი თავი „ამომეშალა“ ფოტოსურათიდან... სამაგიეროდ, პატრიარქის მეორე, არაჩვეულებრივი ფოტო, მის აღსაყდრებაზე გადაღებული, ალბომის ყდას რომ ამშვენებს — სწორედ ჩემს საოჯახო არქივში აღმოჩნდა და ეს ფაქტი ისევე მეამაყება, როგორც ამ საიუბილეო გამოცემის რედაქტორობა...

რადგან საგამომცემლო საქმიანობაზე ჩამოვარდა სიტყვა, არ შემიძლია ერთი ნიშანდობლივი თანხვედრა არ აღვნიშნო: გასული წლის ივნისში „საოჯახო ბიბლიოთეკაში“ დასრულდა (ჩემი ხელმძღვანელობითა და მთავარი რედაქტორობით) „აბიციური“ საგამომცემლო პროექტი — ოცტომეული „დიდი ქართველები“. რამდენიმე დღის შემდეგ კი



საიუბილეო ალბომი „ილია II“

უკვე ჩვენი დიდი თანამედროვის — ილია II-ის საიუბილეოდ გამიზნულ იმ ალბომზე დავიწყეთ მუშაობა, რომელზეც ზემოთ მოგახსენებდით... ეს თანხვედრა გამიზნული ნამდვილად არ ყოფილა, მაგრამ სიმბოლური კი იყო და ამდენადვე — მრავლისმთქმელი... ალბომის წარმატებამ (რაც მთავარია, თავად პატრიარქის მოწონებამ) შეგვმატა სიმხნევე და პათოსი კიდევ ერთი საიუბილეო პროექტის განსახორციელებლად: ესაა სამტომეული, რომლის პირველი ტომი — პროფ. სერგო ვარდოსანიძის ყოვლისმომცველი მონოგრაფია — „ილია II“ ახლახან გამოვიდა; მალე გამოვა მეორე ტომიც — „გვიამბობს პატრიარქი“, სადაც მკითხველი უწმიდესის მოგონებებს, ქადაგებებს და მის მიერ მოთხრობილ „ზნეობრივ გაკვეთილებს“ გაეცნობა; ვაგრძელებთ მუშაობას მესამე ტომზე, რომელშიც ქრონოლოგიური მიმდევრობით შევა პატრიარქის საშობაო და საადღგომო ეპისტოლეები.

ამ წერილის დასაწყისში ლაპარაკი იყო ადამიანებზე, რომელთაც თანხდევთ ერის სულიერი მოძღვრისადმი გადაუხდელი ვალის განცდა. ერთ-ერთი იმ მრავალთაგან მეც გახლავართ და, რაღა თქმა უნდა, მიფიქრია ამ თემაზე: მიფიქრია, რარიგ მოუხელთებელია „ვალმოხდილობის“ ცნება და იმაზეც, როგორ გაგვიმართლა მე და ჩემს კოლეგებს „საოჯახო ბიბლიოთეკიდან“, რომ საშუალება მოგვეცა, თუნდაც ამ ფორმით, სიმბოლურად გამოგვეხატა უსაზღვრო მადლიერება ჩვენი სულიერი მამისადმი.

ზაზა აბზიანიძე

რუსთველოლოგიური კვლევა

თამარ ხვედელიანი

ხატაეთის ელჩის სახე „ვეფხისტყაოსანში“

ხატაეთის ელჩი „ვეფხისტყაოსანში“ მხოლოდ ერთხელ გამოჩნდება, მაგრამ მეტად შთაბეჭედავ კვალს ტოვებს.

როგორც ცნობილია, ინდოეთის ამირბარმა იმისათვის, რომ თავგასული მოხარკე ქვეყნისთვის ნაკისრი ვალდებულება შეეხსენებინა და თან სატრფოს წინაშე თავიც გამოეჩინა, ხატაეთისკენ დაძრა რჩეულ ინდოთა ლაშქარი: „ვუბრძანე წვევა ლაშქართა, გავგზავნე მარზაპანია, იგი ვარსკვლავთა ურიცხვი მოკრბეს ინდოთა სპანია“. თავადაც საბრძოლოდ მომზადებული დაესწრო სამხედრო აღლუმს, აღმართა ალაში წითელ-შავი და ხატაეთისკენ აიღო გეზი, რათა გაურჩებული ვასალებისთვის ჭკუა ესწავლებინა, რომლებმაც, როგორც ჩანს, დაივიწყეს, რომ ინდოეთის „სახარაჯონი“ იყვნენ, რომ მორჩილად უნდა ეხადათ ხარკი მთელი სიცოცხლის მანძილზე და საჭიროების შემთხვევაში სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე დაეცვათ დამპყრობელთა ინტერესები.

საგულისხმოა, რომ ხატაელთა შემაშფოთებელ განწყობას მხოლოდ ნესტან-დარეჯანმა მიაქცია ყურადღება, მხოლოდ მას გაუჩნდა განცდა, რომ „მათნი ჯავრნი“ უკვე „არდასათმონია“, შენიშნა რამაზ მეფის თავდაჯერება, კადნიერება, მოისმინა მისი პასუხი „ლალი და უკადრონია“: „არც რამე ჩვენ ვართ ჯაბანნი, არც ციხე-უმაგრონია, ვინ არის თქვენი ხელმწიფე, ჩვენზედა რა პატრონია?“ უფრო მეტიც. შენიშნა, რომ რამაზ მეფე ირონიითაც კი მიმართავდა ტარიელს: „რაგვარა თუ მანდა გეხმე? ვინ ვჰპატრონობ ბევრსა ერსა?“ და რჩევის მიცემასაც ბედავდა: „ამის მეტსა ნუმცა ვნახავ კვალა წიგნსა შენიერსა“.

უცნაურია! ნუთუ თვითმპყრობელმა, „ტანად ლომმა და პირად მზემ, ომად მძლე“ ფარსადანმა არ უწყოდა, რომ ხატაეთში ანტიინდური განწყობა თანდათან იკიდებდა ფეხს და ძლიერდებოდა? ხატაელთა მსგავსი თავდაჯერება ხომ იმის მაუწყებელი იყო, რომ „ძალი შესწევდათ ქადილისა“, რომ ინდოეთის უღლის გადაგებას ლამობდნენ და ამ მიზნის მისაღწევად მიზანმიმართულად ირჯებოდნენ კიდევ: ამაგრებდნენ ციხე-სიმაგრეებს, აგებდნენ თავდაცვით ნაგებობებს, ლესავდნენ იარაღს, ჭრიდნენ საიდუმლო გვირაბებს, წვრთნიდნენ ასი-ათასობით რჩეულ მოყმეს და განამტკიცებდნენ რწმენას, რომ „ბევრი ერის“ პატრონი ხელმწიფე მომხვედურ მტერს საკადრისად დახვედებოდა და თუ არა ძალით, ხერხით მაინც გაიტანდა ლელოს, ინდოეთის ხუნდებისგან დაიხსნიდა თავის ხალხს. ხერხი კი ხშირ შემთხვევაში სჯობია ღონეს, თუ, რასაკვირველია, კაცი მოიგონებს, თანაც ვითარების შესაფერისსა და მახვილგონივრულს. ნუთუ ეს ყოველივე არ იცოდა ფარსადან მეფემ? თუ სათანადო ყურადღებას არ იჩენდა დამონებული ქვეყნის მიმართ?

რატომღაც არც ფარსადანს, არც ინდოეთის ამირბარ ტარიელს არ გასჩენიათ მოსალოდნელი ხიფათის განცდა და მხოლოდ ნესტანმა, მამისგან ფაზარის ქვით ნაშენ კომ-

კში, ერთი შეხედვით, ნებიერად მჯდარმა, იგრძნო იდუმალი საფრთხე. ქალმა, რომელსაც თითქოს განწყვეტილი ჰქონდა კავშირი გარე სამყაროსთან და მხოლოდ მამიდა დავარის „სიბრძნის გაკვეთილებს“ ენაფებოდა. სწორედ ნესტანმა აიძულა მასზე გამიჯნურებული ამირბარის ქვეყნის ინტერესებიც დაეცვა და „თავიც კარგად გაეჩვენებინა“, გაურჩეული ვასალი სათანადოდაც დაესაჯა და თან „ელაშქრა და ენაპირა“.

რაც შეეხება ფარსადანს, მას მაშინაც არ გამოუხატავს ინტერესი, როცა ინდოეთის „ვარსკვლავით ურიცხვი“ მხედრობა მწყობრი ნაბიჯით დაიძრა დედაქალაქის კარიბჭისაკენ. არადა მეფეს გადამწყვეტი ომის წინ უნდა დაელოცა ლაშქარი და გამარჯვებით დაბრუნება ესურვებინა. როგორც ჩანს, მის უმოქმედობას თავისი მიზეზები ჰქონდა.

ნესტანმა, მამასთან შეუთანხმებლად, ვფიქრობთ, საკმაოდ გაბედული გადაწყვეტილება მიიღო, რადგან ინდოეთს ხატაელებთან იმდენი ხნის განმავლობაში ჰქონდა ურთიერთობა, რომ საფუძვლიანად უნდა შეესწავლა მათი ზნე. ამაზე მეტყველებს ტარიელის თანმხლებ ვაზირთა სიტყვები: ხატაელები „არიან მეტად მუხთალნი, — ჩვენ ერთხელ კვლაცა ვნახენით, — არამცა მოგკლეს ლალატად...“ და ურჩევენ, არ მიენდოს რამაზ მეფის მოქარგულ სიტყვებს, პირფერულ დაპირებებს, ზედმეტად არ დააცილოს რჩეული სამასი მეომარი ძირითად ლაშქარს, ფხიზლად ადევნოს თვალი საომარ ვითარებას და ისე იმოქმედოს, როგორც ძლიერი ცენტრალიზებული ქვეყნის გამჭრიახ მხედართმთავარს შეეფერება.

ბრძენ ვეზირთა შეხედულების ჭეშმარიტება სულ მალე დამტკიცდა, როცა ტარიელს რამაზ მეფის გამოგზავნილი რამდენიმე დესპანი შეეგება და მათგან ერთ-ერთმა მეტად მნიშვნელოვანი ინფორმაცია მიანოდა: „...ისი კაცნი გლალატობენ, ერთგან შენთვის დამალულნი სპანი ასჯერ ათასობენ... ანვე თავსა არ ენევი, ფათერაკსა შეგასწრობენ“. ხატაეთის ელჩი ამ გულახდილობას იმით ხსნის, რომ ბავშვობაში იცნობდა სარიდან მეფეს („მე მამისა თქვენისაგან ვარ ცოტათი განაზარდი, თქვენი მესმა საღალატო, საცნობელად გამოვვარდი...“), ტარიელი მიიჩნევს, რომ „კარგი საქმე კაცსა ზედა აზომ თურმე არ ნახდების“, კეთილი საქმე ერთგვარად ქვაზე დადებული მადლია, რომელიც აუცილებლად იძლევა ნაყოფს, აუცილებლად დაგზვდება წინ, თანაც ყველაზე საჭირო დროს. იგი მადლიერია ხატაეთის ელჩისა, რომელმაც არ დაივინა სარიდან მეფის ამაგი, მის მიერ გამოჩენილი გულმონყალება, მამაშვილური სითბო, მცირე ხნის განმავლობაში მის აღზრდაში მიღებული მონაწილეობა (ცოტაი განაზარდობა) და ახლა, დათესილი სიკეთის სანაცვლოდ, სარიდანის შვილის გადარჩენა მოინადინა, დეტალურად გაუმხილა რა რამაზ მეფის მზაკვრული ჩანაფიქრი — ტარიელისა და მისი მცირერიცხოვანი რაზმის მოჩვენებითი კეთილგანწყობით მიღება და ჩასაფრებული ასიათასკაციანი ჯარის ელვისებური იერიში.

პოემაში სულ რამდენიმე სიტყვით, მაგრამ სავსებით სრულყოფილად და დახატული რამაზ მეფის ელჩის სახე. მის შესახებ ინფორმაცია მწირია. მკითხველმა იცის, რომ ცხოვრობს ხატაეთში. როგორც ჩანს, ფრიად შეძლებული დიდგვაროვანი უნდა იყოს, საპასუხისმგებლო თანამდებობისთვისაც მიუღწევია. ელჩია, რამაზ მეფის ნდობით აღჭურვილი პირი. სავარაუდოდ ბრძენი, გამჭრიახი, წინდახედული დიპლომატი, საინტერესო პიროვნება. ის, რომ მის აღზრდაში სარიდან მეფე მონაწილეობდა, გვაფიქრებინებს, რომ სიყრმეში გარკვეული კავშირი ჰქონდა ინდოეთთან, უფრო სწორად კავშირი ჰქონდა მამამისს და, ამავე დროს, მეფესთან საკმაოდ დაახლოებული პირი უნდა ყოფილიყო (მით უფრო საკვირველია, რატომ ენდობოდა ასე ხატაელთა მეფე, რატომ არ ფიქრობდა, რომ

მსგავსი რამ შეიძლებოდა მომხდარიყო. იქნებ თავისი გამჭრიახობისა და დიპლომატიური ნიჭის წყალობით ოსტატურად ფარავდა გულისნადებს?)

შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ ხატაელი დიდგვაროვანი გარკვეულ მისიას ასრულებდა ინდოეთში. თავისი პიროვნული თვისებებითა და საქმისადმი სერიოზული დამოკიდებულებით მიიპყრო სარიდან მეფის ყურადღება და მისი პატივისცემა დაიმსახურა, დაუახლოვდა სამეფო კარს და მეფემ თავისი დამოკიდებულება მისი მცირეწლოვანი ვაჟის მიმართ ყურადღებაში გამოხატა.

მოგვიანებით, როცა ინდოეთში მისი მისია ამოიწურა, სამშობლოში დაბრუნდა ოჯახთან ერთად, მაგრამ მის შეილს არასოდეს დავენიჭებია ინდოეთის მეშვიდედის მფლობელის მამაშვილური სითბო და პირველივე ხელსაყრელი შემთხვევა გამოიყენა ვალის დასაბრუნებლად.

შესაძლოა, ეს ასეც იყოს, მაგრამ საინტერესოა, უფიქრია მას, რომ თავის სამშობლოს (ხატაეთს) სარიდანის „ძნელად გარდასახდელი ვალის“ გამო ღალატობდა? იმ ომში ტარიელის მხარეს დგომა ხომ სამშობლოს ინტერესების ფეხქვეშ გათელვას ნიშნავდა? აცნობიერებდა ხატაელი დიპლომატი, რომ მისი გაზრდისთვის სიცოცხლით უნდა ეგო პასუხი ათასობით და ასიათასობით უდანაშაულო ხატაელს, რომლებიც ამ ომში მხოლოდ თავისუფლების სიყვარულით მონაწილეობდნენ? ნუთუ ესოდენ ბრძენმა და გამჭრიახმა დიპლომატმა მადლის გადახდის უფრო შესაფერისი და, რაც მთავარია, უმსხვერპლო საშუალება ვერ გამოიხატა? ნუთუ ასე ძვირად უნდა დასჯდომოდა ხატაეთს ერთი ჭაბუკის „ცოტაი განაზარდობა“? იქნებ ინდოთა „გახსახებისა“ და ხატაეთის „გარდაქარების“ წინააღმდეგ იც არ იყო? მაშინ ხომ ერთი-ორად დაფასდებოდა მისი „ღვანლი“? აკი სიტყვაც მისცა ტარიელმა: „მას კაცსა ამოდ ვეუბენ და მადლსა გარდვიხდიდია: რომე არ მოკვდე, შემოგზლო, შენ ამას ინატრიდია... თუ დაგივინყო, უთუოდ მემცა ვარ განაკიდა“ და ამ სიტყვებს არ გაუღიზიანებია ხატაეთის ელჩი, არ უთქვამს, რომ არა სანაცვლო მისაგებელისთვის, არამედ სარიდან მეფის „მადლის გარდასახდელად“ „იღვწოდა“, სიკეთეს სიკეთით პასუხობდა, ან რატომ იტყოდა უარს მეფურ ჯილდოზე, თუ მისთვის სამშობლოს ერთგულ სამსახურზე მალლა პირადი ინტერესი იდგა?

საინტერესოა, იგრძნო თუ არა პასუხისმგებლობა მაშინ, როცა ტარიელი თავისუფლებისმოყვარე ხატაელებს შუბით გმირავდა, დახოცილი ცხენებისა და მებრძოლების გორებს დგამდა, მენინავე ლაშქარს წყვეტდა და „სისხლსა მჩქეფრსა აღმოღვრიდა?“, იფიქრა თუ არა რა ძვირად დაუჯდა უამრავ ადამიანს მისი არსებობა, მისი აღზრდა, ცოდნა და კაცობა? ალბათ, არა, რადგან ტარიელის გამარჯვება მის გამარჯვებად ქვეუღიყო, სწამდა, რომ სარიდანის ვაჟი სიტყვას არ გატეხდა და სათანადოდ დაუფასებდა „ნამსახურს“.

მაგრამ შესაძლოა ხატაეთის ელჩის მიმართ ზედმეტად მკაცრი დამოკიდებულება შეიცვალოს, თუ დავეუშვებთ, რომ იგი არ იყო ხატაელი, არ მიიჩნევდა სამშობლოდ ამ ქვეყანას. მისი სიტყვები სარიდანის ძნელად გარდასახდელ ვალზე მხოლოდ იმას ამტკიცებს, რომ სიყმანვილის წლები ტარიელის მამის სიახლოვეს გაუტარებია, ხატაეთიდან შორს. იქნებ ინდოელ დიდგვაროვანთა წრეს ეკუთვნოდა ან ინდოეთში გატარებული წლების სიმრავლის გამო სწორედ ამ ქვეყანას თვლიდა სამშობლოდ და მის წინაშე იხდიდა თავის მამულიშვილურ ვალს? ის, რომ იმხანად ხატაეთის მკვიდრი და რამაზ მეფის ქვეშევრდომია, მისი ხატაელობის მტკიცებულებად არ გამოდგება და ამ შემთხვევაში მისი სამშობლოს მოღალატედ მიჩნევა, შესაძლოა, ზედმეტად მკაცრი შეფასებაც აღმოჩნდეს. სავალ-

დებულო ხომ არ იყო ხატაეთის ინტერესების დაცვა და რამაზ მეფის ჩანაფიქრის განხორციელება თავის უზენაეს მოვალეობად ჩათვალა?

მიგვაჩნია, რომ ზემოხსენებული მოყმე ეროვნებით სწორედაც რომ ინდოელი უნდა ყოფილიყო. მართალია, რამაზ მეფე მას დესპანის ფუნქციას აკისრებს და საგანგებო მისიით წარგზავნის ინდოეთის შეიარაღებული ჯარების მთავარსარდალთან, მაგრამ, სავარაუდოა, რომ თვითმპყრობელი მეფე ფარსადანი დაპყრობილ და ვასალადქცეულ სახელმწიფოებში თავის წარმომადგენლებს დანიშნავდა, რომლებიც, დიპლომატიური მისიის ფარგლებში, თვალს მიადევნებდნენ ქვეყანაში განვითარებულ მოვლენებს და ამით სუზერენი ქვეყნის სიმშვიდეს უზრუნველყოფდნენ.

დიპლომატიური კორპუსი ხომ დღესაც ანალოგიურ ფუნქციას ასრულებს. სხვადასხვა ქვეყნის საელჩო-საკონსულოთა წარმომადგენლები ქვეყანაში მიმდინარე პროცესებს მთელი ყურადღებით აკვირდებიან, ყველაფრის საქმის კურსში არიან და საჭიროების შემთხვევაში პირველები რეაგირებენ, ცდილობენ ქვეყნებს შორის არსებული პრობლემების უმტკივნეულოდ მოგვარებასა და დაძაბული ვითარების შეძლებისდაგვარად განმუხტვას.

ფიქრობთ, ხატაეთის ელჩიც ანალოგიურ ფუნქციას ასრულებს. ჩვენი აზრით, ის ინდოეთის სამეფოს სრულუფლებიანი დესპანია ხატაეთში, რომლის სამსახურებრივი მოვალეობაა, არ დაუშვას ორ ქვეყანას შორის პოლიტიკური ვითარების გამწვავება და, მით უფრო, საომარი მოქმედებების განხორციელება. როგორც დიპლომატი, იგი ვალდებულია მომხდართან დაკავშირებით თავისი პოზიცია გამოხატოს და იქნებ რამაზ მეფემაც შემთხვევით არ აირჩია მისი კანდიდატურა?

მისთვისაც ხომ ხელსაყრელი იქნებოდა, თუ ტარიელს ხატაეთში ბრძოლის ჟინს ისეთი ადამიანი გაუნელებდა, რომელიც იცნობდა ინდოელი ამირბარის ოჯახს, მამის კეთილშობილური საქმეების გახსენებით გულს მოუღობოდა, სიფხიზლეს მოუდუნებდა და განზრახვაზე ხელს ააღებინებდა? ინდოელი ვეზირებიც ხომ აღნიშნავენ, ხატაელები „არიან მეტად მუხთაღნიო“, როგორც ჩანს, ეს თვისება რამაზ მეფისთვისაც არ იყო უცხო, თუმცა ჩვენ მიგვაჩნია, რომ რამაზი თავისი ქვეყნის ინტერესებისათვის მებრძოლი გვირგვინოსანია და ნებისმიერი მისი ქმედება ქვეყნის სიყვარულითა და ერთგული სამსახურითაა ნაკარნახევი, მაგრამ ეს სხვა თემაა. გამოდის, რომ რამაზ მეფემ სავსებით სწორად გათვალა მოსალოდნელი შედეგი და ინდოელი ელჩის წარსულის სათავისოდ გამოყენებას დაეშურა, მაგრამ ის ველარ წარმოიდგინა, რომ ინდოელი დიპლომატი საკუთარ თამაშს წამოიწყებდა და ხატაეთის მეფის, ერთი შეხედვით, უნაკლო გეგმას წყალს გაატანდა. შესაძლოა, რამაზს არც ის ეგონა, რომ ინდოელი დიპლომატისთვის ცნობილი იქნებოდა მისი საიდუმლო ჩანაფიქრის ნიუანსები.

საგულისხმოა, რომ რუსთველი მას ერთხელაც არ მოიხსენიებს ხატაელად. უწოდებს „ერთ კაცს“ („ერთი კაცი უკ-მორე-სწყდა...“) და ის თავისდაუნებურად კიდევ ემიჯნება დანარჩენ ელჩებს, როდესაც ამბობს: „ისი კაცნი გლალატობენ“ და გულისხმობს ან სხვა ელჩებს, რომლებმაც რამაზ მეფის დანაბარევი გადასცეს და, როგორც დიპლომატებმა, გარკვეულწილად თავადაც იკისრეს ტარიელის სამასკაციანი რაზმის უსაფრთხოდ მიღებისა და გამასპინძლების პასუხისმგებლობა, თუმცა შეუძლებელია არ სცოდნოდათ ხატაელთა მეფის რეალური გეგმა, შესაძლოა „ისი კაცნი“ გულისხმობდა მეფეს, მის მოხელეებს, ხატაეთის მოსახლეობას. ნებისმიერ შემთხვევაში ნათქვამია „ისი კაცნი“, ხატაელები, ანუ ისინი და არა ჩვენ (მეც მათთან ერთად).

ვფიქრობთ, ელჩმა თავის ქვეყნას (ინდოეთს) უერთგულა, მაგრამ ტარიელისგან მადლის გადახდაზე, სამაგიერო ჯილდოზე მრავლისმთქმელი დუმილით მეტად არასასიამოვნოდ დაგვამახსოვრა თავი.

ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ საქართველოს ისტორიის ერთი ტრაგიკული ფურცელი, როცა მხედართმთავარმა ივანე ათაბაგმა მაშველი ჯარი არ გაუგზავნა სარდალ შალვა ახალციხელს გარნისის ომში, 1225 წელს, მიუხედავად სამგზის თხოვნისა: „ივანე ათაბაგი და სპანი ქართველთანი ხედვიდეს ძლიერსა ომსა და არა შეინყალებდეს თანამონათესავეთა და ერთრჯულთა ქრისტეს აღმსარებელთა და მრავალთა სახელოვანთა...“ (ქართლის ცხოვრება 2012: 171). თანამემამულეთაგან გამეტებული შალვა ახალციხელი ჯალალ ედ-დინმა დაინდო, სიცოცხლე შეუნარჩუნა, სრული მორჩილება მოითხოვა მხოლოდ და ამის სანაცვლოდ მეფურად დააჯილდოვა, რჩეულ დიდებულებს გაუთანასწორა, თავის კარზე დაანინაურა. ეგებ იმედი ჰქონდა, რომ ხელსაყრელ შემთხვევას ხელიდან არ გაუშვებდა და შურს იძიებდა, საქართველოს დაპყრობაში დაეხმარებოდა თავის „კეთილისმყოფელს?“ შალვა ახალციხელმა თავისი ნიჭითა და სამხედრო საქმის ცოდნით ისეთი სახელი მოიპოვა, რომ სულთანმა საქართველოს დედაქალაქზე გალაშქრების წინ მასთან მოთათბირებაც გადაწყვიტა, რათა ნაკლები მსხვერპლით მიეღწია მიზნისთვის, მაგრამ „მოულოდნელად მოახსენეს, რომ შალვა ახალციხელისთვის საგანგებოდ მიჩენილ ჯაშუშებს წერილი დაეჭირათ, რომლითაც სულთნის ტყვე, ქართველი სარდალი, საქართველოში თავისიანებს ატყობინებდა ჯალალედინის გეგმებს, მისი დიდი ჯარის თბილისისკენ გალაშქრებია ამზავს, ჯარის რიცხვს, სავარაუდებელ თარიღს და ლაშქრობასთან დაკავშირებულ სხვა ცნობებს“ — წერს ვახტანგ ჭელიძე (ჭელიძე 1984: 559), მაგრამ ამის გამო ახალციხელი მოლაღატედ არავის მიუჩნევია. ჯალალ ედ-დინმა პატივ-დიდება არ დაიშურა მისთვის, რადგან კარგად ესმოდა მსგავსი მეომრის ფასი, არნახული და არსმენილი პატივი მიაგო, მაგრამ სამშობლოს სიყვარული გულიდან მაინც ვერ ამოურეცხა და მოლაღატედ ვერ გადააქცია, რადგან ასეთებისთვის საქართველო არასოდეს ყოფილა ივანე ათაბაგი და მსგავსნი მისნი, რომლებმაც 1225 წელს კიდევ ერთხელ (უკვე მერამდენედ) მოკლეს სამშობლოც და საკუთარი თავიც, რადგან უმთავრეს მოსახვეჭელზე საკუთარი ნებით თქვეს უარი — სახელზე, რაც თავი-სუფლებებისმოყვარე ერში ყველაზე ძვირად ფასობს.

დამოწმებანი:

ქართლის ცხოვრება 2012: ქართლის ცხოვრება. ტ. II. თბ.: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2012.

ჭელიძე 1984: ჭელიძე ვ. ქართლის ცხოვრების ქრონიკები. ტ. III. თბ.: „მეცნიერება“, 1984.

The Image of the Khatavian Messenger in the *Vepkhistqaosani*

Abstract

Key words: Vepkhistqaosani, the messenger of the Khatavian King, Tariel, Shalva Akhaltsikheli

The paper deals with the messenger of the Khatavian King Ramaz who appears in the poem only once but creates quite an impressive and unforgettable image.

The information about him is pretty sparse. It is only known that he is a messenger of the Khatavian king Ramaz, apparently of a noble family, king trusted person because he is a diplomat and plays rather responsible mission.

It can be supposed as a youth his father had certain relations with India because the messenger says that he was brought up in the court of king Saridan. A duty before his tutor makes him save Tariel's life and uncover Khatavian king's treacherous plan to defeat the Indian troop. King's intention was to meet him with flattering speech, blunt his attention assuring him of his loyalty and regret, and at the right time, to call his men waiting in ambush to attack.

The paper assesses wrong, unpatriotic act of the Khatavian messenger. It turns out that thousands of the Khatavians, who in their country's interests fought for the freedom of their own homeland, had to fall victim to his gratitude and desire to repay a kindness.

Negative nuance to his personality is also added by the fact that Tariel's promise to repay for this with royal reward is accepted by the Khatavian messenger silently that in those circumstances was really a sign of consent. It looks like the price for his treachery was Tariel's promise to repay royally and not his gratitude to Saridan. This episode gives a negative connotation to the Khatavian diplomat.

An opinion is expressed that extremely strict attitude to the Khatavian messenger can be changed if we assume that he was not Khatavian but Indian who was in Khataeti with a certain mission. It should be also taken into consideration that Rustveli never refers to him as Khatavian and calls him "a man".

The paper draws a parallel with one tragic page in Georgia's history. It concerns the battle of Garnisi in 1225 when the Commander-in-Chief of Georgian troops Ivane Atabak deliberately denied help to the commander Shalva Akhaltsikheli and with this, actually, doomed him to death because the result of Atabak's unjustifiable act was that thousands men were perished in the battle and Shalva Akhaltsikheli was captured.

It is known from the history that being fascinated with Shalva Akhaltsikheli's personal qualities and knowledge of military affairs Jalal ad-Din spared his life, and moreover, he sometimes co-ordinated plan for battles with him. Jalal ad-Din's such unexplained mercy is suggested to be caused by Shah's hope that being betrayed by his compatriots Akhaltsikheli would not have missed the right moment to revenge his country and help his benefactor to conquer Georgia that was Jalal ad-Din's goal too. However, for Shalva Akhaltsikheli Georgia was never associated with Ivane Atabak and such-like corrupted souls, their treachery would never prevent Akhaltsikheli to love his motherland and that is why through espionage he secretly informed Georgians about Khvarazmian shah's intentions.

ქართული საკარო და საერო მწერლობა

თინა ნახუცრიშვილი

კახეთის მეფის კონსტანტინეს (მამადყულიხანი) სახე მე-18 საუკუნის

ქართულ პოეზიასა და ისტორიოგრაფიაში

XVIII საუკუნის ქართულ პოეზიაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა საისტორიო ეპოსს, რაც თავისთავად განაპირობებს ისტორიულ პირთა სახეებისა და ხასიათების გამოვლენას. ამჟამად ჩვენი ინტერესის საგანია კონსტანტინე-მამადყულიხანი — კახთა მეფე. ისტორიულად კონსტანტინე ერთ-ერთი ის პიროვნებაა, რომელსაც, ბუნებრივია, გვერდს ვერ აუვლიდა მე-18 საუკუნის საისტორიო ეპოსი, ამიტომაც ასე გამოკვეთილი დავით გურამიშვილისა და იასე ტლაშაძის ისტორიულ პოემებში კონსტანტინეს პიროვნული და პოლიტიკური სახე. ჩვენი მიზანია ვაჩვენოთ როგორ არის წარმოდგენილი კონსტანტინე მეფე, ერთი მხრივ საისტორიო წყაროებში და, მეორე მხრივ, დავით გურამიშვილის „დავითიანსა“ (გურამიშვილი 1955) და იასე ტლაშაძის „ბაქარიანში“ (ტლაშაძე 1962).

კონსტანტინე იყო უკანონი შვილი ერეკლე I ნაზარალი-ხანისა. ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობით, კონსტანტინე ერეკლეს ხარჭისგან შესძენია (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 619). ის გამაჰმადიანებულა 1687 წელს თავის მამა ერეკლესთან ერთად (ჩხეიძე 1854: 320). ჩვენ მიერ ისტორიული საბუთების, სიგელ-გუჯრების შესწავლა-შეჯამების შედეგად ცხადი გახდა, რომ კონსტანტინე იზრდებოდა შაჰის კარზე და იწოდებოდა მაჰმად-ყულიხანად 1701 წლიდან 1724 წლამდე. შაჰმა კონსტანტინეს უბოძა ტარულობა. როდის დაინიშნა ამ თანამდებობაზე, არ ვიცით, მაგრამ 1704 წლის აპრილის 12-ს დავით იმამყულიხანი წყალობის წიგნებში კონსტანტინეს უკვე ისპაჰანის ტარულად მოიხსენიებს (ფუთურაძე 1955: 413, 430). 1722 წელს არის დაწერილი „ღმრთაების გუჯარი“, ამ ძეგლიდან ჩანს, რომ კონსტანტინე ამ დროსაც არის ისპაჰანის მმართველი ე.ი. ტარულა (დოლიძე 1965: 359).

დავითის სიკვდილის შემდეგ შაჰმა კახეთი დაუმტკიცა დავითის ძმას კონსტანტინე მამადყულიხანს და დაუმატა შამშადილი, ყაზახი და ერევანი (ქართლის ცხოვრება 1973: 619). თ. ჟორდანიას „ქრონიკების“ მიხედვით, ეს მოხდა 1722 წლის მარტში (ჟორდანიას 1967: 82) კონსტანტინე საქართველოში ისპაჰანიდან ჩამოსულა 1722 წელს, როდესაც შაჰმა მას კახეთის მეფობა უბოძა. ამას ადასტურებს 1724 წელს დაწერილი კონსტანტინეს წერილი პეტრე პირველის მიერ საქართველოში გამოგზავნილი რომელიღაც სარდლისადმი. კახთა მეფე მას სწერს, რომ „ორი წელიწადი ჯერ არს რომე აქ საქართველოში მოველ. საქართველო დიად მტრისაგან გაოხრებული და წამხდარი დამხვდა, მრავალი პატიოსანი მონასტერი, წმინდათ საფლავები უპატრონოდ გამხდარა, ოხრად დამხვდა მონასტრების ეპისკოპოზები და კრებულნი“ (ბროსე 1861: 167).

პოემა „დავითიანში“ დავით გურამიშვილი კონსტანტინეს ასე ახასიათებს:

„კონსტანტინეს თათრის ენით ერქო მამად-ყულიხანი, იყო სანახავად ვარგი, მკვეთე-ლობით უჩნდა ფხანი, ისპა(ა)ნის ტარულადა მორჭმით იჯდა კარგა ხანი, ავის კაცის თავ-სავარცხლად, აქვნდის კარგი მოსაფხანი“ (224) ეს უკანასკნელი სტრიქონი ჩვენი აზრით უნდა ნიშნავდეს შემდეგს: კონსტანტინემ იცოდა როგორ უნდა მოქცეულიყო საქართველოს მტრებთან, რომ მათი ნდობა როგორმე დაემსახურებინა. ე.ი. აქ დავით გურამიშვილი ყურადღებას ამახვილებს კახთა მეფის პოლიტიკურ ალლოზე.

ვეფქრობთ, სწორი არ უნდა იყოს გ. პაიჭაძის მოსაზრება, თითქოს დავით გურამიშვილი აქ ახასიათებს მას (კონსტანტინეს) როგორც „რენეგატს“ (პაიჭაძე 1981: 119), რადგან ჩვენი ყურადღება მიიქცია „ქილილა და დამანა“-ში სიტყვა „სავარცხლის“ მნიშვნელობამ. აქ „სავარცხელს“ ორპირობის გაგება აქვს: „სავარცხელი რომ ორპირია, მშვენიერთა და კეკლუცთა თმათა ზედა იარების“, აქვე „სავარცხელი“ ორპირი ადამიანის სიმბოლოდაცაა წარმოდგენილი: „ვინ სავარცხლურად ორპირობს ათენაობის მცდელია“ (ორბელიანი 1962: 229). ჩვენს საანალიზო სტროფშიც, სავარცხელი ორპირობაზე უნდა მიუთითებდეს, ე. ი. კონსტანტინე ორპირობდა მტრებთან. დავით გურამიშვილი სიტყვა „სავარცხელს“ კიდევ ახსენებს კონსტანტინესადმი მიმართვის დროს: „შენ სავარცხელი შემნედ გჩანს“ (258,3) რაც, ჩვენი აზრით, უნდა ნიშნავდეს; რომ კონსტანტინეს მტრებისაგან იცავს ორპირობა. ამასთან დაკავშირებით ყურადღება უნდა მიექცეს ისტორიულ საბუთს, სადაც კონსტანტინე მეფე წერს: „მე რომ აქ (საქართველოში) მოველ, მრავლის ვეცადე ზოგი ხმლითა და ზოგი მტრების შეხვეწითა, მაგრამ მტრები დიად გაძლიანებულნი არიან... ზოგი ძალითა ზოგი მტრების შეხვეწითა ის მონასტერი ისევ შემინახავს, ჯერ მტრებს არ ნაუხდენიათ“ (ბროსე 1861: 167) ხომ არ ივარაუდება კონსტანტინეს ორგვარ საქციელში: ძალის გამოყენებასა და შეხვეწნაში სავარცხლური ორპირობა, ორპირობა არა ცუდი გაგებით, არამედ ორგვარი საქციელის მნიშვნელობით, აქედან გამომდინარე, არასწორად მიგვაჩნია დ. გურამიშვილის ტექსტისათვის მ. ნასიძის განმარტებაც: „სავარცხელს სპარსეთში ჯვრისებრი მნიშვნელობა აქვს, რადგანაც ისინი ლოცვის დროს სარკეში იყურებიან ხოლმე და თან სავარცხლით წვერს ივარცხნიან. და გურამიშვილთანაც ეს მნიშვნელობა ივარაუდებაო“ (ნასიძე 1987: 58).

იმ დროს, როდესაც კონსტანტინემ შაჰისგან კახეთი მიიღო, ქართლის მმართველი იყო ვახტანგ VI. ასტრახანის გუბერნატორ არტემ ვოლინსკის კი საიდუმლო დავალება ჰქონდა მიღებული პეტრესაგან. მას უნდა გამოეძიებინა ირანის პროვინციების მდგომარეობა ქართლ — კახეთის მეფეები ვახტანგი და კონსტანტინე, რუსეთის მხარეზე გადაებირებინა და შეემზადებინა ირანზე გასალაშქრებლად (ბუტკოვი 1869: 6). ვახტანგ VI განუდგა სპარსეთს რადგანაც ერთადერთ საიმედო ძალად რუსეთი მიაჩნდა. ქართლის მეფე მზად იყო მათი დახმარებით ამიერკავკასიის ხალხები გაეთავისუფლებინა ყიზილბაში და ოსმალთა დამპყრობლებისაგან. მაგრამ ამისათვის ვახტანგის აზრით, აუცილებელი იყო რუსთა ჯარის შირვანს მისვლა. ამის მოლოდინში თვეზე მეტ ხანს ფრიალებდა განჯასთან „აჯანყებულთა“ დროშა. 40 ათასიან ქართველ სომეხთა ლაშქრის სათავეში იდგა ვახტანგი. მაგრამ დერბენდის დაკავების შემდეგ პეტრე პირველი უკან გაბრუნდა. ვახტანგის ამ პოლიტიკურმა ნაბიჯმა თავის წინააღმდეგ აამხედრა მაჰმადიანური სამყარო (მაისურაძე 1982). თვით ვახტანგიც პეტრე პირველთან გაგზავნილ წერილში წერდა: „...ამ საქმით ყენიც დაგვემდურა, კახი ბატონიც აგვეშალა და ხონთქარიც წყინობს და იმუქრება“ (ბროსე 1861: 141). აქედან ჩანს, რომ კონსტანტინე ვახტანგს თავისი საქციელის გამო შემოსწყრა. ცნობილია ისიც, რომ ვახტანგი პეტრესთან მიწერილ ერთ-ერთ წერილში მტრადაც კი

მოიხსენიებს კონსტანტინეს: „კიდევ არის კახეთის მეფე და ვიმედოვნებთ, რომ თქვენი ძალის დახმარებით მას დავამარცხებთ“ (ბროსე 1861: 141) ამას აუწყებდა ქართლის მეფე რუსეთის იმპერატორს კონსტანტინეზე.

ვახტანგის და კონსტანტინეს კონფლიქტის მიზეზის შესახებ 1722 წლის 12 სექტემბერს ბაადურ თურქისტანიშვილი გიორგი დადიანს აცნობებდა, „აქეთკენ ყეენის ნახდენას, ხვანთქრის მოსვლას უზნობენ გაზაფხულზე და კახეთის ხანი, ერეკლეს მეფის ბუში და ქართლის მეფე დიდად აიშალა“ (ბროსე 1861: 146). ამ დროს ოსმალეთმა და რუსეთმა ირანი გაინაწილეს: „ხონთქარმა კასპიის ზღვის სანაპიროები რუსეთის საკუთრებად იცნო, პეტრემ კი სამაგიეროდ ოსმალეთს დაუთმო ირანის მთელი ჩრდილო-დასავლეთი ნაწილი, რომელსაც აღმოსავლეთ საქართველო მიათვალეს“ (ბერძენიშვილი 1965: 196). ამრიგად, კასპიისპირეთის შეთანხმება ჩაიშალა. ამან ცუდ მდგომარეობაში ჩააგდო ვახტანგ VI, შაჰმა ქართლის ტახტი 1723 წელს კონსტანტინეს გადასცა. ასეთი იყო ისტორიული ვითარება, როდესაც დავით გურამიშვილის „დავითიანსა“ და იესე ტლაშაძის „ბაქარიანში“ ასახვა პოვა კონსტანტინე მეფის ცხოვრებამ და მისმა პოლიტიკურმა საქმიანობამ.

გურამიშვილის ცნობით, ვახტანგ მეფეს ბევრი მტერი ჰყავდა შაჰის კარზე, რომელთაც შეასმინეს ყაენს, რომ ვახტანგი „თქვენ გიჭირს და არას გშველის, არის რუსეთს ნამავალიო“ (222,3), ამან გააცოფა ირანის მბრძანებელი და ვახტანგზე გაბრაზებულმა ქართლის ტახტი კონსტანტინეს გადასცა, რადგან თავის შერყეული პოლიტიკის ერთ-ერთ დასაყრდენად თვლიდა კონსტანტინეს ქართლ-კახეთში გამეფებას.

მაგრამ განსხვავებულ ცნობას გვანვდის ისტორიკოსი სეხნია ჩხეიძე, მისი სიტყვით, კახმა ბატონმა (კონსტანტინემ) დაასმინა მეფე ვახტანგი შაჰთან: „რომ ის არის მტერი შენი და ეყმო ხელმწიფეს რუსეთისასა, ამოსწყვიტა რჯულისა თქვენისა მოსავნი, მიბოძე საქართველო, გაიხლო ქართლისა და კახეთის ჯარითა და ვსძლიო მტერთა შენთა“. „ახალგაზრდა შაჰი, რომელმაც არაფერი იცოდა ვახტანგის და კონსტანტინეს ურთიერთობაზე, გაუწყრა ვახტანგს, ჩამოართვა ქართლი და გადასცა კონსტანტინეს“ (ჩხეიძე 1854: 330). თვით ვახტანგ მეექვსე პეტრე პირველთან მიწერილ წერილში შაჰის მიერ ტახტის ჩამორთმევას სხვანაირად ხსნის: „აზრუმის ფაშამ ხვანთქარს მისწერა, იქიდან იმისთვის ებრძანებინათ ჩემი მტერობა, მოვიდა აზრუმის ფაშა ჩვენ სამძღვარზე დადგა, ამან ყეენს წიგნი მისწერა ნაახდინეო; ყეენმა ქართლი კახს ბატონს მოსცა“ (ბროსე 1861: 148). არც ვახუშტი ბატონიშვილი ასახელებს კონსტანტინეს ვახტანგისათვის ქართლის ტახტის ჩამორთმევის მიზეზად. ის ამბობს მხოლოდ, რომ შაჰ თამაზმა „განამზრახთა თჳსთაგან აღირჩია მაჰმად ყულიხან და მოსცა ქართლი“ (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 620).

დავით გურამიშვილიც იმ აზრისაა, რომ კონსტანტინეს ბრალი არ მიუძღვის ვახტანგისათვის ქართლის ტახტის ჩამორთმევაში. იგი ვახტანგის ლალატის ფაქტს პოემაში კიდევ ერთხელ აღნიშნავს კონსტანტინეს წერილში ვახტანგთან. „ყეენს უმტყუნე, გაგინყრა, — აქ ზიხარ შემამწყრალია, ქართლი ნაგართვა მე მომცა, ჩემი ხომ, არა ბრალია (280,1,2) „დავითიანში“ კახელი დიდებულებიც კახთა მეფისათვის ქართლის მიცემას უწოდებენ: „ღვთის წყალობას კარს მოსულსა“ (233,3).

დავით გურამიშვილის ამ თვალსაზრისს ეთანხმება იესე ტლაშაძეც. იესე ტლაშაძე კონსტანტინესათვის ქართლის ტახტის ბოძებას შაჰის წყალობად მიიჩნევს და არა თვით მამადყულიხანის დამსახურებად: „ყეენმა მიყო წყალობა, ქართლი გარ შემამახვია“ (32,3) — ამბობს კონსტანტინე „ბაქარიანში“.

უნდა აღინიშნოს, რომ იმ დროს, როდესაც კახთ-ბატონს შაჰმა ქართლის მეფობა შესთავაზა, კონსტანტინე კარგ ურთიერთობაში იყო ვახტანგთან: „მე ვახტანგ მეფეს

შევრიგდი, პირობა მივეც ძმობისა, შევფიცე ვით-ღა ვიტვირთო ეს საქმე ფიცთა გმობისა?“ (229,1,2) – უცხადებს კონსტანტინე კახელ დიდებულებს და აქ დავით გურამიშვილი იმაზეც მიუთითებს, რომ კახთა მეფე შესანიშნავად ერკვევა შაჰის ცბიერ პოლიტიკაში. მას წინდახედულად განუცხადებია: „ქართლი მომცა ძმით საჩხუბრად, ამხანაგთა მოსაშორად“ (236,4). მართლაც, როდესაც შაჰ თამაზი ყაენად დაჯდა (1722 ოქტომბერი), შეიტყო ვახტანგის კეთილი დამოკიდებულების შესახებ, გადაწყვიტა მათ შორის შუღლი ჩაეგდო, მისცა კონსტანტინეს ქართლი და ამცნო: „ვინადგარ ხარ მაჰმადიანი, შენ ამისთვის სარწმუნოდ გრაცხ და მეფესა ვახტანგს ვერღა-რა ვენდობი, განაძე მეფე ვახტანგ და ქართლი იპყარ“ (ხერხეულიძე 1854: 473). „დავითიანის“ ავტორიც ამასვე იმეორებს.

შემდეგ დავით გურამიშვილი მოგვითხრობს: კონსტანტინემ შაჰის წყალობა რომ მიიღო ქართლის სახით, მოინვია „მდივან ვეზირნი“, კახელი დიდებულები და შეუდგნენ რჩევას, თუ რა სჯობს ქართლის ტახტის გადასაწყვეტად. მეფე მიმართავს დიდებულებს, საქმე სამართლიანად გაარჩიონ: „სიბრძნით მიჰხედეთ უღელთა ჩემთა სასწორის წონათა“ (227,2) ამასთანავე დასძენს: „თუმცა მიბოძა ყენმა არ მკვამს მიღება ქართლისა, ამად რომ მტერთგან დამდნარნი ვართ, ვით ნალევეთი სანთლისა“ (228,3,4). გურამიშვილისეულმა კონსტანტინემ იცის, რომ ვახტანგი შაჰის რაყამს ანგარიშს არ გაუწევს და თუ კონსტანტინე ქართლს მოსთხოვს, ამას მიძიმე შედეგი მოჰყვება. ქართლის მეფე უბრძოლველად ტახტს არ დასთმობს და მოსალოდნელია შაჰის „ამ საქმითა ძალს აჭმევდეს ძმა ძმის შიგნებს“ (239,4). კახთა მეფე ძმასთან მტრობის კატეგორიული წინააღმდეგია. ის აცხადებს: „ვარჩევ სჯობს ფიცთა გატეხას, გატეხა ამ რაყმობისა“ (229,4), აქ კონსტანტინეს „დავითიანის“ ავტორი პატრიოტულ სიტყვებს ათქმევინებს: „მოვისვენებ სანამდის ვერ, სანამ ლეკზე ჯავრს არ ვიყრი. მე ჩემს ძმაზე სამტეროდა არაოდეს ჯარს არ ვიყრი!“ (232,1,2). ამ სიტყვებიდან ჩანს, რომ კახთა მეფეს ამ დროისათვის სხვა მიზნები აქვს: მას სურს გაამაგროს კახეთის საზღვრები, განდევნოს იქიდან ლეკები, რომელთა თარეშს ბოლო არ უჩანს. როგორც ცნობილია, მე-18 საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული „კახეთის მეფეები ყოველ ღონეს ხმარობდნენ იმისათვის, რომ როგორმე დაიპყრან ქარ-ბელაქანი და ამით ბოლო მოუღონ ლეკების მიერ კახეთის სოფლების სისტემატიურ ძარცვასა და რბევას“ (პაპუაშვილი 1972: 38). მაგრამ საქმე იმაში იყო, რომ თავისი ხალხი კონსტანტინე მეფეს არ ენდობოდა, როგორც მარი ბროსე აღნიშნავს, კონსტანტინეს ძმის, დავითის სიკვდილის შემდეგ დიდებულებს და სამღვდელოებას უნდოდათ ტახტზე დაესვათ თეიმურაზი, დავითის უმცროსი ძმა. ხალხს კონსტანტინე არ უყვარდა, რადგან მუსულმანი იყო და ცოლად ჰყავდა ფერიჯან ბეგუმი, შამხალის ასული, და შირაზის ბეგლარ ბეგისა. თეიმურაზმა კი, თავისი სინდისით თუ რაიმე სხვა მოსაზრებით, გადაჭრით უარი განაცხადა, ძმას (კონსტანტინეს) მოციქულები გაუგზავნა და იბარებდა მოსულიყო და ტახტი დაეჭირა (ბროსე 1900: 121-122). ჩვენი ფიქრით, კახელ დიდებულთა დარბაზის ეპიზოდშიც დავით გურამიშვილი უნდა გამოხატავდეს კახელთა უნდობლობას თავიანთი მეფისადმი, როდესაც კონსტანტინე აცხადებს „რომ ის უძეოა, თვითონაც დღეს თუ ხვალ მინა-მტერად იქცევა და მოითხოვს მომავალი თაობისათვის მოსაწონად გადაწყვეტს ტახტის საკითხი, კახელი დიდებულები მას თითქოს ნიშნის მოგებით უცხადებენ: „შენ რომ შვილი არა გყვანდეს, ჰა ძმა შენი და ძმისწული“ (233,4). და მოითხოვენ კონსტანტინესაგან უეჭველად შეასრულოს შაჰის ბრძანება ღვთის წყალობა კარს მოსული“, რადგან შაჰის ბრძანების წინააღმდეგ გამოსვლა გამოიწვევს ქვეყნის უფრო მეტად მოოხრებას. მოდარბაზეები ურჩევენ კონსტანტინეს, გაგზავნოს თავისი უმცროსი ძმა თეიმურაზი ქართლის

ტახტის სათხოვნელად და, თუ ვახტანგი არ დათანხმდება მაშინ ომი გარდუვალი იქნებაო. გურამიშვილი კონკრეტულად არ ასახელებს კახელ დიდებულს, რომელიც დაუპირისპირდა კონსტანტინეს. ვახუშტის კი კონსტანტინეს მონინალმდეგეთა შორის უპირველესად დაუსახელებია ალავერდელი (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 620-621). „ბაქარიანის“ ავტორიც ამ ისტორიულ ფაქტზე უნდა მიუთითებდეს, როდესაც ამბობს: „სულ კახნი დარბაისელნი ქართლის დაჭერას ჩქაროდეს“ (35,3).

„დავითიანში“ კახთა მეფემ არ გაიზიარა დიდებულთა აზრი და თავისი სურვილისამებრ იმოქმედა. კონსტანტინემ წერილი გაუგზავნა ვახტანგს, რომელშიც ქართლ-კახეთის იგავი დაუხატავს: შუაში მოქცეულ ერთადერთ შეკრულ წალამს, გალავნად ცეცხლი შემოარტყა, წალმის თავზე დახრილ ორ ალამს, ერთს „ფეშქაშ-დურ“ დაანერა და მეორეს — „სალამი“, სიტყვიერად კი მისწერა: „შენ მამა ჩვენ ვიყენებთ შენი შვილები თუმცა მიბოძა ყვენმა, მე ქართლსა არ გეცილები“ (240 1,2) „მანდ გეახლებით, მოგვმადლეთ მამამ-ვილური მცნებაო“ (241,4) მოციქულების მიერ მიტანილი წერილი ვახტანგმა ასე ამოხსნა:

„ფეშქაშ-დურ ქართლის მოძღვნა არს, სალამ-ალამი მშვიდობა; გარს გალავანი ცეცხლისა გარეშე მტერთა დიდობა; წალამნი ჩვენ ვართ ორნივე, გვკამს ერთმანერთის მინდობა“ (246 2-4)

კორნელი კეკელიძე კონსტანტინეს წერილის გამო შენიშნავს: „მართალია, ყველა არ იზიარებდა კონსტანტინეს ბრძნულსა და ჰუმანურ შეხედულებას, მაგრამ მან მაინც სიმბოლურად გამოახატვინა წერილში ქართლ-კახელთა ცეცხლის რკალში ყოფნა და მათთვის ერთობის აუცილებლობა და გაუგზავნა ვახტანგს“. მკვლევარი დასძენს: „ვახტანგმა სურათის მნიშვნელობა სწორად შეიგნო“ (კეკელიძე 1981: 542). ჩვენი აზრით, მართალია, ვახტანგმა იგავი ძირითადად სწორად გაიგო, „ფეშქაშ-დურ“ მართლაც, ქართლის მოძღვნას ნიშნავს, მაგრამ „სალამი“ მშვიდობაზე მეტად ქართველების ირანთან კავშირში მტრის წინააღმდეგ გაერთიანებას ხომ არ უნდა ნიშნავდეს. ამას გვაფიქრებინებს იმდროინდელი პოლიტიკური ვითარება (თურქეთ-რუსეთის ხელშეკრულება). ამასთან დავით გურამიშვილი აშკარად გვეუბნება, რომ კეთილი საქმე ბოროტად გადაიქცა: „აქ ნახეთ საქმე კეთილი ვით გაბოროტდეს ენებით“ (242,4). პოემაში ქართლელმა დიდებულებმა, განსაკუთრებით ვახტანგის ძმამ იესემ, იგავში მუქარა დაინახეს, მაგრამ ვახტანგმა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იგავის შინაარსი ძირითადად სწორად ამოიცნო და მკაცრად განაცხადა: „ნარწყმედილს არს ვინც რა თქვას ძმასთან ძმის დასაშორები“ (248,4)

მიუხედავად ამისა, ვახტანგი დააეჭვეს კახეთის მეფის „კეთილ“ საქციელში, გადაწყვიტეს მოენვიათ კონსტანტინე. ვახტანგ მეფემ ბრძანა: „რადგან იმას მოსვლა უთქვამს, ჩვენცა გვმართებს მოუწოდოთ“ (249,4). ქართლის მეფემ თავისთან იხმო კონსტანტინე კიდევ იმიტომ, რომ დარწმუნებულიყო, ის მტერი იყო თუ მოყვარე და თუ კახთა მეფე მას მტრობდა, ღირსეულად გასწორებოდა. ვეზირების თანხმობით ორი მეფის შეყრა დაინიშნა. კახთა მეფის მოსვლას ვახტანგ მეფესთან დიდი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა, მაგრამ კეთილი განზრახვა მეფეთა მორიგებისა ფუჭი აღმოჩნდა. ქართლში ფეოდალური ინტრიგების სათავეში იდგა ვახტანგ მეფის ძმა იესე, რომელმაც არ ისურვა ქართლისა და კახეთის შეკავშირება. იესე იღებს გადაწყვეტილებას: ქართლ-კახეთის მეფეები ერთმანეთს არ შეახვედროს, იხმოს მისთვის სანდო პირი დიდოელი ბერი ეპიფანე, დაარწმუნოს იმაში, რომ ვახტანგი კონსტანტინეს მოკვლას უპირებს და გზავნის კონსტანტინესთან, თან მისწერს კიდევ კახთ ბატონს: „რომ მოხვალ, როდი დაგინდობს, მოგკლავს, ეს შენი მტერია“ (257,3) შენი ძმა თეიმურაზი ვახტანგის მხარეს დაიჭერს, რადგან სიძეა და ქრის-

ტიანია. ყვენი კი ქრისტიანებს მტრობს, შენ ძმას (თეიმურაზს) არ გაამეფებს და ქვეყანაც განადგურდებაო. ქართლის მეფესთან მიმავალი კახთა მეფე უკან გაბრუნდა.

ამრიგად, გურამიშვილის აზრით, კონსტანტინეს და ვახტანგის შეხვედრა და მოლაპარაკება ჩაშალა იესეს წერილმა.

ვახტანგთან მიმავალმა კონსტანტინემ იესესგან მიღებული წერილი თავის ხალხს დაუმალა და „ფიცხლავ უკან გამობრუნდა“ (261,4). ამან კი უფრო გაუმწვავა ეჭვები კახელებს, კონსტანტინეს შესახებ იძახდნენ: „ნეტარ ბატონმა რაზედ იცვალა გუნება, რად მოინდომა უწინვე არ იყო მისი თუ ნება“ (262,2,3). ზოგი მას ძრახავდა კიდეც და მიაჩნდა, რომ „უჯობდა ქართველ ბატონსა შეყროდა თავაზიანად“ (263,2). ჯერ კიდეც ამ კრიტიკაში იყვნენ, როდესაც კახელები იმის მოწმენი გახდნენ, რომ უკანდაბრუნებულებს ქართლელები დაესხნენ თავს და კონსტანტინეს გაუძარცვეს „ჯორ აქლემნი კიდეზულნი, დასჭრეს ზანდუკ მათრახები ამოიღეს შიგ დებულნი“ (265,1,2), მართალია, კონსტანტინეს ხალხი მათ გამოუდგა, მაგრამ შებინდებამ შეუშალა ხელი და ნაძარცვი საქონელი ვერ დაიბრუნეს.

ჩვენი ფიქრით, ეს ფაქტი „ბაქარიანშიც“ არის აღწერილი, როდესაც იესე „ატენის ომში“ დამარცხებულ კონსტანტინეს წამოაძახებს: „არ გახსოვს გაგაყრევი იახტანი და სურადა?“ (147,4). იესე ტლაშაძე, გურამიშვილისაგან განსხვავებით, პიდაპირ ამბობს, რომ კონსტანტინე იესე მეფემ გაძარცვაო.

როგორც დავით გურამიშვილი მოგვითხრობს, ამ ძარცვამ კიდეც უფრო დაარწმუნა კახელები თავიანთი მეფის მცდარ პოლიტიკაში. ისინი აყვედრიდნენ, რომ ქართლის მეფემ მას ყველა იმედი გაუტრუა, არ ისურვა მასთან მეგობრობა და კონსტანტინეს მიერ წამოწყებული საქმით ქართლელებმა ტახტის მიცემის ნაცვლად „დორ-სუზანიც“ (მისაყრდენი ბალიში) ააცალეს. რაც, ჩვენი აზრით, შაჰთან კავშირის დაკარგვას ნიშნავს. ხოლო კახთა მეფემ როცა გაიგო, ხალხი მას ვახტანგთან დამოკიდებულებაში გადადგმულ ამ ნაბიჯს უძრახავდა, ის იძულებული შეიქნა, მათთან თავის გამართლების მიზნით, ვახტანგთან შესახვედრად წასვლა „ნავარდად“ და „საქმის ჩხრეკად“ გამოეცხადებინა. კონსტანტინე მიმართავს კახელებს, რომ მან ისინი გამოცადა და როდესაც დარწმუნდა, რომ ქართლელებმა და კახელებმა ერთმანეთში შური არ მოშალეს, ის იძულებული გახდა კახელი ფეოდალების სურვილის თანახმად იმოქმედოს და შეყროს ჯარი ქართლის წინააღმდეგ საბრძოლველად. გურამიშვილი ამბობს, რომ ამისათვის კონსტანტინე კახელებმა აიძულეს და კახეთის მეფე თავის რუსხვას „უნესურად“ და ცოდვად მიიჩნევს. მას კი უნდოდა ქართლ-კახეთს შორის ყოფილიყო „სიყვარული ძმური“, მაგრამ კონსტანტინეს კახელმა ფეოდალებმა არ მისცეს საშუალება ვახტანგთან ურთიერთობაში ჩამოეგდო „სამართალი ბატონყმური“ (269.1,2).

„ბაქარიანის“ ავტორიც ეთანხმება დავით გურამიშვილს, რომ კახელები ქართლელებთან ჩხუბს ვერ მოიშლიან, რადგან მათ ეს ძველთაგანვე მოსდგამთ „მაგრამ კახნივე დაგვჩხუბენ არს მამა-პაპათ ზნეთია“ (82,4).

დავით გურამიშვილის მიხედვით, მართალია, კონსტანტინემ ვახტანგის წინააღმდეგ ჯარი შეყრა, მაგრამ ქართლზე არ გაილაშქრა და მეფეს წერილი ხელმეორედ გაუგზავნა. კახთა მეფე ატყობინებს ვახტანგს, რომ მასთან შეხვედრას ესწრაფოდა, რადგანაც აპირებდა „საქმეს კარგა მონაგვარსა“ (271,1). აქ კონსტანტინე შეუთვლის მას, თუ რა მიზეზით გაბრუნდა უკან:

1. ვახტანგმა ქართლ კახეთის ერთობის სურვილი მტრობად ჩაუთვალა. „სასმელთა მასმევედი რაც არ მწყუროდა“ (270,3).

2. ვახტანგი მას არ ენდო. „ვაპირებდი საქმეს კარგა მონაგვარსა, არ მიმინდევ“ (270,1,2).

3. მახე დაუფო. „სახე უცან მახეს, შენგნით მონაგარსა“ (271,1,2).

4. გააძარცვინა. განგერიდე რად მომხვიე გასაცრცველად მონა გარსა?“ (274,4) და შემდეგ დასძენს: „შენ ოთხ რიგად გული დამწვი, არამც მე კი განვახუთო, მერმე დამგმოზ დასანვაგად წამისვაო გაძრახ უთო“ (272,3,4) კონსტანტინე ვახტანგისაგან მოითხოვს ნაძარცვის დაბრუნებას, რითაც მას ყველა ჩამოთვლილი წყენა მოუშუშდება, ხოლო, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ჩაადენინებს ისეთ რაიმეს, რომლისთვისაც ვახტანგი მას დაგმობს და საქციელსაც წინასწარგანზრახულად ჩაუთვლის. ამ წერილის პასუხს კახეთის მეფისათვის დიდი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა, რადგან ამით საბოლოოდ უნდა გარკვეულიყო ვახტანგის დამოკიდებულება მისდამი და ამავე დროს „სიყრმით მონაგარი“ საქონლის დაბრუნების საკითხიც. კონსტანტინე ვახტანგ მეფეს ტახტს არ მოსთხოვდა თუ ნაძარცვს დაუბრუნებდა. „არას გთხოვდი თუ დამხსნოდი სიყრმით ჩემით მონაგარსა (271,4) „სიყრმით მონაგარი“ უნდა ყოფილიყო შაჰის ნაბოძები ნივთები, აკი ტლაშაძეც ამბობს, იესე მეფემ მას „გააგდებინა იახტანი და სურადაო“. მაგრამ როდესაც კონსტანტინემ ვახტანგისაგან „ადვილად მოსაშორები“ წერილი მიიღო: „ვინ დაგიცარცვათ, არ ვიცი, ლარ კიდებულნი ჯორები; ეგ ჩვენს კაცს არვის უქნია, გსმენიათ მრუდი ჭორები“ (9273,2,3). დავით გურამიშვილის თქმით, კონსტანტინეს ლახვარივით გულში ეცა ქართლის მეფის ამგვარი პასუხი და მაინც მესამეჯერ მისწერა. ამჯერად თავისი წერილი მეფესთან „ჩინით რჩეულ“ ბერებს გაატანა. კონსტანტინე მიხვდა, რომ ვახტანგის ასეთი საქციელი მის მიმართ გამომდინარეობდა მეფის შინაური მტრებისაგან, რომელთაც ვახტანგი უჯერებდა, ამიტომ ურჩია ვახტანგს: „ორგულთა სიტყვას ნუ ისმენ, გაფრთხილდი ნუ მოსტყუვდები, გასწყერ, დასჭერ და დახივე მტყუვანთ ტყუილის გულები“ (275,1,2). აქ დავით გურამიშვილი მიუთითებს კონსტანტინეს მკაცრ ხასიათზე. ის დაუნდობელია მოღალატეების მიმართ. „უკანიდან მტერი სცემდეს წინ მოყვარეს წაეკიდოს, ამისთანა უგუნურსა უნდა ცეცხლი წაეკიდოს“ (237,2,3), — ამბობს კახეთის მეფე „დავითიანში“. იესე ტყლაშაძეც აღნიშნავს კონსტანტინეს დაუნდობლობას. „ვის გაუწყნება თავს უნაყს, მალ მისცემს ხელში ჯალათსა“ (37,4), ხოლო ვახუშტი ბატონიშვილი კახეთის მეფის სიმკაცრეს მის მაჰმადიანობას აბრალებს; „იყო ესე მაჰმადეყულიხან ფრიად მაჰმადიანი... მრისხანე, რამეთუ არა რიდებდა მცირესა ზედა კაცთა სიკუდილსა“ (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 619). ვფიქრობთ, აქ ი. ტლაშაძის და ვახუშტის მიერ კონსტანტინეს ეს თვისება მათი პიროვნებისადმი დამოკიდებულების მიხედვით არის შეფასებული.

„დავითიანში“, ზემოთ დასახელებულ წერილში, კონსტანტინე მოუწოდებს ვახტანგს წინდახედულობასა და თავმდაბლობისაკენ, დაიცვას ქრისტიანული ზნეობა „კაცს მართებს დაბლაც დახედვა, რაგინდ მაღლამდის აროსა, სიამპარტავნით ხარისხსა ძირი არ განებძაროსა“ (276). ყმამ ბატონს უნდა მოუსმინოს, თორემ საწინააღმდეგოს ღმერთი არ აპატიებს, ყოველივე ამის შემდეგ კი ურჩევს, დაემორჩილოს შაჰი, რადგან თუ იგი არ მოუსმენს თავის უფალს (ბატონი, პატრონი), არც მას დაემორჩილებიან. „დამორჩილება უფალთა უთქვამს დავითის ენასა, ვინც თავის უფალს არ უსმენს, ნურც შენს მონას ეჭვსმენასა“ (279). მართალია, წერილში კახეთის მეფე ვახტანგს ძლიერებით ლომს ადარებს, მაგრამ იმასაც ეუბნება, რომ მხოლოდ ღვთის ძალით თუ მოერევა მტრებს, გრძელკუდიან ვეშაპებს; თავის საქციელით კი კარგავს მოკავშირეებს (სპარსეთს) და ამით „არწივებს“ ე.ი. ოსმალებს, რუსეთს აფხიზლებს, რომლებიც მას დალუპავენ. ვახტანგს აფრთხილებს,

ნუ ეშუღლება შაჰს, რადგან მას შეუძლია ჩამოართვას „ჯილა“ ე.ი. გაუუქმოს მეფობის უფლება და იძულებულს გახდის, რომ რუსეთში გადასახლდეს; კონსტანტინეს კი, თუ ყაენის დავალებას არ შეასრულებს, ვახტანგით დასჯის და ამით სხვადასხვა მტრებისგან აოხრებული საქართველო მთლიანად მოოხრდება. ღმერთი კი მეფეს არ აპატიებს ქვეყნის დაღუპვას ისე, როგორც მოლაღატე იუდას არ აპატიო თვითმკვლელობა, თუმცა ქრისტეზე იძახდა „სისხლი მართალი მივეცო“, ხოლო პეტრე, რომელსაც სარწმუნოებით იუდა სჯობდა, „ან მკვიდრობს კლდე სიმტკიცითა“, იმიტომ, რომ მან თავისი ცოდვანი უფლის წინაშე მოინანია.

ჩვენი ფიქრით, გურამიშვილის მიერ მაჰმადიან კონსტანტინეს წერილში მოყვანილი იუდას და პეტრეს მაგალითები ამ შემთხვევაში და შემდეგ სიტყვები: „ვინც შეინანებს შეუნდობს უფალი თავის ცოდვასა“ — იმაზე ხომ არ მიგვანიშნებს, რომ კონსტანტინეს არ უნდა იუდას მდგომარეობაში ჩაიგდოს თავი და პეტრესავით აქვს გადანყვეტილი ღვთის წინაშე ცოდვანი მოინანიოს, რომელიც შემდეგ შეასრულა კიდეც და ეს ფაქტი „ბაქარიანში“ ნათლად არის წარმოდგენილი.

ვახტანგთან ურთიერთობის ეპიზოდში დავით გურამიშვილს კონსტანტინე გამოჰყავს, სამართლიან, გამჭრიახ და პატრიოტული სულისკვეთების ადამიანად, რომელიც წინააღმდეგია ძმათა შორის შუღლისა და კარგად ესმის მიზეზები საქართველოს დაქსაქსვისა. ის სპარსეთთან ურთიერთობით ხედავს საქართველოს კეთილდღეობას.

ჩვენი ყურადღება მიიქცია გუჯარმა, სადაც კონსტანტინეს ერთგვარად ახასიათებენ დავით გურამიშვილი და დავით იმამყულიხანი, რომელსაც მონაზონ მაკრინესათვის სიკვდილის წინ უკარნახვბია: „ირანის ტახტის გამგებლად დგენილმან, ბრძენ ფილოსოფოსმან, მკნემ, ახოვანმან, ირანის მდივან-ბეგმან და თვალუხვავად მსაჯულმან, უხუცესმან ძმამან, ჩვენმან კონსტანტინემ მაჰმადყულიხან“ (დოლიძე 1965: 359).

იესე ტლაშაძე, რომელიც ვახტანგ მეექვსის კარის პოეტი იყო, პოემაში რამდენჯერმე ახსენებს კონსტანტინეს, როგორც „ჭკვიანს“ და „გამსაჯარს“, თუმცა გურამიშვილის საპირისპიროს ამბობს, რომ კონსტანტინე „ნიგნსა სწერს დარბაისელთა მოტყუებით და მელობით; ქართლი მე მამცა ყეენმა მითთა, ბარით და ველობით, არ შევიცილებ მე კაცსა, ჩემი ყოფილა ძველობით.“ (34). „ბაქარიანში“ კონსტანტინეს თავიდანვე მტრული დამოკიდებულება აქვს ვახტანგთან, ყაენისაგან ქართლის მიცემას დიდ წყალობად თვლის და იქადის კიდეც „ვეცდები ამას იქითა, ჩემს მტერს მოუდგა მახია“ (32,4) და ვახტანგ მეფეც ამის გამო ღმერთს შესთხოვს: „მე მამარჩინე სატანას ამ ეშმაკსა და გველასა,“ (38,3) — სატანასა, ეშმაკსა და გველაში კი კახეთის მეფე იგულისხმება. ი. ტლაშაძესაც კონსტანტინე თავიანთ მტრად მიაჩნია. „რა გავამტყუნე მტერზედა მტერს გული გული მოუფხანია“ (31,3), — ამბობს იგი „ბაქარიანში“.

„დავითიანში“ როდესაც კონსტანტინემ შეიტყო, რომ ვახტანგის ვეზირებმა ითათბირეს, მისი რჩევა არ მიიღეს, ბერებიც დააპატიმრეს და „ემზადებთან სალაშქროდ, ნალარა დანაყვირესო“ (301) „წამოვიდა, დაიჭირა ავლაბარი“ (302,12) და ყიზილბაშების დახმარებით თბილისში გაბატონდა. „ნარიყალა მიმბაშს ეპყრა შაის-ტახტი ციხის კარი, რა მივიდა ფიცხვლავ მოსცა, გაიკეთა მუნ საფარი“ (302,3,4) ნარიყალა — სიმაგრეა, რომელშიც სპარსთა გარნიზონი იდგა (ჩხეიძე 1854: 330). ხოლო სტრიქონი „შაის ტახტი — ციხის კარი“ უნდა ნიშნავდეს, რომ ქართლი ამ დროს სპარსელებთან ვასალურ დამოკიდებულებაშია. „მოვიდა კონსტანტინე კახთ ბატონი ავლაბარსა შიგან თურმე ციხის კაცთა იცოდნენ და მეფე ვახტანგ უმეცარ იყო“, ამბობს სეხნია ჩხეიძე (ჩხეიძე 1854: 330). როდესაც კახეთის

მეფე თბილისში შემოვიდა “ესე ამცნო მამად-ყულისხან ტფილისის მეციხოვნეთა. ამათ დაკვესე კარნი ციხისანი ღამე და ისროდნენ თოფზარბაზანთა, კუალად შემოეპარნენ კახნი და აღიღეს კლდისუბანი“ (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 501).

„ბაქარიანში“ კონსტანტინე მამად-ყულისხანს თბილის ქალაქის აოხრება აქვს ჩაფიქრებული და ვახტანგის წინააღმდეგ იყენებს „არესზეითის ლაშქარს“ ე.ი. არეზის (მდინარე არაქსის ჯარი). „თუ არ მოვასხამ ლაშქარსა, ეს არსად გამეცლებისო, სულ ავაოხრებ ქალაქსა, თუ ხანი დამეცლებისო“ (43,3,4.). ამბობს კახეთის მეფე და „მოვიდა ჯარი მრავალი“. ... და სულ დაიჭირეს კრწანისი ციხე და გართაბორია“ (45,3), — გვიამბობს იესე ტლაშაძე.

როდესაც კონსტანტინემ თაბორის ციხე დაიკავა, მაშინ ვახტანგ მეფემ გაგზავნა დედოფალი გორს და „თუთ დაადგრა სპითა თბილისს, ბრძოლა მიმდინარეობდა სამ თუეს“ (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 501) „იყო ყოველი დღივ ომი“ (ჩხეიძე 1854: 331). ი. ტლაშაძის ნაამბობით, კახეთის მეფეს თბილისიდან გააგდებს ბაქარი. პოეტის თხრობას მხარს უჭერს ვახუშტი: „ბაქარ ეკუთა მამად-ყულისხანს და მისლვასავე ივლტოდნენ“ (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 502) (53,4) და აქ არ ჩანს, რომ კონსტანტინე შეპყრობას გადაარჩინეს ქართლელმა დიდებულებმა, როგორც ამას ვახუშტი გვაუწყებს: „დევენად არლარა აუფლეს მთავართა ბაქარ ზაკუთ, ვინაითგან მცირე დევნითა შეიპყრობდა მამად-ყულისხანს, რათა არ მოსპოს მეტოქე თვისი“ (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 503). სამეცნიერო ლიტერატურაში კი ცნობილია, რომ კონსტანტინე თბილისში როდესაც შემოვიდა „თავადთა ერთი ნაწილი ფარულად თუ აშკარად ვახტანგს ღალატობდა და კონსტანტინეს უჭერდა მხარს“ (მაისურაძე 1982: 66). რუსეთის დახმარების დაგვიანებამ ვახტანგის მომხრეებშიც შეიტანა ეჭვი და უნდობლობა, ხოლო მისი პოლიტიკური მოწინააღმდეგენი კახეთის პროირანული ორიენტაციისაკენ გადაიხარნენ (მაისურაძე 1982: 66). ქართლის მეფეს მოქალაქეთა ნაწილიც განუდგა, რომელთა შორის, ცხადია, სომხებიც იქნებოდნენ“ (მაისურაძე 1982: 66). „ბაქარიანში“ კი ი. ტლაშაძე კონსტანტინეს აბრალებს ქართლელების პროირანულ ორიენტაციაზე გადასვლას: „ვინც მოვა ქართველი კაცი, ფიცხლავ ჩააცმევს ხალათსა“ (38), ამბობს პოეტი კახეთის მეფეზე და აქედან გამომდინარე ალბათ სიმართლეს შეესაბამება ის აზრი, რომ კონსტანტინე კახთ ბატონი შეპყრობას გადაურჩა ვახტანგ მეფის მოწინააღმდეგე ქართლელების დახმარებით. დავით გურამიშვილი მთელ ამ ომს ორი სიტყვით გვიამბობს: „შემოებნენ, დაამარცხეს“ (303,1) ე.ი. კონსტანტინეს შეებრძოლეს და დაამარცხესო. თუ რატომ არიღებს თავს პოეტი ქართლ-კახეთის ბრძოლის უფრო დეტალურად გადმოცემას, ამის მიზეზს სხვა ადგილას თვითონ დავით გურამიშვილი ამბობს: „ამ ამბის თქმა გარჩევითა გულმან ამაღ არ ინება, ბევრი ავი გამოჩნდების ჩვენი მასზე მერცხვინება“ (168,1,2,) აქედან ჩანს, რომ დავით გურამიშვილს, დიდ მამულიშვილს და ჭეშმარიტ პოეტს ანუხებს ძმათა შორის გაჩაღებული ეს ბრძოლა და სამარცხვინოდ მიაჩნია მისი დეტალურად გამოაშკარავება, თუმცა ობიექტურად, მაგრამ საოცარი გულისტკივილით და სინანულით აღწერს მას, ხოლო იასე ტლაშაძე, როგორც ვახტანგის კარის პოეტი და ისტორიკოსი სიზუსტით მოგვითხრობს ისტორიულ ფაქტებს და ერთგვარად გულგრილი მეთვალყურის როლში გამოდის, როდესაც ქართველთა შორის სისხლისმღვრელი ბრძოლის საზარელ სურათს გვიხატავს.

იესე ტლაშაძეს ეგონა, თბილისიდან გაქცეული კონსტანტინე დასახმარებლად შაჰს მიაკითხავდა და უკან დაბრუნდებოდა სპარსელებთან ერთად, მაგრამ კახეთის მეფე შოლობს ლეკის ლაშქარსაო (56,7), — აცხადებს პოეტი, და ვახუშტი ბატონიშვილი კახეთის

მეფის საქციელის მიზეზს კი ასე გვიხსნის: „მაჰმადყულიხანი მივიდა ქისიყს სპისათვის ლეკთა, რამეთუ აქუნდა შიში ყეენისა ვინაათგან მოცდუნებით ყო შფოთი ესე“ (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 503).

ქართლის ცხოვრების მიხედვით, კონსტანტინე ვიდრე ქიზიყს მივიდოდა ჯერ მტკვრის გავლით, ნავით, მივიდა მარტყოფს (ჩხეიძე 1853: 331). ხოლო თეიმურაზი კახელ დიდებულებთან ერთად დარჩა თაბორის ციხეში. ვახტანგის სიძე, თეიმურაზი, ეხვეწა შემორიგებასა ვახტანგს, „არად ისმინა, გაუსია ჯარი მარტყოფს და იავარ ჰყვეს“ (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 503). მაშინ კონსტანტინე წავიდა ქიზიყს სპისათვის ლეკთა, მიმართა ლეკთა ჭარელთა, აღუთქუა მისაცემი მრავალი, ვერცხლი დიდძალი წამოიყვანნა და დაესხნეს ტფილისს მეფესა“ (ტაბაღლა 1982: 147). ეს ის მარბიელი ლეკებია, რომლებიც ჭარში „უბატონო თემების“ სახით ჩამოყალიბდნენ (ჯავახიშვილი 1943: 336) და, როგორც უკვე ვთქვით, კონსტანტინე მათ ემტერებოდა, კახეთიდან გაყრას უპირებდა.

„დავითიანშიც“ თბილისიდან განდევნილმა კონსტანტინემ „მიმართა მუხრახ-ჭარსა; უთხრა ქართველთ გამანზილეს, არც მე შევჭამ იმათ ჯავრსა; შეიპირა ჭარელები, სასყიდელი მისცა ჯარსა, ნაუძღვა და ჰელმეორედ მიაყენა ჯარი კარსა“ (303). ამასვე ამბობს ი. ტლაშაძეც. კონსტანტინემ „შეშრივლა ლეკთა: „დამმართეს მე ქართველთ საქმე ვებული, მათზე მილაშქრეთ, მიშველეთ, ხმალი გარტყიათ ქებული, ხელთ მოგცემთ რაც მაბადია მე სალაროში დებული“ (57) და მეფეს „ლეკის ლაშქარი გამოჰყვაო“ (59). ამასთან დაკავშირებით, მართებული არ უნდა იყოს ს. კაკაბაძის მოსაზრება, თითქოს „სპარსელებმა მოიხმეს კახეთის მეფე მამადყულახანი — კონსტანტინე და ლეკის ჯარით გამოგზავნეს ის თბილისზე“ (კაკაბაძე 1921: 30).

როგორც სეხნია ჩხეიძე წერს, „ვახტანგს მოუვიდა ამბავი კონსტანტინეს ლეკთა ჯარის შოვნისა, არად ჩააგდო მოსულა მისი, არცა ხიდთა აყრა, ამას კი დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, ლეკის ლაშქარი მოვიდა დილა ბინდზედა სამ პირად, ერთი ავლაბრისა ზედა, ერთი ხიდის პირსა, რა ჰცნეს მოსულა მათი ხიდის აყრა ველარ დაასწრეს, ქნეს იერიში, გამოვიდნენ ხიდზედა და ციხიდან გამოვიდა ბატონიშვილი თეიმურაზ და იქა მყოფნი თათრები, შეიქნა ცემა, გაემარჯვათ, მრავალი დარბაისელნი ამოსწყდნენ“ (ჩხეიძე 1854: 331).

აღბათ, იესე ტყლაშაძე ამ ხიდს ახსენებს, როდესაც ამბობს: „კონსტანტინეს ლეკის ლაშქარი გამოჰყვა, ხიდი არ ჩააქციესო, თაბორზე ვახტანგს დაესხნენ, იქიდან გააქციესო“ (59). დ. გურამიშვილის და იესე ტლაშაძის ნაამბობს ეთანხმებიან იმდროინდელი მემატრიანეები ვახუშტი (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 505) და სეხნია ჩხეიძე (ჩხეიძე 1854: 331). მართალია, ამ შემთხვევაში ორი პოეტის თხრობა თითქოს ერთი მეორის იდენტურია, მაგრამ მათ მიერ კონსტანტინეს საქციელის შეფასება — განსხვავებული.

ი. ტლაშაძეს კონსტანტინე მტრად მიაჩნია და მისთვის კახეთის მეფის ამგვარი საქციელი გასაგებია, რადგან კონსტანტინემ ლეკების დახმარებით მიზანს მიაღწია და „ქალაქში დაჯდა ბატონად, ქართლი უნდა გულითაო“ (62,2), დავით გურამიშვილს კი კონსტანტინეზე სხვაგვარი წარმოდგენა აქვს და ყველაფერ ამას იმით ხსნის, რომ ღმერთმა ხელი აიღო ქართლ-კახეთზე მაშინ, როცა კონსტანტინე კახელებისა და ლეკებისაგან შემდგარი ჯარით თბილისში შემოვიდა (304,7). „დავითიანის“ ავტორი იმასაც ამბობს, რომ კონსტანტინეს და ვახტანგის შუღლმა გამოაღვიძა „არწივი“, „გარიელს კლანჭი მან უკრა, სხდენ ორნიც ცარიელზედა“ (306) და გამოლვიძებულ არწივში დავით გურამიშვილი ამკარად ოსმალებს გულისხმობს. თუმცა მის გამოლვიძებას მარტო შუღლს არ აბრალებს,

არამედ ერთგვარად ადანაშაულებს ვახტანგ მეფესაც, როდესაც მან „ძილ-გაკრთობილ-მან საზღაპროდ მძინარე შეძრა ხვანთქარი“ (308,2).

ურუმთა ლაშქრის მოსვლაზე მიუთითებს, იესე ტლაშაძეც „ნამოდგა ურუმთ ლაშქარი“ და განაგრძობს „თრიალეთზე რომ მივიდა, წინ მიეგება ბაქარიო“ (65.1.2). იესე ტლაშაძე ვახტანგის ამგვარ საქციელს მიესალმება. ქართლის უბედურებას საზოგადოდ აბრალებს კახელებს, მაგრამ ამავე დროს არც ვახტანგი მიაჩნია უდანაშაულოდ „სულ კახნი დარბა-ისელნი ქართლის დაჭერას ჩქაროდეს ორნივ (კონსტანტინე და ვახტანგი) დაკარგეს ჯავ-რითა ქართლზე ურუმნი ხაროდეს“ (35).

კონსტანტინეს ლეკებით შემოჭრა თბილისში ეს იყო „კახთ ნაჩინჩხლთ წინწკალთ“, რომელსაც დაერთო — „ქართველთა ქარი ალზედა“ (306) — ასეთია დავით გურამიშვილის აზრი. და პოეტის შიში სამართლიანი იყო. თურქებს გეგმაში ჰქონდათ ვითომდა დახმარების მიზნით, „იმ პროვინციების დაპყრობა, რომლებიც ასი წლის წინ ოტომანებმა დაუთმეს სეფიანებს“ (ჭიჭინაძე 1983: 73). და ვახუშტის მიხედვით, სერასკარი წამოემართა ვინათ-გან იხილა ჟამი მარჯუე და მოუმცნო მეფესა (ვახტანგს) წარმომივლინე ნათესავი შენი, მე ვაოტნო მამად ყულიხან (კონსტანტინე) და დაგიმტკიცო კუალად ქართლი ხონთქრისაგან“ (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 503-504). ვახტანგმაც ოსმალთა შესახვედრად გაგზავნა იესე (ძმა) და ბაქარი და 1723 წლის 12 ივნისს სერასკარი ქალაქის გალავანს მოადგა (ტაბაღლა 1966: 147). როგორც დ. გურამიშვილი ამბობს, კონსტანტინემაც აუსრულა ოსმალებს სურვილი „ქმნა მათის სანუკარისა“ (311,3), „წინ მიეგება, მართვა კლიტენი ციხის კარისა (311), მაშინ, როდესაც „სცნა კახმა ბატონმა, ლაშქარი სარასკარისა საქართველოსა მიადგა, ვით გოლსა ბრბო ფუთკარისა; წინააღმდეგობა არ ეძლო“ ... (311).

ამრიგად, კონსტანტინემ ალლო აულო პოლიტიკურ სიტუაციას, ბრძოლა მიზანშეუწონლად ჩათვალა და თბილისი მტერს უომრად ჩააბარა. „ოსმალთ თიფლის შევიდა, კარები დახვდათ ღია რა“, — აცხადებს პოეტი „დავითიანში“ და ამ ფაქტს ადასტურებენ იმდროინდელი წყაროებიც (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 505; ჩხეიძე 1854: 352).

მაგრამ ჩვენ მიერ მოპოვებული სიგელ-გუჯრებიდან ვიგებთ, რომ კონსტანტინე სიცოცხლის ბოლომდე დაუძინებელი მტერია ოსმალების და თავის ძალას, ენერგიას არ იშურებს მათ წინააღმდეგ ბრძოლაში. ჯერ იყო და ბაქართან ერთად ეწეოდა პარტიზანულ ბრძოლებს თურქების წინააღმდეგ (ტაბაღლა 1966: 318). სულ რაღაც ექვს თვეში განმათავისუფლებელი მოძრაობის ყველა ძალა ანტიოსმალურ ძალად ჩამოყალიბდა. განჯასთან ოსმალების დამარცხებაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა კახეთის მეფემ კონსტანტინემ (მაისურაძე 1982), მაგრამ თბილისში შემოსულმა ოსმალებმა მალე მთელი ქართლი დაიპყრეს. ვახტანგ მეფე რუსეთს გაემგზავრა. ამ დროს არანაკლებ მძიმე იყო კახეთის მდგომარეობაც: ოსმალებმა გარე კახეთი დაარბიეს, ლეკებმა მთელი კახეთის მოიცვეს (ბერძენიშვილი 1958: 162). კახეთის მეფე ლეკებს შეუკავშირდა ოსმალთა წინააღმდეგ და შეება ყაზახში. ამ ბრძოლაში კონსტანტინე დამარცხდა და ძლივს გადაურჩა მოკავშირე ლეკთაგან შეპყრობას (მაისურაძე 1982: 230). „კახთა ბატონმა მომართა ფშავ-ხევსურეთის კიდესა“, — აცხადებს დავით გურამიშვილი და საქმის ახლო მცოდნე-სავით აღგვიწერს კახელებისა და კონსტანტინეს გაჭირებულ ყოფას სოფელ თვალივში (ფშავში) (ლეონიძე 1966: 552). ქართლი და კახეთი დაცარიელდა. ვახუშტის ცნობით, „შემდგომ ეზრახდნენ ქართველნი მამად-ყულიხანს რათა მოვიდეს სპითა კახეთისათა, განა-

ძონ ოსმალნი და იყოს მეფედ მათდა, ესე ირწმუნა მაჰმად-ყულიხან“... (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 662) „დავითიანში კონსტანტინემ ერთგულების ფიცით გააერთიანა კახელები და ქართლები. მათ იერეიში უნდა მიეტანათ გორის ციხეში მყოფ ოსმალებზე. „არჩივეს გორის ციხესა გამოუთხაროთ ძირები, კახთა ბატონმა მომართა დაბდაბნი და საყვირები“ (314). ეს გარემოება აღწერილი „ბაქარიანშიც“. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთს მეფის ეს გადაწყვეტილება გონივრულ ნაბიჯად არ მიაჩნდა, კონსტანტინეს შიშით მასთან ყველა როგორც ერთი გამოცხადდა. ამ ეპიზოდში იესე ტლაშაძე ოთარ ერისთავს კონსტანტინეზე ათქმევინებს: „მივენდოთ კახსა ბატონსა არს კაცი გამსაჯარია“ (342). ეს იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ კონსტანტინე მართალია, მკაცრი იყო, მაგრამ სამართლიანი — ამას ფიქრობს, და განაგრძობს, რომ კონსტანტინემ ოსმალებთან ბრძოლის წინ ცოდვანი მოინანია რათა უფალს მისთვის ხელი მოემართა. კახეთის მეფე დარწმუნებულია, რომ უფალი მას შეუდობს და ბრძოლაში გაიმარჯვებს: „ვიცი გვაქცევთ ამოვსწყვეტ ღვთისაგან ველი შველასა (143), — ამბობს პოემაში კონსტანტინე.

ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ გარეგნულად გამაჰმადიანებული კონსტანტინე შინაგანად მართლმორწმუნე ქრისტიანი უნდა იყოს. ამასთან ყურადღებას იპყრობს ისიც, რომ მთელ რიგ სიგელ-გუჯრებში, კახეთის მეფე საქართველოში ჩამოსვლის დღიდან ზრუნავს ქრისტიანული ეკლესიების გადარჩენისათვის და 1724 წლის შემდეგ თავის თავს მაჰმადიანური სახელით, მაჰმადყულიხანად, აღარ მოიხსენიებს. წყალობის წიგნებში ის ხელს აწერს უკვე როგორც ქართველთა და კახთა მეფე, განჯა ყარაბაღის ბეგლარბეგი და ყაზახის მპყრობელი და მქონებელი მეფეთ მეფე კონსტანტინე. ამასთან დაკავშირებით ვახუშტი ბატონიშვილის თვალსაზრისი, კონსტანტინე „ფრიად მაჰმადიანია“ მიკერძოებულია.

ქართველთა და ოსმალთა ბრძოლა გორის მიდამოებში მიმდინარეობდა. „მათ ჩვენმან ჯარმან აჯობა პირველ მისელაზე შეტევით, მაგრამ ბოლოს კი დამარცხდა შინათვე ნალალატევით“ (613), — ამბობს გურამიშვილი და „დავითიანში“ როგორც ზემოთ ითქვა, ის კონსტანტინეს შეუპოვარ მებრძოლად ახასიათებს. კონსტანტინეს ეს თვისება არც „ბაქარიანის“ ავტორს დარჩენია ყურადღების მიღმა, როდესაც მოგვითხრობს კახეთის მეფის შემოსვლას სოფელ თედონმინდაში „მამაცად არის მამადყულ არა აქვს მტრისა რიღია, სარდლობს, ასწავლის ლაშქარსა მტერზე ამგვარად მიღია“ (139). აქ პოეტი კახეთის მეფეს ათქმევინებს: „არ მეშინია მტრისაგან, როგორც რომ თხისგან ლომსაო“ (140). ამის შემდეგ იესე ტლაშაძე განაგრძობს, საარწივეს ქედთან ქართველებმა შეუტიეს ოსმალებს და „აჯობეს ქართველთა გადრიკეს, გააქცივესა“ (146), მაგრამ ამის გამგონე თბილისის ფაშა კონსტანტინეს წინააღმდეგ გზავნის იესე მეფეს საბარათიანოდან ქართველთა ჯარით. კახეთის მეფე მათ წინააღმდეგობას არ უწევს, ბრძოლიდან გარბის და ხევსურეთის გავლით საღამოს უკვე კახეთშია — გვაუწყებს „ბაქარიანის“ ავტორი. დ. გურამიშვილი ზედაველაზე ქართველთა დამარცხებას ქართლებს აბრალებს „კახელების აღმა ხნული, ქართველებმა დაღმა ფარცხეს“, ხოლო იესე ტლაშაძე კონსტანტინეს მიიჩნევს მტრად, როდესაც ამბობს: „ამ დენი კაცის განყვეტას კახს ბატონს დაუჯინია“ (162).

თუმცა ამავე დროს ქართლებების ღალატსაც ამხელს „ქართლი ისევე ქართლებს დააქცივინეს“ — აცხადებს ტლაშაძე და მას კარგად ესმის დამარცხების მთავარი მიზეზი „თავი არ ჰყვან და ქართველთა ურუმი მით მოერია“ (131) ე.ი. წინამძღოლი არ ჰყავდათ და აქ გულისხმობს ვახტანგს“. ქართლი დააგდო, წავიდა ... ხმალი არა ჰკრა ხვანთქარსა“ (108).

ამრიგად, ერთი და იმავე მოვლენას ორი პოეტი — მემატინე სხვადასხვაგვარად აფასებს. დავით გურამიშვილს როგორც პირუთვნელ ისტორიკოსს და პოეტს ქართველთა უთანხმოება, ღალატი სავალალოდ მიაჩნია. ხოლო იესე ტლაშაძე, რომელმაც კარგად იცის ქვეყნის განსაცდელის მთავარი მიზეზი, იჩენს კუთხურ მიკერძობას და მხოლოდ კონსტანტინე მიაჩნია საქართველოს მტრად. ამაშია განსხვავება დ. გურამიშვილისა და ი.ტლაშაძის თვალსაზრისთა შორის, მოვლენათა ამგვარმა შეფასებამ კი განსაზღვრა მათ მიერ კონსტანტინეს შეფასებაც. კონსტანტინეს დამარცხებით და კახეთში გაქცევით ასრულებს კონსტანტინეს შესახებ თხრობას იესე ტლაშაძე.

ომის შემდეგ, 1725 წელს ოსმალებმა ქართლის მმართველად ისაყ ახალციხის ფაშა დანიშნეს და კახეთის დაპყრობა დაავალეს (ბერძენიშვილი 1965: 164-165). იმავე წელს კონსტანტინემ ელჩი გაუგზავნა ასტრახანის გუბერნატორს თხოვნით, როგორც ქრისტიანს გადაერჩინა საქართველო მტრების მიერ სრულ განადგურებისაგან. მან კი შესთავაზა კახეთის მეფეს ქართველებთან ერთად გადასულიყო რუსეთში და დასახლებულიყო „კასპიის ზღვის სანაპიროზე, წმინდა ჯვრის ეკლესიის მიდამოებში“ (ბროსე 1861: 164). როგორც ჩანს, კონსტანტინემ ეს შემოთავაზება არ მიიღო და განაგრძო ოსმალებთან ბრძოლა. როდესაც საქართველოს „დახმარება არსაიდან არ ჩანდა, მაშინ კახთა მეფემ მოახერხა ლეკებთან მორიგება და მათი ძალის ოსმალთა წინააღმდეგ გამოყენება სცადა. ოსმალები კახეთში სანადელს დიდხანს ვერ ეწინენ, ქვეყანა ვერ დაიპყრეს. მაგრამ რაც დრო გადიოდა, კახეთის მეფის მდგომარეობა სულ უფრო უარესდებოდა. ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ კონსტანტინე დაეზავა ოსმალთა და მათი ხარკი და სამსახური იკისრა, თუმცა თბილისის ფაშა უნდობლად უყურებდა კახეთის მეფეს და მისი ოსმალებისადმი ერთგულებისა არა სწამდა (ბერძენიშვილი 1965: 164-165). 1728 წლის გუჯარში კონსტანტინე მამადყულიხანი თავის თავს მოიხსენიებს მაჰმად ფაშად (თაყაიშვილი 1910: 156). „დავითიანშიც“ აისახა კონსტანტინეს ეს პოლიტიკა: „კახ ბატონს კონსტანტილესა საქმე მოუხდა ყალათი (არახი), ტანთ ხვანთქრის ქურქი ჩაიცვა, დასთმო ყენის ხალათი, მტერს დამორჩილდა ნებითა, ველარა ქნა რა ძალათი, მიენდო, თავის თავზედა აკმარებინა ჯალათი“ (322) ე.ი. როგორც კ.კეკელიძე განმარტავს, კახეთის მეფემ „თავისი თავი წარუმართა ე.ი. მოაკვლევინა ჯალათს“ (კეკელიძე 1955: 316).

ვახუშტის ცნობით, უსუფ ფაშამ 1729 წელს თავისთან დაიბარა კონსტანტინე, „რათა დაუმტკიცოს ხონთქარისგანცა კახეთი... და მოკლეს მაჰმადყულიხან (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 623). ომან ხერხეულიძე კონსტანტინეს მოკვლის თარიღად ასახელებს 1733 წელს (ხერხეულიძე 1854: 473). ამ თვალსაზრისს ემხრობიან ივ. ჯავახიშვილი, ნ.ბერძენიშვილი და ს. ჯანაშია (ჯავახიშვილი... 1943: 340). გ. ლეონიძე კონსტანტინეს მოკვლის ნ. ჯერ 1729 წელი მიიჩნია, შემდეგ კი — 1733 წ. მეცნიერი იმონშეშ 1733 წელს სოლადის ციხეში მყოფ გენერალ ლევაშოვის მოხსენებას: „გენერალი რუსეთის მთავრობას აცნობებს საქართველოს საქმეთა მდგომარეობას და კერძოდ კონსტანტინე კახთ ბატონის სიკვდილის ამბავსაც, როგორც ახალ ამბავს“ (ლეონიძე 1955: 2).

მართლაც, ამ დროს საქართველოში პოლიტიკური ვითარება შეიცვალა. „თამაზ შაჰის ნიჭიერმა სარდალმა ოსმალთა ჯარი დაამარცხა და მთელი ადერბაიჯანიც მტერს ხელიდან გამოსტაცა. კონსტანტინე კახეთის მეფე სათანადოდ აფასებდა შექმნილ მდგომარეობას და ქართლის დასაჭერად დროს შესაფარისად თვლიდა. ამიტომ იყო, რომ ოსმალები ნდო-

ბით ველარ უყურებდნენ ორგულ ყმას და ვერაგულად მოკლეს“ (მეგრელიძე 1973: 444). „კონსტანტინემ ოსმალებთან ბრძოლას საკუთარი სიცოცხლეც კი შესწირა“ (მესხია... 1978: 191) — კონსტანტინე ოსმალთა ბრძოლაში დაიღუპა“ (ბერძენიშვილი 1965: 157).

კონსტანტინეს მოღვაწეობის გურამიშვილისეული შეფასება, რომელსაც მხარს უჭერს საისტორიო წყაროებში მოძიებული მასალაც, ეწინააღმდეგება დღევანდელ სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებულ თვალსაზრისს, რომ კახეთის მეფე არის „რენეგატი“ (პაიჭაძე 1981: 119), „მან დიდი ზიანი მოუტანა ქართლისა და კახეთის მოსახლეობას“ (ბარამიძე 1954: 461), „ცნობილია გამაჰმადიანებული კონსტანტინეს ვერაგობა და ბნელი საქმეები. „ის პირადი განდიდების მიზნით შულლსა და მტრობას აღვივებდა ქართლსა და კახეთს შორის“ (ქიქოძე 1964: 169). ზოგს ისიც კი მიაჩნია, რომ დ. გურამიშვილი ყოველთვის არ დგას „მართლის თქმის“ პრინციპის პოზიციებზე და მხედველობაში აქვს პოეტის მიერ დახატული სახე კონსტანტინესი (მოსია 1986). ჩვენ მიერ საისტორიო წყაროებში მოძიებულმა მასალამ გვიჩვენა, რომ დღევანდელ სამეცნიერო ლიტერატურაში ამგვარი თვალსაზრისი კახეთის მეფეზე უნდა მომდინარეობდეს იესე ტლაშაძის მიკერძოებული შეფასებიდან და ვახუშტის ცნობიდან კონსტანტინეს შესახებ (ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: 619). რაც შეეხება დავით გურამიშვილს, პოემაში კონსტანტინე კახეთის მეფის პიროვნული და პოლიტიკური სახის წარმოჩენით პოეტმა დაგვარწმუნა, რომ ის თავის თანამედროვეთა შორის ყველაზე გაბედული, „მართლის მთქმელი“, პირუთვნელი მემკვიდრეა.

დამონებიანი:

ბარამიძე 1954: ბარამიძე ა. იესე ტლაშაძე. // *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ I. 1954.

ბერძენიშვილი 1965: ბერძენიშვილი ნ. *საქართველოს ისტორიის საკითხები*. II. თბ.: 1965.

ბროსე 1861: Броссе М. *Переписка грузинских царей с российскими государями*. Путербург: 1861.

ბროსე 1900: ბროსე მ. *საქართველოს ისტორია*. ნაწ. II. თბ.: 1900.

ბუტკოვი 1869: Бутков П. *Материалы для новой истории Кавказа*. Ч I, С.П.Б, 1869.

გურამიშვილი 1955: გურამიშვილი დ. „დავითიანი“. თბ.: 1955.

დოლიძე 1965: დოლიძე ი. *ქართული სამართლის ძეგლები*. II ისიძორე დოლიძის რედაქციით. თბ.: 1965.

დონდუა 1959: დონდუა ვ. *დავით გურამიშვილი და საქართველოს ისტორია*. თბ.: 1959.

ვახუშტი ბატონიშვილი 1973: ვახუშტი ბატონიშვილი. *ქართლის ცხოვრება*. ტ. IV. ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით. თბ.: 1973.

თაყაიშვილი 1910: თაყაიშვილი ე. (რედაქტორი). *საქართველოს სიძველენი*. ტ. III. ე. თაყაიშვილის რედაქციით. თბ.: 1910.

კაკაბაძე 1921: კაკაბაძე ს. *შემოკლებული ისტორია საქართველოსი. ახალი საუკუნეების ძველი ეპოქა*. ტფ.: 1921.

კეკელიძე 1955: კეკელიძე კ. *კომენტარები ნიგნში დ. გურამიშვილი „დავითიანი“*. თბ.: 1955.

კეკელიძე 1981: კეკელიძე კ. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბ.: 1981.

ლეონიძე 1955: ლეონიძე გ. *კონსტანტინე კახთ ბატონის სიკვდილის თარიღის გამო*. გაზ. „ლიტერატურული გაზეთი“, 22 ივლისი, 1955.

ლეონიდე 1966: ლეონიდე გ. დავით გურამიშვილი. // *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. II (ავტორთა კოლექტივი). თბ.: 1966.

მაისურაძე 1982: მაისურაძე გ. *ქართველი და სომეხი ხალხის ურთიერთობა XIII-XVIII საუკუნეებში*. თბ.: 1982.

მაისურაძე 1982: Маисурадзе Г. *Армяно русские отношения в XVIII*. Тб.: ст 212, док №202. 1982.

მეგრელიძე 1973: მეგრელიძე დ. ბრძოლა ირან დამპყრობელთა წინააღმდეგ. // *საქართველოს ისტორიის ნარკვევები*. IV. თბ.: 1973.

მესხია... 1958: მესხია შ., გვრიტიშვილი დ., დგებუაძე მ., სურგულაძე ა. *თბილისის ისტორია*. თბ.: 1958.

ნასიძე 1987: ნასიძე მ. დავით გურამიშვილი. // *ქართველი მწერლები*. II. თბ.: 1987.

ორბელიანი 1962: ორბელიანი ს.ს. *თხზულებანი*. ტ. III. აღ. ბარამიძე რედაქციით. თბ.: 1962.

პაიჭაძე 1981: პაიჭაძე გ. *ვახტანგ VI*. თბ.: 1981.

პაპუაშვილი 1972: პაპუაშვილი თ. *ჭარ-ბელაქანი*. თბ.: 1972.

საქართველოს სიძველენი 1948: *საქართველოს სიძველენი*. ტ. III. ე. თაყაიშვილის სტ. თბ.: 1910.

ტაბაღლა 1966: ტაბაღლა ი. *საქართველო საფრანგეთის უერთიერთობა*. თბ.: 1996.

ტაბაღლა 1982: ტაბაღლა ი. *მასალები XVIII ს-ის პირველი მეოთხედი*. საქართველოს ისტორიისათვის. თბ.: 1982.

ტლაშაძე 1962: ტლაშაძე ი. „ბაქარიანი“. ს. ყუბანიშვილის რედაქციით. თბ.: 1962.

ფუთურიძე 1955: ფუთურიძე ვ. (რედაქტორი). *ქართულ სპარსული ისტორიული საბუთები*. ვლ. ფუთურიძე რედაქციით. თბ.: 1955.

ქიქოძე 1964: ქიქოძე ბ. *ისტორიული პოემა ძველ ქართულ ლიტერატურაში*. თბ.: 1964.

ქრონიკები 1854: ქრონიკები. // *ქართლის ცხოვრება*. ტ. II. დ. ჩუბინაშვილის რედაქციით. სანკტ პეტერბურლი: 1854.

ქრონიკები 1967: *ქრონიკები*. III. გ. ჟორდანიას და შოთა ხინთიბაძის რედაქციით. თბ.: 1967.

ჩხეიძე 1854: ჩხეიძე ს. *ქართლის ცხოვრება*. ტ. II. დ. ჩუბინაშვილის რედაქციით. სანკტ პეტერბურლი: 1854.

ჭიჭინაძე 1983: ჭიჭინაძე თ. *უცხოელი ავტორები საქართველოსა და საქართველო ირანის ურთიერთობის შესახებ. XVIII უკანასკნელი მეოთხედი – XVIII ს. I მეოთხედიდან*. თბ.: 1983.

ჭყონია 1948: ჭყონია თ. გორკის ოლქში აღმოჩენილი ქართული სიძველენი // *ლიტერატურული ძეგლები*. IV, თბ.: 1948.

ხერხეულიძე 1854: ხერხეულიძე ო. მეფობა ირაკლი მეორისა თეიმურაზის ძისა. // *ქართლის ცხოვრება*. ტ. II დ. ჩუბინაშვილის რედაქციით. სანკტ პეტერბურლი: 1854.

ჯავახიშვილი... 1943: ჯავახიშვილი ი., ბერძენიშვილი ნ., ჯანაშია ს. *საქართველოს ისტორია უძველესი დროიდან XIX საუკუნის დამდეგამდე*. თბ.: 1943.

Tina Nakhutsrishvili

**The Image of the King of Kakheti Constantine (Mamadkulikhani)
According to the Georgian Poetry and Historiography**

Abstract

Key words: King of Kakheti - Constantine, Davit Guramishvili, Iese Tlashadze, Georgian historical chronicles

This paper is dedicated to the life and activities of King of Kakheti Constantine, political opponent of the King Vakhtang VI, according to the 18th century epic poems “Davitiani” and “Bakariani”. Narrative of two poet-annalists Davit Guramishvili and Iese Tlashadze is identical, except for the appraisal of the conduct of Constantine. D. Guramishvili characterizes Constantine as a positive person and uses a word “comb”, which defends him from Muslim enemies. In our opinion, the “comb” means double-facedness – from the positive standpoint. Constantine was using the abovementioned attitude for the benefit of his homeland, which means that the matter is his political wisdom and not his Muslim customs (according to the researchers). For ten years, the King of Kakheti ceaselessly fought against the Ottoman conquerors ruling in Georgia and sacrificed his life for fulfilling this purpose. While, I. Tlashadze, the court poet of King Vakhtang, considers Constantine as the enemy and displays a subjective approach towards him, calling him ‘damned’, ‘villain’ and ‘snake’ and notes his double-facedness.

The historical materials analyzed by us justify that Davit Guramishvili, who has revealed personal and political image of Constantine, is a “truthful narrator” and an impartial annalist.

XIX საუკუნე — ეპოქა და ლიტერატურა

გორა კუჭუხიძე

ილია ჭავჭავაძე და გლობალიზაცია*

გლობალიზაცია ის ბუნებრივი პროცესია, რაც დადებითადაც შეიძლება იქნას გამოყენებული და უარყოფითადაც, — გააჩნია, ვინ არის ამ პროცესების წარმმართველი (თანამედროვე მსოფლიოში გლობალიზაციის ორ მოდელზე ლაპარაკობენ, — ეს არის ნეოლიბერალური და ანტიგლობალისტური მოდელი, რომლის მიმდევართა შორის გამოყოფენ ერთ ჯგუფს, — რომელიც, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია აღნიშნული, „გლობალიზაციას, როგორც ასეთს, იღებს, მაგრამ წინააღმდეგია ნეოლიბერალური მოდელის ანტისოციალური მიმართულებისა. მათ ალტერგლობალისტებს ეძახიან“, — ამ და სხვა საკითხებზე იხ. — მოამბე 2010: 9...).

ილია ჭავჭავაძის დროს, ცხადია, მსოფლიო გლობალიზაციაზე ჯერ არ საუბრობდნენ, მაგრამ პროცესები უკვე საკმაოდ ძლიერი იყო.

წერილებში „მილიტარობა ევროპაში“, „ისევ ევროპის მილიტარობის შესახებ“, „ევროპის მილიტარობა და ამერიკის მერმისი“ ილია ჭავჭავაძე ევროპის მილიტარობას საკმაოდ უარყოფითად უყურებს: „უეჭველია, რომ რაკი ამერიკის სახელმწიფო იძურობდა მორიგდებიან, მხედრობით გატაცებულს ევროპას კიდევ უფრო დასცემს ეკონომიურად და მსოფლიო მეთაურობასაც დაიმკვიდრებს ამერიკა“ (ჭავჭავაძე 1929: 68). ილია ჭავჭავაძე ერთმანეთთან აპირისპირებს მილიტარობასა და „ძმურ მორიგებას“.

ილიამ ლექსში „პოეტი“ თავი მოსესებურ წინამძღოლადაც კი წარმოადგინა. ერის ცხოვრებაში პიროვნების როლს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა.

გლობალური პროცესები ევროპული კულტურისა და რუსეთის მეშვეობით ნელ-ნელა ძლიერდებოდა საქართველოში და, თუ ერის წინამძღოლობის მისიის თავზე ამდები ამ პროცესების სწორი გზით წარმართვას არ შეეცდებოდა, თუ ნებაზე მიუშვებდა მათ და სასიკეთოდ არ გამოიყენებდა, მაშინ ერის გადაგვარების საფრთხე სულ უფრო გაძლიერდებოდა. ილია ჭავჭავაძის წერილებსა და მოთხრობებზე, თარგმანებით, თეატრით დაინტერესებაზე ერთი თვალის გადავლება კი ცხადყოფს, რომ ავტორი მსოფლიო მოვლენების ჭრილში იაზრებს საქართველოს მომავალს და თავის ქვეყანაში პროცესების წარმართვას ისე ცდილობს, რომ საქართველომ უპირველესად თავი გადაიარჩინოს, ერმა სახელმწიფოებრიობა ეტაპობრივად აღიდგინოს... „უთვალავი ფერით შექმნილ“ სამყაროში ადგილის დამკვიდრებაში შეეწიოს თავის სამშობლოს.

მაგრამ ილია ერთადერთი არ არის, ვინც ამ პროცესებთან საქართველოს დამოკიდებულების განსაზღვრას ცდილობს. XIX ს-ის მიწურულს უფრო და უფრო ძლიერდებიან ის ძალები, რომელთაც სურთ, რომ მხოლოდ სოციალური პრობლემებისათვის მზრუნ-

* წარმოდგენილი ნაშრომი შესრულდა ქართველოლოგიის, ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა ფონდის გრანტის ფარგლებში. იბეჭდება შემოკლებით.

ველთა მიერ წარმართულ პროცესებში ჩართონ ქართველები და ეროვნულობა კი რეგრესად მიაჩნიათ... ილია ჭავჭავაძე გლობალიზაციის პროცესების სწორი გზით წარმართვას ცდილობს. თუ დაინახავს, რომ ამ გარდაუვალ პროცესებში არაეროვნული ძალები იმარჯვებენ, მაშინ ბრძოლას გამოუცხადებს მათ (მარქსისტებს, ათასი მიმართულების სოციალისტს, ტოლსტოველთა ანარქიზმს და სხვას), თუ მსოფლიოში მოვლენათა მთავარი წარმართველები ის ძალები გახდებიან, რომელნიც ერების თვითმყოფადობას საფრთხეს შეუქმნიან და მათგან თავდაცვა ვეღარ მოხერხდა, შესაძლოა, გლობალური პროცესებისაგან დროებით განზე გადგომაც მიიჩნიოს საჭიროდ, თუმცა, მის შემთხვევაში ასე არ მომხდარა.

ილია ჭავჭავაძე წერს: „ევროპის ერი თ. ბისმარკის წყალობით იმ მოძღვრების ქვეშ არის, რომელიც ჰქადაგებს ჯერ პოლიტიკა და მერე ერიო. აქ განირულები ერია, და რაღა საკვირველია, რომ იგი ზოგან ჰტოკავს, ზოგან შფოთავს, და ხანაც იმისთანა პამპულას მოეჭიდება ხოლმე კალთაზედ, როგორც ბულანჟეა და სხვა ამისთანა ცრუპენტელა და ჩიტირეკია გენერალი“ (ჭავჭავაძე 1929: 61).

როცა „ჩიტირეკია გენერლებზე“ ლაპარაკობს, ცხადია, მილიტარობას უპირისპირდება ილია, — მილიტარობას, რომლის იმედიც გასჩენია ერს, — ერს კი, ილია ჭავჭავაძის განსაზღვრით, გადასარჩენად უპირველესად განათლება, მეცნიერება, კულტურა, ეკონომიკა სჭირდება, ჯერ რაობა უნდა წარმოჩნდეს ერისა და ამის შემდეგ შეიძლება იმისი გაცხადება, თუ რომელ ქვეყანასთან რა პოლიტიკის დამყარებას აპირებს.

გლობალიზაცია ილიას მსგავსი ადამიანისათვის ერების მიერ საკუთარი რაობის, მონოდების განსაზღვრას შეიძლება გულისხმობდეს და არა — საკუთარ სახეთა დაკარგვას. სახელმწიფოები ერების თვითმყოფადობის შენარჩუნების გარანტი უნდა იყონ. ერებმა ერთმანეთი თავიანთი კულტურებით უნდა გაამდიდრონ.

წინამდებარე სტატიაში ჩვენ უფრო ლიტერატურული ასპექტებიდან მიმოვიხილავთ საკითხს და ამჯერად სიტყვას ლიტერატურაზე გადავიტანთ.

გაუნათლებლობა, სულიერი სიძაბუნე, ფარისევლური ქრისტიანობაა, ილიას თანახმად, ერთ-ერთი უმთავრესი, რაც საზოგადოებასა და მთელ ერს სასიცოცხლო ძალას ართმევს... ამ მიმართებით გავიხსენოთ მოთხრობა „სარჩობელაზედ“, — მისი მთავარი გმირი — პეტრე.

ლიტერატურათმცოდნეები ბევრ ცოდვას აბრალებდნენ პეტრეს, არადა, თუ არ ვცდებით, მისი დანაშაული ძირითადად ის არის, რომ ვერ ხედავს, რა ხდება ირგვლივ და ვერავის ეხმარება. ყრუ არის და ბრმა, ვიტყვით ასე, — ილიასეული „ბედნიერი ერის“ წევრია (მანანა კვაჭანტირაძე მძინარეს უწოდებს პეტრეს და სავსებით მართებულადაც), — უდარდელად „სძინავს“ და „როსლა ეღირსება გაღვიძება“, ეს ილიამაც არ იცის. იმდენად მიაშიტია, რომ ირგვლივ ვერაფერს ხედავს, ადამიანების ცნობა ვერ მოუხერხებია, ქურდსა და პატიოსან კაცს ერთმანეთში ვერ არჩევს, ვერც ის დაუჯერებია, რომ მოედანზე ადამიანს მართლა აღჩობენ, ვერ ხვდება, რომ ზოგ ადამიანს დახმარება სჭირდება, სანამ დამნაშავე გახდებოდეს და ჩამოსალრჩობად წაიყვანდნენ.

გაუნათლებლობა და უმოქმედობა, ფარისევლური ქრისტიანობაა, ილიას აზრით, ქართველი ხალხის უბედურების ერთ-ერთი მიზეზი... ფარისევლობა ისეთი ქრისტიანობა, როცა ადამიანს თითქოს უმანსპინძლებიან, მაგრამ არ ადარდებთ, თუ რა ბედი ეწიათ ამ ადამიანებს. „პატიოსან“ ადამიანებს, სანახაობითაც უჯერებიათ გული, მღვდელიც მოუყვანიათ ჩამოლხრჩობის მომენტში (ქეთევან ელაშვილს აქვს ყურადღება გამახვილე-

ბული იმ ფაქტზე, რომ მღვდელი, რომელიც ჩამოღრჩობის პროცესებს ესწრება, აღარ ჰგავს ნამდვილ მღვდელს). ადამიანს კლავენ და პროტესტი არ აქვს, თითქოს პროფესიად ქცევიდა ასეთ პროცესებზე სიარული, გულგრილი გამხდარა... ცხადია, ეს არ არის ქრისტიანობა.

სრული სულიერი სიბრმავის, მოქმედების უუნარობის გაკიცხვა არის, ჩვენი აზრით, მოთხრობის მთავარი თემა. როცა ამ კუთხიდან შევხედავთ, როცა საღრმობელასთან შეგროვილ ამ უმოქმედო ადამიანებს დავაკვირდებით, დავინახავთ, რა შემზარავი სურათები დახატა ილია ჭავჭავაძემ.

ნამდვილი ქრისტიანული განათლება, — ისეთი განმანათლებელი მღვდელია საჭირო, როგორც „გლახის ნაამბობში“ აღწერილი. ეს კაცი „ვეფხისტყაოსანსაც“ ასწავლის ყრმებს და, საერთოდ, განმანათლებლობის ერთგვარ ნიმუშადაც კი წარმოგვიდგება. თუმც, საბოლოოდ, „გლახის ნაამბობის“ გმირებიც დაღუპვისაკენ მიექანებიან. ცხადია, ამ მოთხრობაში უბედურების ერთ-ერთი მიზეზი ის არის, რომ ქართველი თავადი — დათიკო მრუშობის მორევშია ჩათრეული და მოყვასს და ბავშვობის მეგობარს ყიდის. ამასთან, ჩვენი აზრით, უბედურების არანაკლები მიზეზი ისიც არის, რომ გაბრიელმა საკუთარ თავში მსახური ვერ დაძლია, — „შერმადინად“ დარჩა, ვერ გაიგო, რომ ადამიანები, ყველანი, ერთმანეთის „შერმადინები“ უნდა იყონ და ბოლოს მკვლელი გახდა. „ვენაცვალე შენს დამწერსა! აი, ბატონ-ყმობა თუ იყოს, ამისთანა!“ — წამოიძახებს მღვდელთან „ვეფხისტყაოსნზე“ საუბრისას შერმადინ-ავთანდილის ურთიერთობით აღფრთოვანებული გაბრიელი და მღვდლისგან ასეთ პასუხს ისმენს: „მოგწონს?“, „უარესს ეგა სჯობია“. ცდილობს მღვდელი გააგებინოს გაბრიელს, რომ ადამიანი თავისუფალი უნდა იყოს. გაბრიელს კი მაინც „შერმადინობა“ მოსწონს და იმასაც ძალიან გვიან ხვდება, რომ დათიკო „ავთანდილი“ არ არის და არც თვითონ გამოუვა „შერმადინობა“. დათიკოცა და გაბრიელიც ავთანდილ-შერმადინის ანტიპოდები არიან, რაც, ცხადია, არ მოსწონს ილიას, თუმც, მისი დროისათვის არც „ვეფხისტყაოსნური“ პატრონ-ყმობაა მოსაწონი, — ეს ის არის, რაც „უარესს სჯობია“.

გაბრიელი ვერ ხვდება, რომ კარგი ბატონობა კი არა, კარგი მეგობრობა, — მოყვასობა უნდა ეთხოვა დათიკოსაგან ბავშვობიდანვე. მღვდლისგან არც დათიკო განისწავლა და გაბრიელმაც ვერ შეიგნო მთავარი, — ქრისტიანული ცნობიერება ვერც გაბრიელმა გაითავისა და ჩვენ ამ მოთხრობაშიც უსწავლელობა გვესახება უბედურების ერთ-ერთ მიზეზად... თამროც ცოდვის გზაზე დგება უბედურების შემდეგ. პეპიასაც შურისძიების სურვილის გრძნობით ატანილს უხდება ამ ქვეყნიდან წასვლა.

„გლახის ნაამბობის“ მოტივი, ვფიქრობთ, „აჩრდილში“ გამოჩნდა:

„ქალს წაგართმევენ, ქალს გაჰყიდინ,
ნამუსს მოუკვლენ შეუბრალებლად“...
„უმანკო პირზე შენს ტურფა ქალსა
გარყვნა დაასვამს საზარო დალსა“...
„და მაშინ იტყვი: ნეტავი გველად,
გველის წინილად მე მომცემოდი,
რომ ქვეყნის ქელვად, ქვეყნის სათრეველად
შენ, შვილო ჩემო, არ გამხდომოდი“...

პეპიას აჩრდილი ილანდება ილიას ამ სიტყვებში, თამროსი... „სოციალური უსამართლობა“, ცხადია, ყველაფრის მიზეზი, მაგრამ მხოლოდ კანონის შიში არ უნდა წარმარ-

თავდეს ადამიანს, — მას ქრისტიანული განათლება და ზნეობა აკლია... „შრომისა ახსნა“, — ექსპლოატორებულის გათავისუფლება რომ ენატრებოდა ილიას, ეს ცხადია, მაგრამ ეს „ახსნა“, ილიას მსოფლმხედველობის თანახმად, მხოლოდ ქრისტიანული ფასეულობების გათავისებით მიიღწევა: — „შრომის სუფევა მოვა მაშინა ჭეშმარიტების მის ძლიერებით“. „მე ვარ ჭეშმარიტება“ — ეს თავად უფლის სიტყვებია...

ბიბლიური რემინისცენციებით უპირველესად იმ ნამდვილ ურთიერთსიყვარულს ჰქადაგებდა ილია, რაც გულიდან მოდის და არა — ფარისევლობიდან:

„აგერა მღვდელნიც — ერთა მამანი —
რომელთ ქრისტესგან ვალად სდებიათ
ამა ერისა სულის აღზრდანი
რა-რიგ გულ-ხელი დაუკრებიათ“.

ფარისევლობას მამების თაობას აბრალებდა (თუმც, ალბათ, ზედმეტი გაცხარება მოუვიდა...): — „სარწმუნოება/და სათნოება/ფარისევლობად არ შეგვიქმნია“.

რევოლუციური იდეები ზოგჯერ „ალიტაცებდა ხოლმე“, უნდოდა, „თავის მამულშიც გაეგონა“ ეს „ხმა ტკბილი“, მაგრამ ილიას მთელ ცხოვრებას და შემოქმედებას თუ გადავხედავთ, დავინახავთ, რომ შინაგანად ქრისტიანული ურთიერთზრუნვა იყო მისი ბუნებისათვის მისაღები... განათლება უნდა შემოვიდეს ხალხში, მსოფლიო აზროვნების მიღწევებს უნდა ეზიაროს ერი, ცხოვრების წესად კი ჭეშმარიტი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ცოცხალი ქრისტიანობა გაიხადოს.

„გლახის ნაამბობში“ არის ერთი პერსონაჟი, — მასაც პეტრე ჰქვია და, თავისი ცხოვრების ერთ მომენტში, აშკარად იმ პეტრეს ჰგავს, რომელზეც უკვე ვისაუბრეთ („სარწობელაზედ“). კეთილი ადამიანია, მაგრამ სწავლას არ აფასებს და ისიც „ბრძების დასის“ წევრია. თითქოს მზე და სითბო ეღვრება ბაგეთაგან, როცა მღვდელს ელაპარაკება:

„ჩვენი წიგნი დედამინაა, ვენაცვალე იმის მადლს! როცა დედამინას მწვანე ხავერდსავით ჯეჯილის ყდა გადაეკვრება, მაშინ იმაზედა ვკითხულობთ ჩვენს ბედსაცა. ჩვენი კალამი დაულალავი გუთანია“.

თბილად ჟღერს ამ გლეხკაცის სიტყვები, მაგრამ უეცრად ამბობს: „გაგიბედავთ, შენი ჭირიმე, და გეტყვი, ჯერ კუჭი უნდა გავიძლოთ, კუჭი!..“ როცა შიმშილის დაკმაყოფილებაზე საუბრობს, საკამათოც არაფერია, მაგრამ განათლება არ უნდა და ამიტომ მოულოდნელიც არ უნდა იყოს უხეში გამონათქვამით თხრობაში ასეთი მკვეთრი „გადასვლა“. როცა ამგვარ მეტყველებას იწყებს ადამიანი, როცა წიგნზე უარს ამბობს, — წიგნზე, რომელსაც მღვდელი აძლევს და რომელშიც უწერია — „გიყვარდეს მტერი შენი“, მაშინ ეს კაცი რევოლუციისა და კაცის კვლისკენაც ადვილად გადადგამს ნაბიჯს. მღვდელი სწრაფად მიახვედრებს, რომ გონიერი და განათლებული ადამიანების გარეშე არც გუთანი იქნებოდა, არც წინაპართაგან გადმოცემული სხვა სიკეთე...

„გლახის ნაამბობში“ „თვალი აეხილა“ „ბრმა“ პეტრეს, აღარ ჰგავს ღვინის გადამზიდველ პეტრეს. ამ მოთხრობის მღვდელი ანტიპოდი იმ მღვდლისა, მოთხრობაში — „სარწობელაზედ“ რომ აღწერა ილიამ. მოთხრობათა ეს პერსონაჟებიც უშუალოდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი.

„გლახის ნაამბობის“ მღვდელი ზოგადი სახეა იმ ნამდვილი სასულიერო მოღვაწისა, რომელიც გაბრიელ ეპისკოპოსის მსგავს ადამიანებში ეგულეებოდა ილია ჭავჭავაძეს. განათლებას და წიგნიერებას ხედავს ილია ჭავჭავაძე ერის გადარჩენის მთავარ საფუძვლად და ის სათქმელი, რაც წერილში „რა გითხრათ, რით გაგახაროთ“ მკაფიოდ გამოაცხადა,

მისი მოთხრობების ერთ-ერთი მთავარი სათქმელიც არის და მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი საყრდენიც.

— „შეირთავდი?“ — ეკითხება არჩილი კესოს და პასუხად ღებულობს — „არა“. — „მეც ეგრე მოვიქცეოდი. გამოდის, რომ თუ გვარიშვილობას... — „ნუ იტყვი მაგას“ — შეჭკივლებს კესო... — „არ მიყვარდა და იმიტომ“...

კესოს ჩამორჩენილობად, უღვთო საქციელად მიაჩნია გვარიშვილობის არქონის გამო კაცზე უარის თქმა. „სჩანს, ჩვენთვის წიგნი სხვა ყოფილა და საქმე სხვა“, — ამბობს არჩილი და აქაც ამკარა ხდება, რომ სოციალური საკითხების მოგვარებასაც სიტყვისა და საქმის ერთიანობაში, მართლა წიგნიერ ქცევაში, ანუ ნამდვილ — არაფარისეველურ ქრისტიანობაში ხედავს ილია ჭავჭავაძე (როგორღაც სახარებისულ „მნიგნობრებსაც“ ემსგავსებიან არჩილი და კესო). „გიყვარდეს მოყვასი“ — ეს არის ერთ-ერთი მცნება, რომელიც ვერ გაუთავისებიათ ამ მოთხრობაში და, თუ ხიდრატეხილობის პრობლემაზე ვისაუბრებთ, უნდა ითქვას, რომ ხიდსაც ეს უტეხავთ.

ცოდნა და მასზე დამყარებული შრომაა საჭირო... რაინდობა — ქართველის თვისებაა და ნიკოლოზ გოსტაშაბიშვილზე ზღაპრებით კიდევაც უნდა ზრდიდნენ მშობლები შვილებს, მაგრამ გაიზრდებიან და გაიგებენ, რომ გადასარჩენად უკვე სულ სხვა „ხმალი“ სჭირდებათ. შემთხვევითი არ არის, რომ ილია ჭავჭავაძემ „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“ უწოდა თავის მიერ დაარსებულ, — ფაქტიურად საქართველოს „ფინანსთა სამინისტროს“, — თუ ილიას შემოქმედებაში სიმბოლოები უნდა ვეძიოთ, მხოლოდ ლიტერატურულ შემოქმედებაში კი არა — მოღვაწეობაშიც იძებნება ისინი. ეს სახელი დიდ ეროვნულ მიზნებს მოხერხებულად მალავს, — საქართველო განათლებული უნდა იყოს, განათლებული და რაინდული, რათა საკუთარი სახე გადაირჩინოს...

ქართველის საკუთარი სახე ვლადიკავკაზიდან მომავალ დარბაისელ ილიაში მოჩანს, — იმ ახალგაზრდა ილიაში, რომელსაც მყინვარზე მეტად — თერგი, გოეთეზე მეტად — ბაირონი მოსწონს. ამ მოთხრობაში საოცარი დინამიკით იცვლება სურათები, ნელ-ნელა იკვეთება მთავარი სათქმელი... ლელთ ღუნისათან საუბრისას ცივი მყინვარისა და დაუოკებელი თერგის დაპირისპირებას სხვა დაპირისპირება ცვლის, — ჯანმრთელი მთისა და დაავადებული ბარის დაპირისპირება. წარმოჩნდება, რომ ბარში მცხოვრებ „კაცს ფერი არა აქვს, ჯანი არა აქვს. აქაველ ჯან-მრთელნი არნ. ცარგვალის გამჩენმა განაჯო: იქაჲთ მადღრობა, აქაჲთ სიმრთელე“.

ლელთ ღუნისა სიტყვით, — ადრე აქ, — მთაში „აირჩიგინ ბჭედა ბრძენ-ბერ-კაცნი, პეიტროზით სახელდებულნი“, — თითქოს თერგისა თუ ბაირონის ენერგიას, რომლითაც არის სავსე ჭაბუკი ილია, მთის სიბრძნე მიმატებია.

„აჩრდილშიც“ „მთისა“ და „ბარის“ დაპირისპირების თემა გამოიკვეთა. აქ მთას, თითქოს, დაუკარგავს ის სიმშვიდე, რამაც ერთთავად სიმშვიდის მადებარი (და არა — მშვიდი) გოეთე მოაგონა ილიას... ოღონდ, ამ მთას ისეთი მრისხანება მოძალებია, რომელიც, თითქოს, შურისძიების გრძნობით აღვსილა და უნდა, რომ სხვასაც რისხვად დაატყდეს თავს და ბოლოს თავიც დაიღუპოს:

„ქვესკნელთ ძალთაგან იგი მთა მედგრად
ცის გასარღვევად აღმოზიდულა“...
„დასცქერის რისხვით და მუქარებით,
თითქოს ელისო განკითხვის დღესა,

რომ იგრილოს, წამოიქუხოს,
ხმელეთს დაეცეს, მერმეთ ქვესკნელსა,
თვითც დაიღუპოს, ისიც დაღუპოს“.

დილა ისეთი მშვიდია,

„რომ თვით მყინვარის რისხვა და ზარი
იმ დილის მადლსა დაემორჩილა“.

მაგრამ მის სიმშვიდეშიც მრისხანებაა მიმაღული, — აპოკალიფსის მომლოდინე მრისხანება:

„ღრმად ჩააკვირდი მის დუმილს და სცნობ,
თვით მაგ დუმილში რა წყევაც არი!...“

„მყინვარზე მდგომი მოხუცებული“, „ვითა ქვეყანა“, მშვიდი ჩანს, მის გარეშემო კი

„შვენოდნენ მთანი
და მათ ფერხთა ქვეშ თერგიც გაჰყეფდა,
თერგი მრისხანე, თერგი ბრდლინვარე
ქაფისა ზვირთთა მიაქანებდა“...

შემდეგ არაგვს მიმართავს ილია, — „ქართველის დროების მოწამეს“ (თითქოს ილიასა და ბარათაშვილის სიახლოვეც იგრძნობა — „მრავალ დროების მოწამე ხარ“). იმ დროს შენატრის, როცა ფარნავაზმა საქართველო გააერთიანა და როცა „მაკედონის გამირის ლაშქარს“, — ლაშქარს იმ „უცხო მთავრისა“, ვისაც „სძაგდა ქვეყანა, და ვისაც „სძაგდა თვით ერიც, წინ „აღუდგა ქართველის ქველობა“... ცხადია, „მაკედონის გამირის უცხო მთავარში“ მაკედონელის მომხრე აზონია ნაგულისმები, ოღონდ დარწმუნებულნი არ უნდა ვიყოთ, თითქოს ილია ჭაჭაჭაძეს მიაჩნდა, რომ ალექსანდრე მაკედონელმა თვითონ ილაშქრა ქართლში.

საქართველოს თანამდეგ „მარად სულში“, ამ „მოხუცში“, მგზნებარებაც საკმაოდ არის და სიბრძნეც, — მისი სიბრძნე, ცხადია, უყვარს ილიას, — „აჩრდილში“ ხილულ მყინვარს, თითქოს, მოხუცის სიბრძნე აოკებს, „მყინვარის“ „სრბოლა ცაში უეცრად თითქოს განგებით შეყენებულა“ და თერგს ეხმიანება, ილიას მიაჩნია, რომ მგზნებარება „დილის მადლს დამორჩილებულმა“ სიბრძნემ უნდა მართოს, ხალხისაგან განრიდებამ კი არა — ხალხის გადარჩენისაკენ მიმართულმა, საკუთარ თავში გზენაბადაოკებულმა სიბრძნემ უნდა წარმართოს „თერგისებური“ გზნება და მაშინ ასეთი სიმშვიდეც მისაღები გახდება ილიასათვის, რადგან სიბრძნე სიმშვიდის გარეშე ძალას კარგავს. მოხუცის სიბრძნე და სიმშვიდე „აჩრდილისეულ“ მიმაღულ მრისხანებასაც აწყნარებს... სიმშვიდე არ უნდა დაეკარგოს მთას, შურისძიების სურვილმა და მრისხანებამ არ უნდა იძალოს მასში, რაც თითქოს „აჩრდილისეულ“, საკუთარი თავის დამღუპველ მრისხანებაში, არცთუ ძალიან გამოკვეთილად, მაგრამ, მაინც, მოჩანს... არც სიცივე არ უნდა მოეძალოს მას...

ვცდილობთ, ილიას პოეზია და პროზა ერთ არეალში განვიხილოთ და ამიტომ „აჩრდილზე“ საუბრისას „მგზავრის წერილებსაც“ ისევ შევეხებით. ლელთ ლუნიაც ის შინაგანად აღელვებული და წარსულზე მეოცნებე კაცია, როგორიც „აჩრდილისეულ“ მყინვარზე წარმოუდგა ილიას მოხუცის სახით, თავდაჭერილობას და სიბრძნეს ფლობს ეს კაცი, — მთის მკვიდრი; ცოტა პირქუშია, მაგრამ არც ცივია და მრისხანებაც ნაკლებად ჩანს მასში.

„აჩრდილისეულ“ მოხუცს ენათესავება ლელთ ღუნია. სიბრძნე საკმაოდ აქვს შენარჩუნებული. სულიერი სიმაღლე (მთა) ცივს არ ხდის. ლელთ ღუნიასთან შეხვედრის შემდეგ, თითქოს, გასაგები ხდება, რომ სულიერი სიმაღლე (მთა) ხალხზე ზრუნვისაკენ უნდა იყოს მიმართული, მთა, სიბრძნე, ბარის, გზნების სწორი გზით წარმმართველი უნდა გახდეს, მრისხანებაში არ უნდა გადაიზარდოს... ლელთ ღუნიას მსგავს ადამიანს სულიერი სიმაღლე კი არ გაყინავს სულიერად და ხალხს კი არ დააცილებს, არამედ, ხალხზე ზრუნვისაკენ, მისდამი წუხილისაკენ მიმართავს ამ სიმაღლეს. იგი სულიერ სიმაღლეს სიკეთისათვის იყენებს. ასეთ შემთხვევაში მთა თავის დანიშნულებას აღიდგენს, ამაღლებულობა სიცივისა და მრისხანებისაგან შორს იდგება და ხალხს მოემსახურება...

ილიასეული „გოეთე“, სიმშვიდის მაძებარი, ლიტერატურული პერსონაჟია და ისტორიულ გოეთესთან, ვფიქრობთ, ბოლომდე არ უნდა გავაიგივოთ. ილიამ, ცხადია, კარგად იცოდა, რომ გოეთეში სიბრძნე და გრძნობიერება იყო და არა — სიცივე. გოეთესეული სიმშვიდის მძებნელობა ხალხისაგან განწყენებულობის იდეისათვის გამოიყენა. ამასთან, ჩანს, გოეთეს, ისევე, როგორც პუშკინს, ხალხისაგან განზე დგომას მაინც საყვედურობდა (ამ საკითხზე ცალკე წერილში ვმსჯელობთ, იხ. მწერლობა 2005), მიაჩნდა, რომ ღვთისგან ბოძებული სულიერი სიმაღლე მათ ხალხზე ზრუნვისაკენ არ წარმართეს... ლელთ ღუნიასთან საუბარმა ცხადი გახადა, რომ მართალია, ბარი თერგისეზური, არა — მდორე, არამედ, — გზნებით უნდა ცხოვრობდეს, მაგრამ მთავარია, ეს ახალგაზრდული გზნება სწორი გზით მოხუცის სიბრძნემ წარმართოს. ლელთ ღუნია, ცხადია, გოეთეს სიმაღლეებამდე ზეასული ადამიანი არ არის, მაგრამ, როგორც მთის მკვიდრი, სიმბოლურად ისიც სულიერ სიმაღლეს განასახიერებს და მისდამი სიმპათიის გამოხატვით ილია ჭავჭავაძე ცხადყოფს, რომ ეს სიმაღლე ხალხისათვის ზრუნვისაკენ უნდა იყოს მიმართული. ლელთ ღუნიასთან საუბრის შემდეგ იდეალური სულიერი სიმაღლე უკვე სულ სხვა სახით წარმოჩნდა... მკაფიოდ გამოიკვეთა, რომ მთამ ბარში ზნეობა უნდა გააღვიძოს. სულიერ სიმაღლეს არც სიცივე უნდა მოეძალოს, არც — მრისხანება. უზნეობამ და სულიერმა სიცივემ მთაშიც თუ შეაღწია, სიბრძნე თუ სხვა ქვეყნის ვაჭარს დაემორჩილა, ეს ნამდვილი სიბრძნე და სინმიდე აღარ იქნება და ვეღარ მართავს ბარს, ბარშიც სულ გაქრება სინმიდე... სულიერი სიმაღლე ხალხს ვეღარ მოემსახურება. „აჩრდილში“ წერია, რომ მცხეთა, სადაც ერთ დროს „ჰყვაოდა ხე ცხოვრებისა“, „ან სამიკიტნოდ გადაქცეულა“. ეს ისეთივე ცოდვაა, როცა ღმრთის ტაძარს სავაჭრო სახლად აქცევენ, რის შესახებაც სახარებაშია მოთხრობილი.

ლელთ ღუნიაც წარსულს შენატრის და „საქართველოს თანამდევნი მარადი სულიც“ წარსულის დიდების აღდგენისთვის ზრუნვისაკენ მოგვიწოდებს:

„ადრიღა აჯად თუ კარგად ჩვენი თაჯნი ჩვენადვე გვეყუდნეს, მით იყვის უჯედ. ადრიჲ და ერი ერობდის“... — ამბობს ლელთ ღუნია.

აღბათ, დიალექტოლოგებმა უნდა განსაზღვრონ, რამდენად სწორად აამეტყველა ილია ჭავჭავაძემ ლელთ ღუნია მოხვევის კილოზე და რამდენად სწორად ამბობს მოხვევე — „ჩვენი თაჯნი ჩვენადვე გვეყუდნეს“, — „გვეყუდნეს“ წარსული დროის ფორმა იყო გასულ საუკუნეში? იგივეა, რაც — „გვეყუდნოდის“? იქნებ, ისეთი ფორმით ათქმევინა ეს სიტყვა ილიამ ლელთ ღუნიას, რომ თან წარსულ დროში ყოფილიყო მეტყველება და თან მინიშნებით მომავლის ფორმა მიეღო ამ სიტყვებს და მოწოდებად ქცეულიყო? იქცა კიდევ ეს სიტყვები მოწოდებად, — „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნეს“.

ილია ჭავჭავაძე ფრთხილობდა, რომ საქართველოში გაჩენილ ვინრო პარტიულ ინტერესებს არ შეეზღუდა ქვეყნის სულიერი პოტენციალი და სოციალურ თეორიებს გა-

დაყოლილი არ გამქრალიყო მსოფლიო ხალხთა ერთობაში. თუ პარტიას შექმნიდა ილია, ეს მართლაც ისეთი პარტია იქნებოდა, რომ ზოგადკაცობრივი და, აქედან გამომდინარე, ეროვნული და სოციალური ინტერესები, დემოკრატიული უფლებები მთლიანად ყოფილიყო გათვალისწინებული. განათლების გარეშე დაილუპება ილიას საოცნებო საქართველო, ჩაიკარგება ახალ მსოფლიოში.

განათლება ტრადიციების გაცოცხლებასა და გათავისებებს თავისთავად გულისხმობს, — მარადიულ ღირებულებებს შენატრის ლელთ ღუნია, იმ დროს შენატრის, როცა „ჩვენობა იყვის“ (ცხადია, ყველა ერს სჭირდება ეს „ჩვენობა“): მერე „ნარხდა ქართველთა სახელი, ქართველთა წესთ-წყობაი“... „ანინა ერობა დაიშალის, მეძავ-მრუშობაი ჩამოვარდნის, ხარბობაი, ანგარი გვერიჟნის, ერთ-სულობაი დავარდის, მტრობა-ბძარვაი გახშირდნის. ანინა ქვრივ-ობოლ ვინ განიკიხხის, ატირდომილ ვინ გააცინის, დაცემულ ვინ აღადგინის? ანინა არა არნ კაცნი და თუარნ — პირად და გულად ჯულურ არნ. ერი დავარდნილ, გალახულ არნ, ვრდომილ-კრთომილ“... აქ და შემდომ ლელთ ღუნია ფაქტიურად ერის ტრადიციებზე ლაპარაკობს და ილიაც ნარმოაჩენს, რომ სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს ამ ტრადიციების აღდგენას. პოეტურად მეტყველებს ლელთ ღუნია (განმეორებანი, შინაგანი რითმაც არის მის მეტყველებაში, — „ვრდომილ-კრთომილ“...). ვფიქრობთ, „ბედნიერი ერის“ წინასახეც საგრძნობია მის მეტყველებაში: — „ერი დავარდნილ, გალახულ არნ, ვრდომილ-კრთომილ“...

როცა განათლებაზე ვსაუბრობთ, არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დავივიწყოთ, რომ, ილიას თანახმად, მხოლოდ ცოდნა კი არა, — ნამდვილი, ცოცხალი მოაზროვნეობა სჭირდება საქართველოს გადასარჩენად. თეორიების უსიცოცხლო ცოდნა ერს სიცოცხლის უნარს ვერ მისცემს, ვერც ლიტერატურული კრიტიკა განვითარდება და ვერც სხვა მეცნიერება, ერი დაუძღურდება, თუ მას მოაზროვნე ადამიანები არ ეყოლება, თუ ისეთი საზოგადოება არ შეიქმნება, სადაც მოაზროვნეებს ცხოვრების საშუალებას მისცემენ: „თვითმსჯელობა, თვითმხედველობა გონებრივი უმაღლესი ნერტილია ადამიანის განვითარებისა და წარმატებისა. შესაძლოა კაცს მრავალი ცოდნა ჰქონდეს, და ის უნარი-კი, რომელიც თავისით ჭრასა და კერვას მოასწავებს გონების საქმეში, არ გახსნოდეს, არ გაშლოდეს სამოქმედოდ. ამ-გვარის მშრალის და უქმის გონების კაცი სახელოვანმა გეტემ დაგვიხატა თავის ფაუსტში. ფაუსტში რომ გამოყვანილია ვაგნერი, სწორედ ზედგამოჭრილი სახეა იმ-გვარის კაცებისა, რომელთაც ცოდნა აქვთ და საკუთარი ჭკუით ტარების უნარი-კი ღმერთს, თუ ბედს, იმათთვის არ მიუმაღლებია“ („რა მიზეზია, რომ კრიტიკა არა გვაქვს“, ჭავჭავაძე 1929: 166). შემდეგ: „ნუ გაგვიწყრებიან, თუ ვიტყვით, რომ ჩვენ ინტელიგენციას სწორედ ეგ უნარი თვითმსჯელობისა, თვითმხედველობისა არა აქვს გახსნილი და გადაშლილი“ (ჭავჭავაძე 1929: 167). „ჩვენი „სწავლულნი“ „განათლებულნი“, დარვიანის თეორიას ზედმინევენით გაცოდინებენ, ჰეგელის ესთეტიკას, ლესინგისა და ტენის ფილოსოფიას ხელოვნებისას თავის ხელის-გულისავით გადაგვიშლიან, შექსპირზედ, გეტეზედ, ბაირონზედ და თუნდა ჰომიროსზედაც, — ჩვენში-კი ითქვას — ათასში ერთს არ ნაუკითხავს, თუნდა მთელს უზარმაზარ წიგნებს დასწერენ, და იქნება ისეთი სასწაულიც მოხდეს, რომ წასაკითხად ღირსი წიგნებიც დასწერონ, და ერთს პანია ლექსს-კი ჩვენის რომელისამე პოეტისას ვერ გაუძღვებიან, როგორც რიგია“ (ჭავჭავაძე 1929: 164).

ილია ჭავჭავაძეს განწირულად მიაჩნია ის ერი თუ სახელმწიფო, რომლებიც სხვა ერების მიღწევათა საკუთარ ცხოვრებაზე ხელოვნურად მორგების მეტს ვერაფერს აკეთებს, მეცნიერებას არ ავითარებს, რადგან მიაჩნია, რომ მეცნიერება სხვა ერებმა უნდა მარ-

თონ, ცოცხალი აზროვნება აღარ უნდათ და მხოლოდ სხვის მიღწევებს სწავლობენ მეორეხარისხოვანი ადამიანებივით, ან უსიცოცხლო თეორიებითა და რეალური სიკეთის ვერმომტანი, გაუგებარი ფუჭმეტყველებით არიან გატაცებულნი. ასეთ შემთხვევაში ზოგჯერ მხოლოდ ფოლკლორს სწავლობენ ხოლმე თავისას, — ისიც მხოლოდ ზედაპირულად, — სხვისთვის საჩვენებლად და გასართობად. ხალხთა დაახლოების პროცესები ძლიერდება, „ერთა დიალოგი“ უნდა დაიწყოს მალე და ილიამ უკვე იცის, რომ ეს დიალოგი მოაზროვნე ერებს ექნებათ, სხვები კი ჯერ მოკრძალებით მოუსმენენ ამ დიალოგს, შემდეგ კი, თუ არ იაზროვნეს, თუ ისეც მოხდა, რომ მხოლოდ გართობა აქციეს თავიანთ საქმედ, გონება ნელ-ნელა დაუსუსტდებათ ლუარსაბ თათქარიძესავით, მეორეხარისხოვან ადამიანებად ჩამოყალიბდებიან და გაქრობის საფრთხეც მთელი სიმკაცრით დადგება მათ წინაშე.

ისევე პოეზიაზე გადავიტანთ საუბარს და გავიხსენებთ 1858 წელს დაწერილი ლექსს — „სიმღერა“:

„შორს მომავლის ვარსკვლავი
თუმც არის უხილავი,
მაგრამ, ვგრძნობ, შეხვალ დიდს ზღვას
და იქ ჩაჰლუპავ ჩემს ნავს“.

ცხოვრების „მდინარეს“ მიმართავს ილია, საკუთარ თავზე წერს, ნუთისოფელში საკუთარი პიროვნების ჩაკარგვის ეშინია თითქოს, მაგრამ ილიასათვის პიროვნული და ეროვნული ერთმანეთთან ძალიან მჭიდროდ არის გადანასკვეული და, ვფიქრობთ, აქ ერიც იგულისხმება:

„ორსა ობლად მცურავსა,
მე და ჩემს მცირე ნავსა,
ჰოი, გვედრებ, მდინარევ,
იმ დიდ ზღვაში ნუ შეგვრევ!“

„შორს მომავლის ვარსკვლავი“ ძალაუნებურად გვახსენებს ილიას სხვა სიტყვებს: „ჩვენ უნდა ვსდიოთ ახლა სხვა ვარსკვლავს“.

გვახსოვს, თუ რას ევედრებოდა ილია ქართველის დედას: „ისე აღზარდე შენ შვილის სული,/რომ წინ გაუძღვეს ჭეშმარიტება“. ჭეშმარიტება, ანუ თავად ღმერთი უნდა წარუძღვეს წინ ქართველს და მაშინ იმ „დიდ ზღვაში“ არ ჩაიკარგება, საკუთარი სახე შენარჩუნებული ექნება...

ილიას „დამაკვირდი“ გავიხსენოთ:

„პატიოსან მტერთა შორის
მოციქული ნამუსია.
ხმალი იმოდენს ვერას იქმს
მრისხანე და ძლიერიო,
რასაც იქმს მშვიდობიანი
კალმის პატარა წვერიო“.

ზოგან აკაკისეული ინტონაციებით აჟღერებულ ამ ლექსში შემდეგ „ხმლის“ დაგება და „პატარა ნემსის“, ანუ კალმის ქებაა...

ილია სრულიად ცხადად ქადაგებს ქრისტიანულ სიყვარულს:

„სიკეთით სძლიე შენს მტერსა,
ერიდე სისხლით ზღვევასა“.

ბოლოს გონება და გული საუბრობენ ერთმანეთში, გონება ამბობს:

„უღონოს ღონე მე მივეც,
ხელი მე გავაქნევი“.

ილიას სიტყვები „ჩვენი გონება არს ჩვენი ღმერთი“ სულში ცოცხალი რელიგიური აზროვნების დამკვიდრებას გულისხმობს. გონებაში ღმერთი შემოსულა თითქოს, ანუ სულიწმიდა დამკვიდრებულა ადამიანში (სწორედ ასე უნდა იქნას გაგებული ილიას ეს სიტყვები და მაშინ ცხადი გახდება, რომ ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას სრულიად ეთანხმება ეს ფრაზა). თითქოს ზიარებია მთელი თავისი აზროვნებით ილია ღმერთს და მისი გულიც გონების მიერ არის წარმართული.

კიტა აბაშიძე წერილში „ილია ჭავჭავაძე და ლევ ტოლსტოი“ ილიას განდევილის შესახებ წერდა, რომ ეს პერსონაჟი „ცხოვრების წარმავალ და გულის ამრევ სინამდვილეს კი არ ჰყოფს უარს, იგი ებრძოდა ხორციელებას“... „სულის დამკვიდრებას ეტანებოდა. მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ ეს ცდა სრულის გაკოტრებითა და დამარცხებით გათავდა“... ცხადია, სულის დამკვიდრებას უნდა ცდილობდეს ყოველი ადამიანი, მაგრამ სული, გონება და გული, მოყვასის, ადამიანის სიყვარულით უნდა იყოს სავსე, თუ არა და მას წუთისოფლური გულისთქმა მაინც დაამარცხებს.

ილიასათვის ესოდენ საყვარელი „მთისა“ და „ბარის“ დაპირისპირების თემა „განდევილშიც“ გვახსენებს თავს, — ძლიერი ვეღარ არის ეს „მთა“, მისი სულიერება. გარდა იმისა, რომ, როგორც ეს ამ ბოლო ხანებში მართებულად გამოითქმის მეცნიერებაში (მაია ნინიძე, მამა გიორგი ზვიადაძე...), აქ სუსტი ბერი ჰყავს დახატული ილიას, რაც მართლაც სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ იგი, საერთოდ, ბერობას ებრძვის, — პოემაში წარმოჩენილია, რომ ეს მთა სავსე, ცოცხალი სულიერი ცხოვრებით ვეღარ ცხოვრობს, ბარში მყოფებისათვის სულიერად ვეღარ ზრუნავს, გონებაცა და სულიც დასუსტებულა და ერიც ვეღარ იღებს სულიერ საზრდოს: — „აქა ყოფილა უნინ კრებული/ღვთისთვის ქვეყნიდან განდევილ ძმათა“, და აქ ერთ დროს ისმოდა ღვთის „ქება წმიდა-წმიდათა“.

აქ მღვიმეა, რომელსაც ბეთლემი ჰქვია, მაგრამ ვინ იბადება, რა ახალი სულიერი სიმაღლე იშვება ამ „გაუქმებულ“ ბეთლემში? — „ოდესღაც ტაძარს იმ გაუქმებულს/მეუდაბნოე შეჰკედლებია“...

ილიას ისეთი მოღვაწეობა უყვარს, როცა მოყვასისათვის იღვწის ეს სული, მისდამი სიყვარულითაა სავსე. არის ილიას „განდევილი“ ასეთი?! ემსახურება მისი „სულიერი სიმაღლე“ ხალხს“?! ლოცულობს კი იგი მოყვასისა და ერისათვის?! საეჭვოა! ამ შემთხვევაში „სულიერი სიმაღლე“, მთა, ბარისათვის სიკეთის მომტანი ვეღარა ხდება, უძღურდება...

გზნება არის ქართველ ერში, რაც ყოველთვის თუ არ ჩანს, ხშირად იჩენს ხოლმე თავს. მაგრამ საქართველოში ღვთაებრივი გონიერება, სიბრძნე სჭირდება ერს, რათა სახე აღიდგინოს და „დიდ ზღვაში“ არ ჩაიკარგოს. ეროვნული იდენტობის პრობლემაზე თუ გადავიტანთ სიტყვას, — სულის განმაცოცხლებელი ქრისტიანული სიბრძნე სჭირდება ქართველს. მხოლოდ ემოციებით ზაქროსავით შურს კი იძიებს მამისთვის, მაგრამ მარტო გზნება, ემოციები, ქრისტიანული სულიერებისაგან დაშრეტილი საზოგადოება საბოლო-

ოდ სევდიანი წუთისოფლის საუფლოს დაემსგავსება და „სიყვარული“ არ „ააშენებს“ ამ საზოგადოებას, არ აღადგენს ქართველი ერის სახეს. გლახა ჭრიალაშვილების მსგავსი და წერა-კითხვის უცოდინარი ადამიანები, თუნდ, ბუნებით კეთილნი იყონ, განათლების გარეშე, მკითხავების იმედითა და უვიცობით ან ფსევდორელიგიურობით ვერ გამრავლდებიან, ვერ გადარჩებიან...

კიტა აბაშიძემ „ოთარანთ ქვრივი“ პლატონ კარატაევთან დააპირისპირა... იგი რუსული სულის ინდეფერენტობის ხედავდა კარატაევის პასიურობაში. ილიას კი ამგვარი რამ ცოცხალი ქრისტიანობის გამოხატულებად კი არა, — უმოქმედო ფარისევლობად მიაჩნდა. ეს თითქოს ბოროტის წინააღმდეგ არაღდგომაა, მაგრამ ქრისტიანულად წინააღმდეგობის არგანევა ბოროტებისადმი, სწორედ ბოროტების დამარცხებას, — ადამიანში სინდისის გამოღვიძებას გულისხმობს და ილიას ოთარანთ ქვრივის მოქმედება მიაჩნია სწორად. თუმცა, ოთარანთ ქვრივიც მარცხდება საბოლოოდ, — იქნებ იმიტომ, რომ მის გაზრდილ შვილს გამბედაობა, სწორედ მოძრაობის უნარი არ ჰყოფნის, — არ ძალუძს, სიყვარული გაუმჟღავნოს კესოს და მხოლოდ მისი ცქერაც აკმაყოფილებს. კარატაევთან ოთარანთ ქვრივის დაპირისპირება კვლევის ცალკე თემაა და ამის შესახებ სიტყვას აღარ გავაგრძლებთ, — გავიმეორებთ მხოლოდ ზემოთქმულს, — დიდი ადამიანის ცხოვრება სხვაგვარად წარმოუდგენია ილიას, — ღმერთთან მოსაუბრეცა და ხალხის წინამძღოლიც, — სრულყოფილად მოქმედი უნდა იყოს იგი. გოეთესგან, პუშკინისა თუ ტოლსტოისაგან სწორედ იმას ითხოვს, რომ „ღმერთამდე ამაღლებულებს“ ხალხისათვის თავგანწირვაც შეეძლოს. სამივე რომ ძალიან უყვარს, ამას, ალბათ, განსაკუთრებული მტკიცება არც დასჭირდება, — ილია მხოლოდ მსოფლმხედველობრივად შეიძლება დაუპირისპირდეს მათ, — დიდი ადამიანის დაპირისპირება დიდთან, — ასეთი შემთხვევაა აქ.

თავის სატრფოს, გენერალ ჩაიკოვსკაიას ასულს, ასეთ სიტყვებს ათქმევინებს ილია ერთ ლექსში:

„ერთხელ მითხრა: „ცხოველს ქვეყნის
ივერიის შობილი ხარ;
მაღალ მთების ქარიშხალით
ელვით, ჭექით გაზრდილი ხარ.
მე ჩრდილეთის ველზე ვყვავი,
ზამთრის სუსხით დაჩაგრული;
შენს მხურვალს გულს ვითა გასცემს
პასუხს ჩემი ცივი გული?!“

სატრფოს მიერ, ვიტყვით ასე, ცელქად წარმოთქმული ეს სიტყვები ძალიან არ უნდა განზოგადდეს, მაგრამ, თუ ილიას მიერ დანახული ქართველის ხასიათზე ვილაპარაკებთ, იმდენის თქმა კი შეიძლება, რომ ილიას ქართველში მეტი სულიერი მხურვალეობა ეგულება „ზამთრის სუსხით დაჩაგრულს“ კი სითბო ესაჭიროება და სწორედ სითბო, ეს სულიერი მხურვალეობა უნდა გასცეს „ცივი ქვეყნის შვილებს“ (ბარათაშვილისებურად თუ ვიტყვით, — ჩრდილოეთს... ერთმანეთს ეხმიანება ილია ჭავჭავაძისა და ბარათაშვილის მიერ ერეკლე მეფისადმი მიძღვნილ ლექსში ნათქვამი სიტყვები, — „მათი ცხოველი, ტრფიალებით აღსავსე სული/უდნობს ყინულსა ჩრდილოეთსა, განცეცხლებული“).

ილია, ცხადია, ტოლერანტია, — ქართველის ხასიათს ამჟღავნებს, როცა ერთ-ერთ ლექსში („მუშას“) ამ მუშისადმი ასეთი თანაგრძნობით ლაპარაკობს:

„მარტო ეგდები და ლეიბად გექნება ნამჯა
და სახურავად, თუ კი მოგყვა, რუსის ფარაჯა.
მარტო იცოცხლებ და მარტოცა, ძმაო, მოჰკვდები!“...
„არაფერი არ მოაგონებს
შენ „აქ“ ყოფნასა“.

თითქოს სახარებისეულ სიტყვებს ეხმიანება („უცხო ვიყავ და არა შემინყნარეთ მე“), — ქართველი უცხოთა შემწყნარებელი არის, მაგრამ ამ დროს ცოდვა ეპარება ხოლმე მას, — „უცხოთა შეწყნარება“ არ ნიშნავს იმას, რომ მისი ცხოვრების წესი ბრმად გადაიღოს და საკუთარი ეროვნულობა საფრთხეში ჩააგდოს. თითქოს ქართველის ზოგადი სული ალაპარაკებულა ლექსში პოეტის ენით, ოლონდ, ამ შემთხვევაში, ეს სული, პოეტი, სტუმარსაც სიყვარულით უყურებს, — ნამდვილი სტუმართმოყვარეობითა და უცხოთმემწყნარებლობით.

საინტერესოა, რომ ამ ლექსში სიტყვა „აქ“ ბრჭყალებშია ჩასმული, ალბათ, — იმიტომ, რომ იგრძნოს მკითხველმა, — მუშა, რომელიც საქართველოში იყო, შეიძლება ითქვას, სინამდვილეში არც ყოფილა აქ, რადგან არ უგრძვნია ნამდვილი საქართველო, არ ჰქონია ადამიანური ურთიერთობა არავისთან. ძნელიც კი არის ამის წარმოდგენა, მაგრამ ამ ლექსში უკვე სრულიად სხვა უკიდურესობაში ჩავარდნილი ქართველი მოჩანს, — ისეთი, რომელსაც დავინყებია, თუ რას ნიშნავს ნამდვილი „უცხოთმემწყნარება“.

გვახსენდება ილიას ლექსი, — „უცხოეთში“... ღამეული მშვენიერებაა წარმომდგარი, თითქოს სიჩუმესაც ვგრძნობთ. პოეტი ამბობს, რომ წუხს მისი გული. რატომ?! — თავადვე მოგვიგებს:

„მისთვის ხომ არა, რომ ვსჭვრეტ სხვა ზეცას,
სხვათა უფერულთ ვარსკვლავთა დენას?
თუ მოაგონდა, რომ ერთხელ მეცა
ეგრეთ დამცქერდა სამშობლოს ზეცა,
ზეცა სულ სხვა დრად გაბრწყინებული
და სულ სხვა რიგად დამშვიდებული“.

ყველას თავისი ზეცა, თავისი ქვეყანა აქვს. ყველა სახელმწიფო და ამ სახელმწიფოში მცხოვრები ხალხი თავისთავადობით, თავისი კულტურითა და ხასიათით არის მშვენიერი. უცხო კი ყველამ უნდა შეინყნაროს. სხვაგვარად წარმოუდგენელია „ძმობა ერთობა, თავისუფლება“, რაც ილიასათვის ერების განადგურებას კი არა, — მათი თავისთავადობის წარმოჩენასა და მათ შორის მეგობრობას გულისხმობს. რაც შეეხება ერების განადგურებას, ჩვენ გვახსოვს, რას წერდა ილია ერის „დაბერების“ შესახებ, რომ წარმოუდგენლად მიაჩნდა ერის დაბერება და, მხოლოდ აქედან გამომდინარეც, მკრეხელობაც კი იქნება საუბარი იმის შესახებ, თითქოს ილია ჭავჭავაძეს ხალხთა ერთობა (დღევანდელი — გლობალიზაცია) ამ ხალხების თავისთავადი სახის დაკარგვად შეიძლებოდა გაეგო...

ზოგადსაკობრიო ღირებულებები ერებისათვის თვითმყოფადი კულტურის შენარჩუნებას თავისთავად გულისხმობს. ქრისტიანობა ერების განადგურების საშიშროებას არ სახავდა, — სულთმოფენისას სხვადასხვა ენაზე ალაპარაკდნენ მოციქულები...

ფოლკლორული ელემენტების კვლევა რომ აუცილებლობად მიაჩნია ილიას, ამასაც არ სჭირდება მტკიცება, მაგრამ, ილიას თანახმად, მარადიულ ღირებულებებს თუ გამოაკლდა ქართველი ერი და მხოლოდ და მხოლოდ ფოლკლორის ელემენტებს გამოეკიდა,

მაშინ ოდენ გარეგნული, — შინაგანად გაუაზრებელი ფორმალური მხარეების წინ წამოწევის სურვილი გაძლიერდება მის ცხოვრებაში და ესეც ფარისევლობის ცოდვაში ჩააგდებს, ერი უსულო სამუზეუმო ექსპონატს დაემსგავსება. მარადიულ ფასეულობებთან ზიარება ეროვნული ტრადიციების აღდგენას რომ გულისხმობს, ეს საკამათო არ არის, — მარადიული ფასეულობაა მცნებები „პატივი ეც მამასა შენსა და დედასა შენსა“, „გიყვარდეს მოყვასი შენი“... ეს და სხვა მცნებები წინაპრების სიყვარულსა და პატივისცემას თავისთავად გულისხმობს, და, ვისაც წინაპარი, თავისი ქვეყნის ისტორია უყვარს, მისი ცხოვრების წესიც ეყვარება, — ის წესი, რომელიც მარადიულ ფასეულობებს არ ეწინააღმდეგება; სიმღერაც ეყვარება თავისი, მისი კილო და ლექსიც... თავისი ერის თავისთავადი კულტურაც ეყვარება და სხვისაც. და, თუ ერის მესიანიზმზე ვისაუბრებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ყველა ერს აქვს თავისი მისია და ეს მისია საკუთარი კულტურის თავისებურებითა და, ცხადია, ზოგადი ფასეულობების ასპარეზზე მიღწეული გამოცდილების ერთმანეთისადმი გაზიარებით თავის კეთილ როლს შეასრულებს. ილიას ვინროდ გაგებულ არაფერი უყვარს, მისთვის უცხოა ვინრო პარტიული ინტერესები, ცალმხრივობა, — მას სრულყოფილება იზიდავს. ფარისევლობაში დამღუპველ ცალმხრივობას ხედავს, — ისეთს, როცა ადამიანს უსულო რიტუალი უყვარს და ნამდვილი სიყვარული არ შეუძლია.

შეიძლება ითქვას, რომ ილია ჭავჭავაძე ლიტერატურაშიც თავისებურ ფარისევლობას ხედავს მაშინ, როცა უყურებს ისეთ გმირებს, რომლებიც ადამიანისადმი მწერლის სიყვარულით კი არ იქმნებიან, ადამიანის ნამდვილ, — ცოცხალ გრძნობებს კი არ წარმოაჩენენ, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მწერლის მიერ წინასწარ მოფიქრებულ ქარგაში მოკალათებულან და უსულ-გულოდ იხატებიან პატრიოტებად, სამშობლოსათვის ბრძოლაში გამარჯვებულებად (ამ მიმართებით გავიხსენოთ მისი წერილი — „ახალი დრამების გამო“, — ჭავჭავაძე 1929: 204-205, სხვა წერილები...), რომლებიც თავისთავადი ცხოვრებით არ ცხოვრობენ. ილიას არც რელიგიურ ცხოვრებაში უყვარს ერთი რომელიც ვინრო ფილოსოფიური, ცალმხრივი ჩარჩოებიდან გამომხდვდა (გავიხსენოთ, მისი „წერილები ქართულ ლიტერატურაზე“, ჭავჭავაძე 1929: 240). „შორს რათ მივდივართ“ — წერს იგი, — „ეს დღევანდელი სპირიტობა, ბუდიზმობა, გრაფ ტოლსტოის „სულის კვეთება“, ის ამბავი, რომ ამერიკაში სადღაც ბავში დაბადებულა და დიდი და პატარა მირბის იმის თაყვანის-საცემლად, და ბევრი სხვა ამისთანა, — განა ყოველივე იმას არ ჰმონმობს, რომ დღევანდლამდე ყოფილს მყუდრო ბინას ადამიანის მყუდროებისას ფუძე დაენძრა და თვით თალიც მთელის შენობისა გაირღვა და ჰლამის გადმოქცევას? (ჭავჭავაძე 1929: 240). საინტერესოა, რომ ეს ჩვეულებრივი ბუდიზმიც აღარაა, — „დღევანდელ ბუდიზმობაზე“ წერს ილია და არა საერთოდ — ბუდიზმზე. ცალმხრივ გატაცებებში ნამდვილ სიცოცხლეს ვერ ხედავს. ზოგჯერ ეს „დანგრეული ფუძე“ სულიერი ცხოვრებისა დიდ პიროვნებებს (ბარათაშვილის მსგავსთ) უკიდევანო „სარბიელზედ“ გააჭენებინებს თავის მერანს, მაგრამ ადამიანი კი მთლიანობაში სულიერად დაპატარავებულა და სავსე სიცოცხლით ვერ ცხოვრობს. უსულობამ დროის რომელიცა მონაკვეთში იქნებ ხელოვნურად გააერთიანოს კიდევ სხვადასხვა რელიგია, მაგრამ სიკეთეს ვერ მოიტანს ეს, რადგან გაერთიანება მხოლოდ ფორმალური იქნება და არა — სულიერ სიკეთეზე დამყარებული. ერთ დროს კი ადამიანები მართლა ეზიარებიან სულიერ ფასეულობებს, მართლა რელიგიურ აზროვნებას ისწავლიან, განიწმიდებიან და ამაღლდებიან სულიერად და მაშინ კი ექნებათ ძალა,

რომ ერთმანეთის სარწმუნოებაში მართლა ეძიონ სასიკეთო. თუ რელიგიური კუთხიდან გადავხედავთ, მორწმუნისათვის ეს იქნება ის ბუნებრივი დაახლოება, როცა მეორედ მოსვლის ჟამი ახლოს ექნება წარმოდგენილი...

ილიას ცალმხრივი ადამიანები ეცოდება, რადგან ნახევრად ცოცხალი ადამიანები, — „ნახევარ კაცი“ არიან ისინი. სრულყოფილი ცხოვრებით კი ვერც არჩილი ცხოვრობს. გავიხსენოთ მისი საუბარი: „მე აბუჩად წიგნებს კი არა, ჩემს თავს ვიგდებ: არც უნიგნობა ვარგა და არც მარტო წიგნებიდან გამოხედვა. უნიგნოდ თვალთახედვის ისარი მოკლეა და მარტო წიგნითაც საკმაოდ გრძელი არ არის. უკადრისობად მიგვაჩნია ჭკუა უნიგნო ტყაპუჭ-ქვეშაც ვიგულვოთ. ჩვენ ვთაკილობთ და არა გვჯერა, რომ ყველა გონიერი კაცი იგივე წიგნია. ყველა გონიერი კაცი, თუნდა უნიგნოც, ზოგჯერ მწიგნობარისთვისაც კი ოსტატია“. „ნახევარ კაცად, ნახევარი გულით ცხოვრება სიკვდილია, კვდომაა“. კესოს სიტყვებს: „ — აკი ორივენი, — ჩვენცა და ისინიც მკვდარნი ვართ, შენის სიტყვით“, — არჩილი ასე პასუხობს: — „ეგრეა, მაგრამ შენ ის ცოცხალი ნახევარი გავიწყდება, რომელიც შერჩენილი გვაქვს. განსხვავება ის არის, ჩვენ რაცა ვართ, გაკეთებულნი ვართ, ისინი კი — შექმნილნი. ჩვენ დაბლანდულნი ვართ, ისინი კი გვირისტით შეკრულნი, იმ გვირისტით, რომელიც მარტო ბუნებამ იცის და ბუნება — ხომ იცი, რა ოსტატია. ისინი ჩაკირულნი არიან, ჩვენ — დონდლონი, დუნენი. აბა, იმათ სიმღერას უყურე: ერთი გრძელი კვნესაა და მაინც სიმღერას ეძახიან. ჩვენი სიმღერა კვნესა არ არის და მაინც ლხენა ვერ დაგვირქმევია“. ეს უნიგნო და კულტურანაკლული გლეხი სულიერად ბოლომდე ცოცხალი ვერ არის, მაგრამ არანაკლებად უარეს დღეშია მხოლოდ წიგნით მხედველი, ცხოვრებას მონყვეტილი, „დონდლო“, „დუნე“ ინტელიგენტი (ილიას არჩილი მიხეილ ჯავახიშვილის თეიმურაზ ხევისთავის ერთგვარი წინაპარია). სრულყოფილი სულიერი ცხოვრებით ვერ ცხოვრობენ ისინი, — ცალმხრივები და რომელიღაც ერთი იდეითა თუ თეორიით ატანილები არიან. გიორგიც ვერ არის სრულყოფილებით მცხოვრები, — გარდა იმისა, რომ წიგნიერება აკლია, ზემოთაც ითქვა, — არა აქვს ძალა, სიყვარული გაუმჟღავნოს საყვარელ ქალს, — ვერ შეუგნია, რომ ეს უპირველესად მისი საყვარელი ასულია და არა მხოლოდ — თავადის ქალი (გაბრიელს მოჰგავს...). ისიც დასუსტებულა... სიცოცხლისუნარიანები და მთლიანები, სავსენი უნდა გახდნენ ადამიანები, რომ სულიერად გაცოცხლდნენ, — ცოცხლად, ცხოვრებისეულად, სისხლ-ხორცეულად უნდა ეზიაროს ადამიანი ღმერთს, რომ გაცოცხლდეს სულიერად. ეს არის ილიას ერთი სათქმელთაგანი. მარადიულ ფასეულობებთან ზიარება გააცოცხლებს ადამიანებს და ეს კი, როგორც ზემოთაც ითქვა, ხალხის ხასიათსაც, მის თავისებურებას, მისი ცხოვრების სტილს ალადგენს.

მარადიულ ღირებულებებთან ზიარება ეროვნული ფასეულობების გადარჩენას, ხასიათის კარგი თვისებების შენახვასა და ცუდისაგან გათავისუფლებას თავისთავად რომ გულისხმობს, ეს კარგად ჩანს ილიას წერილებიდან:

„ფალსტაფი ისეთივე შვილია მთელის კაცობრიობისა, როგორც ჰამლეტი, ოტელო, ტარიელი, ავთანდილი და სხვანი ამისთანანი. დიდის შემოქმედობის ძალით შექმნილნი. რამოდენადაც მწერალის შემოქმედობის ძალი სწვდება ამ ზოგად-კაცობის ტიპსა, იმოდენად მწერალი დიდია, იმოდენად მსოფლიოა“ („აკაკი წერეთელი და ვეფხვის-ტყაოსანი“, — ჭავჭავაძე 1927: 186). ილიასათვის ზოგადკაცობრივია მთავარი და ეს ზოგადკაცობრივი ეროვნულს თავისთავად გულისხმობს.

მისი სხვა წერილი გავიხსენოთ:

„ბუნება ადამიანისა — ქართველია თუ გარმიანელი — ავ-კარგიანობით არის სახვე და ქვეყანაზედ არ არის ერი, რომ მიწყურული ჰქონდეს ან მარტო კარგი, ან მარტო ავი. ავი და კარგი ყველგან არის და, ვისაც ეს ავიწყდება, ის დიდ მანძილს ვერ გაირბენს მწერლობაში“ („ახალი დრამების გამო“, ჭავჭავაძე 1927: 206).

„ბარათაშვილმა ჩვენს აზრს, ჩვენს გულთათქმას, ჩვენს ჭკუა-გონებას დიდი განძი მისცა, კაცობრიობის წყურვილს ქართველიც თანამოზიარედ გაუხადა და კაცობრიულ წყურვილის მოსაკლავ წყაროს ქართველიც დაანაფა“ („წერილები ქართულ ლიტერატურაზე“, — ჭავჭავაძე 1927: 241).

ქართული სიმღერების შემსრულებელ — რატილზე ნათქვამი ზოგიერთი სიტყვა გვახსენდება:

„ყოჩაღ, რატილ, რომ ძნელი საქმისა არ შეშინებია და საქმე საქმეზედ მოჰყავს. მერე ვინა ჰყავს ხოროში, სულ ყმანვილი ხალხი, რომელთაც, ვინ იცის, იქნება, კეთილწყობილი სიმღერა არც კი გაეგონათ“ (ჭავჭავაძე 1929: 362). „კეთილწყობილ“ სიმღერაში, ჩანს, მრავალხმოვანებას გულისხმობს ილია (სხვაგან „წყობილ სიმღერას“ უწოდებს მას, — ჭავჭავაძე 1929: 360) და ბედნიერია, რომ უცხოელმა მაინც მოჰკიდა ხელი ქართული „ხოროს“ შექმნას...

ქართული ფოლკლორი, კულტურა რომ უზომოდ უყვარს ილიას, ცხადია, ამას მტკიცება არ სჭირდება, ყველა ერის კულტურის თავისთავადობას პატივისცემით ეპყრობა... ოღონდ, არ უნდა დაგვაფიწყდეს, რომ ნამდვილი ეროვნული კულტურის გადარჩენა მარადიული, ზოგადსაკაცობრიო იდეების გათავისების გარეშე შეუძლებლად მიაჩნია... ზოგადსაკაცობრიოზე ზრუნავს და ეროვნულ თავისებურებათა გადარჩენისათვის ამით იღვწის, ეს არის მისი ლიბერალობა... ზოგადსაკაცობრიო ქართველი სამოციანელებისათვის ეროვნულს თავისთავად გულისხმობს, — იქნება ეს ვაჟა თუ აკაკი... თუ ვაჟასაც შევეხებით ჩვენს წერილში და, თუ რელიგიური ასპექტიდანაც შევხედავთ მას, შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟა ის ქრისტიანია, რომელმაც იცის, რომ მოყვასი, მტერიც, საერთოდ, ადამიანი, აქედან გამომდინარე, ყველა ერი, უნდა უყვარდეს მართლა ქრისტიანს, მაღალი სულიერი გადმოსახედიდან უნდა უყურებდეს ადამიანს. სწორედ ამიტომ ნამდვილმა ქრისტიანმა არ უნდა თქვას „კაცნი ჩვენა ვართ, მარტო ჩვენ გვზრდიან დედანი“... ყველასი უნდა ესმოდეს ჭეშმარიტ ქრისტიანს (ქრისტიანობაა გამომჟღავნებული ვაჟას ამ სიტყვებში და არა — თანამედროვე ეკუმენიზმის მსგავსი მოვლენა, როგორც ეს ზოგჯერ ესმით ხოლმე...).

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებიდან ეს უმთავრესი აზრი იკვეთება: ერი ცოცხალი ორგანიზმი უნდა იყოს; მისი მოწინავე ნაწილის შემწეობით აზროვნებითი პროცესი არ უნდა შესუსტდეს; რეალური, შინაგანი რწმენა უნდა ასაზრდოებდეს საზოგადოებას და არა — ფორმალური, ფარისევლური; ეროვნული ტრადიციების გარეგნული, — ფორმისმიერი ნიშნები თავისთავად გადარჩება, როცა ამ ტრადიციების საზრისი იქნება გაცნობიერებული, — ტრადიციების მხოლოდ ფორმალურ მხარეებზე ზრუნვა კი ილია ჭავჭავაძისათვის რელიგიური ფარისევლობის ცოდვას უტოლდება... თუ ერში სააზროვნო ენერჯია ძლიერი იქნება, მაშინ მას გადაგვარების საფრთხე არ დაემუქრება, სხვა შემთხვევაში კი მსოფლიო კულტურულ პროცესებში ჩართვა, შესაძლოა, დამღუპველიც აღმოჩნდეს მისთვის... ილიასათვის ცოცხალი სიტყვა, ხალხისათვის ბუნებრივად და გასაგებად თქმული, ძლიერი აზროვნება, — ნამდვილი განათლება არის სასიცოცხლო მნიშვნელობის მქონე,

ერის გადარჩენის წინაპირობა და არა — ათასგვარი სოციალური თუ პოლიტიკური თეორიის ღრმად გაუაზრებელი, შეიძლება ასეც ითქვას, — უსიცოცხლო ცოდნა; ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობებს უნდა ეზიაროს ერი, ღრმად უნდა გაითავისოს იგი და მაშინ აღუდგება თვითმყოფადი სახე, არც გადაგვარების საფრთხე დაემუქრება და შეიძლება, რომ სხვისთვის კულტურის გამღები გახდეს... მისაღებს მიიღებს სხვათაგან, მიუღებელზე კი უარს იტყვის... წინააღმდეგ შემთხვევაში გლობალიზაცია საშიში იქნება მისთვის.

წინამდებარე ნაშრომში ილია ჭავჭავაძის ეკონომიკურ შეხედულებებზე საგანგებო ყურადღებას არ ვამახვილებთ, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ იმხანად მრავლად შემოტანილი ეკონომიკური თეორიები, ასევე, უსიცოცხლო, მკვდარ სისტემებად მიაჩნდა მას, ცხადია, არც სოციალისტი იყო და არც — კლასიკური (გერმანული ან — ინგლისური) კაპიტალიზმის მომხრე, — მისი წერილებიდან სრულიად ცხადად ჩანს, რომ საკუთრების შერეულ ფორმას ანიჭებდა უპირატესობას, იცოდა, რომ მცირერიცხოვანი ერის კულტურაზე თუ მთელმა საზოგადოებამ, სახელმწიფომ არ იზრუნა, დაკნინდება და გადაგვარდება ამ ერის კულტურა და, შესაბამისად, — მთელი ერი.

წერილში — „ძველი საქართველოს ეკონომიური წყობის შესახებ“ ილია ჭავჭავაძე წერს: „ჩვენი ეკონომიურს წყობაში ორგვარი მდინარეობა იყო, როგორც ყველგან სხვაგან: ერთი სამსოფლო და მეორე საკომლო. პირველი მიიზიდებოდა ისე, რომ სოფლის წრეში ყოფილიყო მამულები, მიწა, მინდორი, ტყე — საზოგადო, სამსოფლო ხმარებაში ყოფილიყო; მეორე ისე, რომ ყოველივე ეგენი განსაკუთრებულიყო. [...]

აქედამ ცხადია, ჩვენი მეფეები რას უნდა გაჰფრთხილებოდნენ. როგორც ეტყობა, უფრთხილდებოდნენ კიდევ, თუ არ მეფენი, თითონ ხალხი მაინცა. [...]

ბოლოს-და-ბოლოს ამ უკეთეს მხარეს ჩვენის ეკონომიურის წყობისასა ყური აღარ ათხოვეს; გაიდგა ფეხი განსაკუთრებამ და კომლეურობამ, ჩამოვარდა უსწორ-მასწორობა მიწის მფლობელობაში არამც თუ კომლთა შორისაც, არამედ სოფელთა შორისაც“ (ჭავჭავაძე 1927: 203-204).

ილია ჭავჭავაძის ამ წერილიდან აშკარად ვხედავთ, რომ საკუთრების შერეული ფორმაა მისთვის მისაღები, ოღონდ — იმგვარი, რომ საზოგადო მფლობელობის ფორმას ჰქონდეს უპირატესობა მინიჭებული. ცხადია, იცის, რომ საზოგადოებაში კერძო მესაკუთრეთა შორის სრული თანაბრობა ერთბაშად ვერ გახდება დაცული, მაგრამ, ჩანს, მისი სურვილია, კერძო საკუთრება იმგვარად მართოს საზოგადოებამ, კანონმა, რომ ყოველი ადამიანის თავისუფლების სამსახურში ჩადგეს იგი, რომ საზოგადოების ყოველ წევრს სრულად ჰქონდეს თვითრეალიზაციის საშუალება...

ილია ჭავჭავაძეს ძალიან რთულ დროში მოუხდა ცხოვრება, — როცა ქემმარიტი განათლება და აზროვნება, სარწმუნოება იყო გასაძლიერებელი, როცა მრავალგვარი სოციალური თეორია მოახვიეს ქართველ ერს თავზე... ილია ჭავჭავაძის სწავლება იმდენად მასშტაბურია, რომ დღევანდელობასაც სრულიად თავისუფლად წვდება.

ღამონათვალი:

მოამბე 2010: ჭითანავა ნ. „გლობალიზაცია და ეროვნული ეკონომიკის განვითარების ტენდენციები“. საქართველოს ბიზნესის მეცნიერებათა აკადემიისა და ჰუმანიტარულ-ეკონომიკური უნივერსიტეტის მოამბე, XIII-XIV, თბ.: 2010.

მწერლობა 2005: სამეცნიერო კრებ, — „კლასიკური და თანამედროვე ქართული მწერლობა“, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბ.: 2005.

ძიებანი 2003: ლიტერატურული ძიებანი. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, XXIV, თბ.: .2003.

ჭავჭავაძე 1927: ჭავჭავაძე ი. *სრული კრებული*. პ. ინგოროყვასა და ალ. აბაშელის რედაქციით. ტ. IV, ტფილისი: 1927.

ჭავჭავაძე 1927: ჭავჭავაძე ი. *სრული კრებული*. პ. ინგოროყვასა და ალ. აბაშელის რედაქციით. ტ. V, ტფილისი: 1927.

ჭავჭავაძე 1929: ჭავჭავაძე ი. *სრული კრებული*. პ. ინგოროყვასა და ალ. აბაშელის რედაქციით. ტ. IV, ტფილისი: 1929.

Gocha Kuchukhidze

Ilia Chavchavadze and Globalization

Abstract

Key words: Ilia Chavchavadze, globalization, national identity and globalization

This paper makes an attempt to study the attitude of Georgian writer and public man, later canonized by Georgian church Ilia Chavchavadze to the processes of globalization (clearly in Ilia Chavchavadze's time globalization had not yet been started but processes were already noted).

On the verge of the 19th-20th centuries some political forces tried to direct these processes in accordance with their own world outlook. Many of them neglected national interests and in most cases, regulation of social issues was their only priority. Those were the parties based upon Marxist philosophy, forces which conducted a policy of "Russification" of Georgia. Ilia Chavchavadze's intention was to implement such world outlook in Georgia, which did not harm the national interests of his people.

The examination of Ilia Chavchavadze's creativity evidences that universal and eternal values are of crucial importance for the writer. The recognition of universal values implies by itself protection of national values. According to Ilia Chavchavadze, for Georgia it is obligatory to recognize universal ideals which seemed to him the precondition of preservation of national culture. According to his world outlook without recognition of these values the concern for national culture would fail to bring good result, - in such case the nation will resemble the museum piece that is totally unacceptable for Ilia Chavchavadze.

Ilia Chavchavadze's world outlook is based on Christian faith. He had great respect for religion and church and was totally opposed to false Christianity, - pharisaism, strengthening of the Pharisees in the church. He is tolerant, respects the identity of any nation and considers that nations should enrich each other with national cultures.

The main thing for Ilia Chavchavadze was to preserve identity by Georgian people and contribute to treasury of world culture.

ალექსანდრე ყაზბეგისეული შიოლა ლუდუშაური — მხატვრული გამონაგონი თუ სინამდვილე

1894 წელს ჟურნალ „მოამბეში“ (№ 8, განყოფილება I, გვ. 17-24) პირველად დაიბეჭდა ალექსანდრე ყაზბეგის დაუმთავრებელი მოთხრობა „შიოლა ლუდუშაური“, ხელნაწერი დაცულია მწერლის ფონდში [H №122]; 1905 წელს უკვე ნიგნად გამოვიდა ყაზბეგის მოთხრობები და იქაც დაიბეჭდა ეს ტექსტი, რომელიც პირდაპირ ასე იწყება:

„შიოლაჲ ლუდუშაურო, სკამს ზიხარ ერისთვისასა,
აღარც ქალს ინდობ, აღარც კაცს, არცა ბაღს — ერთის თვისასა.
პირიდან ცეცხლს ჰყრი, კლდეს ადნობ ბასრის ქვისასა!

ასეთ სურათად გვიხატავს სახალხო გადმოცემა შიოლა ლუდუშაურს, რომელიც „ხევში გაბატონებულის არაგვის ერისთავთა მარჯვენას შეადგენდა და შეუბრალებლად სწვავდა, სდაგავდა და ცეცხლში ატარებდა თავის მოძმეთ... ლუდუშაური შიოლა, შავ-შიოლა, როგორც მას ხალხი ეძახდა, დადიოდა გაცეცხლებული გატიალებულს ხევში და თვით ჯოჯოხეთიდან მოვლენილს ცეცხლის მათრად სწვავდა და სდაგავდა ხალხსა“ (ყაზბეგი 1905: 1089-1090). როგორც ვხედავთ, ამ მოთხრობაში ალექსანდრე ყაზბეგი გამოხატავს „მოღალატე შიოლასადმი მოხვევთა გულისწყრომას“ (ლატარია 2010: 27). 1950 წელს გამოცემულ ალ. ყაზბეგის თხზულებათა მე-4 ტომში დაბეჭდილ ამ დაუმთავრებელ მოთხრობას პროფესორი სოლომონ ყუბანეიშვილი ასეთ კომენტარს დაურთავს: „ალ. ყაზბეგს განზრახული ჰქონია მთიელთა თავისუფლებისათვის თავგანწირული ბრძოლა ერისთავებთან და მათ აგენტ შიოლა ლუდუშაურთან მხატვრულად აღწერა. საამისოდ მას შეუსწავლია ხალხური ლექსებიც და დაუნერია „შიოლა ლუდუშაური“ და მისი ვარიანტი „ნინო“, რომელთაგან მხოლოდ დასაწყისი ნაწილია მოღწეული“ (ყაზბეგი 1950: 488). ს. ყუბანეიშვილის მიერ ნახსენებ მეორე მოთხრობაში, „ნინო“, ყაზბეგი წერს: „...ლუდუშაურებს სისხლსა და ხორცში გაუფჯდა სიამპარტავნე, აზნაურობის გემოვნებამ გაიდგა ფესვი და ერთბაშად გაბატონებულებმა თავის თანამოძმეებზედ, ხალხს უწყალოდ წვალება დაუნყეს. ხალხი ჰგმინავდა, ჰკენესავდა, ჰგრძნობდა უსამართლობას.. ხალხი ამ მდგომარეობაში იყო, როდესაც ერთი უღმერთოდ გამძლავრებული შიოლა ლუდუშაური იქაურობას მუსრს ავლებდა. გამოჩენილი შიოლა, მებრძოლი და ძლიერი, გულადი და შეუპოვარი, ამასთანავე, იყო ამპარტავანი, კაცმიუკარებელი და დაუნდობელი“ (ყაზბეგი 1950: 158-159).

თემის მოღალატის პრობლემა არაერთგზის აქვს ყურადღებული ყაზბეგს. შესაბამისად, შიოლა ლუდუშაურის მსგავსი ანალოგიები გვხვდება „ხევისბერ გოჩაში“. მართალია, ამ მოთხრობაში ამკარად არ ჩანს თემის პირის გამტეხი, თუმცა უკვე „ელგუჯაში“ დაუფარავადაა გაკიცხული გაგი ჩოფიკაშვილი. სხვათა შორის, ნანა ლატარიას აზრით, ხევში გამძლავრებული „ლუდუშაურების თავგასულობა ნაჩვენებია აგრეთვე მოთხრობაში „ციკო“, სადაც ამკარად შეინიშნება მსგავსება შიოლასა („შიოლა ლუდუშაური“) და გორჯას ლუდუშაურის („ციკო“) პორტრეტების ჩვენებისას“ (ლატარია 2010: 29).

რეალურად რასთან გვაქვს საქმე? რატომ ანუხებს ასე ალ. ყაზბეგს მოღალატე შიოლა ღუდუშაურის თემა? მის მიერ დახატული პორტრეტი ფანტაზიის ნაყოფია თუ უტყუარი ფაქტი?

ისტორიულად, XVI საუკუნიდან აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებს მოსვენებას არ აძლევდნენ არაგვის ერისთავები, დაბეჯითებით ცდილობდნენ მათს დამონებას, ყმებად გადაქცევას, მაგრამ თავისუფლებისმოყვარე ხევსურთა თუ მოხვევთა ამაყი და უდრეკი სული ასე ადვილად დასაპყრობი და მოსათვინიერებელი არ იყო. ამ ბრძოლების შესახებ ქართულ საისტორიო წყაროებში მწირი ცნობებია შემონახული. არაგვის ერისთავებიდან ხევის დასაპყრობად პირველად ნუგზარ ერისთავს გაულაშქრებია. ეს ამბები მხატვრულად აქვს აღწერილი ალექსანდრე ყაზბეგს თავის უკვდავ „ხევისბერ გოჩაში“. მოხვევთა ბრძოლა თავისუფლებისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობისა იყო, გაუტეხელ და დაუმონებელ მთიელებს ბოროტებად მიაჩნდათ მონობა და ადამიანური ღირსების ფეხქვეშ გათელვის ნებისმიერი მცდელობა. ამიტომაც, ალ. ყაზბეგის სულისკვეთება სრულიად გასაგებია. მან სამარცხვინო ბოძზე გააკრა ნუგზარ ერისთავისა და მისი მომხრეების ველური პოლიტიკა. ისტორიულად და „ხევისბერი გოჩას“ მიხედვითაც, მაშინ ნუგზარ ერისთავს გეგმა ჩაუვარდა, თუმცა მისმა მემკვიდრემ, ზურაბმა, 1616-1629 წლებში შეძლო ხევის დროებით დაპყრობა, დროებით, რადგან მისი სიკვდილის შემდეგ ხევის დამონება ველარ გაბედეს. სერგი მაკალათია ასე მოგვითხრობს განვითარებულ მოვლენებს: „ხალხური გადმოცემებით, როდესაც არაგვის ერისთავები ვერარას გახდნენ და ხევი ვერ დაიმორჩილეს, მაშინ ისინი მშვიდობიანი გზით და დიპლომატიური ხერხებით ცდილობდნენ თემის მოთავეების გადმოზირება-მოსყიდვას და ამით თემის პირის გატეხვას... ერისთავებმა დაანინაურეს გავლენიანი გვარის მეთაური შიოლა ღუდუშაური, რომელსაც აზნაურობა უბოძეს თურმე... ახლად გააზნაურებულმა შიოლამ ერისთავების ნაქეზებით დაინყო ხალხზე ბატონობა და საბეგრო ხარჯებით მოხვევებს ძლიერ ანუხებდა. ამაზე თემი ღელავდა. სათემო საბჭოში გვარის უხუცესებმა პირი შეკრეს, რომ თემის მოღალატე შიოლა სასტიკად დაესაჯათ“ (მაკალათია 1934: 42-43).

მოღალატე ნუგზარის თავნებობის მხატვრულად ასახვის შემდეგ, ბუნებრივია, ალ. ყაზბეგს შიოლა ღუდუშაურის ვერაგობისა და სისატიკის წარმოჩენის მწვავე სურვილი გასჩენოდა. მისი სახით ხომ დასაყრდენი იპოვა ზურაბ ერისთავმა. შესაძლოა, ეს ფაქტი უფრო გამაღიზიანებელი იყო მთელი ხევისთვის, ვაჟკაცობისა და ერთგულების მოტრფივალე კუთხისთვის, სამშობლოს მტკიცე ციხესიმაგრედ რომ ევლებოდა. თავის შემოქმედებაში დაუნდობელი იყო „ხევის ბეთჰოვენი“ იმათ მიმართ, ვინც არად დაგიდევდა თემის ერთობით განმტკიცებულ ტრადიციას, ვისაც შეეძლო ვაჟკაცობის ფეხქვეშ გათელვა და პირადი კეთილდღეობისთვის მოძმეთა განწირვა. ასეთი იყო შიოლაც, რომლის მიმართ სრულიად მიუკერძოებელი და ობიექტურია ალ. ყაზბეგი. იგი ცდილობს, არ დაუჟარგოს კარგი თვისებები ღუდუშაურს: „გამოჩენილი შიოლა, მეზრძოლი და ძლიერი, გულადი და შეუპოვარი, ამასთანავე იყო ამპარტავანი, კაცმიუკარებელი და დაუნდობელი“ (ყაზბეგი 1950: 159). როცა მისი პორტრეტის შესახებ გვესაუბრება, იმასაც შეგვახსენებს, რომ შიოლას გაამპარტავნებას ხელი შეუწყო ერისთავების უზნეობამაც: „შიოლა იყო შუა ტანის, ჩასხმულ-ჩაკირული, ჩაკუმშ-ჩარგვალეული, ძარღვიანი კაცი, მოძრავი, დაუზარებელი, თავისნება და ამპარტავანი. ყველაზედ მომეტებულად ის გაეზვიადებინა ერისთავიან-თავან სიგელების მიცემას, რომელიც მათ აზნაურობის სახელს და ხალხთან უღმრთოდ მოპყრობის ნებას აძლევდა“ (ყაზბეგი 1905: 1089).

არსებობს მოთხრობა „შიოლა ლუდუშაურის“ დასაწყისი ვარიანტიც „შენწყალბულის“ სახელწოდებით და, როგორც სოლ. ყუბანეიშვილი მიუთითებს, შეიცავს შემდეგ ცნობას: „კარგა ხანია მას აქეთ, რაც მთიელნი ჩამოსულიყვნენ ბარად, რომ ქართველისთვის ჩვეულებრივი ძმობა გაენიათ. მათი გუნდი დაბანაკებული იყო ანანურში, რომელზედაც ჩამოდიოდნენ ლეკები და წამდაუნუმის ავაზაკობით ხალხს მოსვენებას აღარ აძლევდნენ. ამ ლაშქარში, სხვათა შორის, მოხვევთა გუნდიც იყო. ამ უკანასკნელთ მოთავედ ითვლებოდა ერთი გამოჩენილი სივაჟკაცით — ლუდუშაური“ (ყაზბეგი 1950: 488). როგორც ვხედავთ, ალ. ყაზბეგი აბსოლუტურად თავისუფალია მიკერძოებისაგან და ცდილობს, მაქსიმალური ობიექტურობით, თავისი ავ-კარგით დაგვიხატოს შიოლა ლუდუშაურის სახე, თუმცა ეს „კარგი“ იმდენად მცირეა მის ავთან შედარებით, რომ რეალურ სურათს ვერ ცვლის. მკვეთრად უარყოფითად წარმოაჩენს შიოლა ლუდუშაურის მხატვრულ სახეს ბელეტრისტული ცდანი ყაზბეგისა, რადგან იგი ტრადიციის ერთგული მიმდევარია და ფაქტებს აღწერს ისე, როგორც სინამდვილეში იყო, როგორც ახსოვდა მის სათაყვანო ხევს.

ალექსანდრე ყაზბეგი იყო ქართულ სინამდვილეში ერთ-ერთი პირველი, რომელმაც ლუდუშაურის შესახებ დაიწყო საუბარი. არ დასცალდა, თორემ ვინ იცის, შიოლას ნაქნარი რა „საქმენი საგმირონი“ ელოდა დღის სინათლეს.

ნ. ბერძენიშვილის აზრით, ლუდუშაურები სწოში ყველაზე ადრე მისულან, ესენი ყოფილან შიოლა, პაპა და მესამე ძმა (სახელი არავინ იცის)... შიოლასა და პაპას მამა ყოფილა შალვა ლუდუშაური... შიოლას მარაბდას გაუმარჯვნია. ლეკს ხმაღში გამოუთხოვია შიოლა. შიოლას მოუკლავს. შიოლა დაუსაჩუქრებიათ მთელი შეიარაღებით (ვერცხლის მუზარადი, ხმალი, საბუხარი და სხვა). შიოლა კიდევ უფრო განთქმულა. ფშავები, ხევსურები და თუშები გულნაკლულები ყოფილან. შიოლას წინააღმდეგ მარაბდიდან წამოსული ცხრა ფალავანი გამოუყვიათ (სამ-სამი); შიოლას ისინი სათითაოდ დაუმარცხებია. ამ გმირს, შიოლას, პირველს გაუტეხია თემის პირი. ეს იყო ნუგზარისა და შემდეგ ზურაბის მოხელე“ (ბერძენიშვილი 1964: 35-36). ლუდუშაურების საგვარეულოზე დოკუმენტურ მასალებზე დაყრდნობით საუბრობს როლანდ თოფჩიშვილიც (თოფჩიშვილი 1998:).

არსებობს ლეგენდა სნოს ციხის მფლობელ შიოლა ლუდუშაურის შესახებ, რომლის მიხედვითაც: „თემმა გადანყვიტა შიოლას დასჯა, მაგრამ ეს არც ისე ადვილი იყო: შიოლას კარგი ციხე-სიმაგრეები ჰქონდა სნოსა და მის მიდამოებში. რაკი თემმა შიოლასთან შეხვედრა ვერ მოახერხა, მოისყიდა ვინმე ხევსური მთრეხელი. ეს უკანასკნელი ძმადნაფიცი ყოფილა იქვე ახლოს მდებარე სოფელ ახალციხეში გათხოვილი შიოლას დისა. ხევსურს ძღვენის მიტანისას უნდა მოეკლა შიოლა. შეჯდა ცხენზე და გასწია ძღვენით შიოლასაკენ. მაგრამ იგი გათქვეს და მთრეხელი აჩხოტში სანადიროდ მიმავალ შიოლას შეეყარა. შიოლამ ბრძანა ცხენის წართმევა. მთრეხელს ცხენი კი წართვეს, მაგრამ მშვილდ-ისარი ვერ აართვეს და ისარი პირდაპირ გულში გაუყარა შიოლას. ამ უკანასკნელის მხედრები დაედევნენ მას და დადნაფიცის სახელში მოკლეს. ასეთი საქციელი ოჯახის დიდ შეურაცხყოფად ითვლებოდა. ოჯახის უფროსი სწოში მიუხტა ცოლოურებს, ორი მოკლა და თვითონაც ზედ შეაკვდა“ (სნო 2012:). ეს თემა კარგადაა შემონახული მთის ფოლკლორში, სპეციალურ ლიტერატურაშიც შესწავლილია ბალადა „შიოლა და მთრეხელი“, თუმცა მთრეხელის ვინაობის შესახებ სხვადასხვა ინტერპრეტაცია არსებობს (ა. კობაიძე, ჯ. ჯაყელი, ა. არაბული, ა. გურასაშვილი...).

შეკითხვაზე, თუ ვინ იყო შიოლა ლუდუშაური, დიდი ხანია პასუხი გაცემულია როგორც ქართულ ფოლკლორში, ხალხურ გადმოცემებში, ისე სამეცნიერო თუ მხატვრულ ლიტერატურაში. ფეხდაფეხ მივყვით მოვლენებს:

1. 1888 წლის ივერიის 19 აპრილის ნომერში (84) პირველად გამოქვეყნდა ხევსურულ ლექსთა ციკლი ნ. ურბნელის მიერ გაგონილი, რომელსაც ბადია ბალიაურისაგან ჩაუნერია შიოლა ლუდუშაურზე დაბეჭდილი ლექსი (ივერია 1888:). 1902 წელს კი ამავე გაზეთში (124) კალმის-წვერას ფსევდონიმით დაიბეჭდა ფელეტონი შიოლა ლუდუშაურის შესახებ: „შიოლამ მართლაც ჩქარა გამოიჩინა აზნაურული მადა და, ერისთავების ნაქეზებით, სადაც კი ხელი მიუწვდებოდა, დაუნყო სუსტებსა და უძლურებს ძარცვა და გლეჯა... თემის აზრით, შიოლა უნდა დასჯილიყო იმიტომ კი არა, რომ აზნაურად გახდა ხევში, არამედ იმიტომ, რომ მამულის მოლაღაბე იყო და გამტეხი თემის პირისა“ (ივერია 1902:). „კალმის-წვერას“ ფსევდონიმის უკან იდგა ა. კობაიძე;

2. 1931 წელს გამოვიდა აკაკი შანიძის ფუნდამენტური შრომა „ხალხური პოეზია“. აქ დაბეჭდილია ლექსები შიოლა ლუდუშაურის შესახებ. დიდი მეცნიერი იმონებებს ბესარიონ გაბურის ცნობას: „იგი (შიოლა) იმდენად ზნედაცემული ყოფილა, რომ ძველი ხალხური ლექსი ასე მიჰმართავს:

„არც ქალს უშობდი, არც რძალსა,
არც ბაღლსა შვიდის წლისასა“.

— ასე ამბობდა მოხვეე ბიჭა ლუდუშაური, 1925 წელს სოფელი სნო — ბიჭა ამ დროს 94 წლისა ყოფილა (შანიძე 1931: 337). ცნობილი ხალხური ბალადა პოემად გადაუკეთებია ბესარიონ გაბურს („შიოლა და მთრეხელი“). აკაკი შანიძე იქვე მიუთითებს: „რომ დიდი არ იყოს (387 სტრიქონია, რაიცა დაახლოებით ცხრა გვერდს დაიჭერდა), აქვე მოვიყვანდი“. ბესარიონ გაბურის ეს პოემა (გამოუქვეყნებელი) ინახებოდა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორისტიკის არქივში (1939);

3. 1957 წელს გამოიცა გიორგი კალანდაძის მონოგრაფია „ქართული ხალხური ბალადა“. მასში ავტორს ცალკე თავად აქვს გამოყოფილი „ბალადები, რომლებშიაც აისახა სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ ბრძოლა“ და მან საანალიზოდ სწორედ აქ შეიტანა შიოლასა და მთრეხელის შესახებ ბალადა. მისი აზრითაც: „შიოლა ლუდუშაური აჩხოტას (ხევი) ბატონი ყოფილა, ზნედაცემული და გაუმადლარი“ (კალანდაძე 1957: 112);

4. 1964 წელს დაიბეჭდა თინათინ ოჩიაურის „ხევსურეთში“, რომელშიც მეცნიერი საუბრობს იმათზე, „თავის თემს რომ ემიჯნებოდნენ, ხალხის ნებასა და სურვილს არად აგდებდნენ, მოძმეებზე რომ თვითნებურად ბატონობდნენ. [ასეთებს-ს.მ.] არასოდეს მიუშვებდა ნებაზე ხალხი. არხოტელი თათხელიონნი, ფშავში ასევე აღზვევებულნი სულაკურდელა, თაღლაური, ხოლო ხევში ლუდუშაური საკუთარი თავგასულობის მსხვერპლნი გამხდარან“ (ოჩიაური 1964: 25).

5. 1967 წელს გამოქვეყნდა გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობა „აჩხოტელების ბატონი“, რომელშიც მხატვრულადაა გაცოცხლებული შიოლასა და მთრეხელის საბედისწერო შეხვედრა. ტექსტში ერთგან ვკითხულობთ: „ეს რა გაუბედეს აჩხოტის ბატონს, ერისთავებთან დაახლოებულ კაცს, შარამბალის მამას, გააზნაურებულ შიოლას — მისივე თემელი, ტანსაცმელჩამოხეული იაგორა, თავისი ცინგლიანი ბლარტის გულისათვის დაემუქრა კიდევაც. ვის გაუბედია აქამდე რამე: ხალხზე ბატონობდა — ხმა არავის ამოუღია, ბეგარას ითხოვდა და იღებდა კიდევ, რასაც იტყოდა, ყველაფერს უსრულებდნენ, დედამისის შვილები იყვნენ და არ შეესრულებინათ, ნაცარტუტად აქცევდა იმათ სახლკარს შიოლა“ (<http://lib.ge/book.php?author=21&book=3405>).

6. 1997 წელს ჟურნალმა „კლდეკარმა“ დაბეჭდა ლადო ბალიაურის მოთხრობა „ძმის მკვლელი“, რომელშიც შიოლასა და მისი დის თემა აქცენტირებული (ბალიაური 1997: 92-126);

7. 1992 წელს ჟურნალ კლდეკარში (№ 2) დაიბეჭდა ტრისტან მახაურის წერილი „ქართული ხალხური ბალადა „შიოლა და მთრეხელი“, რომელშიც ვკითხულობთ: „სწოელი შიოლა ლუდუშაური აჩხოტის ბატონად იხსენიება ხალხურ ლექსებში (აქამდე სჭამე აჩხოტი... ბატონსა აჩხოტისასა). აჩხოტი ყაზბეგსა და სნოს შუა მდებარეობს, უფრო სწორად, თერგისა და სნოს წყლის შენაკადში. აჩხოტის მინდვრიდან იწყება სნოს ხეობა. თურმე აქ ჩამოდიოდა შიოლა, გზაზე უხვდებოდა გამვლელ-გამოვლელს“ (მახაური 1992: 176).

8. ამავე ჟურნალის 1993 წლის მეორე ნომერში პროფესორი ამირან არაბული წერს: „არაგვის ერისთავებისაგან ნაქეზებულმა, გააზნაურებულმა შიოლა ლუდუშაურმა ხევის მოსახლეობის დამონება განიზრახა... წელიწადში ყოველ კომლს ლიტრა ერბო უნდა ეძლია თავნება ბატონისათვის, სასწორის პინას ფეხს დაადგამდა, — ჩემი ფეხი ლიტრას იწონის, არც მეტი არც ნაკლები, ამდენი უნდა მომცეთო... დაკლული ხარის მარცხენა მხარზე უარს ამბობდა, სხვა გზა არ იყო, მარჯვენა უნდა მიერთმია ხარის მეპატრონეს. ეგ კიდევ არაფერი, პირველი ღამის უფლებითაც სარგებლობდა და ადვილი წარმოსადგენია, რაოდენ აცამტვერებდა მთიელთა ვაჟკაცების თავმოყვარეობას“ (არაბული 1993: 194).

9. შ. არაბულის ცნობით: „შიოლამ გაბატონება მოინდომა, ამასთან საბეგრო ხარჯებით ძალზე შეავინროვა მოხვევები“ (არაბული 1999: 172).

10. ბექა ქურხული თავის სადისერტაციო ნაშრომში „მოლაშქრეობა — მეკოპრეობის ასახვა აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ხალხურ პოეზიაში“ შიოლა ლუდუშაურის შესახებ გვაუწყებს: „ზურაბ არაგვის ერისთავმა მისი რჩევითა და პირდაპირი მონაწილეობით თრუსოში სამოცი ნარჩევი ხევსური ჩანყვიტა“ (ქურხული 2005: 79-84).

11. ს. მაკალათია ზემოთ ნახსენებ წიგნში ასე დაასკვნის: „ამგვარად, თემმა ერისთავებისაგან მოსყიდული და თემის მოღალატე შიოლა მოჰკლა და ამით ბოლო მოუღო მათ ვერაგულ პოლიტიკას“ (მაკალათია 1934: 44).

ასეთი ერთგვაროვანი დამოკიდებულება არსებობს შიოლას მიმართ. ყველა თანხმდება იმაზე, რომ ის იყო სასტიკი, დაუნდობელი, უზნეო და მოღალატე. ამდენად, ალექსანდრე ყაზბეგის მიერ წამოწყებული, თუმცა დაუმთავრებელი ნარატივი შიოლა ლუდუშაურის შესახებ არ ყოფილა მითი, ლეგენდა თუ მხატვრული გამონაგონი. ის ანარეკლი იყო კონკრეტული ისტორიული ფაქტისა.

1999 წელს გამოვიდა რ. ჩხეიძის „ორი შიოლა“ (ლიტერატურულ-ფოლკლორული ცდა), რომელიც შიოლა ლუდუშაურის გამართლების პირველი და ჯერჯერობით უკანასკნელი მცდელობაა. ავტორი გულწრფელად წერს თავისი ნარკვევის ეპილოგში, რომ ლუდუშაურის შთამომავალთათვის შიოლა გმირი, ხევის დამცველი და მფარველი, სახელოვანი და დაღაბით მოკლულია, თუმცა ეს თვალსაზრისი სრულიად მიუღებელია სამეცნიერო ავტორთა და მათი შეხედულების მომხრეთათვის. „შეურიგებლად დაპირისპირებულია ეს ორი თვალსაზრისი და, არ ვიცი, რა მრჯიდა, მათ შორის რომ აღმოვჩნდი... ესეც ეტყობა ჩემი ბედია — ყოველთვის დაპირისპირებულთა შორის მოვექცე და ორივე მხარის გულისწყრომა დავიმსახურო“ (ჩხეიძე 1999: 88). ამავე წიგნის რედაქტორი, ტ. მახაური, ბოლოსიტყვად წერს წერილს „თავადებული აზნაური“ მთის ხალხურ პოეზიაში“, რომელშიც კატეგორიულად არ იზიარებს რ. ჩხეიძის „სრულიად განსხვავებულსა და უჩვეულო“ თვალსაზრისს და ამბობს: „შიოლა-მოძალადე“, „შიოლა-მჩაგვრელი“ ჩვენ კი არ წარმოვსახეთ და ჩვენ კი არ დავამკვიდრეთ, არამედ იგი დაამკვიდრა ხალხის საღმა და მიუკერძოებელმა აზრმა, ხალხურმა ცნობიერებამ“ (ჩხეიძე 1999: 102).

თანამედროვე საქართველოში ერთობ საშიშ მოვლენასთან გვაქვს საქმე. სტეფან-ნმინდის რაიონის სოფელ სნოში გახნილია „შიოლა ლუდუშაურის სახელობის სულიერე-

ბისა და კულტურის ცენტრი“, იქვე დგას შიოლას ძეგლიც. მარტივად შეიძლება ინტერნეტ-სივრცეში სოლო სიმღერის მოძებნა „შიოლა ლუდუშაური, ბატონი აჩხოტისაო“ (http://www.youtube.com/watch?v=F4g8N_YRcOo), რომელშიც იგი ლამის წმინდანადაა გამოყვანილი:

„შიოლა ლუდუშაური, ბატონი აჩხოტისაო,
სნოს ჭალას მადგა მთაზედა, გერგეტა დასწერს ჯვარსაო.
... ვაჟკაცი იყავ გულადი, პურადი სტუმრისთვისაო,
კვლავაც სმენ შასანდობარსა ლალის არწივის მთისაო.
... კაც იყავ ხეჭრი ნაქები, ვით ვეფხი სალის კლდისაო,
კვლავამც კი შაგენეოდეს სამება გერგეტისაო“...

ეს ლექსი ზუსტად იმის კონკრეტული მაგალითია, თავის წიგნში რ. ჩხეიძე რომ მიუთითებს: ლუდუშაურთა „საგვარეულოში უფრო სხვა ლექსები და გადამოცემები ტრიალებს აჩხოტელების ბატონზე, სხვა კუთხით ზომავენ მის საქმეებს და არავის დაუთმობენ მისი სახელის ვაგლახად ხსენებას“ (ჩხეიძე 1999: 27), არადა ფაქტები, მოყოლებული ალექსანდრე ყაზბეგის ორი დაუმთავრებელი მოთხრობიდან, მონაშობს აბსოლუტურად საპირისპიროს. ახლა ჩვენ თვალწინ სამარცხვინოდ აყალბებენ ისტორიას, მოლაღატეებსა და აღვირახსნილებს გმირებად რაცხავენ, ზნედაცემულს (როგორც ალექსანდრე ყაზბეგი წერდა: „აღარც ქალს ინდობ, აღარც კაცს, / არცა ბაღს ერთის თვისასა, / პირიდან ცეცხლს ჰყრი, / კლდეს ადნობ ბასრის ქვისასა“) ძეგლს უდგამენ, სულიერებისა და კულტურის ცენტრს ანიჭებენ ისეთი ადამიანის სახელს, რომელიც „იყო ამპარტავანი, კაცმიუკარებელი და დაუნდობელი“ (ყაზბეგი 1950: 159). არის თუ არა ეს ისტორიის შეცვლა და გაყალბება, ანტიგმირის გმირად გამოცხადება, — ამაზე პასუხს, ალბათ, ისტორია გასცემს!

დამონებიანი:

არაბული 1993: არაბული ა. *მშვილდ თაოდ უნდა მორეხელსა*. კლდეკარი, № 2, გორი: 1993.

არაბული 1999: არაბული შ. *ნარჩევი ხევსურები*. თბ.: 1999.

ბალიაური 1997: ბალიაური ლ. *ძმის მკვლელი*. კლდეკარი, № 1, გორი: 1997.

ბერძენიშვილი 1964: ბერძენიშვილი ნ. *ხევის ისტორიული ფოლკლორიდან*. მრავალთავი. თბ.: 1964.

დოჩანაშვილი 1967: დოჩანაშვილი გ. *აჩხოტელების ბატონი*. მისამართი: <http://lib.ge/book.php?author=21&book=3405>.

თოფჩიშვილი 1998: თოფჩიშვილი რ. *მოხეური გვარ-სახელები*. თბ.: „მემატიანე“, 1998.

ივერია 1888: გაზეთი „ივერია“, № 84, 19 აპრილი, თბ.: 1888.

ივერია 1902: გაზეთი „ივერია“, № 124, 15 ივნისი, თბ.: 1902.

კალანდაძე 1957: კალანდაძე გ. ქართული ხალხური ბალადა. თბ.: „სახელგამი“. 1957.

ლატარია 2010: ლატარია ნ. *ალექსანდრე ყაზბეგის დაუმთავრებელი მოთხრობები*. თბ.: „უნივერსალი“, 2010.

მაკალათია 1934: მაკალათია ს. *ხევი*. ტფ.: სახელგამის სასწ.-პედ. სექტორის 1-ლი სტ. 1934.

მახაური 1992: მახაური ტ. *ქართული ხალხური ბალადა „შიოლა და მორეხელი“*. კლდეკარი, № 2, გორი: 1992.

ოჩიაური 1964: ოჩიაური თ. *ხევსურეთში*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

სნო 2012: სნო. განთავსებულია 2012 წლიდან. მისამართი: <http://dzeglebi.com/view.php?id=31>.

ქურხული 2005: ქურხული ბ. მოლაშქრეობა — მეკოპრეობის ასახვა აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ხალხურ პოეზიაში. სადისერტაციო ნაშრომი. თბ.: 2005.

შანიძე 1931: შანიძე ა. ხალხური პოეზია. ხევისურული. I, თბ.: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1931.

ყაზბეგი 1905: ყაზბეგი ალ. მოთხრობები. ტფ.: ნიგნების გამომცემლობა ქართული ამხ-სა, 1905.

ყაზბეგი 1950: ყაზბეგი ალ. თხზულებანი ხუთ ტომად. ტ. IV, თბ.: „საბჭოთა მწერალი“, 1950.

ჩხეიძე 1999: ჩხეიძე რ. ორი შიოლა თბ.: „ლომისი“, 1999.

ჯაყელი 2001: ჯაყელი ჯ. შიოლა ლუდუშაურის ფოლკლორული წყაროებისათვის. „ლიტერატურული აჭარა“, № 8, ბათუმი: 2001.

Saba Metreveli

Shiola Gudushauri by Aleksandre Kazbegi - The Narrative Image or Truth

Abstract

Key words: Aleksandre Kazbegi, Shiola Gudushauri, Khevi, Hero-Antihero

Since sixteenth century the Heads of Aragvi had not been let the Easter-Georgia to be at peace. They were trying convincingly to enslave them but the souls of pride Khevsurians and steely Mokhevians were not so easy to be conquered and tamed. There are scanty resources in Georgian history books about them. From the heads of Aragvi, the first person who took the field was Nugzar Eristavi. The story in details are described in the immortal book “Khevisberi Gocha” which is written by Aleksandre Kazbegi.

The Fight for existence for them was vital. The firm and refractory mountaineer hated slavery and any insult to human values. Therefore the state of mind of the author was quite clear. He hated Nugzar Eristavi’s policy and his supporters. Historically, and according to work, Nugzar Eristavi couldn’t execute the plan, but his successor, Zurab, managed to invade Khevi in 1616-1629 temporarily. Temporarily because none could invade it again after the death of Zurab. According to legends when commanders-in-chief couldn’t win Khevi in any way, they began in the diplomatic ways to bribe commanders-in-chief of fraternity and to destroy them. Then heads of community appointed as a nobleman Shiola Gudushauri. As a new nobleman, Shiola started dominating over peasants and forced them to pay taxes, the community excited in this regard. In Community Council the head agreed that the traitor of the fraternity, Shiola would be punished.

Aleksandre Kazbegi wanted to reveal perfidy and inhumanity of Ghudushauri very much. This fact may be very annoying for the whole community, for the region which loved bravery and devotion. The great Georgian writer was severe towards the people who could forget about bravery and could doom fellows. There is one story „Shiola Ghudushauri’s” beginning version, it’s called „Forgiven” The author is absolutely free from partiality and tries to show us a real face of Shiola Ghudushauri. But Shiola’s good Character is not enough to change reality. Khazbegi’s beletristical efforts that show us Shiola GhuduShauri as a character, are sharply negative , because he is a tradition-follower and describes facts as they were really and as the Mokhevians remembered it. Aleksandre Khazbegi was the first in Georgian reality, who started to speak about Ghudushauri.

XX საუკუნის მწერლობა

თამარ გელიტაშვილი

სიკვდილთან შერიგებული გენიოსი

„უპირველესი მომანიჭეს დაფნა მეფეთა“
გალაკტიონ ტაბიძე

„აღფრთხილებულ ფიქრებში იდგა ყრმა მეოცნებე და გენიოსი“, — წერდა 1909 წელს ჯერ კიდევ 17-18 წლის გალაკტიონ ტაბიძე ლექსში „რაა ეს გრძნობა“. ძნელი დასაჯერებელია, რომ ამ პათეტიკურ სიტყვათა მიღმა იდგა მარტოსული, დედის მუცლიდან თანდაყოლილი არსებობის შიშით შეძრწუნებული (ზაზა აბზიანიძის გამოთქმავ) პოეტი, რომელმაც საკუთარი ყოფიერება ლექსად გარდაქმნა.

გაივლის სულ მცირედი დრო და „გენიოსი ყრმის“ შემოქმედებითი მღელვარება თავბრუდამხვევი სისწრაფით მიაღწევს იმ თვალშეუდგამ პოეტურ სიმაღლეს, რასაც რუსთაველის შემდგომ თითქმის არც ერთი პოეტი არ შესწვდენია.

გალაკტიონისათვის განსაკუთრებით ნაყოფიერია 1915-18 წლები. სწორედ ამ პერიოდის ვეცნობით მას, როგორც სიმბოლისტ პოეტს, როგორც ტონის მიმცემს ქართული პოეტური სივრცის ყველაზე უფრო ძნელადასახსნელი და რთულად აღსაქმელი ლექსებისა. აღნიშნული წლების მისეულ პოეზიაში უფრო მეტია სიმბოლიზმი; აქ უფრო მეტად ჩანს დღემდე ბოლომდე ამოუხსნელი მგოსნის უკიდევანო იდუმალეობა — **„მე ვხედავ სიზმრებს არა თქვენებურს“** — და ამასთანავე შემოქმედებითად განუძარცველი სული — თავისუფალი ეპოქის კონიუნქტურისაგან.

მოიპოვებს რა სალიტერატურო კრიტიკისა და საზოგადოების აღიარებას, შემოქმედებით შესაძლებლობებში თავდაჯერებული პოეტი საკუთარ თავს ასე შეაგულიანებს:

**შენ გელის დაფნა, შენ ღიადი დიდება გელის
პოეტო! არვინ არ ყოფილა ესდენ ძლიერი.**

ეს სიტყვები გალაკტიონმა 1915 წელს წარმოთქვა (ლექი „აუზისაგან“), ხოლო ვიზიონერული ხილვა მეფური დიდების გვირგვინით შემკობისა იმავ, 1915 წელს გამოსხატა ლექსებში: „შერიგება“ და „მთანმინდის მთვარე“.

* * *

„შერიგებას“ მეტად საგულისხმო და დამაფიქრებელი სათაური აქვს. იგი არ გულისხმობს ვინმე კონკრეტულ პიროვნებასთან შერიგების სურვილს. მას გაცილებით მეტი სიღრმისეული დატვირთვა აქვს. ოღონდ თუ რა შინაარსის მატარებელია ლექსის სათაური (რაც ამავდროულად ნაწარმოების დედააზრიცაა), ამაზე ცოტა მოგვიანებით, მანამდე კი ლექსის ზოგად მიმოხილვაზე შევჩერდეთ.

„შერიგება“ თავიდან ბოლომდე საზეიმო, ამაღლებული განწყობილებითაა გამსჭვალული. ამგვარი ეგზალტირებული მზაობა პირველივე სტრიქონიდან ჩნდება და ფონად

გასდევს მთელ ნაწარმოებს. გალაკტიონი მისთვის ჩვეული, ამოუცნობი იდუმალებით იკარგება შთაგონების მიღმა, სადაც თეთრი ტანსაცმლით მორთვასა და ქარში გასვლას აპირებს მოცარტის მსუბუქი მუსიკის ზვირთებით გარემოცული:

**...თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები
და წავალ ქარში, როგორც მოცარტი,
გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით.**

გალაკტიონის საოცარ ფერთა პალიტრაზე არაერთხელ შეინიშნება თეთრი ფერი, როგორც სიმბოლო სინმინდისა, როგორც სასწაულის დადასტურება სხვა სამყაროსკენ მიზანსწრაფული მგზავრისა (**„სადმე ყრუ ადგილს დავესახლები, / სხვა საუკუნის მგზავრი გვიანი“** — „გზაში“), მაგრამ ამ პოეტური აღმადრენის ჟამს უჩვეულო და მნიშვნელოვანი სულ სხვა რამეა: გალაკტიონის მზერაცა და გონებაც კონცენტრირებულია თვალშეუდგამი სიმალლისაკენ – მყინვარის მწვერვალისაკენ, სადაც მყინვარის მარადიულ სიდიადესთან ერთად თვალნათლივ ხედავს საკუთარ პოეტურ დიდებას, დრო-სივრცეში აღმობრწყინებულსა და მოკაშკაშს.

გალაკტიონი მყინვარს **„მაღალ ზრახვათა მეფეს“** უწოდებს და ამ პოეტური ალუზიის საშუალებით რადიკალურად განსხვავებულად წარმოგვიდგენს ილია ჭავჭავაძის მიერ „მგზავრის წერილებში“ დახასიათებული მყინვარის ნიშან-თვისებებს. იმისათვის რომ ეს თვალში საცემი სხვაობა ნათელი გახდეს „მგზავრის წერილები“ გავიხსენოთ: **„დიდებული რამ არის ეგ მყინვარი. აბა მაგას შეუძლიან სთქვას: ცა ქუდადა მაქვს და დედამინა ქალამნადაო. ცისა ლაჟვარდსა მოჩანდა იგი თეთრად და აუმიღვრევლად. ერთის მუჭისოდენა ღრუბლიც არა ჰფარავდა მის მაღალს შუბლსა, მის ყინვით შევერცხლილ თავსა. ერთადერთი ვარსკვლავი, მეტად ბრწყინვალე, ზედ დაჰნათოდა, ერთს ალაგს გაჩერებული, თითქო მყინვარის დიდებულ სახეს განუცვიფრებიაო. მყინვარი!.. დიდებუ-ლია, მყუდრო და მშვიდობიანი, მაგრამ ცივია და თეთრი. დანახვა მისი მაკვირვებს და არ მალეღვებს, მაციებს და არ მათბობს, — ერთის სიტყვით მყინვარია. მყინვარი მთელის თავის დიდებულებით საკვირველია და არა შესაყვარებელი. აბა რად მინდა მისი დიდება? ქვეყნის ყაყანი, ქვეყნის ქარიშხალი, ქროლვა, ქვეყნის ავ-კარგი მის მაღალს შუბლზედ ერთ ძარღვსაც არ აატოკებს. ძირი თუმცა დედამინაზედ უდგა, თავი კი ცას მიუბჯენია, განზედ გამდგარა; მიუკარებელია. არ მიყვარს არც მაგისთანა სიმალლე, არც მაგისთანა განზედ განდგომა, არც მაგისთანა მიუკარებლობა“** (ჭავჭავაძე 1985: 176).

როგორც მოცემული მონაკვეთიდან ჩანს, ილიას გული ვერ მოუნადირებია მყინვარის სიდიადეს, ვინაიდან მწერალი ფიზიკურ ხატში კი არ ეძებდა ხიბლს ყოველი არსისა (იქნებოდა ეს სულიერი თუ სულიერად გარდაქმნილი უსულოება), არამედ შინა-არსში.

„მგზავრის წერილებში“ მყინვარის **„მაღალი შუბლი“** მარტოოდენ ყინვით შევერცხ-ლილ მშვენიერებას განასახიერებს, თუმც, სწორედ ილიას ფრაზა: „მყინვარი უკვდავები-სა და განცხრომის დიდებული სახეა“ იქცა გალაკტიონის შთაგონების წყაროდ, ვინაიდან პოეტმა მყინვარის მიუწვდომელ დიდებულებაში, მის მეფურ სიდიადეში სულ სხვა რამ — საკუთარი უკვდავებისა და დიდების ანალოგი შეიცნო; ამიტომაც მოიხსენიებს მას: **„მა-ღალ ზრახვათა მეფედ“**. ილიასთან თუ მყინვარს ერთადერთი ვარსკვლავი დაჰნათის და არა ვარსკვლავთა დასი, გალაკტიონთან ის მზით დაფერილი ყინულებიდან არეკლილ კაშკაშა ნათებად წარმოჩინდება, რასაც მგოსანი **„უმძიმეს იაგუნდებს“** უწოდებს.

ამდენად, ილიას მიერ უარყოფით კონტექსტში დახატული მყინვარი გალაკტიონთან აშკარად ტრანსფორმირდება და სულ სხვა განზომილებაში ინაცვლებს:

**და მყინვარს, მაღალ ზრახვათა მეფეს,
მაისი ალით ააზამბახებს.**

მოცემულ პასაჟში მგოსანი პოეტურ ლიცენციას მიმართავს და ნაცვლად სიტყვისა — **„ააგიზგიზებს“**, საოცრად ფერადოვან და ხატოვან სიტყვას ქმნის — **„ააზამბახებს“**, რაც ერთდროულად გულისხმობს აგიზგიზებასაც, აფერადებასაც, აყვავებასაც, აყვავილებასაც. აქ, როგორც აღინიშნა, საქმე გვაქვს პოეტურ ლიცენციასთან — ოკაზიურ ფორმასთან. ამგვარი სიტყვაქმნადობა უპირველესი მახასიათებელია გალაკტიონის პოეზიისა, რათა სიტყვას მაღალმხატვრული ელფერი მიანიჭოს, უფრო ღრმაშინაარსიანი, ნატიფი და მოქნილი გახადოს – ფრაზა დაიმორჩილოს.

„შერიგების“ აზრობრივი შინაარსის ამოსაცნობად საჭიროება მოითხოვს, კვლავ მყინვარის დიდებულებას მივუბრუნდეთ. ვსაუბრობთ რა მის მარადიულ სიდიადეზე, უნებლიეთ ჩნდება კითხვა: რა საერთოა მყინვარსა და პოეტს შორის? ამ კითხვას მგოსანი მარტივად და მკაფიოდ პასუხობს:

**ჩვენ გვირგვინები გვაქვს ოდნავ მსგავსი,
ლამაზი შუქთა მარადი ნთებით:
მე მსუბუქ დაფნის ფოთლებით სავსე,
მყინვარს — უმძიმეს იაგუნდებით.**

ამრიგად, ლექსის თანახმად, პოეტი და მყინვარი ერთმანეთს იგავმიუნვლომელი დიდებისა და მარადიულობის ნიშნით ალბეჭდილი გვირგვინებით ემსგავსებიან. ამიტომაც ამკობს გალაკტიონი მყინვარს მეფური დიადემით – უმძიმესი **„ყინულის იაგუნდებით“**, ხოლო საკუთარ თავს — **„მსუბუქი დაფნის ფოთლებით“**.

აქვე უნდა ითქვას, რომ არა მარტო ამ ლექსში („შერიგება“), არამედ სხვაგანაც, სავარაუდოა, რომ სწორედ მყინვარის დიდებულებამ უბიძგა პოეტს საკუთარი თავისთვის შემოეძახებინა:

**შენ მხოლოდ მარადი სიმალლე გიშველის,
როს შუქად მშობლიურ ცას შეეშენები.**
(„დრო“)

როგორც ცნობილია, გალაკტიონს 1921 წელს ამკობენ სიმბოლური დაფნის გვირგვინით და ანიჭებენ მას ქართული პოეზიის (პოეტების) მეფის ტიტულს. მანამდე კი იდუმალი პოეტი, რომელსაც ტიცვიან ტაბიძემ, 1916 წელს, **„მარტოობის ორდენის კავალერი“** უწოდა, წინ უსწრებს მწერალთა კავშირის ერთი ნაწილის გადანყვეტილებას და საკუთარ თავს თვითონვე უმკვიდრებს პოეზიის (პოეტების) მეფის სახელს. სწორედ ეს თამამი განაცხადია გამჟღავნებული 1915 წელს დაწერილ ლექსებში: „შერიგება“ და „მთანმინდის მთვარე“.

ლექსში „მთანმინდის მთვარე“ საკუთარ შემოქმედებით პოტენციაში ღრმად დაჯერებული პოეტი დაუფარავად აცხადებს: **„რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები“**. ამ სიტყვებით სავსებით შეცნობადი ხდება გალაკტიონის იდუმალთმეტყველება — ის თავის ტოლად და სწორად არც ერთ თანამედროვე პოეტს არ მიიჩნევს. ერთი წლის შემდეგ კი კიდევ უფრო მკაფიოდ იტყვის: **„როგორც ერთია ქვეყანა მთელი, ისე ერთია გალაკტიონი“**. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ თანამედროვეთა ერთგვარი იგნორირების მიუხედავად, გალაკტიონი ღრმა პატივისცემით არის გამსჭვალული გამორჩეულ წინა-

პართა მიმართ. ამაზე ნათლად მეტყველებს „მთანმინდის მთვარე“, სადაც გალაკტიონმა პირდაპირ მიანიშნა, თუ ვის სულიერ მემკვიდრედ მიიჩნევს საკუთარ თავს. ეს პოეტები არიან ნიკოლოზ ბარათაშვილი და აკაკი წერეთელი.

წერილში „საკუთარი ლექსების შესახებ“ გალაკტიონი წერდა: „რომ მეფე ვარ და პოეტი“ — მქონდა ასეთი ფრაზა „მთანმინდის მთვარეში“. ეს ლექსი („მთანმინდის მთვარე“) მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან პოპულარულია, საკმარისად შესწავლილი არ არის, როგორც ერთ-ერთი გასაღებთაგანი ჩემი შემოქმედებისა. ამ ლექსში უსათუოდ სჩანს პოეტი, რომელიც თავის შემოქმედებას უკავშირებს მეცხრამეტე საუკუნის პოეზიის კორიფეების შემოქმედებას, აცხადებს რა თავს ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და აკაკი წერეთლის მემკვიდრედ“ (ტაბიძე 1950-1958: 22).

ასე რომ, სრულიად მიზანმიმართული და კონკრეტული შინაარსის შემცველია „მთანმინდის მთვარის“ პოეტური სტრიქონები: **„ბარათაშვილს აქ უყვარდა ოზლად სიარული...“ და „აქ ჩემს ახლო მოხუცის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით...“**

დიდი კვლევა არ სჭირდება იმის დადგენას, თუ ვის გულისხმობს გალაკტიონი მოხუცში, ვისაც **„სძინავს მეფურ ძილით“**, რადგან ლექსის პირველ ვარიანტში ის აკაკის პირდაპირ ასახელებდა: **„აქ ჩემს ახლო აკაკის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით“** (ეს ასეა დღესაც ზოგიერთ გამოცემაში). შემდეგ კი, როგორც თავად უწოდებდა: **„დაუმონებლად ამაყი და ციური ნიჭით დაჯილდოებული ნამდვილი პოეტი აკაკი“** კონკრეტუკას აარიდა და მისთვის, სიმბოლისტიკისთვის ჩვეული საფარველით შეებურა — სიტყვა **„აკაკი“** **„მოხუცი“** ჩაანაცვლა: **„აქ ჩემს ახლო მოხუცის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით“**. ეს კი იმისათვის დასჭირდა, რათა ფრაზისთვის მეტი მხატვრული გამომსახველობა მიენიჭებინა, დამაფიქრებლად ეფექტური გაეხადა მკითხველისა და მსმენლის წინაშე წამოჭრილი ამოცანა — თუ ვინ იგულისხმება მეფური ძილით განსვენებული მოხუცის ლანდში.

„მთანმინდის მთვარეს“ ისევე, როგორც „შერიგებას“, ფონად გასდევს ავტორის უაღრესად ეგზალტირებული, მძაფრი პოეტური იმპულსით გაჯერებული ამაღლებული განცდა. ორივე ლექსში მგოსანი თავს პოეზიის (პოეტების) მეფეს უწოდებს და არ არსებობს ამქვეყნად ძალა, რომელიც შემოქმედის ემოციას შეაფერხებს, დათრგუნავს მის ესოდენ ძლიერ გრძნობას — გამარჯვების სიხარულს, რომელიც პოეტის არსებაში მას შემდეგ დამკვიდრდა, რაც გააცნობიერა, რომ თავისი უკვდავი პოეზიის წყალობით თვით სიკვდილიც კი დაამარცხა. **„მე პოეზიამ დავინყების ცელს ამარიდა“**, — იტყვის გალაკტიონი ცოტა მოგვიანებით (1916 წელს). მანამდე კი თავისი სათქმელი, როგორც უკვე ითქვა, ყველაზე მძაფრად „შერიგებასა“ და „მთანმინდის მთვარეში“ გამოხატა, სადაც აკლდამისა და სასაფლაოს ხსენების მიუხედავად, მაინც იგრძნობა მაჟორული ტონალობა.

მთანმინდაზე მყოფ პოეტს მთვარის იდუმალება შთაგონებით აღავსებს და ძვირფას ლანდებს გამოახმობინებს. პოეტურ საუფლოში ამაღლებულ, სულიერი ჰარმონიით გამსჭვალულ მგოსანს არა თუ თრგუნავს ან აშინებს ბინდბუნდის აჩრდილებთან ლაციცი, პირიქით, ათამამებს კიდევ დიდებულ ლანდებთან სიახლოვე, ვინაიდან მან უკვე იცის, რომ მთანმინდის არც ერთი ბინადარი, არც ერთი დიდი მგოსანი გარდაცვლილად არ ჩაითვლება, რადგანაც ხალხის ხსოვნაში მათ თავიანთი შემოქმედებით სამარადუამო დიდება და უკვდავება დაიმკვიდრეს. ამიტომაც სუფევს მთანმინდის პანთეონში არა მწუხარება, როგორც საზოგადოდ შეეფერება სასაფლაოს, არამედ მგოსანთა საძვალე აღიქმება პარნასად — ვარსკვლავების შუქით აკიაფებულ მხიარულ გარემოდ:

**აქ მწუხარე სასაფლაოს ვარდით და გვირილით,
ეფინება ვარსკვლავების კრთომა მხიარული.**

სწორედ ამგვარი განცდა უბიძგებს პოეტს, რომ საკუთარი თავი მაშინაც კი პოეზიის უჭკნობი გვირგვინით — დაფნის გვირგვინით შემკობილად წარმოიდგინოს, როდესაც დადგება დრო მისი აღსასრულისა, რომელთან შეხვედრაც გედის სიმღერით, ანუ თავისი უკვდავი პოეზიით სურს (**„რომ ნაჰყვება საუკუნეს თქვენთან ჩემი ქნარი...“**). თუ რაოდენ დიდია ემოციური მუხტი სიკვდილის დამარცხებით გახარებული პოეტისა, რაოდენ რომანტიკულად წარმოუდგება სიცოცხლის დასასრული, ამას შემდეგი სტრიქონები გვამცნობს:

**და მეც მოვევდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად,
ოღონდ ვთქვა, თუ მთვარემ სულში როგორ ჩაიხედა,
თუ სიზმარმა ვით შეისხა ციდან ცამდე ფრთები,
და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები;
თუ სიკვდილის სიანლოვე როგორ ასხვაფერებს
მომაკვდავი გედის ჰანგთა ვარდებს და ჩანჩქერებს,
თუ როგორ ვგრძნობ, რომ სულისთვის, ამ ზღვამ რომ აღზარდა,
სიკვდილის გზა არრა არის, ვარდისფერ გზის გარდა.**

როგორც ითქვა, გალაკტიონი სიკვდილის შიშს პოეზიით ამარცხებს, რადგანაც იცის, რომ მარადიულ დიდებას საკუთარი ლექსები დაუმკვიდრებენ. ამიტომაც ერვენება მას აღსასრულის გზა ვარდისფრად, ანუ მსუბუქად, სადაც მშვენიერ ზღაპარს ემსგავსება მგოსანთა შემოქმედებითი წვა და თავგანწირვა.

ის ფაქტი, რომ „შერიგება“ და „მთანმინდის მთვარე“ კონცეფციურად ერთმანეთის მსგავსია, უკვე ითქვა. ახლა კი დადგა დრო, დავაკონკრეტოთ, თუ რისი მიმანიშნებელია სათაური ლექსისა — „შერიგება“ და რა საერთო აქვს მას ნაწარმოების აზრობრივ შინაარსთან.

ერთ თავის წერილში „ავტობიოგრაფიული ჩანაწერები“ გალაკტიონი აღნიშნავს: **„ჩემი ტრიბუნა იყო პოეზია და მე არასოდეს არ მიმიტოვებია ეს ტრიბუნა და არ გადამიცვლია რაიმე სხვა სამსახურზე“** (ტაბიძე 1952: 175). პოეტურ ტრიბუნაზე შემდგარი პოეტი „შერიგებაში“ საკუთარ სულს თეთრ აკლდამაზე, ანუ სიკვდილზე ამაღლებისაკენ მოუწოდებს:

**ამაღლდი სულო, თეთრ აკლდამაზე
მშვენიერების ლექსით მქებელი:
დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე
სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი.**

ესაა ახალგაზრდა პოეტის რიტორიკული მიმართვა საკუთარი თავისადმი, იმ პოეტისა, რომელიც, შემოქმედებით ძალებში დარწმუნებული, სიკვდილს იოლად ურიგდება, ვინაიდან შესანიშნავად იცის, რომ პოეზია უკვდავებას დაუმკვიდრებს და მაშინაც კი, როდესაც მისი სხეული მიწას შეერევა, სახელი პოეტისა არასოდეს დაეშვება დიდების მწვერვალიდან.

* * *

დასასრულ, მსურს, ორიოდ სიტყვით შევეხო მოსაზრებას, გამოთქმულს „შერიგების“ შესახებ (ამ შემთხვევაში გადამწყვეტ მნიშვნელობას არ ვანიჭებ, თუ ვის ეკუთვნის იგი).

ხსენებული მოსაზრების თანახმად, გალაკტიონი იმიტომ ურიგდება სიკვდილს, რომ ამას მისი რელიგიური მრწამსი განაპირობებს და მას, უბრალოდ, სხვა გზა არ დარჩენია, რადგანაც ბუნების კანონზომიერება აღსასრულის კლანჭებიდან თავის დაღწევას შეუძლებელს ხდის. მიმაჩნია, რომ ასეთი მოსაზრება აღარიბებს ლექსის ღრმააზროვან შინაარსს, რამეთუ ამგვარ შერიგებას ყოველი მართლმორწმუნე ქრისტიანი აცნობიერებს, მაგრამ სიკვდილის მოახლოებას ჯერ არავინ შეხვედრია ხელებგაშლილი, აღფრთოვანებული და სიხარულით აღსავსე. პოეტის პათეტიკური განწყობა, ლექსის საერთო ამალღებული ტონალობა, რომლის მიღმა ვხედავთ ნეტარებამოგვრილ ავტორს, რომელმაც თითქოს ეს-ესაა საკუთარი მარადიული დიდებისა და უკვდავების მიზეზი შეიძინო, რითაც სიკვდილზე ამალღდა — **„დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე, / სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი“**, — გვაფიქრებინებს, რომ ეს არ არის ჩვეულებრივი მოკვდავის აუცილებელი ხვედრი, ეს უფრო ამალღებული, სულიერი ჰარმონიით აღვსილი შემოქმედის ყოფაზე მიგვანიშნებს, უფრო დიადსა და მიუწვდომელზე, ვიდრე თითოეული ჩვენგანის შეგუებაა გარდაუვალ აღსასრულთან. თუმცა, ყოველივე ეს — ფიქრი დიადსა და ამალღებულზე, უკვდავსა და მარადიულზე — ყველაზე უკეთ თვითონ გალაკტიონმა გამოხატა. ამიტომაც კიდევ ერთხელ მოვუხმობთ მას:

**ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია,
იგი ელვარებს, საბოლოოდ დაშრება ვიდრე,
მასში დიდება პოეტისა მე დავიმკვიდრე,
რომლის გარეშე – უკვდავებაც არაფერია.
თეთრი დღეების ისევ ისე მიჰყვება დასი,
მე არც წარსულის, არც მომავლის არ მეშინია.**
(„ცხოვრება ჩემი“)

ამგვარი შემართებით ეგება გალაკტიონი გამოცხადებას, როდესაც 1959 წლის 17 მარტს „თეთრი დღეების“ ბროლებით მოჯადოებული და სიკვდილისშიშდაძლეული ადის ფანჯრის რაფაზე და საავადმყოფოს მეოთხე სართულიდან ხელებგაშლილი მისწრაფვის მარადისობისაკენ, რათა საკუთარ სხეულთან გაუცხოებული მისი სული სამუდამოდ შეუერთდეს უკიდევანო იდუმალების მიღმა მოლივლივე თავისსავე ლანდს — დაფნის გვირგვინით შემკულსა და უკვდავი დიდებით გაცისკროვნებულს.

დამონეზანი:

აბზიანიძე 2004: აბზიანიძე ზ. „გალაკტიონი“ (ლიტერატურული პორტრეტი). თბ.: „ინტელექტი“, 2004.

ტაბიძე 2011: ტაბიძე გ. *თხზულებანი ხუთ ტომად*. ტ. I. თბ.: „ჩემი რჩეული“, 2011.

ტაბიძე 2011: ტაბიძე გ. *თხზულებანი ხუთ ტომად*. ტ. IV. თბ.: „ჩემი რჩეული“, 2011.

ტაბიძე 2011: ტაბიძე გ. *თხზულებანი ხუთ ტომად*. ტ. V. თბ.: „ჩემი რჩეული“, 2011.

ჭავჭავაძე 1985: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებანი*. ტ. IV. თბ.: „ნაკადული“, 1985.

Genius Reconciled to the Death

Abstract

This article is a hermeneutic analysis of the main motive of Galaqtion Tabidze's poems "Conciliation" and "Mtatsminda Moon". Still quite young, he is confident in his own creative force and imagines himself on a peak of poetry. That is why he compares himself to Mkinvari—one of the highest peak of Caucasian mountains and declares that both of them keep the crowns of glory—the crown of snowy and icy sapphires for Mkinvari and the crown of light bay leaves for him (the poet).

In Galaqtion Tabidze's verse we see the allusion with the prose of Ilia Chavchavadze "The letters of a Traveller", where Mkinvari is represented in some negative context due to its coldness, haughty and inaccessibility in view of Ilia and it doesn't care the country's adversity. Mkinvari is the symbol of motionless and inaction in Ilia's story. In this way, Mkinvari is confronting the noisy river-Tergi, which is the symbol of motion and action in "The Letters of a Traveller".

Ilia called the Georgian readers for the active action through this story. His, as the nation's spiritual leader's mission was to activate the enslaved people and struggle for independence. Despite Ilia's criticism of Mkinvari's passive role, the prose writer clearly mentions the royal splendor, haughty and immense height of Mkinvari—the most beautiful mountain of the Caucasus.

Galaqtion Tabidze in his verse pays attention to the part of Ilia's assessment of Mkinvari (royal splendor, beauty, inaccessibility) and neglects his emphasis on the second quality—passivity. The peak's royal splendor is the main idea. For this reason, he compares himself (his poetry) to Mkinvari. His poetry has also such vast height how tall is this peak. Both of them are close to eternity and keep the crowns of glory (one for its height and beauty, and the second for his poetry sharing with eternity and being distinguished among contemporary poets). Moreover, Galaqtion Tabidze in the verse "Conciliation" clearly notes that he is not only the leader of contemporary poets but he is the owner of laurel wreath, royal crown for his first place similar to Mkinvari. For this reason, neither everyday reality nor the death itself can harm him (the poet). A person, who is on the peak of his poetry, is not afraid of physical death and concludes a truce with it and comes to understanding. That's why the verse is titled as "Conciliation".

The great creator is close to eternity as well as everlasting is the Caucasian snowy-icy peak.

The same topic is repeated in "Mtatsminda Moon" where he declares himself the successor of Nikoloz Baratashvili and Akaki Tsereteli, classical writers of XIX c. poetry. Moreover, he declares himself king of contemporary poets (king of poetry) and defeats death by everlasting virtue of Art as well. For this reason, poets' Pantheon-cemetery is not perceived as a place of sorrow. In the contrary, the stars shed funny light on the cemetery of geniuses with Galaqtion Tabidze in the center.

Young poet clearly believes in his great talent in both verses. He puts out a hand to eternity and therefore, is not afraid of death and concludes a truce with it.

რელიგიური იდენტობის პრობლემა ოთარ ჭილაძის რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“

XX საუკუნე წინა ეპოქებისაგან არა მხოლოდ სხვადასხვა სახის ეკონომიკური თუ პოლიტიკური კრიზისით გამოირჩა. ყველაზე დიდი და მნიშვნელოვანი, რაც ამ პერიოდს დაატყდა თავს, სულიერების კრიზისი იყო. ადამიანი მოსწყდა თავის ღვთაებრივ არსს, რამაც მის ცნობიერებასა და ყოფაში უამრავი გადაუჭრელი პრობლემა წარმოშვა. მათ შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვნესი ის იყო, რომ ადამიანმა დაკარგა პირად ცხოვრებასა და მოღვაწეობაში აზრის პოვნის უნარი, დაკარგა რელიგიური იდენტობა.

იდენტობა ადამიანის ფსიქოლოგიური წარმოდგენაა საკუთარ მე-ზე, რომელიც ხასიათდება ინდივიდუალური თვითგაიგივებისა და მთლიანობის სუბიექტური განცდით. იგი ფართო კონცეფციაა და მოიცავს ყველა პიროვნულ თვისებას, რაც, უმეტესწილად, განპირობებულია ბიოლოგიური, ფსიქოლოგიური, სოციალური და კულტურული ფაქტორებით (ფსიქოსოციალური... 1998: 239). იდენტობის ერთ-ერთი სახეა სოციალური იდენტობა, რომელიც იდენტობათა მთელ კომპლექსს მოიცავს: ეროვნულს, ისტორიულს, რელიგიურს, სქესობრივს და ა. შ. საკუთარი თავის ამა თუ იმ რელიგიურ ჯგუფთან მიკუთვნებულობის განსაზღვრა უმნიშვნელოვანესი ფაქტორთაგანია ამ კომპლექსში. ამავე დროს ეს არის ურთულესი პროცესი, რადგან „რწმენის ფესვები გარეშეცნობიერშია, ადამიანის ფსიქიკის ყველაზე ღრმა სფეროში, რომელიც, გარკვეულწილად, ადამიანის ევოლუციის პროცესში ჩამოყალიბდა“ (იუნგი). გარეშეცნობიერი მიუწვდომელია გონებისათვის, რაციონალიზმი აქ უძლურია. ამიტომაცაა ამ პრობლემის გადაჭრა ერთ-ერთი ურთულესი ინდივიდისათვის.

რატომ გახდა ასეთი მნიშვნელოვანი ამ პრობლემის კვლევა ჩვენს დროში? საქმე ისაა, რომ ადამიანის ჯანსაღი იდენტობის დადგენა არის პიროვნების განვითარების ღერძი, საფუძველი. თავის მხრივ, ჯანსაღი საზოგადოების ფორმირებაში, რაც ერისთვის აუცილებელი სასიცოცხლო პირობაა, უმთავრეს როლს ცალკეული პიროვნების მიერ პოზიტიური იდენტობის მოპოვება ასრულებს. პოზიტიური იდენტობის საფუძველი ზნეობრივი ნორმებისა და ჭეშმარიტი ფასეულობების სისტემაა, ეს უკანასკნელი კი გარკვეულ რელიგიურ რწმენებში იღებს სათავეს. სწორედ ამიტომ იქცა იგი თანამედროვეობის ერთ-ერთ მთავარ განსახილველ საკითხად და, შესაბამისად, მხატვრული ლიტერატურის ასახვის საგნადაც.

ლიტერატურა ყოველთვის იყო ადამიანის სულიერებისა და ღირებულებათა გადამრჩენი კრიზისის დროს. იგი არქეტიპებსა და სიმბოლოებში ახდენდა ხოლმე სულიერ ფასეულობათა კრისტალიზაციას და ამგვარი სახით აწვდიდა ადამიანს. ასე მოხდა XX საუკუნის ქართულ მწერლობაშიც: ღმერთთან მიმსგავსებულობის, წინაპრების ცოდვის გაზიარებისა და ტვირთების, ადამიანური მოვალეობისა და ღვთაებრივ საწყისთან კვლავ მიბრუნების იდეებია ჭაბუა ამირეჯიბის, ოთარ ჭილაძის, გურამ დოჩანაშვილის, ჯემალ ქარჩხაძის, რევაზ ინანიშვილის და სხვათა შემოქმედების მთავარი ღერძი.

გასულ საუკუნეში ჩვენში, ისე როგორც ყოფილი საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე არსებულ სახელმწიფოებში, მნიშვნელოვნად დაიკარგა ფასეულობათა ქრისტიანული

სისტემა, რომელიც კვებავდა ერის სულიერ ცხოვრებას საუკუნეთა მანძილზე. როგორც რუსი მკვლევარი ვ. გრუზდევია აღნიშნავს, „კომუნისტური ესქატოლოგიის იდეა ნელ-ნელა გამოხრა რეალურმა ცხოვრებამ და დაინგრა“ (გრუზდევია 1998: 175). სამაგიეროდ, დარჩა ხალხი ღირებულებათა გარეშე. რა არის ღირებულება და რატომაა ერისათვის ამ სისტემის გარეშე ცხოვრება საფრთხის შემცველი? სამყარო შედგება იმისაგან, რაც არსებობს (ანუ სინამდვილე) და რაც არ არსებობს, მაგრამ მნიშვნელობს. ღირებულებაც სწორედ ისაა, რაც მნიშვნელობს. მაქს ვებერის აზრითაც, ადამიანის მიერ საკუთარი ცხოვრების ინტერპრეტაციას საფუძვლად კულტურული ღირებულებები და რელიგიური რწმენები უდევს (სურმანიძე 2004: 140). კულტურული ადაპტაციისთვის ღირებულებათა ქონა აუცილებელია. საზოგადოებაში გავრცელებული ღირებულებები კი მეტწილად ამ კულტურული არეალისთვის დამახასიათებელი რელიგიური ფასეულობებიდან მოდის. ამის თვალსაჩინო მაგალითია ქართული სინამდვილე, სადაც ერის ცნობიერების განმსაზღვრელი ყოველთვის ქრისტიანული ნორმები იყო. საუკუნეთა მანძილზე მას ჰქონდა ერთგვარი დამცველობითი ფუნქცია. ერი რჯულის შენარჩუნებასთან ერთად რელიგიასაც იცავდა და პირიქით, რისი მაგალითიც არაერთია ქართულ ლიტერატურაში. იოვანე საბანისძე „ჩვეულებისამებრ მამულისა სღვაში“ სწორედ ეროვნებისა და რწმენის, როგორც გადამრჩენი ფაქტორების, შენივთებას გულისხმობს, ხოლო აკაკის „ბაში-აჩუკში“ დამპყრობელიც კი ხვდება ერთი მუჭა ქართველობის სიცოცხლისუნარიანობის საიდუმლოს — „რას გააწყობ იმ ხალხთან, რომელსაც რჯული და ეროვნება ერთმანეთზე გადაუბამს, შეუხორცებია და სულს ხორცზე მალლა აყენებს“ (წერეთელი 1989: 142).

რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ ადამიანში რწმენის გაღვიძებას, ფასეული, ზნეობრივი ნორმების ჩანერგვას ცდილობს ზოსიმე მღვდელი. იგი ხვდება, რომ ქაიხოსრო მაკაბელი გზასაცდენილი ცხვარია და მისი ჭეშმარიტ გზაზე დაბრუნება საკუთარ მოვალეობად მიაჩნია. „შენ ია ხარ, ფესვიანად მოგლეჯილი, შინმიტანამდე სუნდაკარგული, ხელში დამჭკნარი ია“ (ჭილაძე 1986: 275). მღვდლის ამ სიტყვებიდან ქაიხოსრო „ფესვებდაგლეჯილი“ და საკუთარი მე-ს ვერშემცნობი, მაგრამ მაინც „იაა“. ია თავისი არსით (ან ნებისმიერი სიმბოლური ნიშნით) არ შეიძლება, იყოს უარყოფითი სახე, იგი აუცილებლად დადებითი ესთეტიკური და ეთიკური მახასიათებლების მატარებელია. თუ გავიხსენებთ ქაიხოსროს ცხოვრებას, ძნელია, მის სულიერ მშვენიერებაზე ვისაუბროთ. მაშ, რატომ უწოდებს ზოსიმე მას „იას“? მღვდლის პოზიცია ამ შემთხვევაში ამოდის ქრისტიანული მოძღვრებიდან, რომლის მიხედვითაც, ადამიანი თავისი არსით არ არის ბოროტი. უფალს იგი ასეთად არ შეუქმნია. იგი დადებითი სანყისის მატარებელი არსებაა. ხოლო უარყოფითს იძენს ამ ნუთისოფელში სხვადასხვა გარემო ფაქტორის ზეგავლენის შედეგად. „ქაიხოსრო არის ფესვებმოგლეჯილი ია, ანუ სიკეთის ადგილას აღმოცენებული ღვარძლი, ნიშან-სიმბოლო თავისი ღვთიური არსიდან მოწყვეტილი ადამიანისა“ (კვაჭანტირაძე 1999: 127). ამრიგად, ოთარ ჭილაძის კონცეფცია ადამიანზე უაღრესად ჰუმანურია, ქრისტიანული მოძღვრებით ნასაზრდოები.

ჰარმონიული ერთიანობის შეგრძნება ამა თუ იმ კულტურულ, ისტორიულ ან რელიგიურ ჯგუფთან ადამიანს შესაძლებლობას აძლევს, გაიაზროს საკუთარი ყოფიერების მნიშვნელობა და შეინარჩუნოს არსებობის სისავსე და მთლიანობა გარდაუვალი ფიზიკური დასასრულის წინააღმდეგ. სწორედ ეს ჰარმონია აკლია ქაიხოსროს, ამიტომაც სიკვდილის შიში მთლიანად ანგრევს მის ფსიქიკას, უკარგავს ამქვეყნიური მშვენიერე-

ბის, სიყვარულის, სიკეთის რწმენას და სიცოცხლეს უმწარებს გარდაუვალი უბედურების მოლოდინი. მისი ერთადერთი დამრიგებელი და მესაიდუმლე ზოსიმე მღვდელია. რელიგიური იდენტობის კრიზისში მყოფ ქაიხოსროს უკვე საკუთარ თავშიც კი ეპარება ეჭვი და სამყაროსადმი გამოუთქმელი სიძულვილი იპყრობს: „მე მეზიზღება მოყვასი ჩემი!.. რა ვიცი, რომ მე მართლა მე ვარ და ანდა ჩემი მოყვასი რომ მართლა ჩემი მოყვასია?“ (ჭილაძე 1986: 111). აქ თავს იჩენს კიდევ ერთი, თანამედროვე სამყაროსთვის უალრესად მტკივნეული პრობლემა — ობიექტურობის ანუ მნიშვნელობათა კრიზისი. მნიშვნელობებს კარგავენ არა მხოლოდ ფასეულობები და ნორმები, არამედ თვით ადამიანებიც. ამიტომ ოპოზიცია მოყვასი/მტერი (ისევე, როგორ ბარაბა/ქრისტე ალექსანდრესთან) ერთმანეთში ირევა, იგივდება, შესაცნობ ნიშნებს კარგავს და მათი გარჩევა შეუძლებელი ხდება. ქაიხოსროსთვის „სამყაროს სარკე“, რომელშიც თითოეული ადამიანი ხედავს საკუთარ თავს და ადგილს, „ნამსხვრევებადაა ქცეული“, ეს კი უპირველესი პრობლემაა იდენტოფიკაციის პროცესში. მაიორს არ სურს, ალიაროს, რომ ეს ყველაფერი მისი ფსიქიკური მდგომარეობის და უღმერთოდ ცხოვრების ბრალია და მიზეზს სამყაროს მონყობაში ეძებს. მისი თქმით, ეს უძველესი ეჭვი ყველაფრისადმი მისი ინდივიდუალური ცნობიერების პრობლემა არ არის, იგი კაცობრიობას დასაბამიდან მოჰყვება და აწვალეს.

ცხოვრების საზრისის ძიებასა და პოვნაში, რაც, თავის მხრივ, აუცილებელია ადამიანური ბედნიერების მოპოვებისათვის, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ როგორ აღიქვამს ინდივიდი სამყაროს. ფილოსოფიაში დამკვიდრებული ხედვის მიხედვით, სამყარო ადამიანის წინაშე წარმოდგება, როგორც ცალკეულ საგანთა ერთობლიობა, რომელიც უნდა დახარისხდეს და საჭირო მითვისებულ იქნეს. წეს-ჩვეულებათა და მედიტაციის გზით კი, პირიქით, სამყარო არის მთლიანობა, რომლის რიტმშიც უნდა შეხვიდე შენი საკუთარი შინაგანი ცხოვრებისეული რიტმის აღდგენით. პირველ შემთხვევაში სამყაროს ცნობიერი აღქმა მოიაზრება, რომელიც პრობლემათა გონისმიერ გადაჭრას მოითხოვს, მეორე კი სულიერ სფეროს შეეხება და ამ შემთხვევაში სიმშვიდის მოპოვება მთლიანობის განცდის გარეშე შეუძლებელია. ქაიხოსროს პრობლემებიც სწორედ აქ იღებს სათავეს. მას არ ძალუძს ირგვლივ არსებულ საგანთა შორის საკუთარის გამორჩევა. ამის მიზეზი, შესაძლოა, მის წარმომავლობაშიც იყოს, სხვისი გვარის, მუნდირისა და კერიის მითვისებაში. მართალია, სოფელმა არაფერი უწყის ამის შესახებ, მაგრამ ქაიხოსრომ ხომ კარგად იცის, რომ იგი არც მაკაბელია და არც მაიორი. სამყაროში საკუთარი ადგილის ძიებას სწორედ ეს აფერხებს. თანაც ქაიხოსრო არა მხოლოდ სხვისი გვარით ცხოვრობს, არამედ „სხვის“ ცოლთან (ჯვრისწერის მიუხედავად, ანა ვერ გახდა „მისი“, რასაც შინაგანად ყოველთვის გრძნობს) და „სხვის“ სახლში (სახლიც თვითონ აიშენა, მაგრამ გიორგას მამისეული სახლის მასალით). ამრიგად, მას პერსონალიზაციის პროცესშიც კი უამრავი ბარიერი ხვდება, რაც, თავის მხრივ, სამყაროს საკუთარ სახლად გადაქცევაში უშლის ხელს. ქაიხოსრო ვერც სამყაროს მთლიანობის განცდას ახერხებს, რადგან მისი ცხოვრებისეული რიტმი ვერაფრით თანხვდება სამყაროს რიტმს, მეტიც, მედიტაციის შესაძლებლობას აქ საბოლოოდ გამორიცხავს ერთი შეგრძნება — ქაიხოსროსთვის თვით სამყაროა დაშლილი. ამ დაშლილში კი მისი ადგილი არსადაა. ფრანგულ ფსიქიატრიაში ფსიქიკურ აშლილობათა კლინიკურ-ანთროპოლოგიური გაგების ანალიზისას მეცნიერებმა „მიაგნეს“ ერთ სერიოზულ მიზეზს. ადამიანი ყოველდღიურ ცხოვრებაში ხდება უპიროვნო „იგი“ — „das Man“. ეს მისი ყოველდღიური ცხოვრების არსია, ყოველდღიურობა აკარგვინებს მე-ს და ამ-

სგავსებს **სხვა**-ს. ამის შედეგად ვიღებთ ე. წ. „უპიროვნებო საზოგადოებას“, რომელშიც „თაობის კატეგორია“ უპირატესი ხდება „ინდივიდუალურის კატეგორიაზე“. ჰაიდეგერის თანახმად, უპირველესი მიზეზი იმისა, რაც ხელს უშლის ინდივიდუალიზაციის პროცესს, არის „საკუთარი თავისადმი შიში“, რომელიც ანგრევს ადამიანსა და სამყაროს შორის ნდობის ილუზიას (კენჭაძე... 2004: 32-33). ქაიხოსროს პრობლემის ანალიზი ამ სქემით უაღრესად წარმატებულია, რადგან მას სწორედ სამყაროსადმი უნდობლობა აქცევს გარიყულად. იგი კარგავს **მე**-ს, მაგრამ ვერც სხვას ემსგავსება. ამ დამსგავსებისთვის აუცილებელია სოციუმთან კავშირი, საკუთარი თავის ამ სამყაროს ნაწილად მოაზრება, ქაიხოსროსა და სამყაროს შორის კი ყოველგვარი კავშირი ჩაშლილია. ინდივიდის ამგვარი განწყობა განაპირობებს მის გადანყვეტილებას — ცხოვრების ბოლო წლები ჩაკეტილ ოთახში გაატაროს, სადაც შესვლის უფლებას მხოლოდ ზოსიმე მღვდელს აძლევს. ეს ოთახი ყველას და ყველაფერსაა მოწყვეტილი და თითქოს სამყაროს გარე სივრცეში არსებობს. კაცობრიობასთან მისი დამაკავშირებელი ერთადერთი ძაფი ზოსიმე მღვდელია, მაგრამ რწმენადაკარგულ მაიორს აღარც მისი გულწრფელობისა სჯერა; ჰგონია, რომ ეს მღვდელიც მხოლოდ შავი ღვინის სანრუპავად და იმის შესამონმებლად დადის მასთან, ჯერ კიდევ ცოცხალია თუ — არა.

კრიზისის ხაზს კიდევ უფრო აძლიერებს მაიორისა და ბიბლიური კანის გზათა საერთოობა. მართალია, მაიორს ფიზიკურად არავინ მოუკლავს, მაგრამ ეს არ არის მთავარი. „გინდა მოგეკლას და გინდა მოკვლა გდომებოდესო“, — განუმარტავს ზოსიმე მღვდელი. ამდენად, ქაიხოსროც ცოდვილია, არა ნამდვილი, მაგრამ პოტენციური მკვლელი. მკვლელად გახდომამდე ლაჩრობამ შეუშალა ხელი და არა ქრისტიანულმა მცნებამ — „არა კაც ჰკლა“. თათრის მკვლელობის მცდელობა საკუთარი სიცოცხლის დასაცავად ჩადენილი ინსტიქტური ქმედება იყო და არა დაჩაგრულის გამოსარჩლება. ასეთი მაღალზნობრივი საქციელისათვის მაიორს არც ვაჟკაცობა აქვს და არც სასიცოცხლო ენერჯია. ამ ყველაფერს ემატება ის, რომ ქაიხოსრო მაკაბელი მოკლებულია საკუთარ თავთან დიალოგს, მას არა აქვს შინაგანი ხმა, არ ჰყავს შემკითხველი და განმსჯელი. იგი ვერ ახერხებს საკუთარი საქციელის სისწორის შეფასებას. თუმცა „ამ დანაკლისს ავსებს მამა ზოსიმე, რომელიც მის შინაგან ხმად იქცევა, მისი მდუმარე ადამიანური სინდისის როლს ასრულებს“ (კაზბეკოვა 1984: 155). მიუხედავად ყველაფრისა, ქაიხოსროს კრიზისი იმდენად გამოუვალაია, რომ ზოსიმე მღვდლის ქრისტიანული რჩევებიც კი ველარაფერს ცვლის. მაიორი არა მხოლოდ რელიგიური, არამედ უფრო მასშტაბური — ფსიქოსოციალური იდენტობის კრიზისში იმყოფება, რომლიდან გამოსავლის პოვნაში ისევ და ისევ რწმენის არქონა უშლის ხელს.

ბევრ სხვა პრობლემასთან ერთად, **XX** საუკუნის ადამიანი გადაეჩვია სიკეთისა და ბოროტების ერთმანეთისაგან გარჩევას, შესუსტდა სულიერ-ზნობრივი იმუნიტეტი, გაჩნდა პოზიტიურ ფასეულობათა ვაკუუმი, მეტიც, პოზიტიური ფასეულობები ბევრ შემთხვევაში ჩაანაცვლა ნეგატიურმა. ამ პროცესმა კი, პირველ რიგში, საზოგადოება ჩააგდო კრიზისში. ღირებულების გარეშე გაზრდილი თუნდაც ერთი ადამიანი უკვე არის საზოგადოების პრობლემა, სახარებისეული იგავის ალუზიით რომ ვთქვათ, იფქლის ადგილას ამოსული ღვარძლი. ფასეულობათა ჩანაცვლების მაგალითია რომანში ის პასაჟი, როცა მაიორი სროლას ასწავლის გიორგას: „იცი, რაზე ვნადირობთ მე და შენ? ღმერთზე ვნადირობთ, ღმერთზე!“ (ჭილაძე 1986: 48). ქაიხოსროს უღმერთობა არა მხოლოდ მის-

თვის, არამედ ირგვლივ მყოფთათვისაც არანაკლები საფრთხის შემცველია. „ღმერთზე ნადირობით“ მაიორი ბავშვის არსებაში ღვთისმომიშობის აღმოფხვრას ცდილობს. აქ ორმაგად არის კოდირებული დანაშაული — მკვლელობა და თან ღმერთის. მაიორს ბავშვის სულიერი გახრწნა სურს, რადგან სასტიკი და შემზარავი ჩანაფიქრი აქვს განსახორციელებელი, გიორგას ხელით იმის გაკეთებას აპირებს, რისი ქმნაც შიშის გამო თავად არ ძალუძს. უღმერთო ადამიანს აღარ აქვს ცოდვის ჩადენის წინაშე შემაფერხებელი ფაქტორი. ორმაგადაა კოდირებული რომანში თვით გიორგას სახეც. იგი წმინდა გიორგის მოსახელეა, რაც მას გველეშაპის დამარცხებას (რომანში დედამისის ნამუსის შემბილწველი თათარი) ავალდებულებს. ეს კი რწმენით უნდა გაკეთდეს და არა პირიქით. გიორგა ვერ ახერხებს დედის დაცვას, რის გამოც არის იგი **გიორგა** და არა **გიორგი**. ავტორი შეგნებულად აფორმებს მის სახელს კნინობითი ფორმით, დაკნინებული ქმედების აღსანიშნავად. გიორგასაც, მაიორის მსგავსად, სასიცოცხლო ძალები არ ყოფნის შეურაცხყოფილი და შებილწული დედის დასაცავად, თუმც ამის მიზეზი სულ სხვაა (ადრინადად დაობლებული ბიჭი „სავაჟუკაცო ზნეს“ ვერ ეზიარება მამისაგან, ოთარ ჭილაძის მხატვრულ სისტემაში კი უმამობა იდენტობათა მთელი კომპლექსის ჩაშლის მთავარი მიზეზია). მაიორი იმის მაგივრად, რომ ბავშვში რწმენის გაძლიერებით სამართლიანობის აღზევებას შეუწყოს ხელი, პირიქით იქცევა — სულიერი ფასეულობების მოშლით მასში ადამიანობის ჩაკვლას ცდილობს. ამ მიზანს ემსახურება გიორგას თვალში წმინდა გიორგის სახის დაკნინებაც: „შენ კი არა, იმ მართლა გიორგისაც ვერ მოუკლავს აქამდე ურჩხული. სულ კლავს და კლავს, მაგრამ რომელ ხატზე გინახავს მკვდარი ურჩხული? ან ხახა აქვს დაფრენილი, თითქოს ცხენიანად უნდა ჩაყლაპოსო, ან კუდი აქვს აპრეხილი, თითქოს ეგაა, ცხენიანად შუაზე უნდა გააპოსო. შუბი კი აქვს ფერდში ნაძგერები, მაგრამ ჯერ კიდევ საკითხავია, მოკვდება თუ არა. ... ხოდა, გიორგობას თუ იჩემებ, ან უნდა მოკლა ის შენი თათარი, ან უნდა მოეკვლევი. ესაა შენი ვალი“ (ჭილაძე 1986: 55-56). ასეთი დარიგებით ცდილობს მაიორი საკუთარი თავის დაცვას (ანუ თათრის მოშორებას) სხვისი, თანაც ბავშვის, ხელით.

სამყაროს ჰარმონიულობა, პირველ რიგში, დამოკიდებულია ქალური და მამაკაცური სანყისების ერთიანობასა და მჭიდრო კავშირზე. თუკი მამაკაცში სოციუმი კულტად ხდის ხასიათის ბევრ ისეთ თვისებას, რაც აუცილებელია სამყაროში გადარჩენისათვის, ქალი ითვლება ეკონომიკური ტრადიციის, მორალისა და რელიგიის შემნახავად. ამ ორი სანყისის ურთიერთშეთანხმება იძლევა ადამიანური მოდემის გადარჩენის გარანტიას (ბლოხინა 1998: 168). ესაა გზა სამყაროს ჰარმონიული ყოფიერებისაკენ და ამის განსახიერებაა ანას მხატვრული სახეც. „შენმა სიკეთემ დაგვლუპა, გაგვაუნდილა... შენგან გამოყოლილი სიკეთე შხამივით მიდგას ძარღვებში“, — საყვედურობს ბებიას ალექსანდრე, როცა პაპის მოსაკლავად მისული ვერ ახერხებს ამას. აქ კარგად ჩანს, რაოდენ დიდი ძალა აქვს სიკეთეს. მაკაბელთა უარყოფითად ფორმირებულ სივრცეში ანაა ერთადერთი ნათელი სხივი, რომელიც ძლიერდება ოჯახში ჯერ ბაბუცას შემოსვლით, შემდეგ კი ანეტას დაბადებით. სწორედ ქალური სანყისი იქცევა რომანში ტრადიციის, მორალისა და რელიგიის შემნახავად. და, მიუხედავად იმისა, რომ რიცხოვრივად ისინი უმცირესნი არიან, მაინც იმარჯვებენ, რადგან არსი სიკეთისა „გრძელია“.

პიროვნული იდენტობის კრიზისი მეტისმეტად მძაფრია ალექსანდრესთანაც, რისი მიზეზიც, მნიშვნელოვანწილად, არის რწმენის უქონლობა. ალექსანდრე ისეთი საშინელი

საქმის ჩადენასაც კი აპირებს, როგორც პაპის მკვლელობაა. მას ჰგონია, ამით იმ ბოლმისგან გათავისუფლდება, რომელმაც ცხოვრება გაუმწარა. ალექსანდრე სოციალურ იდენტობას საბოლოოდ მაშინ ადგენს, როცა იგი განსაზღვრავს საკუთარ თავს, როგორც პიროვნებას. საზოგადოდ, ეს განსაზღვრა შეიძლება მრავალი წყაროსგან მოდიოდეს: ღმერთის, სამყაროს, საზოგადოების თუ სხვა ინდივიდებისგან. მოცემულ შემთხვევაში დიდი როლი ითამაშა ოჯახის ფაქტორმა. ოჯახი არ არის მხოლოდ რეზიდენციალური ერთეული, იგი ამავე დროს ეკონომიკური, იურიდიული და კულტურული ერთეულიცაა, რომელიც ინდივიდის სამყაროში ინტეგრაციას უწყობს ხელს, როგორც მათი დამაკავშირებელი შუალედური რგოლი. ოჯახის უარყოფელი, მეამბოხე ალექსანდრე აღიარებს, რომ ოჯახი ყველაზე საიმედო თავშესაფარია, ის ადგილია, სადაც ყოველთვის მიგიღებენ და უთქმელად გაიგებენ შენს სატკივარს. ამასთან ერთად მის პიროვნებაში აღორძინებას იწყებს ის სიკეთე, რომლის დროებით ჩაკვლაც მოახერხა ქაიხოსრომ მაკაბელთა მოდგმაში. ესაა ქრისტიანულ ღირებულებათა სისტემა, რითაც ინდივიდი საკუთარ ადამიანურ მისიას შეიცნობს. ბოროტებას ნაზიარებმა ალექსანდრემ გააცნობიერა საკუთარი შეცდომები, ამაში მას ინჟინერი მიტოც დაეხმარა, როცა განწული სილით დაანახვა საკუთარი სიპატარავე და უსუსურობა. ოჯახში დაბრუნებული, ცოდვებმონანიებული ალექსანდრე დაკარგულ მე-ს პოულობს მოყვასის მოძიებითა და მასზე მზრუნველობის აღებით. მან შეძლო საკუთარ თავში ბარაბას დამარცხება და ადამიანისთვის ღვთისებოძებული ხატის დაბრუნება. რომანის ფინალიც მძაფრ ადამიანურ ვნებათა ჭიდილის კეთილი დასასრულის მოდელია: პატარა მართასთან ერთად მომავალი ალექსანდრე გადაჭრის პიროვნული და რელიგიური იდენტობის კრიზისს, საკუთარი ქრისტიანული ვალის შეცნობით მალდება და ადამიანი ხდება: „მე ვარ ალექსანდრე, ალექსანდრე მაკაბელი. აი, ამ პატარა გოგოს ბიძა და მეტიც არაფერი მინდა, ვინმე გადაუდგეს გზაზე!“ (ჭილაძე 1986: 424). აი, აქ უკვე ყველაფერი საბოლოოდაა ნაპოვნი და გარკვეული. ეს სწორედ ის პროცესია, რასაც ჰაბერმასი „პიროვნების ავტონომიურობის“ დადგენაში მოიაზრებს: „ჩემი იდენტობის შესაბამისად, მე, როგორც ავტონომიურად მოქმედი და სრულიად ინდივიდუალიზებული არსება, შეიძლება მყარი ვიყო მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მე მივიღებ დამტკიცებასა და აღიარებას, როგორც საერთოდ პიროვნება და როგორც ინდივიდუალური პიროვნება“ (იდენტობა 2001: 300). ეს ორსაფეხურიანი ინდივიდუალიზაციის პროცესი — ჯერ პიროვნულობის, შემდეგ კი ინდივიდუალობის დაბრუნება, რისი რეზულტატიც მოპოვებული იდენტობაა — წარმატებულია რწმენადაბრუნებულ ალექსანდრესთან, ხოლო შეუძლებელი — ქაიხოსრო მაკაბელთან.

დამონებიანი:

ბლოხინა 1998: Блохина Н. «Женское измерение культуры и семья» // *Семья в новых социально-экономических условиях*. 1998.

გრუზდევა 1998: Груздева В. «Семья как институт формирования ценностного отношения человека к миру» // *Семья в новых социально-экономических условиях*. 1998.

იდენტობა 2001: «Идентичность» // *Постмодернизм. Энциклопедия*. Минск: Интерпрессервис – Книжный дом, 2001.

- კაზბეკოვა 1984:** Казбекова З. «Мир романа или романый мир?». Литературная Грузия. №12, 1984.
- კენჭაძე... 2004:** კენჭაძე ვ., კურატაშვილი მ. ფსიქიკურ აშლილობათა კლინიკურ-ანთროპოლოგიური გაგების თავისებურებათა შესახებ ფრანგულ ფსიქიატრიაში. ფსიქიკა, პრობლემები, პერსპექტივები. № 1(4), 2004.
- კვაჭანტირაძე 1999:** კვაჭანტირაძე მ. *ოთარ ჭილაძის მხატვრული სისტემის სემიოლოგიური ასპექტები*. თბ.: 1999.
- სურმანიძე 2004:** სურმანიძე ლ. *ღირებულება კულტურის თანამედროვე კვლევებში*. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე. ფსიქოლოგია. № 1, 2004.
- ფსიქოსოციალური... 1998:** Идентичность психосоциальная // *Культурология. XX век. Энциклопедия*. том 1. Санкт-Петербург: 1998.
- წერეთელი 1989:** წერეთელი ა. *რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად*. ტ. III. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1989.
- ჭილაძე 1986:** ჭილაძე ო. *რჩეული თხზულებანი სამ ტომად*. ტ. II. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1986.

Ada Nemsadze

The Problem of Religious Identity in the Novel by Otar Chiladze “Everyone Who Finds Me”

Abstract

In the 20th century in the states of the former Soviet Union, Christian system of values, which was very important for the spiritual life of the nation, was lost. In Georgian reality, through centuries religion has a rescue function, which was very well reflected by Georgian writers.

In the novel by Otar Chiladze “Everyone Who Finds Me” crisis of belief in a person is peculiar to Kaikhosro and Aleksandre. Kaikhosro loses his “I”, but does not resemble anybody. For this resemblance he needs connection with society, but all connections between Kaikhosro and society are torn. The crisis of personal identity is strained for Aleksandre as well. Family plays a great role in this case. He regains individuality by realizing his mistakes, returns to the family having repented his sins and takes responsibility for his orphan nephew. The process of two-stage individualization –returning, first, personality, and then individuality, is successful for Aleksandre who regained belief and is impossible for Kaikhosro, who is in crisis of belief.

The harmony of the world depends on the unity of man and woman and their close union. Their mutual interconsistency warrants salvation of human race. Anna’s artistic face is the proof of it. Woman becomes the guarantor of rescue of belief. Thus, Otar Chiladze’s conception of a person is deeply human, full of Christian doctrine.

დალლილი სისხლის კონცეპტი დემნა შენგელაიას მოდერნისტულ რომანში

*„დალლილი კაცი დალლილი სისხლით! მერამდენე
საუკუნეა, რაც ჩვენი სისხლი დის ძარღვებში?“*

(დემნა შენგელაია, „სანავარდო“)

დალლილი სისხლის კონცეპტი ქართული მოდერნისტული პროზისთვის უცხო არაა: დემნა შენგელაიას „სანავარდო“ გამოქვეყნების (1924 წ.) შემდეგ კონსტანტინე გამსახურდია ასრულებს რომანს „დიონისოს ღიმილი“ (1925 წ.), სადაც სწორედ დალლილი სისხლის პრობლემას სვამს. კონსტანტინე სავარსამიძე ურწმუნოდ, უფესვოდ და უსამშობლოოდ დარჩენილი კაცია, რომელსაც ვერც სხვა რელიგიებთან ზიარება შველის, ვერც ტაია შელიას (წარმართი მორდუს) მითოსური პირველყოფილობა და ვერც საოცნებო ქალთან მიახლება: იგი უნაყოფოა (უნაყოფობაში, უპირველესად, ეროვნული ენერჯისგან დაცლა იგულისხმება). მოგვიანებით მწერალი თარაშ ემხვარის სახეს ქმნის („მთვარის მოტაცება“, 1935-36 წ.წ.), სადაც ასევე, ძველის ნგრევისა და ახლის შენების მიჯნაზე ძველი ინტელიგენციის, დალლილი სისხლის, დალლილი ჯიშის ტრაგიზმს აღწერს. გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგში“ (1926 წ.) არჩიბაღდ მეკეში სასიცოცხლო ენერჯის აღსადგენად მამულს უბრუნდება, იქორწინებს და მაყაშვილთა სისხლიც ცოცხლდება, მოდგმა მრავლდება. მოდერნიზმის ეპოქაში მოღვაწე ნეორეალისტი მწერალი მიხეილ ჯავახიშვილი 1925 წ. ქმნის ქართული პროზის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს რომანს „ჯაყოს ხიზნებს“, სადაც ასევე მტკივნეულად აყენებს დალლილი სისხლის პრობლემას და მას სოციალურ-პოლიტიკურ კონტექსტსაც უძებნის: ჯაყოიზმის ძალადობასა და ველურ, დამანგრეველ ენერჯიას საფუძველს თეიმურაზთა უგერგილობა, ანემიურობა, უშედეგო აქტიურობა უქმნის.

დემნა შენგელაიასეული დალლილი სისხლის კონცეპტი მოდერნისტული სულითაა ნაკვები და რასაკვირველია გარკვეულ, იმ ეპოქაში არსებულ ცოდნას ემყარება. ცნობილი ფაქტია, რომ „სანავარდო“ ავტორმა ათჯერ გადაწერა (ჩხაიძე 2000: 53). მისთვის მნიშვნელოვანი იყო რომანში გამოყენებული ყველა ფაქტობრივი დეტალი, ამდენად, სისხლის კონცეპტუალიზაციისა და სიმბოლიზაციის მექანიზმის ასახსნელად საჭიროდ მიგვაჩნია მოკლედ მიმოვიხილოთ სისხლთან დაკავშირებით XX ს. დასაწყისისთვის არსებული ცოდნა და შეხედულებები.

სისხლი, როგორც ფენომენი, თავისი სიმბოლიზაციის გზაზე გენეტიკურ-ბიოლოგიური და კულტურულ-ზნეობრივი ასპექტების შემცველად იქცა. სისხლის სიმბოლიზაცია ბიბლიაში იწყება. „სისხლი სულია“ და მის სემანტიკას რამდენიმე მოდელი უკავშირდება — უპირველესად, ესაა კაენის მიერ დაღვრილი უდანაშაულო ძმის, აბელის სისხლი, უფლის მსხვერპლის წინასწარმოსწავების და ადამიანის ცოდვილობის სიმბოლო: „შენი ძმის სისხლი მიწიდან შემომღალადებს. ამიერიდან დაწყველილი ხარ მიწისაგან, რომელმაც გახსნა პირი, რათა მიეღო შენი ძმის სისხლი შენი ხელიდან“ (ბიბლია 1989: დაბადება 4.10,11). აქ ტოლობის ნიშანია დასმული სისხლსა და სიცოცხლეს შორის. „მოსეს სჯული“ სისხლის

გამოყენებას საკვებშიც კრძალავდა: „სისხლშია ხორციელის სული. მე დაგიწესეთ ის სამსხვერპლოსთვის, თქვენი სულის შესანდობლად, რადგან სისხლია, რომ შეუნდობს სულს“ (ბიბლია: ლევიანნი, 17.11); „თუ ვინმე ისრაელიანი და ვინმე მდგმური, რომელიც თქვენს შორის არის მდგმურად, მონადირებს ნადირს ან ფრინველს, რომელიც იჭმევა, სისხლი უნდა გამოუშვას და მიწით დაფაროს. რადგან სული ყოველი ხორციელისა მისი სისხლია, მის სულშია იგი. ვუთხარი ისრაელიანებს: არა ხორციელის სისხლი არ ჭამოთ, რადგან ყოველი ხორციელის სული მისი სისხლია; ყოველი მისი მჭამელი უნდა მოიკვეთოს“ (ბიბლია: ლევიანნი, 17.13,14). სისხლის მიწაზე დაღვრა ამ შემთხვევაში ის სიმბოლური აქტია, რითაც ღვთისგან შექმნილის სიცოცხლე ღმერთსვე უბრუნდებოდა.

სისხლიანი მსხვერპლი ქრისტიანობამ იესოს (ახალი ადამის) სისხლით ჩაანაცვლა, რომელმაც განწმინდა გოლგოთის ძირში დაფლული ადამის ნეშტი („ესე არს სისხლი ჩემი ახლისა აღთქმისაი, მრავალთათვის დათხეული მისატყეებლად ცოდვათა“. ახალი აღთქმა: მათე, 26,28), ეს იყო ღვთისა და ადამიანის შესარიგებლად, ადამიანთა ცოდვების მოსანანიებლად, მათი სულების გამოსასყიდად დაღვრილი სისხლი, რის შემდეგაც საღვთო ლიტურგიაში მკვიდრდება უსისხლო მსხვერპლი — პური და ღვინო, რომელიც ევქარისტის საიდუმლოს აღსრულებისას გარდაიქმნება იესოს ნამდვილ ხორცად და სისხლად, ამდენად, ზიარებისას მორწმუნენი თავად ქრისტეს ეზიარებიან. ქრისტიანობაში სისხლის ფერი — წითელი — რწმენისთვის თავდადებულთა სიმბოლოდ იქცა, ქრისტეს უარყოფას სიკვდილი რომ არჩიეს. ამდენად, სხვა ასპექტებთან ერთად, ბოლშევიკთაგან წითელი ფერის იდეოლოგიური სიმბოლიზება ქრისტიანული სიმბოლიკის პროფანაციის მცდელობადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

სისხლი სიმბოლურად წითელ ფერს, ცეცხლს, მზიურ (სოლარულ) ენერგიას, სულს, სიცოცხლეს, გაახალგაზრდავებას, ძლიერებასა და განწმენდის რიტუალს უკავშირდება. პრიმიტიული ტომები სხეულზე სისხლის წასმით იმედოვნებდნენ სასიცოცხლო ძალების აღდგენასა და სულის განმტკიცებას. სისხლი ნებისმიერი რიტუალის განუყოფელი ნაწილი იყო, იქნებოდა ეს ინიციაცია, საფლავზე სისხლის სხურება (როგორც ადამიანის მკვდრეთით აღდგინების პირობა), სისხლის წმინდა ქვაზე სხურება (სადაც მითიური გმირის სული იყო დავანებული), ნაყოფიერების წესჩვეულებები (მინდორში კამეჩის, ღორის ან ქათმის სისხლის კკურება), სისხლზე გადაბიჯება (ნაყოფიერების უნარის აღსადგენად), სისხლის დაღვევა (მოსისხლე მტრების შესარიგებლად, დასანათესავეებლად ანდა მტრის ძალმოსილების მისაღებად) და სხვა. სისხლი, როგორც მსხვერპლშენიერვის სიმბოლო, ადამიანს არიდებდა სასჯელის საფრთხეს — არაბული ანდაზა ამბობს: „სისხლი დაიღვარა, საფრთხემ გაიარა“. ამდენად, შემთხვევითი არ იყო ის, რომ ძველ ხალხებში სისხლი ადამიანის სხეულში მდინარე სასიცოცხლო, ღვთაებრივ ელემენტად ითვლებოდა.

ადამიანის ჩასახვის ანტიკურ თეორიაში სისხლს ახალი სიცოცხლის ჩასახვისთვის ორიდან ერთ-ერთ (სპერმასთან ერთად) აუცილებელ შემადგენლად მიიჩნევდნენ. ადონისის მითში მისი სისხლი ბუნების აღორძინებას უკავშირდება, გაზაფხულის ყვავილად (ანემონად) იქცევა, ხოლო საყვარლის, აფროდიტეს სისხლი კი თეთრ ვარდებს აწითლებს. მითრასა და კიბელეს კულტში მორწმუნეებს სამსხვერპლო ხარების სისხლს აკკურებდნენ, რათა მათ ხარის სასიცოცხლო ძალა გადასცემოდათ. სლავურ კულტურაში, მაგ., უკრაინაში მიიჩნევდნენ, რომ სისხლში ადამიანის სულია: შორს მიმავალი ადამიანი შინ სისხლის წვეთს ტოვებდა, მისი გაშავება პატრონის სიკვდილს მოასწავებდა (ბელოვა... 2002: 521).

სისხლის მაგიის შესახებ ეზოთერულ სწავლებებში სისხლი ინფორმაციის მატარებელია, ასახავს და მოიცავს ადამიანის ეთერულ სხეულს, ამიტომაც ატარებს ინფორმაციას ნებისმიერი უჯრედის, მთლიანად ორგანიზმის ჯანმრთელობის შესახებ. სისხლი ასტრალურ სხეულთანაცაა დაკავშირებული, რამეთუ შეიცავს წყალს, რომელიც თავის მხრივ ადამიანის ემოციური მდგომარეობის, მისი სურვილების შესახებ ინფორმაციის მატარებელია. ანთროპოსოფიის ფუძემდებელი რუდოლფ შტაინერი ლექციას „სისხლის ოკულტური მნიშვნელობა“ იწყებს მეფისტოფელის ციტირებით: „Blut ist ein ganz besonders Saft“ — „ო, არა, სისხლი სხვა რამეა, სულ სხვა წვენი“ (არილი 2009) და განაგრძობს: „პროფესორი მინორი შენიშნავს, რომ „ემმაკი სისხლის მტერია“ და მიუთითებს, რომ რადგან სისხლი ისაა, რაც სიცოცხლეს ხელს უწყობს და იცავს, ადამიანთა რასის მტერი ემმაკი შესაბამისად, სისხლის მტერიც უნდა იყოს“ (შტაინერი 1906).

სისხლი კულტურის მაფორმირებელი უნივერსალური სიმბოლოა. ლეგენდის მიხედვით დედამიწის ღმერთმა გეამ გიგანტები ღმერთ ურანოსის დასაჭურისების დროს დაღვრილი სისხლისგან შექმნა, შესაბამისად, დაბადება ჭრილობაა, სისხლის დაღვრა (ამ კონტექსტში საინტერესოა გამოთქმა: „ენით დაკოდილი“ — ენა ჭრის, კოდავს, სისხლს ადენს, რადგან სიტყვა თავის თავში ქმედებასაც მოიცავს.). სვირინგი, დუელის ნაკვალევი თუ ინიციაციის შედაგად დარჩენილი ნაიარევი განიხილებოდა როგორც ჭეშმარიტი სრულწლოვანების დამადასტურებელი ნიშნები: ადამიანის სამყოფელის — სხეულის კედლებიდან გამოსვლა, გამოღწევა. სამკურნალო მიზნით სისხლის გამოშვება პირველად ჩვ.წ. აღ.-მდე 23-22 საუკუნეებში დასტურდება. ეს იყო ადამიანის მცდელობა, ჩარეულიყო სისხლის მოძრაობის თვითრეგულირებად მექანიზმში. ამდენად, სისხლი მნიშვნელოვანი სოციალური ინსტიტუტებისა და კონცეპტების საფუძველია: სისხლით ნათესაობა, სისხლის აღება, სისხლიანი მსხვერპლი და სხვ. (უახლესი ფილოსოფიური ლექსიკონი: 2003).

სისხლის სიმბოლიკა ქართულ მითოსშიც უხვადაა — დანყებული არგონავტების ლეგენდით, სადაც მედეა ადამიანებს სწორედ სისხლის განახლებით კურნავდა და აახალგაზრდავებდა და დასრულებული ზღაპრებითა და მითებით, სადაც ნებით მსხვერპლშენიშნა ან უდანაშაულო სისხლი ერთადერთი საშუალებაა გმირის გასაცოცხლებლად. საპირისპიროდ — არსებობს უსურმაგის, ანუ „ანტიმსხვერპლის“ სისხლი, რომლის წასმაც საკრალური გარემოს დესაკრალიზებას იწვევს. უძველეს ხევსურულ მითში იახსარის შესახებ, თვალგამოთხრილი დევი ხვთიშვილს აბუდელაურის ტბაში დაემალა. „უნმინდურის სისხლმა დაფარა ტბის ზედაპირი, მის გასანადგურებლად ჩასულ იახსარს კი მხრები შეუკრა და დახრჩობა დაუპირა. იახსარის ყმებმა ქვეყნის ოთხივე კიდე მოიარეს, მოიძიეს ოთხრქა, ოთხყურა ცხვარი, მოიყვანეს და დაკლეს ტბის ნაპირზე. საღვთო მსხვერპლის სისხლი უნმინდურის სისხლს როგორც კი ესხურა, შებოჭილ იახსარს გზა გაეხსნა. ამ დროს ზეციდან ნათლის სვეტიც ჩამოეშვა და სადაც იახსარი იყო, ჯვარი გამოისახა. აქამდე ხორციელი ვაჟკაცი იახსარი ახლა მტრედის სახით ამოფრინდა ტბიდან“ (მახაური 2011: 55-56). სისხლის ფენომენს უკავშირდება საქართველოს მთიანეთში (სვანეთი, ხევსურეთი) სისხლის აღებისა და, აგრეთვე, დამძობილებისას თითის გაჭრის ჩვეულება. სისხლის აღრევა უდიდეს და უპატიებელ ცოდვად ითვლებოდა ძველთაგან. ცალკე თემაა „ცისფერი სისხლის“ ფენომენი, რისი მეშვეობითაც არისტოკრატია საკუთარი უპირატესობის წარმოჩენას სწორედ სისხლის ხარისხის აქცენტირებით ცდილობდა და ბოლოს: სისხლი უშუალო კავშირშია სექსუალურ აქტთან და განაყოფიერების პროცესთან.

სისხლის თეორიები პოპულარული იყო და არის დღემდე. ცნობილი გერმანელი ექიმი, ფილოსოფოსი, ალქიმიკოსი, რეფორმაციის ეპოქის მსოფლმხედველობითი აზროვნების წარმომადგენელი თეოფრასტე პარაცელსი (1493-1541 წწ.) ამბობდა: „ვინც სისხლს აკონტროლებს, მას კაცობრიობა მტკიცედ უპყრია ხელთ“-ო („Газета тайных знаний“).

რაც შეეხება დემნა შენგელაიასეულ ტერმინს „დალლილი სისხლი“ — ასე მედიცინაში საკმაოდ გავრცელებულ დაავადებას, ანემიას მოიხსენიებენ. სისხლის ერთ-ერთი ძირითადი დანიშნულებაა ორგანიზმის ყოველ უჯრედამდე ფილტვებში შეთვისებული ჟანგბადის მიტანა და იქიდან ნივთიერებათა ცვლის შედეგად წარმოქმნილი ნახშიროჟანგის ფილტვებში დაბრუნება. ჟანგბადის გადატანა ხდება ერთროციტებით, ანუ სისხლის ნითელი ბურთულებით, რომლებიც გამოტენილია რკინის შემცველი ნივთიერებით — ჰემოგლობინით. ჰემოგლობინის რაოდენობა სისხლში 14-16 % შეადგენს. სისხლში ერთროციტებისა და ჰემოგლობინის შემცირებას ეწოდება ანემია. ანემიის პროგრესირება იწვევს ჟანგბადის ნაკლებობას (ჰიპოქსიას), რაც ხშირად სიკვდილის მიზეზი ხდება (მედიცინო სამედიცინო ლექსიკონი 1966: 378).

ძნელი სათქმელია, კონკრეტულად, რა ინფორმაციასა და ცოდნას ფლობდა დემნა შენგელაია „სანავარდოზე“ მუშაობის და დალლილი სისხლის, როგორც ტერმინის, შემოტანისას, მით უფრო, რომ რომანის გარკვეულ პასაჟებს ავტორის თეორიული ცოდნის კვალი აშკარად ატყვია. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მოდერნიზმის ეპოქამ აბსოლუტურად ახლებურად გადაიაზრა ადამიანის ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური ასპექტები, ადამიანი თეატრის სცენაზე მდგარი მსახიობივით ყველა რაკურსიდან სოფიტის შუქით განათდა და აქტუალური მისი შინაგანი სამყარო და ფსიქოლოგიური პორტრეტი გახდა. როგორ იაზრებს დემნა შენგელაია დალლილი სისხლის კონცეპტს, რას იყენებს ქართული მოდერნისტული რომანის ავტორი იმ არსენალიდან, XX საუკუნის დასაწყისამდე რომ ჩამოყალიბდა?

დალლილი სისხლი დემნა შენგელაიას მოდერნისტული პროზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კონცეპტია და „სანავარდოში“ მას მწერალი ჭილაძეთა გვარის დაცემის, სანავარდოს დაბერნებისა და სკოპცების შემოსევის კონტექსტში გვიჩვენებს. განწყვეტილი კონტაქტი უშუალო წინაპართან, მამა-შვილის ურთიერთობების დესტრუქციული მოდელი და შინაგანი მზაობა მოსალოდნელი უბედურებისადმი რომანის პირველი ფურცლებიდანვე იკითხება. „სანავარდო“ იწყება ყარამანის პორტრეტით: „ახოვანი ვაჟკაცი, აქა-იქ ჭალარა შეჰპარვია, სიარული ნელი, დინჯი, მალალი, მხრებში ოდნავ მოხრილი, შემოხედვა ამაყი, ჯიშინი. **ამღვრეული თვალები.** ჩვეულებად გადაქცეული შუბლზე ხელის გადასმა **(ალბათ სისხლი უვარდებოდა თავში)** (ხაზგასმა ყველგან ჩემია. ნ.ო.) (შენგელაია 1968: 7). ყარამანს კიდევ უფრო ღრმად, არაცნობიერის დონეზე აქვს ჩამარხული და „დავიწყებული“ საკუთარი ცოდვა: გლეხის ქალ მაკრინეზე ძალადობა და მისი შედეგი, პირუტყვიული ინსტიტუტებით აღჭურვილი ბასტარდი გუჯუ ლაბახუა. ერთ დროს უდარდელი ყარამანი („საქართველოს დარდსა და წარსულ დიდებას ღვინოში თუ მოიგონებდა“ (8)) ვერ ახერხებს „წარსული დიდების“ შენარჩუნებას: ოჯახი დღითიდღე ნადგურდება, ბონდოს თავგადასავლებს მამულები ეწირება, რასაც სანავარდოს გაბერნებაც ერთვის. სწორედ ასეთ, შენკიპული თოფივით დაძაბულ ვითარებაში ბრუნდება შინ ბონდო, პერსონაჟი, რომლის ბედშიც არეკლავს დემნა შენგელაია სანავარდოს (საქართველოს) დაცემასაც და ჭილაძეთა მოდემის გადაშენებასაც.

მწერალს ეტაპობრივად მივყავართ მამა-შვილს შორის გამართული მთავარი დიალოგისკენ. იქამდე კი, რომანში დამოკლეს მახვილივით ჰკიდია ყარამანის მძიმე შინაგანი განცდა შვილის ტრაგიკული ბედის გამო. ეს წინათგრძნობა ინტუიტიურია, სხვაგვარად ვერაფრით ავხსნით, რომ შვილთან უშუალო დიალოგებში ყარამანი ვერ აცნობიერებს ბონდოს პიროვნული დრამის მიზეზსა და არსს. იგი სტატისტიკის როლშია, მეტიც, ღიზიანდება შვილის საქციელით, აღიზიანებს ის, რასაც ვერ აცნობიერებს, რასაც მისი სულის სიღრმე ვერ სწვდება. მწერალი ფსიქოლოგიურად ზუსტად ალაგებს ყარამანის ემოციებსა და განცდებს: თავდაპირველად, მას ეშინია იმ „საგვარეულო სენისა, დიდებასთან ერთად რომ დაუტოვეს წინაპრებმა და კვალდაკვალ რომ მოსდევდა მის მოდგმას“ (8). ყარამანის განცდას აძლიერებს სოფლის დამოკიდებულება უშუალო წინაპრისადმი, მამისადმი — სანავარდო ყველა უბედურებას ავხორციობით გამორჩეულ ოტიას უკავშირებს. ქართულ კულტურაში პაპისა და შვილიშვილის მსგავსება გვარის ურღვევობისა და მარადიულობის განცდას აღვივებს, ყარამანს კი იმთავითვე აფრთხობს ბონდოს გარეგნული თუ პიროვნული მსგავსება ოტიასთან. ბონდოს შემლილობა (მეტად მოდური დისკურსი მოდერნისტულ და განსაკუთრებით პოსტმოდერნისტულ პროზაში: აღსანიშნავია, რომ ლიტერატურას ყოველ ეპოქაში საკუთარი „მოდური“ დაავადებები მოაქვს: შუა საუკუნეებისას — შავი ქირი, XIX ს. — შაკიკი, XX ს. დასაწყისისას — ჭლექი, ფსიქიკის, ცნობიერების რღვევა...), ბავშვობაშივე ვლინდება: ბონდოს ამღვრეული თვალები სიფრთხილეს აღძრავს, თანატოლებთან არ მეგობრობს, რადგან საფრთხეს გრძნობს მათგან, რაც უკვე დაშლილი „მე“-ს მაუნყებელია, ლანდებში და ლანდებთან ცხოვრობს, ლამლამობით კი მისი ოთახის კედლიდან ხალიჩა იხსნება და გარემო ეროტიული მოჩვენებებით იტვირთება, რეალობა ნაცვლდება ზმანებით („თეთრი რაშები მოაგდებდნენ ოქროს მოაჯირთან ძვირფას ტახტრევანდს, მზეთუნახავი გადაინევდა ოქსინოს რიდეებს და ჩამოეკიდებოდა მალალ კისერზე... მთელი ღამე იყო ალერსი მინანქრის სასახლეში და ბნელი მონები დარაჯობდნენ მათ სიყვარულს... როდესაც პირველი მამალი იყივლებდა... მზეთუნახავი... ტრფობით დაღლილი, მაღლიერი თვალებით აკოცებდა გაცრეცილ ტუჩებში“ (14-15).

ყარამანი დაუძღვრებულ და შინაგანად გატეხილ ბონდოს მტრულად ხვდება, განსხვავებით შვილზე დარდით დაჭლექებული დედისა, რომელიც „კინალამ შეიშალა. კოცნიდა, ეფერებოდა, ეხუტებოდა, ბოდავდა რაღაც უაზროს დედური გრძნობით ატიტინებულ“ (45). მამა თავდაპირველად შვილს ვერც კი სცნობს, ხოლო შემდეგ ერთადერთ ნაშიერს ასე აღიქვამს: „მალალი, გამხდარი, ხელ-ფეხი ისე ქანაობდა, თითქოს ქინძისთავებით ჰქონდა მხრებზე მიბნეული, გრძელი, მოლუნული ცხვირი, დედის ეშხიანი თვალები და ამ თვალებში რაღაც უაზრო და დამაფიქრებელი... სიარული აჩქარებული, წინწასწრებული... მამასავით შუბლზე ხელს ისვამდა ხშირად (მოდგმით თუ გამოჰყვა). ტუჩები მსხვილი, ვნებიანი და ქვედა ბაგე უსიამოვნოდ გადმოკიდებული. შემოხედვა ბლუ და უაზრო... რაღაც ბნელსა და გამოუცნობს მიუხვდა შვილს, მაგრამ არ იცოდა — რას და თითქოს მტრული განწყობილება იგრძნო მისდამი. ბონდომ რაღაც ბნელი მოიტანა. მას რაღაც საშინელი მოჰყვა თან. ეს იგრძნო ყარამანმა“ (44-45). ბნელი, საშინელი, გამოუცნობი, უაზრო, დამაფიქრებელი — ეს შვილისადმი მიმართული ის ეპითეტებია, ერთ აბზაცში რომ ატევეს ყარამანი. მამის რეაქცია არც ტრადიციულ ქართულ კულტურულ კონტექსტში ჯდება და არც „უძღები შვილის“ ლიტერატურულ მოდელში, უფრო ზუსტად, მოდელი დეფორმირებულია: მამა არამშობლიური რაციონალიზმით ასათაურებს შვილისგან ნამოსულ

ემოციასა და ასოციაციას — **სიბნელე**. ყარამანი ბონდოში საკუთარ თავს შეიცნობს და ეს აძრწუნებს, რომანის დასაწყისში იგი ზუსტად ასე ხედავს საკუთარ თავს: „ეშინოდა თავის თავის და თმის დავარცხნის დროს თუნუქის სარკეში ნაღვლიანად უცქეროდა **ამღვრეულ თვალებს. თვალეში იყო რაღაც დამაფიქვრელი და ვერანობა...**“ (8) (ალუზია ნ. ბარათაშვილის ცნობილი სტრიქონებისა: „ჰოე, მთანმინდავ, მთაო წმინდავ, ადგილნი შენნი დამაფიქვრელნი, ვერანანი და უდაბურნი“). ეს ისაა, რითაც ყარამანი ოტიას ჰგავს, ბონდო კი — ემსგავსება.

ბონდოს შინ დაბრუნება შვებად ვერ ექცა, ბავშვობაში, მზეთუნახავებისა და ხათუნას სამყაროში კვლავ შებიჯება ფუჭი მცდელობა აღმოჩნდა: წარსულისკენ, აყვავებული სანავარდოსკენ დასაბრუნებელი გზა სამუდამოდაა ჩახერგილი, ტრაგიზმის განცდა კიდევ უფრო ძლიერდება. ყარამანსაც ის ბონდო, ის დრო უყვარს, როცა ჭილაძეთა გვარი ხარობდა და სანავარდო-მამული ყვაოდა. მშობელსა და ერთადერთ ნაშიერს შორის პირველივე დიალოგი (სადაც ყარამანი უკვე მეორედ გრძნობს მტრულ განწყობას შვილი-სადმი) გაუცხოების ტიპიური მაგალითია: ბონდოს ვილაცის მოთქმა ესმის (დაბერნებულ სანავარდოში ხალხი იღუპება) და პირველად სვამს მთავარ კითხვას: **რა ვქნათ?** — „ამ მოთქმამ მომსპო მე და გამანადგურა, წელში გამწყვიტა იქ, პეტერბურგშიც, არ დაწყნარდა იგი და ხშირად მესმოდა ღამეებში ეს გულის ამაღულებელი მოთქმა!.. რა ვქნათ, მამაჩემო, რა ვქნათ!“ (47) პასუხად კი მამისგან არაფრისმოთქმელ ფრაზებს იღებს. მეტიც, თითქოს, როლებიც ცვლა ხდება მშობელსა და შვილს შორის: „დამშვიდდი, მამაჩემო, დამშვიდდი!... მე უკვე შევურიგდი ბედს!..“ (78); „მამატიე, მამა!... — თქვა ბონდომ წყნარად. — რა, შვილო?...- შეეკითხა დაყვავებით და თვალეებზე ცრემლი მოადგა. — მე რომ ასე ვარ!..“ (65). ყარამანი თავადვე გრძნობს საკუთარი მდგომარეობის სიყალბეს: ნუ გეშინია, შვილო!... ღმერთია მოწყალე!... და იგრძნო, რომ სისულელეს ამბობდა“ (77).

მამაშვილობის დარღვეულ კავშირს ავტორი საერთო წინაპრისადმი დამოკიდებულებით კრავს. ყარამანისა და ბონდოს აღქმაში ოტია ჭილაძე ბოროტების სიმბოლოა: ბონდოს ბაბუა თრგუნავს და აშინებს, ყარამანი კი მას ჭილაძეთა საგვარეულო სენის სათავედ და ბონდოს ავადობის მიზეზად მიიჩნევს, („— მოშორდი ჩემ შვილს, შე ბებერო ყუბაქო!“ (17)). „ბაბუაჩემმა მოანდერძა მე ავხორცობით დალილი სისხლი“ (78) — ამბობს ერთგან ბონდო. ამ შიშისმომგვრელ განცდას მამა-შვილს ოტიას პორტრეტი გადასცემს, იტალიელი პატრის მიერ დახატული და, როგორც ჩანს, მძლავრი ენერგეტიკული ველის მქონე, რადგან მამა-შვილი მას თანაბარი ემოციური იმპულსით აღიქვამს: „**დიდი** ბატონის გამოხედვა იყო გოროზი და **სასტიკი**. თეთრი თმა-წვერი ფაფარივით ეყარა მკერდზე და **თვალეები... ამღვრეული... ნაცრისფერი... ყარამან შედრკა**. მასში კიდევ იყო შიში და მორიდება მამის ხსოვნის წინაშე“ (17); „**დიდი** ოტიას სურათი სასტიკად დასცქეროდა შვილიშვილს... ბონდო იდგა მორჩილი. მოსცილდა სურათს. მივიდა... წმინდა ხატთან, დაემხო და ლოცულობდა მხურვალედ“ (73). ავტორს ოტიას პორტრეტის მამა-შვილისეულ აღქმაში შემოაქვს განსაზღვრება — **დიდი**. ეს არის განცდა (შიშთან ერთად), რასაც ოტია შთამომავლებში იწვევს. ოტია ცოდვილი წინაპრის სიმბოლოა, მისი პორტრეტი რომანში თითქოს, დამოუკიდებელ ცხოვრებას იწყებს: ხან ყარამანს ელანდება, ხან ბონდოს აშინებს. ამგვარი ფატალური შიში წინაპრის ხატისადმი თაობათა ურთიერთობის წყვეტის მანიშნებელია. ოტია კერპივითაა, ავტორიტეტი, რომელსაც ვერ იშორებენ. მწერალი პრობლემას სიბრტყეს უცვლის: ავტორიტეტის დამხობის დისკურსი ნაცვლდება მისი მძლავრობის შედეგების გაცნობიერებისა და გადაჭრის სურვილით.

იმის მიუხედავად, რომ სულიერ სიახლოვეს ბონდო დედასთან გრძნობს, ყველა მნიშვნელოვანი დიალოგი მას მაინც მხოლოდ მამასთან აქვს, თუმცა მისგან პასუხს ვერ იღებს. ბონდოს სულიერი კრიზისი Ego-ს კრიზისია Super-Ego-სთან: ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქონალიზში Super-Ego კულტურულ ნორმებსა და ღირებულებებს გულისხმობს, იგი არის მორალი და სინდისი, რომელიც ძირითადად, მამის ავტორიტეტთან შეხვედრის შედეგად აღმოცენდება. ბონდოს შემთვევაში მისი Ego მამას (Super Ego) მიმართავს, თუმცა პასუხს ვერ იღებს: ბონდოს კითხვას „რა ვქნათ?“ ყარამანი უნდელი და არაფრისმთქმელი ფრაზებით პასუხობს. ფროიდისეულ სქემას თუ გავყვებით, ესაა ცნობიერების საფეხურებრივი სამერთიანობის (Id, Ego, Super-Ego) პრინციპის რღვევა, ვითარება, როცა ეს შრეები ერთმანეთთან კავშირს ვერ ამყარებენ, Super-Ego-ს კონტროლი Ego-ზე ვერ ხორციელდება და ზედაპირზე Id ამოდის, პიროვნება დაშლილია, დაქუცმაცებულია (ფროიდი 1990: 370-390). Super-Ego ყარამანისთვისაც შერყეულია: იგი მამისგან საფრთხეს ელის და არა პასუხს, დამნაშავე ოტია ავტორიტეტის ფუნქციას ვერ ასრულებს. ბონდოს თვითშეფასების დაქვეითება პიროვნული „მე“-ს დაშლის შედეგია, რაციოსა და ემოციოს შორის კონფლიქტის ნიშანი. სწორედ ამგვარ კრიზისულ ვითარებას მოჰყვა ანრი ბერგსონისა და ფრიდრიხ ნიცშეს „სიცოცხლის ფილოსოფია“, მოდერნიზმის წარმოშობა. ქართულმა მწერლობამ მოდერნიზმი, როგორც ახალი ლიტერატურული ფორმა, ისე და ისევე ეროვნული თვითშეფასების, კრიზისის გაცნობიერების შედეგად გაჩენილი თვითშეგნების ზრდისკენ, იმ ახალი სასიცოცხლო მუხტისა და ენერჯის ძიებისკენ მიმართა, რეალობამ რომ ჩაკლა. ამ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ დაღლილი სისხლის კონცეპტიც — სისხლის იდეა ისეთივე მესიანისტურია, როგორც გრ. რობაქიძის „რასსა“. ეროვნული ფესვების ძიება, მითოსის განახლების ტენდენცია გარდამტეხი ეპოქების თანმდევი პროცესია.

ამ კონტექსტში გასათვალისწინებელია XX ს. დასაწყისის გაბატონებული დისკურსი: ნიცშესეული „ღმერთი მოკვდა“-ს ვარიაციები, რამაც კრიზისული ევროპული ცნობიერებისათვის დამახასიათებელი გარკვეული რელიგიურ-იდეოლოგიური ღირებულებები დააყენა ეჭვქვეშ: განღმრთობის იდეიდან ადამიანი ღვთიურის, მიღმურის უარყოფამდე მივიდა და საკუთარ თავს მიენდო. ნიცშემ ზეკაცის — სრულყოფილი და ამორალური, ძლიერი ადამიანის იდეა იქადაგა (მიხეილ ჯავახიშვილი ამ დროს „ჩანჩურას“ წერს, სულ მალე ჩარლი ჩაპლინი მსოფლიოს პატარა მანანალის ბედზე დააფიქრებს). იმდროინდელ ქართულ მწერლობაში ქრისტიანობისადმი არაერთგვაროვან დამოკიდებულებას სხვა ასპექტებიც განსაზღვრავდა: ქრისტიანობა რუსეთის მხრიდან ძალადობის ერთ-ერთ არგუმენტად განიხილებოდა. ეს ტენდენცია მძლავრად ჩანს კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილსა“ და „მთვარის მოტაცებაში“, მ. ჯავახიშვილის „ლამბალო და ყაშაში“. „სანავარდოში“ (განსხვავებით „ბათა ქექიასაგან“) ავტორი გაცილებით ფრთხილი და მოზომილია: ბონდოს სტკივა ჩვენი ისტორია, „საქართველო გეოპოლიტიკურ ჯვარს რომ აცვა“ და ის სიყრუე, რასაც საქრისტიანო პატარა ქვეყნის ყოფნა-არყოფნის პრობლემის მიმართ იჩენდა. ქრისტიანობასთან დამოკიდებულება რამდენიმე ასპექტად უნდა განვიხილოთ: ესაა სარწმუნოება, რომელზე აქცენტირებითაც მოხდა საქართველოს ანექსია და ესაა ახალი რელიგია, რომელმაც დაამხო წარმართული კერპები, მოსრა მისი ნაკვალევი, ამდენად, ცენზურის პირობებში მოდერნისტები მას დამპყრობლის სიმბოლოდაც იყენებდნენ. აკი გურამ ასათიანთან დიალოგში თავად დემნა შენგელაია ამბობს: „ჩვენს დროშიც მოხდა ასეთი ფანტასტიკური ცვლილებები. ბევრმა საგანმა იცვალა ფერი ჩემს თვალწინ.

ზოგს თვალი მოსჭრა ფერისცვალების სურათმა, შეაკრთო, ცხოვრების ხალისი დააკარგვინა სამუდამოდ“ (ასათიანი 1971: 5, 12); და რაც მთავარია, ქრისტიანობისადმი დამოკიდებულებას განსაზღვრავდა ნიცუმეს „ღმერთის სიკვდილის“ ცნობილი თეზა, ამდენად იგი ეპოქის მოთხოვნაც იყო, წინააღმდეგ შემთხვევაში უარყოფითი მუხტი XIX საუკუნის დასაწყისშივე გაჩნდებოდა, როცა ანექსია ჯერ კიდევ ახალი ჭრილობა იყო. XIX საუკუნის ქართული მწერლობა კი ამგვარ მიდგომებს არ იცნობს, პირიქით, ქართული აზროვნება ვერაფრით დაუშვებდა ქრისტიანობის ასოცირებას რუსეთთან — ქრისტეს სჯული ჩვენში რუსებს არ შემოუტანიათ, სახელმწიფო რელიგიად ექვსი საუკუნით ადრე გამოცხადდა და მეტიც, მეფის რუსეთი თანმიმდევრულად ებრძოდა ქართულ ეკლესიას: გააუქმა ავტოკეფალია, აკრძალა მშობლიურ ენაზე ლიტურგია, დახურა 800 ეკლესია და 15 მონასტერი. თეთრი მეფე სწორედ საქართველოში ასახლებდა რელიგიურ სექტანტებს: დუხობორებს, სკოპცებს, მალაკნებს... როგორც რევან სირაძე აღნიშნავს: „რუსეთმა საქართველოში ეკლესია გაარუსა. ხალხი განუდგა ეკლესიას და არა ქრისტიანობას. ამიტომ ეროვნულ ძირებთან მისაბრუნებლად წინ წამოსწიეს მითოსის კულტი, ხალხში შემორჩენილი წარმართული ტრადიციები. წარმართობა ლამის ეროვნულ ღირსებად იქნა მიჩნეული“ (სირაძე 2000: 101-102) ასე რომ, „სანავარდოს“ პათოსს ამ მხრივ უფრო მოდერნიზმის კვალი ატყვია.

მოდერნიზმსა და ნიცუმესეულ დიდ დაეჭვებას ტრადიციული ღირებულებების ნგრევა მოჰყვა, დაირღვა მამა-შვილობის ქრისტიანული მოდელიც; როგორც სოფიო კვანტალიანი წერს: „ქრისტიანული მოდელი ითვისისწინებს თანაარსებობის ჰარმონიას. ჰარმონიის რღვევა ღვთის საიდუმლოს ტაბუს ახსნასთან ერთად მოხდა. გაჩნდა ეჭვი და მეტოქეობა მამის ხატთან. ღმერთის არსებობაში ეჭვის შეტანა ბიოლოგიური მამისა და ძის ურთიერთობის მექანიზმს რომ მოვარგოთ, მივიღებთ ღმერთსა და ადამიანს შორის დისტანციის მოშლას“ (კვანტალიანი 2004: 62). სავარსამიძისა და თარაშ ემხვარის გაუცხოება მამასთან სწორედ ტაბუს ახდის შედეგია. ბონდოსა და ყარამანის ურთიერთობა კი განსხვავებულ ასპექტს მოიცავს: ბონდო კი არაა ამხედრებული მამის წინააღმდეგ, პირიქით, ყარამანია აგრესიული ბონდოს მიმართ, რადგან მასში შთამომავლის გამგრძელებლის ნაცვლად საფრთხეს ხედავს. მწერალი აქაც „აყირავენს“ ტრადიციულ მოდელს და გვაძლევს მის სახეცვლილ ვარიანტს. „დიონისოს ღმერთში“ ან „მთვარის მოტაცებაში“ მამის წინააღმდეგ შვილის ამხედრება განიხილება, როგორც ადამის შთამომავლის ამხედრება ღვთის სიტყვის წინააღმდეგ. ამ ძველალთქმისეულ მოდელში ღმერთი სჯის ადამიანს (სავარსამიძისა და თარაშ ემხვარის მამები სწყევლიან საკუთარ ნაშიერებს). ბონდოს შემთხვევაში მამაც ცოდვილია და ბაბუაც, ამდენად აქ სხვა მოდელთან გვაქვს საქმე — ესაა წინაპრისა და შთამომავლის ურთიერთობაში ცოდვის მემკვიდრეობითობის, წინაპრის ცოდვაზე პასუხისგების („ბაბუის ნაჭამმა ტყემალმა შვილიშვილს მოსჭრა კბილი“) მოდელი. სამივე მამაკაცის ცოდვის ობიექტი ქალია, ოტია ავხორცობით გამორჩეულია, მის დანახვაზე სოფლები ცოლებსა და ქალიშვილებს მალავდნენ; ცოდვილია ყარამანი, მისი ცოდვის ნაყოფი — გუჯუ — ავადმყოფობის შედეგად გამონაყარს ჰვავს (სიმბოლურია, რომ ყარამანისგან ნაცდუნები მაკრინე მონაზონი ხდება); ცოდვილია ბონდოც, მან აცდუნა და თვითმკვლელობამდე მიიყვანა ფეხმძიმე სკოპცის ქალი — ოტიას პორტრეტი კი ცოდვის, ბოროტების სიმბოლოსავით ჰკიდია ქილაძეთა საგვარეულო მამულში და თანაბრად ზემოქმედებს შვილზეც და შვილიშვილზეც. ბონდო წინაპართა ცოდვების გამო სასჯელის

მატარებელია (ყარამანი ქვეცნობიერად გძნობს ამას და ამიტომაც შიშით ეძებს ბონდოში „საგვარეულო სენის“ ნიშნებს). „რისთვის უნდა ვზლო მე, მამაჩემო, ის ცოდვები, რომლებიც ოდესღაც ჩემ მამა-პაპას ჩაუდენია!“ (78) — რიტორიკულად კითხულობს ბონდო და სხვა გამოსავალს ვერც ხედავს აკი, სანავარდოდანაც (სამშობლოდან) სცადა გაქცევა და სუიციდის მცდელობაც ჰქონდა, თუმცა, უშედეგოდ: მან საკუთარი ჯვარი გაცნობიერებულად, ბოლომდე უნდა ზიდოს.

მამა-შვილს შორის გაუცხოებას ავტორი ლექსიკურ-სინტაქსურ დონეზეც აღწერს: ყარამანის მეტყველება გაცილებით დინჯი და განონასწორებულია, მაშინ, როცა ბონდოს სათქმელი დანაწევრებული, დაუსრულებელი, ნერვიული და ავადმყოფურია, მასში შინაგანი ცახცახი და შიში გამოსჭვივის, ამ განცდას დაუსრულებელი ფრაზა, კონველსიური ინტონაციები, მრავალწერტილები და ძახილის ნიშნები აძლიერებს. რომანში მამა-შვილის ურთიერთობათა, წინაპრის ცოდვათა განცდის ხაზი არის მზადება მთავარი დიალოგის-თვის, როცა ბონდო დაღლილი, დაღორწილი, დამუყავებული სისხლის მქონეთა გარდა-უვალ დაღუპვას წინასწარმეტყველებს. მონოლოგები დაღლილ სასხლზე (სადაც ყარამანი სტატისტიკის როლს ასრულებს) არის ახსნაც, გამართლებაც და პასუხიც ჭილაძეების თუ სანავარდოს (საქართველოს) უნაყოფობასა და სიბერეზე. ბონდოს, როგორც მემკვიდრის, გვარის გამგრძელებლის თვითგანცდა კრიტიკულ ზღვარს მიღმაა: მამის წინადადებას, ცოლი მოიყვანოს, იგი ასე პასუხობს: „რის მაქნისი ვარ მე?... აბა შემომხედე!... მშობარა და დაჩიავებული!.. „მე დაღლილი ვარ, მამაჩემო, დაღლილი მეზავრობით... ხუმრობა ხომ არ არის ამოდენა გზა! მთელი ორი თვეა მოვჯახირობ! ... მე მიყვარდა ქალი პეტერბურგში და როცა მე უნდა დამეთრო იგი, ვნებით თავდავინწყებაში შემიყვანა, მე ვერ შევძელი ეს და მან შენიშნა, რომ ღილი მაკლდა საყელოზე!“ ჭილაძეთა დიდი გვარის შთამომავალი ვერც საზოგადოებრივ ასპარეზზე აღწევს წარმატებას: „მე მინდოდა ერთხელ ქვეყნის დახსნა. ამისთვის საჭირო იყო რუსხემნიფის მოკვლა, მაგრამ შემეშინდა!.. მეშინოდა ღმერთის, მეშინოდა ჩემი თავის და არ ვიცი, კიდევ რისი არ მეშინოდა“... ამ საქმისთვის საჭიროა სხვა ხალხი!.. ახალ ქვეყანას ახალი ხალხი ქმნის!.. მე კი დაჩიავებული ვარ!“ (62). ამ შიშის მიზეზიც იქვე იკითხება: რევოლუციონერ-ტერორისტებთან ბონდოს შეხვედრას ავტორი ასე აღწერს: „ერთი ჯაყელი იყო, გადაგვარებული, ქართულს ძლივს ახერხებდა, მეორე — ებრაელი და მესამე — პოლონელი“ (106) — ზუსტი სურათი იმდროინდელი რევოლუციურად განწყობილი, უეროვნებო, იდენტობადაკარგული ჯგუფებისა, რომლებთანაც ბონდო ჭილაძე თვითიდენტიფიცირებას ვერაფრით მოახდენდა. ავტორი ერთ კონტექსტში განიხილავს საზოგადოებრივ აქტივობას, მამაკაცურ აქტივობას და მოვალეობას ოჯახისა და შთამომავლობის წინაშე; ბონდო სამივე ასპექტში უნაყოფოა, მას საკუთარი თავისთვის და წოდებისთვის განაჩენი გამოაქვს: „დაღლილი კაცი დაღლილი სისხლით! მერამდენე საუკუნეა, მამაჩემო, რაც ჩვენი სისხლი დის ძარღვებში?“ (64) „ჩვენ შეგვიძლია წავიდეთ, მამაჩემო!.. ახლა რკინიგზა მოდის და ჩვენ უნდა დავხუროთ მატრიანე!.. ახლა სხვები მოვლენ ჩვენ ადგილას, დაზიდული ძარღვებითა და ახალი სისხლით, ახალი ხალხი!“ (62) „ბონდო დარჩა მარტო, დაღლილი სისხლით. — სისხლი!.. — სისხლი!.. — სისხლი!.. ჩურჩულებდა იგი... სისხლი დაიღალა, მამაჩემო, სისხლი!.. — სისხლი, მამაჩემო, სისხლი დამუყავდა ძარღვებში!“ (102-103) სისხლის ხშირი ხსენებით ავტორი ბონდოს სულიერი განცდის ინტენსივობასა და სიღრმეს ზრდის. სისხლი დაღლილია, სისხლი დამუყავდა, სისხლი დაბერდა — ესაა ბონდოს თაობის არისტოკრატიის პასუხი და

არგუმენტი „ახალი, წვივმაგარი“ ხალხის იდეოლოგიის გარდევადობის საპირწონედ. სისხლის აქცენტირებით მწერალი მის საკრალურ მნიშვნელობას უსვამს ხაზს: ახალი ხალხი ახალი სისხლით მოდის, ეს განახლებაა, სისხლის გამოცვლაა დაუძღურებული და დაჩივებული ეროვნული სხეულისთვის, ეს გადარჩენის შანსია, თუ გადარჩენის არა, არსებობის შენარჩუნებისა მაინც, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში, დამყავებულ და დაღლილ სისხლს ორგანიზმი დალუპვამდე მიჰყავს.

ასე რომ, შინ დაბრუნება ბონდოსთვის მხოლოდ ფორმალური აქტი აღმოჩნდა: იგი პირველ დღესვე აცნობიერებს, რომ მის ტვინსა და სულში ჩასახლებულ ეპილეფსიას, დაღლილ და დამყავებულ სისხლს ვერსად გაექცევა. სანავადოს სახეცვლილება, ნახევარძმასთან შეხვედრა უფრო მეტად უძლიერებს ამ განცდას. ავტორი არსად ამბობს, როდის შეიტყო ბონდომ, რომ გუჯუ ლაბახუა მისი ნახევარძმაა. გუჯუსთან პირველი შეხვედრა ორპირის ბაზრობაზე ხდება, როცა კბილებდაღრჭენილ და შეშლილთვალებიან გუჯუს თვალებში ჩახედავს და: „გუჯუ იდგა გახედნილი მოზვერივით მორჩილი, ბონდოს წინ... ყარამან... ფიქრობდა და ვერ მიმხვდარიყო, რა ამოიკითხა მან გუჯუს თვალებში“ (56-57). ეს მხოლოდ ბონდომ იცის, რაინდთა გვარის ბოლო ნაშეიერმა, დაღლილი სისხლით.

სიმბოლოურია, რომ სწორედ სულით ავადმყოფ, მაგრამ სხეულით ჯანმრთელ, სექსუალურად ჯანსაღ გუჯუსთან შეხვედრა გახდა კატალიზატორი ბონდოს მამაკაცური სისუსტის გახსენებისა. გუჯუსთან შეხვედრის შემდეგ იწყებს ის დაღლილ სისხლზე მსჯელობას და გუჯუ იქცევა მისთვის იმ უწმინდურად, გაცოცხლებულ, განსხეულებულ ოტიად, რომელსაც იგი სიზმრად ხედავს, „ასე მოდის ყოველ ღამე და ვილუპები, მამაჩემო, ვილუპები...“ (68). საინტერესოა ორი დეტალი: ბონდოს რეაქცია გუჯუს ყოველ დანახვაზე არის „შეაჟრჟოლა“ (56, 103); და კიდევ: სიზმრად ნანახ გუჯუს ბონდო სახარებას უღერებს — კიდევ ერთი დასტური გუჯუს უწმინდურად მიჩნევისა, მისი დრაკონიზირებისა. ცოცხალი გუჯუ ოტიას სურათს ჩაენაცვლა, დაასრულა, დაადასტურა საფრთხის ის მოლოდინი, რომელიც მამასაც და შვილსაც სულს უღრღნიდა; ნიათგამოცლილი ბონდო ოტიას სურათს დახსნას სთხოვს: „რა გინდა, ჩემო ბაბუ ჩემგან!... მომასვენე!.. ხომ ხედავ, არ შემეძლია!.. ცოდვა ვარ, ბაბულია... დავიღალე!.. მომცილდი!..“ (121).

დედის დასაფლავების შემდეგ ბონდო გუჯუ ლაბახუას ხედავს, როგორც ახალი ძალის, ახალი ადამიანის სიმბოლოს. ვნებაჩამქრალი, უილაჯო და უნიათო ბონდოს ფონზე ავტორი გუჯუს ასე ხატავს: „გუჯუ დგას კუნთებგატენილი ბარკლებით და თითქოს მიწიდან ამოზრდილა, ისეა მიწაზე დაბჯენილი. ბონდოს **შეაჟრჟოლა** და დამფრთხალი თვალების ცეცება დაიწყო... „გუჯუ, მოი!.. დაუძახა მას ვილაც ახალგაზრდა ქალმა წკრიალა ხმით და გუჯუს **შეაჟრჟოლა**. ვნებაანთებულმა დაალო პირი (103). იზმუვლა ატეხილი მოზვერივით, მკერდზე მუშტი დაიკრა, უცნაურად გაიპრანჭა და წინსაფარი აინია... და იდგა **სატანასავით** ვნებააყფებული, ბლაოდა და ეძახდა დედალს...ბონდო... გაიქცა და მუხლებში ჩაუვარდა გუჯუს. —გუჯუ!.. —გუჯუ!.. —გუჯუ!.. შენ შეგვენიე, გუჯუ, შენ დაგვიფარე!.. ბლაოდა იგი ხელაპყრობილი და ფეხებს უკოცნიდა, თაყვანს სცემდა გუჯუ ლაბახუას...“ (104) ამ შემზარავ სურათში ჩანს გუჯუ, როგორც დროის მოტანილი პასუხი ბონდოს დაღლილ სისხლზე: გუჯუში სუბლიმირებულია ახალი ადამიანის პირუტყვეული ენერგია, ეს არაა შიშველი ვნება, თუნდაც, ყოვლისწამლეკავი, მაგრამ ადამიანური, ესაა სატანური ვნება, სატანის ვნება. გუჯუსაც ისევე აჟრჟოლებს, როგორც ბონდოს მისი დანახვისას. შემთხვევით არ ხმარობს ამ სიტყვას ავტორი ასე ხაზგასმულად, ესაა მაკავში-

რებელი განცდა ნახევარძმებს შორის. ბონდოს თაყვანისცემა გუჯუ ლაბახუსადმი ფალიკური სიმბოლოსადმი თაყვანისცემაა, აქ სარწმუნოების, რწმენის პაგანიზების თემაც იკითხება: ბონდო ისე სცემს თაყვანს გუჯუს, როგორც მორწმუნე — უფალს.

თინა ჩხაიძე ბონდოსა და გუჯუს წყვილს დიონისოს ორასპექტოვნებას უკავშირებს: ნიმფა აურა დიონისესგან ბადებს ტყუპებს, ერთ ჩვილს დედა გლეჯს (ესაა დიონისოს ტანჯული და მოკვდავი ასპექტი) მეორეს, ვაკხს, მამა გადაარჩენს და ათინას მიაბარებს. „ვაკხი — სასიცოცხლო ძალებით აღსავსე დიონისე გუჯუა, რომელიც ყარამანისა და მოახლის, გლეხის ქალის ნაბიჭვარია, ხოლო ტანჯული, მომაკვდავი დიონისე კი დიდი ფეოდალური ვგარის უკანასკნელი ნაშეიერი ბონდო ჭილაძეა“ (ჩხაიძე 2000: 45). „ბონდოსა და გუჯუშია გამოვლენილი კულტურისა და ბუნების, რაციონალიზმისა და ინტუიტიური სანყისების შეპირისპირება. ესაა ჰარმონიული ერთის გახლეჩა, დანანევრიანება, დეფორმირებაც კი და, ამასთანავე, ამბივალენტური ერთობაც“ (ჩხაიძე 2000: 44). გრიგოლ რობაქიძე მიიჩნევდა, რომ „დიონისოს გახლეჩა იხსნის ქვეყანას“. არის თუ არა გუჯუ-ბნელი დიონისო ქვეყნის ხსნა?

ყარამანთან დიალოგში ბონდო კითხულობს: „—ძნელია ხომ, მამა?.. —რა იყო შვილო?.. —მე ვიცი ერთი რამ!.. —რა?.. —გუჯუ ჩემი ძმაა!.. —კმარა, ბონდო!.. —დაიკვნესა ყარამანმა... —ისიც ავადმყოფია, გიჟია, მამა, იმიტომ, რომ ისიც შენი ნაყოფია!.. ყარამან ზარდაცემული უცქერის შვილს“ (122). ბონდოს მიერ ნათქვამი „ისიც გიჟია“- თვითშეფასებაცაა და გუჯუსადმი გამოტანილი განაჩენიც. ბონდო მიზეზსაც ასახელებს: „იმიტომ, რომ ისიც შენი ნაყოფია!“- ეს უკვე მამისადმი გამოტანილი განაჩენია. ბონდო თან დიონისეს მეორე, ტანჯული სახეა, და თან ის Ego, რომელიც გუჯუ — Id-სა და ყარამანი — Super-Ego-ს შორის იჭყლიტება: Id ზედაპირზე ამოსვლას ლამობს, Super-Ego კი პასუხს ვერ სცემს Ego-ს, მორალისტად, სინდისის ქენჯნად ვერ გამოდგება, ისევე როგორც ოტია, რომლის პორტრეტი შვილსაც და შვილიშვილსაც შეახსენებს, „ვისი გორისანი“ არიან. ნეკროფილურ, უნარგამოცლილ ბონდოს სასიცოცხლო ენერგიით აღსავსე გუჯუ უპირისპირდება. ამიტომაც მიილტვის ბონდო მისკენ, ამიტომ იზიდავს ნახევარძმა, როცა სამომავლო კითხვაზე „რა ვქნათ?“ მამისგან პასუხს ვერ იღებს, ამ პასუხს რაციონალიზმის ეპოქის წარმომადგენელი ინსტინქტების სამყაროში ეძებს. რომანის თავდაპირველი ვარიანტის ესქატოლოგიურ ფინალშიც, შუა წარღვნაში დგას წინსაფარ ანეული გუჯუ ლაბახუა, მუხლებზე დაცემული ბონდო კი შებღავლებს: „—შეგვენიე, უფალო ფალოს!“ („მნათობი“ 1924). შემდგომ გამოცემებში სანავარდოს მყუდროებას ახალი, წვივმაგარი ხალხი და მატარებელი არღვევს, (რომელიც შესაძლოა 1905-1907 წლების რევოლუციის სიმბოლოც იყოს). ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ ორივე გზა — ბონდოც და გუჯუც — ავტორის მიერ უარყოფილია?! ამდენად, გუჯუ არა გადაარჩენის, ახალი გზის მოდელია, არამედ უფრო კვაზიმოდელი (ასეთი გადანაცვლება, დეფორმირება მოდელისა „სანავარდოში“ მრავლადაა). ეპოქის მთავარი გამოწვევა — ფალოცენტრული სამყაროს ნგრევის დასაწყისი — ახალმა, „წვივმაგარმა“ ხალხმა უნდა შეაჩეროს. ისინი მოდიან მატარებლით, რომელიც ანადგურებს ჭაობადქცეული სანავარდოს მყუდროებას.

დემნა შენგელაია იყო ერთ-ერთი პირველი ქართველი მწერალი, რომელმაც სისხლი, როგორც სიმბოლო, ერის სიცოცხლისუნარიანობის განმსაზღვრელად აქცია. სისხლი ადამიანის ორგანიზმის უმთავრესი, მამოძრავებელი ძალაა, უძველესი დროიდან მოყოლებული ნაყოფიერების, გამრავლების, მზიური ენერჯის, ჯანმრთელობის, სიცოცხლის,

ხრწნილებიდან აღდგომის, ძალის, საკრალიზების, ნათესაობის, ერის ერთიანობისა და ეროვნული იდენტობის სიმბოლო, ქრისტიანული ლიტურგიის განუყოფელი ნაწილი, გენეტიკური ინფორმაციის მატარებელია, მოდგმისა და ჯიშის ნიშანს რომ ინახავს („სისხლმა იყივლა“ — ანუ წინაპართა ნიშანი გამოჩნდა მემკვიდრეში). დაღლილი, ანემიური სისხლი კი — ავადმყოფი სისხლია, რომელიც საკუთარ ფუნქციას ვერ ასრულებს: სისხლს ჟანგბადს ვერ აწვდის, ვერ კვებავს, რაც ჰიპოქსიას — ჟანგბადის ნაკლებობას და სიკვდილს იწვევს. მონინაალმდევე — ახალი ხალხია ახალი სისხლით: ისტორიის ფართო ასპარეზზე ახლად გამოსულნი, სიცოცხლითა და დაუშრეტელი ენერგიით სავსე, ჭაბუკური ძალის მქონე, გაუნათლებელნი და კოსმოპოლიტური იდეებით შეპყრობილნი, რომელთა დრო-სივრცულ არეალშიც ღმერთი მოკვდა! მათ არ ესმით ჭაობში ჩაძირული ხალხის სევდა და ტკივილი, მათი ტოლი და ფარდი გუჯუ ლაბახუა.

დემნა შენგელაიასეული დაღლილი სისხლი — ილიასეული თერგის საპირწონე და იმ ტრაგიკული ვითარების გამართლება თუ არა, ახსნა მაინცაა, საქართველო XX საუკუნის დასაწყისში რომ აღმოჩნდა. ბონდო ჭილაძე იმ კლასის წარმომადგენელია, რომელსაც ქვეყნის ბედ-იღბალზე პასუხისმგებლობა ეკისრებოდა, თუმცა, წარსული დიდება მხოლოდ საფლავის წარწერებს შემორჩაო, — გვამცნობს მწერალი და ჭილაძეთა გვარის დეგრადაციების სურათს ხატავს: ოტია მექალთანე და გარყვნილი იყო, ყარამანი — უნდილი, წარსულ დროებაზე ფიქრი მალევე რომ მოიკლა, ბონდოს ძარღვებში კი უკვე დაღლილი და დამჟავებული სისხლი დის.

დამონებიანი:

არილი 2009: გოეთე. „ფაუსტი“. არილი, 24.01. 2009.

ასათიანი 1971: ასათიანი გ. „სამი საღამო დემნა შენგელაიასთან“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 5.12.1971.

ახალი აღთქმა 2003: ახალი აღთქმა. „რაეო“, 2003.

ბიბლია 1989: ბიბლია. თბ.: საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა, 1989.

ბელოვა... 2002: Белова О., Петрухин В. *Славянская мифология*. Энциклопедический словарь. М.: 2002.

კვანტალიანი 2004: კვანტალიანი ს. „დიონისოს ღიმილი“ და „გველის პერანგი“: მამისა და ძის ურთიერთობის ორი მოდელი“. „კრიტიკური“, № 62, თბ.: 2004.

მახაური 2011: მახაური ტ. *ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევები*. ნიგნი III, თბ.: 2011.

სირაძე 2000: სირაძე რ. *კულტურა და სახისმეტყველება*. თბ.: 2000.

ფროიდი 1990: Фрейд З. *Избранное*. М.: 1990.

შენგელაია 1968: შენგელაია დ. სანავარდო. // *თხზულებანი*. ტ. I. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

ჩხაიძე 2000: ჩხაიძე თ. *მიბრუნება წარმართობისაკენ*. თბ.: 2000.

მცირე სამედიცინო ენციკლოპედია 1966: *Малая медицинская Энциклопедия*. М.: 1966.

იდუმალ ცოდნათა გაზეთი: Газета тайных знаний <http://miryasnosveta.ru/news/misteriya-krovi/>

უახლესი ფილოსოფიური ლექსიკონი 2003: *Новейший философский словарь*. М.: Книжный Дом, 2003.

შტაინერი 1906: Штайнер Р. *Окультное значение крови*. 1906. <http://lib.ru/URIKOVA/STEINER/occultsignificansofbloodr.txt>

A Concept of “Tired Blood” in Demna Shengelaya’s Modernist Novel

Abstract

Key words: “tired blood”, people with strong muscles, fruitlessness, ancestral sickness, estrangement.

The paper deals with the problem of a “tired blood”, “tired stock” on the verge of the 19th and 20th centuries in the novel *Sanavardo*. Blood as a phenomenon has become a symbol containing genetic and biological and cultural and moral aspects. Tired blood is one of the most important concepts in Demna Shengelaya’s modernist prose and in *Sanavardo* he describes this in the context of the decline of the Chiladzes aristocratic family, fruitlessness of Sanavardo and intrusion of Skoptses that symbolically reflects the tragedy of old intelligentsia against the background of Russia’s aggression, Nietzsche’s death of God and disappearance of aristocracy from the social arena.

The author considers the unity of social, masculine activity and the duty of a man to his family and offspring. The main character of the novel, Bondo Chiladze, is fruitless in all three aspects; he condemns himself and his title out of his own mouth: “A tired man with a tired blood! How many centuries our blood flows in our veins? We can leave; others will take our place, with strong muscles and new blood”. Blood is tired, blood turned sour, blood has become old – this is a response of the aristocracy of Bondo Chiladze’s generation and argument in contrast to inevitability of the ideology of new people’s with strong muscles. By focusing on blood the writer underlines its sacral meaning: new people are coming with the new blood, this is renovation, blood transfusion to weakened and degenerated national body, this is the chance to survive, if not survival, at least maintenance of the existence because otherwise sour and tired blood leads to the death of the organism.

Demna Shengelaya was one of the first Georgian writers who used blood as a symbol for determination of nation’s survival ability. Blood in human body has been the most important, driving force since ancient times – symbol of fertility, reproduction, solar energy, health, life, national identity, integral part of Christian liturgy, bearer of genetic information, which preserves the feature of kindred and breed. Tired, anemic blood is very unhealthy and fails to fulfill its function and cause death. In opposition to the Chiladzes new people are coming with new blood: newly appeared on broad historical arena, full with vitality and unquenchable energy, seized with illiterate and cosmopolitan ideas in whose space and time there is no God. If not justification Demna Shengelaya’s tired blood is at least an explanation of that tragic situation in which Georgia found herself in the beginning of the 20th century. Bondo Chiladze is a representative of the class that was responsible for the country’s fate but greatness of the past remained only on tombstone inscriptions, informs the writer and describes a picture of degradation of the Chiladze family: Bondo Chiladze’s grandfather Otia was a womanizer and seducer, father Karaman was inactive, who quickly killed the thought about the past and in Bondo’s veins flows already tired and sour blood.

ღვთაებრივისა და დემონურის ჭიდილი გრიგოლ რობაქიძის ესეების მიხედვით

„ღმერთსა და არარსებობას შორის ჭიდილისას მოხვედრილი ადამიანური არსება მუდმივად თავის მეტაფიზიკურ საზღვარს ეხლება; უეცარი უძლურებისას, არარსებობის შურისძიებამდე, მას თაურშიში შეიპყრობს“ (რობაქიძე 2012ა: 51), — ნერს გრიგოლ რობაქიძე და თავისი შემოქმედებითა თუ ესეებით ცდილობს ახსნას თაურშიშის გამომწვევი მიზეზები და მოძებნოს მისგან თავდაღწევის გზები. მისი აზრით, „ყოველ სანყისში თაურსანყისი თვლემს და მარადიული ცალკეულშია წარმოდგენილი. და თუ ცალკეული თავის თავზე მარადიულის გამანაყოფიერებელ ზემოქმედებას შეიგრძნობს, ამგვარად ის მარადიულთან წილნაყარია. მაშინ მისთვის ყოველი სასიკვდილო ზღვარი მეტად აღარ არის საბედისწერო საფრთხე და, მეტაფიზიკურ მიჯნას შეჯახებული მისი „მე“ შეიძლება გადარჩეს“ (რობაქიძე 2012ა: 51).

მწერლის ფიქრი ამ ესეებშიც („დემონი და მითოსი“) ერთ მთავარ კითხვას დასტრიალებს: როგორ შეიძლება აიხსნას სამყაროს საიდუმლოება? მისი აზრით, ამ საიდუმლოს გასაღები ღვთაებრივ და დემონურ ძალთა ჭიდილის გააზრებაშია.

„საგნებს ოცნების მსგავსად უნდა მიეახლო, შინაგანად ჭეშმარიტებისათვის ანთებული — რათა კოსმიურად განვითარებული მასზე თვითნებობისა და ჩარევის გარეშე შევიმეცნოთ“, — ნერს გრიგოლ რობაქიძე 1935 წელს გერმანიაში გერმანულ ენაზე გამოცემული ესეების კრებულის „დემონი და მითოსის“ წინათქმაში (რობაქიძე 2012ა: 5). იგი, როგორც თვითონ აღნიშნავს, საგნებს ჭვრეტით, ე.ი. პოეტურად შეეხო და ამ წიგნში წარმოაჩინა შთაბეჭდილებები, ანაბეჭდები, ან უკეთ, ვიზიონების წამიერი გამოსახულებანი.

ამ ესეებში ყოველივე სულიერი მზერიტაა განხილული. მწერალი წინათქმაში აღნიშნავს, რომ დედამიწას გაიაზრებს, როგორც კოსმიურ არსებას, „კოსმიურ სულს“. მწერალს აღელვებს მისი ბედი, გრძნობს, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მისი „ეთერული სხეული მძიმე განსაცდელშია“.

რობაქიძე ფიქრობდა, რომ დედამიწაზე ორგვარი ძალა მოქმედებდა: ერთი დედამიწას განიხილავდა როგორც მატერიას. ამგვარი თვალსაზრისი მას არასწორად მიაჩნდა: „დედამიწა განხილულია და ღვთისგან მიტოვებული. მარადიული უარყოფილია და ინდივიდუალური პატივყარილი. ამიტომაც იგი სწორედ ამ ძალას უწოდებდა დემონურს და მას განსაკუთრებით ამჩნევდა „საბჭოთა კავშირში“. ეს დემონური, გამანადგურებელი, სულის გამხრწნელი, სიცოცხლის უარყოფელი ძალა კარგად წარმოაჩინა რომანში „ჩაკლული სული“.

მეორე ძალა კი დედამიწას აღიქვამს, როგორც სულიერს, დიდ დედას, ამ თვალსაზრისით, ყოველი მოვლენა სამყაროსთან კოსმიურ კავშირშია და მითიურად განიხილება. თვითონ სწორედ ამგვარად, მითიურად, გაიაზრებდა სიცოცხლეს.

ასე რომ, ესეების სათაურად მწერალმა გამოიტანა მთავარი სათქმელი: „დემონი და მითოსი“. საზოგადოდ და თანამედროვე სამყაროშიც ერთმანეთს უპირისპირდება დემონური და მითოსური ძალები. დროის კონტექსტის გათვალისწინებით, მითოსურ ძალთა ასპარეზად მწერალს XX საუკუნის 30-იანი წლების გერმანია მიაჩნია, ხოლო დემონურ

ძალთა საუფლოდ — საბჭოთა კავშირი. ეს იყო საბედისწერო დრო მსოფლიოსთვის, რადგან ყველა გრძნობდა, როგორ მზადდებოდა რალაც საზარელი კაცობრიობისთვის. უმთავრეს საფრთხედ მწერალს კომუნისტური იდეოლოგია მიაჩნდა, ჯერ კიდევ 1932 წელს გამოცემულ „ჩაკლულ სულში“ წარმოაჩინა ამ სულისგამხრნელი რეჟიმის არსი, რომელიც თავისი ბუნებით სატანური იყო, საბჭოეთის დემოკრატია კი მას მიაჩნდა დემონოკრატიად. ამ რომანში მან გაჩხრიკა სტალინის ფენომენი და მისი ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიური პორტრეტი შექმნა თავში „სტალინის ჰოროსკოპი“ და შეეცადა იმ ძალთა დადგენას, რომელთაც წარმოშვეს ურჩხული, სიყვარულის უნარს მოკლებული. ესეების ამ კრებულში რობაქიძემ გადმოიტანა ეს თავი, ოღონდ შეცვალა და დაამატა კიდევაც.

ამ ესეებში მწერალი ორივე ძალას, დემონურსა და მითოსურს, სხვადასხვა ასპექტით წარმოაჩენს, რადგან სწორედ ესენი მიაჩნია ყოფიერების განმსაზღვრელად.

რატომ სწორედ ევროპის ეს ნაწილი, გერმანია მიიჩნია რობაქიძემ მითოსურ ძალთა სამკვიდროდ? „ამ კითხვას რომ ვუპასუხოთ, სულიერად უნდა ჩავიძიროთ გერმანულ მისტიკაში, გერმანულ მხატვრობაში, გერმანულ პოეზიასა და გოეთეს ფენომენში“ (რობაქიძე 2012ა: 4). თვითონ სწორედ ამგვარად „იძიებოდა“ ამ ყოველივეში, ამიტომაცაა მისეული თვალსაზრისები და მოვლენების ანალიზი ასეთი შთამბეჭდავი და ორიგინალური.

ამ ესეების კითხვისას, როგორც მწერალს სჯეროდა, მართლაც, „საგნები გონებაში უეცრად გამოჩნდება და გამოანათებს ახალ კონტექსტში“. მკითხველისთვის სულიერი მზერის გასახსნელად მწერალი მას ნეფერტიტზე ესეს სთავაზობს. იგი წინათქმაში მკითხველს უხსნის, არ შეაცბუნოს დროის კონტექსტში ნეფერტიტის ხსენებამ: „თუმცა ფარაონის მეუღლე ნეფერტიტი ჩვენგან ათასობით წლითაა დაშორებული, მაგრამ იქ, სადაც დედამინა სულიერი მზერიითაა განხილული, ის ჩვენს თანამედროვედ რჩება“ (რობაქიძე 2012ა: 6). მწერალი ნეფერტიტის პორტრეტს მიიჩნევს სხვა პორტრეტთა გასაღებად. რატომ?

მწერალი მას — მზის ქალიშვილს — სიცოცხლისა და სიკვდილის მიღმა არსებულ, უსასრულობის განსახიერებად მიიჩნევს და მის სხეულს წარმოაჩენს, როგორც ფორმის სრულყოფილებას, მაგრამ მთავარი მისი სულია. ნეფერტიტი მას ეგვიპტის მიწის ნორჩ ყლორტად წარმოუდგება. ნეფერტიტის მეუღლე, ეხნატონი მზეს ჰიმნებს აღუვლენდა და მზის ხატებაში ნეფერტიტის ღვთაებრივ სილამაზესაც გულისხმობდა.

ნეფერტიტი ამ ესეში, მართლაც, სულიერი მზერიითაა განხილული. მწერალი ისე შთამბეჭდავად აღწერს ქალის თავის ყოველ დეტალს, მკითხველსაც სულიერი თვალი ეხილება და მატერიალური ფორმების მიღმა ქვრეტს უხილავს. მწერლის დაკვირვებული მზერა მიემართება ნეფერტიტის ყელიდან თვალებისკენ. განსაკუთრებულ ყურადღებას მის თვალებსა და მზერას მიაქცევს: „მისი ხედვა შიგნით შეიგრძნობს: მისივე სისხლის ჩუმ სიმღერას... უკიდევანო დაბლობზე მქრქალ მეტალისებურად მძიმედ ეშვება ცისფერი ჩრდილები და სინათლის ოკეანის ფონზე ქალის რბილინაკვეთები მკაცრად და სუფთად იკვეთება“ (რობაქიძე 2012ა: 8). ეს სტრიქონები პოეტური პროზაა.

ნეფერტიტის მზერისას მწერალი შეიმეცნებს ყოფიერების არსს. მზე საკუთარ თავს თავად წარმოშობს. ამ მისტერიის სიმბოლოა ეგვიპტეში წმინდად აღიარებული ხოჭო სკარაბეუსი, საკუთარ თავზე რომ ქორწინდება. ნეფერტიტის მზერისას მნახველმა მის ირგვლივ არსებული იდუმალება უნდა შეიგრძნოს. ამ სიტყვების გასაგებად მწერალი იხსენებს, თუ რა ურჩია დანაღვლიანებულ მბრძანებელ სნოფრუს ბრძენკაცმა: აევსო ნავი შიშველი ლამაზი გოგონებით და ტბაზე გაესეირნა. მართლაც, ქალწულებს ბადეები გადააცვეს და

ნიჩბების მოსასმელად დასხეს. ასე ფრთხილად, თავშეკავებულად შეძლო მბრძანებელმა შიშველი სხეულებით ტკბობა და სიცოცხლის ხალისი დაუბრუნდა.

ნეფერტიტის სახეში მწერალი წარმავლობის სევდით აღძრულ მსუბუქ ჩრდილსაც შენიშნავს, მაგრამ მთავარი ის მითიური სახეა, რომელიც ამ მატერიალურ სხეულში უცებ იელვებს.

ქურუმებს სჯეროდათ, რომ 19 ივლისს მზის თვალიდან წვეთი ეცემოდა პატარა ნაკადულში, რომელიც მას ნილოსად აქცევდა.. ადიდებული მდინარე კი წყარო იყო ტანჯული მიწის კვლავ გაცოცხლებისა, გამხმარ ხეთა აყვავებისა. სწორედ ამ „წვეთის ღამეს“ აღესრულებოდა სიცოცხლის მისტერია.

მწერალი სვამს კითხვას: ხომ არაა ეს წვეთი თავად ნეფერტიტი, რომელიც სიცოცხლის ხალისს აძლევდა ეგვიპტის მიწას.

როდესაც მნახველი ნეფერტიტს უმზერს, მასში უთუოდ მარადიულობას შეიცნობს: „იგი მთლიანად წამშია გახსნილი და წამი მასში მარადისობის მდუმარე შთაბეჭდილებაა“. რობაქიძე გოეთეს ზულიეკას სიტყვებს იხსენებს: „მარადისობა ღვთის ნებაა,/ მას ჩემში უყვარს ეს წამი“ — და დაასკვნის: „ეს ის წამია, რომელიც ნეფერტიტში მარადისობადაა ქცეული“ (რობაქიძე 2012ა: 10).

რობაქიძის აზრით, უცნობმა მოქანდაკემ ფარაონის საოცარი მეუღლის პლასტიკურ სახეში იდუმალებით აღსავსე „კა“ გადმოსცა. რა არის კა? „არსის შინაგანი სუბსტანციაა: ის სამყაროს შექმნამდე ცოცხლობს, დედამიწაზე თავის თავს განახორციელებს, სიკვდილის შემდეგ იგი სულის სფეროებში ადის, ის განუმეორებელი სახეა... მასში ღვთაებრივი იხსნება. ამის შედეგად იგი მარადიული ხანგრძლივობის ნიშანს იღებს. ის მოუხელთებელია და, ამავე დროს, ნათლად შეგრძნებადი... ეგვიპტელისთვის ყოველი წამი ამ კა-თია გამსჭვალული. ამის გამო ეგვიპტელი ყოველ წამში შეყვარებულია“. სწორედ ამიტომ ამუმიფიცირებს სხეულსაც: „კა მუმიამია ჩაძირული. მუმიამ კი თვლემს და ირგვლივ ყოველივე ზემინიერებით სუნთქავს“ (რობაქიძე 2012ა: 11).

მწერლის აზრით, ეგვიპტეში მითი ქვად არის ქცეული, ამას მონიშნავს ქვეყნის ობელისკები, სარკოფაგები, ტაძრები, სფინქსები. ეგვიპტელი შეიცნობს და ფორმას აძლევს კა-ს, ამიტომაც არის, რომ ასე გამაოგნებლად ზემოქმედებენ მკითხველზე ეგვიპტის სკულპტურული გამოსახულებანი. ისინი თითქოს ცოცხალი არსებანი არიან: „ნახატი გამოსახულის მოუხელთებელ არსს თავის თავში ინახავს... ეგვიპტელის მიერ გამოსახულ მასალაზე ჩანს კა, როგორც ახლა შეძენილი და ხორცშესხმული“.

სწორედ ეს კა აცოცხლებს ნეფერტიტსაც, რომლის იდუმალ ღიმილსაც რობაქიძე ჯოკონდას ადარებს და მათი ღიმილების განსხვავებულობაზე ამახვილებს ყურადღებას. მონა ლიზა, სავსე გამოცდილებით, თავის ქალურ უპირატესობაშია დარწმუნებული და დამთრგუნველად ზემოქმედებს მამაკაცზე, რომელიც კოსმიურ სისუსტეს შეიგრძნობს. „ნეფერტიტის ღიმილი კი ქალწულებრივი შიშის მომხიბვლელობითაა აღსავსე. მისი იზისის ძალა შეყვარებულის მზის თესლით ნაყოფიერდება“. მზის პოეტი, მზის ძალის მფლობელი ეხნატონი, ვისაც ჩვეულებად ჰქონდა თავის თავზე ეთქვა: „მე სინამდვილით ვცოცხლობ“, მიეახლებოდა მშვენიერ მეუღლეს არა ჟინისათვის, არამედ „რათა ღვთაებრივ შენში წარუვალი საკუთარი სახე შეენარჩუნებინა“ (რობაქიძე 2012ა: 13).

მწერალმა იცის, რომ დრო დაშლის ამ მშვენიერ ბიუსტსაც და სვამს კითხვას: „გაქრება მასთან ერთად ნეფერტიტიც?“ მისი პასუხი მრავალმნიშვნელოვანია და დამაფიქრებელი: „არა! წაიშლება მეცხრე სიმფონია, როდესაც ოდესმე ყველა ვიოლინო, საყვირი, ყველა

ჰობოი და ფაგოტი განადგურდება. ალბათ ისინი სადღაც ტონის სამეფოში სამყაროს აღ-სასრულამდე კვლავ იძლევიან, ამგვარად, მუსიკალური ტალღა, ნეფერტიტი, ისევ მარა-დისობისთვის ცოცხლობს“ (რობაქიძე 2012ა: 20).

როგორ შეიძლება დროსთან შეჭიდება, მისი უკან დაბრუნება?

რობაქიძის აზრით, ადამიანი მუდმივად საიდუმლოს წინაშეა უცხო შიშით შეპყრო-ბილი. რაღაცის, თანაც, ავის მოლოდინი უფლეთს ადამიანს გულს. რატომ? მწერალი ცდილობს ამ მოვლენის ახსნას ესეში „თაურშიში და მითოსი“.

ადამიანს უცნაური შიში იპყრობს მაშინ, როდესაც მეტაფიზიკურად ეხება ყოფიერე-ბას, როდესაც მატერიალისტურად ვერ ხსნის რაიმე მოვლენას. მწერლის აზრით, შიში ყოფიერებაშია ფესვგადგმული, რადგან ადამიანის „მე“ გამუდმებით ეხლება საზღვარს, რომელიც მეს ანადგურებს. არადა, „არაფერია უფრო ტკბილი, ვიდრე საკუთარი „მეს“ შემოსაზღვრული კიდეებით ტკბობა. მწერალი სვამს კითხვას: „არის კი „მე“ კოსმიური ბოროტება?“ ამ კითხვაზე საპასუხოდ მწერალი იხსენებს „ბიბლიას“, თუ როგორ დაარ-ღვიეს ადამმა და ევამ ღვთის ნება და სამოთხე დაკარგეს. მწერალი სვამს კითხვას: „სი-ნამდვილეში „მე“ ხომ არ არის წყევლა, რომლისგანაც ადამიანს სურს თავი გაითავისუ-ფლოს?“ აღმოსავლურ სამყაროში მესგან გათავისუფლება ცხოვრების წესივითაა. ამის დამადასტურებლად მწერალი მოიხმობს მაგალითებს: „ჩინელი შორდება „მეს“, როდე-საც ცდილობს, თაურარსს მიუბრუნდეს. ინდუსი საგნებს, მათ შორის. საკუთარ „მესაც“, მარადიულ გამონათებად აღიქვამს და თავდავინყებით უპიროვნო ნირვანას ერწყმის“ (რობაქიძე 2012ა: 27). რობაქიძე ჯალალ-ედინ-რუმის (რომელსაც იგი ნათელმხილველს უწოდებს) სტრიქონებსაც მოიხმობს დასტურად:

„...სადაც სიყვარული იზრდება,
კვდება „მე“, ბნელი დესპოტი.
გათავისუფლდი ამ „მესგან“, მოკვდეს ღამეში
და განთიადზე თავისუფლად ამოისუნთქე“ (რობაქიძე 2012ა: 28).

ამგვარად, აღმოსავლეთისთვის „მეს“ სიკვდილი სამყაროსთან თავისუფალ ურთიერ-ობას უხსნის გზას. დასავლეთშიც აქვთ განცდა იმისა, რომ მე შემბოჭველია, მაგრამ აქ მისგან მთლიანად მაინც ვერ თავისუფლდებიან.

რობაქიძე ბიბლიაში ეძებს მეს საიდუმლოს გასაღებს და პოულობს კიდეც. მისი აზრით, მე არა მხოლოდ წყევლა, არამე ყოფიერების უმაღლესი საჩუქარია. იგი ყურადღება მიაქცევს იმას, რომ „შესაქმეში“ ღმერთს „ელოჰიმი“ ეწოდება, რაც ძველებრაულად „ღმერთებს“ ნიშნავს. იგი ცდილობს ამ უცნაურობის ახსნას და მახვილგონივრულ მსჯელობას ამგვარ დასკვნას მოაყოლებს: „ღმერთი „მეა“, უზენაესი და ყველაზე სილ-რმისეული, მაგრამ, ამავე დროს, „სხვაცაა“, იგი საკუთარ თავს თავისივე თავისგან წარ-მოქმნის, და როდესაც მისგან შექმნილი მისი „მესგან“ გამოცალკევებულია, ის თითქმის „სხვაა“, თითქმის უცხო“ (რობაქიძე 2012ა: 30).

რობაქიძე სამოთხისეულ ადამს ბავშვს ადარებს, რომელსაც არა აქვს სივრცის აღქმა. მისი „მე“ არ იცნობს საზღვარს და უსასრულობის ნაწილია. მხოლოდ აკრძალული ნაყო-ფის გემოსხილვის შემდეგ (რობაქიძე იმასაც მიაქცევს ყურადღებას, რომ ქართველთა ტრადიციით, ადამმა ვაშლი კი არა, ლეღვი იგემა), ღვთაებრივთან განშორებისას, შეიგ-რძნო სიშიშველე, მეტაფიზიკურ საზღვრებთან შეხებამ მას შიში გაუჩინა „მეს“ გაქრობისა.

საინტერესოა, თუ როგორ გაიაზრებს რობაქიძე ევასა და ადამის მაცდუნებელი გველის სახეს. აქ იგი ორიგინალურ ახსნას გვთავაზობს. მისთვის გველი სწორედ ეს საზღვარია — „გესლიან-ცივი ტალღა, რომელიც ღვთაებრივსა და არაღვთაებრივს შორის ელვისებურად მიიკლავება“. ამგვარად, მისთვის გველი „თაურშიშის ხორცშესხმაა“. ამ შიშს დევნიან „ან კლავენ (წმინდა გიორგი და დრაკონი), ან უყვავებენ (გველის შელოცვა), ან სულაც თავყვანს სცემენ (მაგალითად, გველის კულტი საქართველოში, სვანებთან). გველი ოდენ ურჩხული არ არის, ის მეტაფიზიკური რეპტილიაა. ზიგფრიდი დრაკონის სისხლისგან ახლად დაიბადა, მას ესმის ჩიტების გალობა და ხეების ჩურჩული. ქართული მითის მიხედვით, მინდია, მას შემდეგ, რაც მან გველის ხორცი გასინჯა, ყველა ცოცხალი არსების ენას იგებს“ (რობაქიძე 2012ა: 32).

მწერლის აზრით, ყოველ არსებულში (სულიერსა თუ უსულოში) თაურსაწყისია იდუმლად, რაც წარმოშობს ყოფიერების მითიურ აღქმას, რომელიც მარადიული უკანდაბრუნების იდეაში გამოიხატება. რობაქიძე პითაგორას იხსენებს, ეგვიპტურ სადუმლოებებს ნაზიარებ ბრძენკაცს, რომელმაც მარადიული უკანდაბრუნების იდეა გააცნო მსოფლიოს. პითაგორელებს სჯეროდათ, რომ ათასი წლის შემდეგ ისინი კვლავ შეხვდებოდნენ ერთმანეთს და კვლავ მოისმენდნენ ამ იდეას. შეიძლება ეს ვინმეს სასაცილოდ შეიძლება მოეჩვენოს, მაგრამ დემონური კი ნამდვილად არისო, ფიქრობს რობაქიძე.

საგულისხმოა, რომ მწერალი ევროპულ აზროვნებაში გაშლილ ამ იდეას მცდარად მიიჩნევს. იგი მკითხველს ნიცშესეულ თვალსაზრისს შეახსენებს: „ყოფიერების მარადი ქვიშის საათი მუდამ გადაბრუნდება და მასთან ერთად შენც, მტერის მცირე ნამცეცი მტერისაგან“. მისივე აზრით, ამგვარადვე აღიქვამდა ამ იდეას დოსტოვესკი („ძმები კარამაზოვები“, ეშმაკი ივანთან, სვიდრიგაილოვი „დანაშაული და სასჯელი“). რობაქიძე ფიქრობს, რომ ცალკეული მარად კი არ უბრუნდება საკუთარ თავს, არამედ მარადიული, იგივე თაურსაწყისი, ბრუნდება ცალკეულში. მისი აზრით, სწორედ ეს არის „თაურშითოსი ყოველივე მომხდარისა დედამინაზე“ (რობაქიძე 2012ა: 34).

როგორ შეიძლება ყოველივე ამის შემეცნება? რობაქიძის აზრით, მხოლოდ ჭვრეტით. სამწუხაროდ, ადამიანმა დაკარგა „მითიური ჭვრეტით საგნების ხილვის უნარი და სიკვდილივით ცივი ცნებები აქ საბოლოოდ უძღურია“. თუმცა რობაქიძე ბედნიერ გამონაკლისად მიიჩნევს გოეთეს, რომელიც მას „აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის მსოფლიო-ისტორიული სინთეზის ცოცხალ ხატად“ აღიქვამს. მისი აზრით, გოეთე საგნებს წმინდა მითიურად სწვდება და მარადიული დაბრუნების თაურშითოსს სიმბოლურად ხსნის. რობაქიძე მკითხველს კიდევ ერთხელ გამოწვლილვითა და ხატოვნად უხსნის იმ გზას, რომელმაც გოეთე თაურსაწყისის გენიალურ აღმოჩენამდე მიიყვანა. საგულისხმოა, რომ ამ თემას რობაქიძე სხვადასხვა წერილში ხშირად დასტრიალებს და მისი რომანებიც სწორედ თაურსაწყისის, მარადიულის ერთეულში განცდის, იდეას დასტრიალებს.

რობაქიძე გოეთესა და შილერის ერთ შეხვედრას იხსენებს, რომელშიც წარმოჩნდება ორი განსხვავებული სამყარო, ორი სახე ჭვრეტისა. გოეთემ შილერს თაურმცენარის მეტაფიზიკა გააცნო და სიმბოლური პალმის მცენარე დაუხატა. შილერს უთქვამს: „ეს ცდა არ არის, ეს იდეაა“. ამაზე გოეთეს უპასუხია: „მე იდეებს არა მხოლოდ ვიცნობ, არამედ ვხედავ კიდევ“ (რობაქიძე 2012ა: 36).

ამგვარად, რობაქიძეს მიაჩნია, რომ თაურმცენარის იდეა მოაზროვნეს საშუალებას აძლევს ყოფიერება წარმოიდგინოს, როგორც მითიური რეალობა: „ყოველივეში თაურსაწყისი თვლემს და მარადიული ცალკეულშია წარმოდგენილი“.

რობაქიძე პოულობს გასაღებს, თუ როგორ უნდა დაძლიოს ადამიანმა თაურშიში. მან თავი მარადიულთან წილნაყარად უნდა შეიგრძნოს, მაშინ მისთვის ყველა სასიკვდილო ზღვარი წაიშლება და „მეტაფიზიკურ მიჯნას შეჯახებული მისი მე გადარჩება“. მას სჯერა, რომ მითიური რეალობის ცოცხალი წვდომა არის თაურშიშის დაძლევის ერთადერთი გზა.

თაურშიშის ფენომენი მწერლისთვის საყრდენია, რომელიც ეხმარება მას ერთმანეთისგან განასხვავოს აღმოსავლეთი და დასავლეთი („სიცოცხლის განცდა აღმოსავლეთსა და დასავლეთში“). მისი აზრით, ადამიანის გონებაში მუდმივი ჭიდილია ღმერთსა და არარსებობას შორის, მაგრამ ამ ჭიდილისას აღმოსავლელი მესგან თავისუფლდება და თაურსაწყისს უახლოვდება, მას არ შორდება დაკარგული სამოთხის წუხილი. ამ წუხილს შეიგრძნობს მწერალი აღმოსავლური სიმღერების მონოტონურ ნაღვლიან ჟღერაში, ქარავნის ნელ სვლაში, აქლემთა მელანქოლიურ მზერაში — სამშობლოს მეტაფიზიკური სევდა აქ ყოველივეს ჟღინთავს.

რობაქიძის დაკვირვებით, დასავლეთში თაურშიშის დასაძლევად ადამიანი საკუთარ „მეს“ კი არ ამდაბლებს, არამედ აფართოებს და ამგვარად მე ნაკლებად განიცდის ტკივილს, თითქოს მეტაფიზიკურის საზღვრების გადაწევა ხდება, მაგრამ არ იშლება. საზღვართან შეხლა კი შეიძლება მოულოდნელი და დამანგრეველი აღმოჩნდეს. მწერალს მოჰყავს მაგალითი საშუალო ამერიკელისა, 77-ე სართულზე რომ ცხოვრობს, არაფერი აკლია — სამსახური, მეგობრები, საქმეები, ურთიერთობები, მაგრამ იგი წლების განმავლობაში ვერც ერთ ცხოველს ვერ ხედავს და ფოთოლთა სურნელებას ვერ შეისუნთქავს. იგი საზღვრებს ვერ შეიგრძნობს, მაგრამ საკმარისია ერთი შეცდომა ამ მექანიკურ ცხოვრებაში, რომ ყველაფერი დაკარგოს — სამსახური, ურთიერთობები, მაშინ გაუსაძლისი სიცარიელე ისადგურებს, რომელიც მას არარაობად აქცევს.

აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მეტაფიზიკურ მსგავსება-განსხვავებას არაერთგზის შეხებიან და რადიკალურად განსხვავებული აზრებიც გამოუთქვამთ. რობაქიძისთვის ეს ნაცნობი და საყვარელი საფიქრალია, ამიტომაცაა, რომ მის წერილში არსობრივად და ხატოვნადაა გაჩხრეკილ-გაანალიზებული ეს თემა.

მწერალი მკითხველის ყურადღებას მიაქცევს აღმოსავლური და დასავლური ლანდშაფტებისკენ. მისი აზრით, აღმოსავლეთის პეიზაჟები ადამიანს მარადიულობის სუნთქვას შეაგრძნობინებენ, აქ დედამიწა კოსმიური ყოფიერებაა, რომელშიც მითის სუნთქვაა: „დრო აქ არ მიედინება, ის, სივრცეში ამალეებული, გაქვავებულია — და წამი თავის თავში მარადისობას ინახავს, როგორც ნიჟარა ხმაურს დიდი ხნის წინათ უკუქცეული ოკეანის ტალღებისას“. დასავლეთში კი, მართალია უხვადაა მშვენიერი და საუცხოო სანახები, მაგრამ გენეზისის სუნთქვა არ შეიგრძნობა, აქ დედამიწა მხოლოდ ნიადაგია, რომელსაც უვლიან. დასავლეთში ხელშეუხებელი აღარაფერია, აღარ არსებობს ტოტემი და ტაბუ; „წამი აქ არ გახლავთ ჩასუნთქვა, რომელშიც მარადიულობის კეთილსურნელება შეინოვება“. არადა, მწერალი ფიქრობს, რომ დასავლეთის პეიზაჟთა ესთეტიკურ ხიბლს მთავარი რამ აკლია — სივრცე, რომელიც უსაზღვროებას შეიცავს. ამიტომ მისტიკურ შეგონებას აძლევს დასავლელებს, მინის რაღაც ნაწილი ხელშეუხებელი დატოვონ, რათა დედამიწა კოსმიურმა სუნთქვამ არ დატოვოს.

დასავლეთისა და აღმოსავლეთის განსხვავებულობის წარმოსაჩენად რობაქიძე კვლავ მცენარესა და თაურმცენარეს იხსენებს. აღმოსავლეთში თაურმცენარის შეგრძნება მეტადაა, დასავლეთში — მცენარისა. თაურსაწყისში ყველა ნივთი ერთეულია, საგანთა

შორის ზღვარი წაშლილია. ყოველივე, რაც ჩანს, მაიაა, სინათლით სავსე ნათება. იგი ძველ ინდოელთა შეგონებას იხსენებს: „ყველაფერი, რასაც შენ ხედავ, თვით შენ ხარ“. დასავლეთში კი ყოველ ნივთს მტკიცე მონახაზი აქვს. რობაქიძე ამ განსხვავებულობის გამოვლენას, უპირველესად, ხელოვნების ნაწარმოებებში ხედავს. მისი აზრით, უსაზღვროებაში ჩაძირულმა აღმოსავლეთმა დასრულებული ნაწარმოების შექმნა ვერ შეძლო, მაგრამ შექმნა „ბაბილონური ეპოსი“, რომელიც უსასრულოს სუნთქვას ინახავს. დასავლეთმა კი სამყაროსა და მეს სისრულე „ღვთაებრივი კომედიითა“ თუ გოთური კათედრალებით გამოხატა.

რობაქიძე ამ განსხვავებას ჩვეულებრივ რიგით მოკვდავებშიც ამჩნევს და ცხოვრებისეულ მაგალითებს ასახელებს. „სინამდვილე და პოეზია აღმოსავლეთში ერთია“, ამიტომაც უჭირთ აქ რაიმეს ზუსტი დათვლა თუ ამბის ობიექტურად მოყოლა. „აღმოსავლეთის ადამიანი ღმერთს დახუჭული თვალებით ხედავს“, დასავლელი კი გახელილი თვალებით ცდილობს მასთან შეხებას. მწერლის დაკვირვებით, დასავლელის მზერა გარეთ მიიმართება, აღმოსავლელისა — შიგნით, დასავლეთში კითხულობენ: „საით?“ და მოუთმენლობით მოუსვენრად დრტვინავენ, აღმოსავლეთში: „საიდან?“ და აუჩქარებელ მოლოდინში ირინდებიან. აღმოსავლეთში ყოველთვის აქვთ დრო, დასავლეთში კი არა. მწერალი აპოკალიფსის ფრაზას იმონებს: „ეშმაკს ცოტა დრო აქვს“. წერილში კიდეც არაერთი მაგალითია, რომლებიც მონაბეზრად აღმოსავლეთ-დასავლეთის მეტაფიზიკურ სხვაობას. თუმცა, მწერლის აზრით, დასავლეთი და აღმოსავლეთი, ყოფიერების ორი სახე, ერთმანეთს ავსებენ: „დასავლეთი აღმოსავლეთს რომანტიკულად ესწრაფვის და აღმოსავლეთი მოლოდინით უმზერს დასავლეთს“ (რობაქიძე 2012ა: 55) მისი აზრით, როგორც თაურსანყისია წარმოუდგენელი საწყისის გარეშე, ასევე დასავლეთი და აღმოსავლეთი უერთმანეთოდ. მართალია, დასავლეთის კუთვნილებაა ტექნიკის ჯადოსნური ძალა, მაგრამ მხოლოდ მის ამარა დარჩენა შეუძლებელია. ტექნიკა საფრთხის შემცველია, რადგან ადამიანს ღმერთზე აღმატებულად, ან მის დარად, „შემქმნელად“ წარმოადგენინებს თავს, მაგრამ ღვთის გარეშე ქმნა დემონურია და ურჩხულთა წარმომქმნელი (ფრანკვეტიინიდან დაწყებული თანამედროვე რობოტებით დამთავრებული). მწერლის აზრით, ადამიანმა უნდა გადალახოს ტექნიკის გზით განცდილი დემონური თრობის ცდუნება. ამას მხოლოდ ის შეძლებს, ვინც თაურსანყისს არ დაშორდება.

თაურსანყისთან დაშორებულ დემონურ ძალას ხედავს მწერალი სტალინში, „ლეგენდარულ ქართველში“ და ცდილობს ახსნას მისი ფენომენი წერილში „სტალინი, ვითარცა არიმანული ძალმოსილება“. სტალინის პორტრეტი, როგორც აღვნიშნეთ, ამ წიგნში მწერალმა თავისი რომანიდან, „ჩაკლული სულიდან“, გადმოიტანა, თუმცა მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეიტანა.

მწერლისთვის მნიშვნელოვანია სტალინის, როგორც ადამიანურისაგან გაუცხოებული „არსების“, ფიზიკური და სულიერი დახასიათება. ამ თვალსაზრისით, ის ყურადღებას მიაქცევს მის ვინაობა შუბლს, ჭორფლიან სახეს, მაღლაწეულ მარცხენა წარბს, სუსხიან, გამჭვირვალე თვალებს, ირონიულ მზერას, კატისებურ ნაბიჯებს. მისთვის სტალინი არის ნილაბი, რომელიც მის ნამდვილ სახეს მალავს. მის მიერ ფსევდონიმთა ცვლასაც ამ დამალვის, გაუჩინარების სურვილს უკავშირებს. მწერლის აზრით, ის გველივით იცვლიდა კანს და შინაგანად ხელუხლებელი რჩებოდა.

სტალინის სისასტიკისა და შეუბრალებლობის ახსნას ის მამაშვილურ ურთიერთობაში ეძებს. ლოთი მამისგან დათრგუნულმა იოსებ ჯულაშვილმა უარყო მამა, და მასთან ერთად,

შექმნისა და სიცოცხლის მისტერია. ის „უმამოდ“, უღმერთოდ იქცა და დაუპირისპირდა სიყვარულს, როგორც არსებობის მამოძრავებელ ცხოველმყოფელ ძალას. ის ჩაიკეტა საკუთარ თავში და ვერანაირი ძალა, მათ შორის, ხელოვნებისა, ვერ გაათავისუფლებდა. ამიტომაც, რობაქიძის აზრით, სტალინმა არ იცოდა, რა იყო ექსტაზი, ვერც სხვის აღფრთოვანება გადაედებოდა. რობაქიძე სტალინის ცხოვრებიდან მაგალითების მოხმობით დაასკვნის, რომ მას მაღლი აკლდა. სტალინი მონაფეოებისას საეპისკოპოსო გუნდში ხავერდოვანი რბილი ალტით მღეროდა, მწერლის აზრით, ეს დაცემული ანგელოზის ხმა იქნებოდა. რაც შეეხება ლექსების წერას, ესეც ერთგვარ გადახვევად მიაჩნია, ის პოეტით შეიგრძნობდა ცოცხალ ენას და, იმავე დროს, უსიცოცხლო, ხელოვნურად შექმნილი ესპერანტოც იზიდავდა. მწერალი დაასკვნის, რომ სტალინს სიცოცხლის ატანა არ შეეძლო, რომ მას ნგრევა იზიდავდა, რათა თავისი გამანადგურებელი თვითნებობა გამოეცადა და გაეტარებინა. სიცოცხლის მიმართ მტრულად განწყობილი ყველგან მტერს დაეძებდა და მონინალმდეგეს ცილისწამებითა და დამცირებით ანადგურებდა.

რობაქიძე სვამს კითხვას: იყო ის ბოროტი ჩვეულებრივი აზრით? და პასუხობს, რომ არა. ამის დასტურად ის მიაჩნია, რომ სტალინი არც მკვლელი იყო და არც ყაჩაღი, ადამიანებისთვის კეთილი სურდა, არც მინიერი სიამოვნებანი: ქალი, ღვინო, ოქრო, აზარტული თამაშები იზიდავდა, გულუხვიც იყო, მაგრამ არავის ენდობოდა. მას „სხვის“ სიყვარული არ შეეძლო, ის მხოლოდ ბოლშევიკურ იდეას აღიარებდა და იყო „ბოლშევიზმამდელი ბოლშევიკი“.

რობაქიძე გამოწვლილვით ანალიზებს სტალინის ურთიერთობებს ლენინთან და სხვა ბოლშევიკებთან და ფსიქოლოგიური ჩაღრმავებით, ნიუანსობრივად გაჩხრეკს, როგორ იქცა ჩვეულებრივი მოკვდავი ურჩხულად, როგორ შეიძინა მასების დაპიპნოზების უნარი, როგორ ჩამოიშორა პარტიული თანამოძმენი, რათა მთელი ძალაუფლება ხელთ ეგდო, როგორ იქცა ელექტროგამტარად გამაფრთხილებელი წარწერით: „სახიფათოა სიცოცხლისათვის“, როგორ იქცა ცხოვრება ჯოჯოხეთად, რადგან აქ რობაქიძე დოსტოევსკის სიტყვებს მოიხმობს: „ჯოჯოხეთი არის ტკივილი იმის გამო, რომ აღარ ძალგაძის სიყვარული“. თუმცა მწერალს თითქოს მაინც არ ემეტება იგი და ეიმედება, რომ ერთხელაც იქნება იდუმალი დენის კონტაქტი გადაირთვება, ისიც „გამოცოცდება დინებათა ქსელიდან საკუთარი თავისგან გაუცხოებული და შეშინებული იგრძნობს, რომ ქართველი სოსო ჯულაშვილია, გაახსენდება შორეული საქართველო, რომლისგანაც მას მხოლოდ ეს შემორჩა: გემო ქართული საჭმლისა „საცივი“, კახური ღვინო, სიმღერა „მრავალჟამიერი“ და ქართული გინება“. რობაქიძე წერილში : „Pro domo sua“ წერს: „ლეოპოლდ ციგლერი თავის მონუმენტურ „ტრადიციასში“ ამტკიცებს, რომ მე „ჩაკლულ სულში“ სტალინის „მითოსური ხატი“ შემადრწუნებელი ხელოვნებით წარმოვადგინე“. იქ, სხვათა შორის, ნათქვამია: „რობაქიძე, როგორც ძე და შვილთაშვილი ქალდეური ხალხის ნამსხვრევებისა, მართლაც, კვლავ მითოსური სამყაროს შუაგულში დგას, ვითარცა საკუთარ, მემკვიდრეობით მიღებულ განცდათა სივრცეში, და არ სჭირდება, როგორც ჩვენ, ხელოვნურად მიღებული ხსოვნა, არამედ ოდენ შთამბეჭდავი აზრი, ალერსიანი თვალმიდევნება იმისა, რაც მას ჯერ კიდევ ყოველმხრივ გარემოიცავს, ვითარცა ხელუხლებელი დედის წიაღი“ (რობაქიძე 2012ბ: 58).

კრებული პირველი ესე ნეფერტიტზეა, ბოლო კი გრეტა გარბოზე, ორ უმშვენიერეს ქალზე. შვედი მსახიობი რობაქიძემ „დღევანდლობის ზმანებად“ მიიჩნია. ამ ესეში მწერალმა თანამედროვეობის სული სიღრმისეულად წარმოაჩინა და დახატა პორტრეტი ქალისა, როგორც მარადქალწურობის ცხოველმყოფელი ხატისა. მისი აზრით, „ყოველ დროს

საკუთარი ხიბლი და საკუთარი აღქმის ვიზრაციის ამპლიტუდა აქვს. ყოველი დრო საკუთარ ერთჯერად ზმანებას ქმნის, რომელშიც ის თავის თავს წარმოშობს და ავითარებს“ (რობაქიძე 2012ა: 109).

მარსელ პუსტმა დროის ძიებას რომანების ციკლი მიუძღვნა და „დაკარგული დროის ძიების“ გზაზე ლიტერატურა აქცია მთავარ მეგზურად. რობაქიძეს დროის დინებასთან ჭიდილში ხელოვნება ესახება ფარად.

დროის ფენომენისადმი დამოკიდებულება განსაზღვრავს ადამიანურობასაც. დრო სხვადასხვაგვარად დაიძლევა. თუ დროის შეგრძნება იკარგება, ადამიანი ცხოველს ან მცენარეს ემსგავსება. სხვა გზა „უკანდაბრუნებაა“. შინაგანი ხედვის განვითარება. მეორე გზა კი დროის წინსწრაფვით დაიძლევა — დროის მონაკვეთი მოკლდება და ირეალური ხდება — სწორედ ეს მეორე გზა მიაჩნია რობაქიძეს მეოცე საუკუნის დამახასიათებლად. მწერალს მაგალითები მოჰყავს, თუ როგორ ააჩქარა ტექნიკამ დრო — ელვისუსწრაფესად მქროლი ავტომობილები „მთვარეულ არსებებს“ ჰგვანან და ადამიანებს ილუზორული ძალის შეგრძნებას უჩენენ, თუმცა თანამედროვე ადამიანში მწერალი მზის ნაკლებობას ამჩნევს.

საგულისხმოა, რომ მწერალი საუბრობს არა რეალურ გრეტა გარბოზე, არამედ მის ფილმისეულ ხატებაზე — ერთგვარ ფანტომზე, რომელმაც მთელი მსოფლიო თავის თავ-ვანისმცემლად აქცია. მწერალს მისი თვალების უჩვეულობა ხიბლავს, მისი დანისლული მზერა, რომელიც ადამიანს „სხვის“ არსებობას შაგრძნობინებს. ეს ქალი მისთვის „ხორც-შესხმული ნატიფი სინათლის ქსოვილია“. მისი ხიბლის წარმოსაჩენად მწერალი მარლენ დიტრიხის აფროდიტულ მშვენიებასაც მოიხმობს, თუმცა გარბო მას იმგვარ ქალად მიაჩნია, რომელშიც ერთდროულად, როგორც შესაძლებლობანი, თანაარსებობენ ბაკხი ქალი, დიონისეს მხლებელი მენადა, წმინდა მადონა, კურტიზანი, დედა. მწერლის აზრით, გრეტა გარბო ყოველ როლში ბუნებრივია, რადგან კი არ თამაშობს, ნილაბს კი არ ირგებს, არამედ ყოველთვის საკუთარ თავს გამოხატავს.

რობაქიძე თავის ესეებში ხშირად საუბრობს ხოლმე იმის შესახებ, რომ ყოველ არსს თავის თავში აქვს რალაც, რაც ურღვევია, ეს არსის შინაგანი ხატია. თუ არსი ნივთებში გადადის — მატერიალურად გამოიხატება, ხატი ყოველთვის თაურსანყისში რჩება, მაგრამ ხატსაც აქვს საკუთარი სინამდვილე, რომლის დანახვა შინაგანი ჭერეტიტ პოეტებს შეუძლიათ. მწერლის აზრით, კინემატოგრაფმა ხატთა სინამდვილე ბრწყინვალეობით ფანტასტიკურ სიმაღლემდე აიყვანა. სწორედ ამ ხატთა შორის მბრძანებლობს გრეტა გარბოს ხატი და აღმოსავლეთსა თუ დასავლეთის ქვეყნებს თანაბრად ატყვევებს. იგი საუბრობს ამ ხატის მიბაძვით შექმნილ სახეებზე-ერთგვარ გარბოიდებზე. ამ ხატს საკუთარი ბედისწერა აქვს. ამ ხატში მწერალი შეიგრძნობს როგორი სავსეა ქალი მიწიერებითა და მზით, რაც ასე აკლია თანამედროვე მამაკაცს. „ჩვენ წინაშე ტექნიკის მეშვეობით შეუმჩნევლად დედამინის ახალი ევოლუცია ხდება“ — ეს მას აპოკალიფსის დასანყისად მიაჩნია.

გრეტა გარბოზე მსჯელობა მწერალს სჭირდება თანამედროვეობის სულის განსხვავებული რაკურსით დასანახავად და გასაანალიზებლად. მკითხველიც გრძნობს დემონური და ღვთაებრივი ძალების ჭიდილის ასპარეზად ქცეული ადამიანის ტრაგიკულობას.

გარბო მწერალს არა მხოლოდ ზმანებად, არამედ „დღევანდელობის მსხვერპლადაც“ წარმოუდგება: „ადვილი საფიქრებელია, რომ ერთ დღეს იგი, ბედისწერით აღძრული, თავის საკუთარ ფილმს შეუმჩნევლად ეწვიოს. მაშინ მის საოცარ წამნამებს ორი დიდი ცრემლი დაამძიმებს — მსოფლიოს უმშვენიერესი და ყველაზე მწუხარე მარგალიტები“ (რობაქიძე 2012ა: 125).

მკითხველისთვის ძვირფასი საჩუქარია გრიგოლ რობაქიძის ესეების ეს კრებული, რომელიც გამომცემლობა „არტანუჯი“ გამოსცა.

ცნობილია, როგორი თავისებური სტილი აქვს რობაქიძეს. ასევე უჩვეულოდ წერდა გერმანულადაც, თვითონ გერმანელებსაც რომ აოცებდა ამ ენის სიღრმისეული ცოდნითა და აზრის გადმოცემის საოცრად მეტაფორული და ხატოვანი ხვეულებით. ასე რომ, მით უფრო დასაფასებელია ამ ესეების ქართულ ენაზე მთარგმნელის, მანანა კვატაიას შრომა. ის კარგად იცნობს გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებას, ამიტომაც ახერხებს, რომ თარგმანში არ იკარგება რობაქიძისეული სიტყვის ენერჯია და ხიბლი.

დამოწმებანი:

რობაქიძე 2012ა: რობაქიძე გრ. *დემონი და მითოსი*. თბ.: „არტანუჯი“, 2012.

რობაქიძე 2012ბ: რობაქიძე გრ. *Pro domo sua*. თბ.: „არტანუჯი“, 2012.

Maia Jaliashvili

The Struggle Between the Divine and the Demonical

According to the Grigol Robakidze's Essays

Abstract

Key words: Grigol Robakidze, Grigol Robakidze's Essays, Divine, Demonical

The constant Strong struggle is going on between the divine and the demonical forces in the world. Grigol Robakidze was trying to explain both the phenomenon of good and evil in his book of essays “Demon and Mythos”, that he wrote in German and published in Germany. The most important problems of life are considered in religious - philosophical context in this essays. How can we explain the secrets of the universe? This is the writer's main thoughts. The writer thought that the two powerful, contradictory, conflicting forces were acting on the earth. In his opinion, the earth had a soul, like creature of space. The writers worry about the fate of the Earth. He felt that after World War II Earth's astral body was in serious danger. The writer does not agree with those, who considered earth as a material. He thought this opinion was demonical. Such evil forces he saw in the Soviet Union. It's devastating, any kindness anti-soul, demonical, pernicious power the writer demonstrated in his novel “Repress soul”. There was another force in the world, which perceived the earth as a spiritual. In this case, each event is linked spiritually to the universe. The writer thought it was a mythical forces in Germany. The writer presents German spiritual phenomenon, German Mysticism, German art, German poetry and Phenomenon of Goethe's writings. Robakidze's analysis of good and evil is an interesting, original and impressive. Robakidze's opinion, exactly demonical influence, people have lost the ability of mythical contemplate. That is why people can not perceive things and events thoroughly. The writer interested in mythos, from this point of view, analyzed in Eastern and Western cultures. He paid special attention to the idea of eternal return. In his opinion, the eastern culture rather keeps the divine, than western.

ხალხური შემოქმედების კვალი რევაზ ინანიშვილის პროზაში

მეოცე საუკუნეში ხელოვნების ხალხური შემოქმედებისადმი დამოკიდებულება ნაწარმოებებში ფოლკლორული მოტივების შემოჭრით განისაზღვრება. ევროპულ ლიტერატურაში ამ პერიოდში „ხალხური შემოქმედების წყაროებს ენაფებიან არა მხოლოდ კაფკა და ჯოისი, ბროხი და პაუნდი, არამედ თომას მანიც, ჰერმან მელვილიც, ფედერიკო გარსია ლორკაც, ჰემინგუეიც, უილიამ ფოკლნერიც“ (თანამედროვე... 1966: 491-492).

ევროპულ ხელოვნებაში გაჩენილმა რემითოლოგიზაციურმა ტალღამ თავისი კვალი დაატყო მსოფლიო, და შესაბამისად, ქართულ ლიტერატურულ პროცესებს. ქართველი მწერლებიდან ერთ-ერთი, რომელმაც ორგანულად, ცოცხლად განიცადა მითოსური სამყარო, ფოლკლორი, არის რევაზ ინანიშვილი. მან თავის შემოქმედებაში წინა პლანზე წამოწია ეროვნული კოლორიტი, რაც მითოსური აზროვნების გარეშე წარმოუდგენელია. ის ხშირად უბრუნდება ხალხური სიტყვიერების სათავეს ნამდვილი, სრულყოფილი ხელოვნების ნიმუშების შესაქმნელად. ზეპირსიტყვიერების თავკიდურებს დამყარებული მისი მოთხრობები მაღალმხატვრული ღირებულებისაა.

ფოლკლორი მის მოთხრობებში სხვადასხვა ასპექტით არის შეჭრილი. ხელოვნების ნამდვილი სრულყოფილი ნიმუშების შესაქმნელად მწერალი ხალხური სიტყვიერების სათავეს უბრუნდება. იგი ხშირად მიმართავს ხალხური შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ-გამომსახველობით ფორმებს, სტილს, სიუჟეტებს.

რევაზ ინანიშვილის მოთხრობებში ვხვდებით ხალხური ზღაპრისთვის დამახასიათებელ გამომსახველობით საშუალებებს: ქარგის, მოტივის, პერსონაჟთა ხატვის სახით. მწერალი შესანიშნავად იცნობს და ღრმად სწვდება ზღაპრის ბუნებას, ცალკეულ მოტივებს. რიგ შემთხვევებში ქმნის მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ ზღაპრულ სამყაროს, ზოგჯერ კი გარკვეული მიზანდასახულობით იყენებს ზღაპრის სიუჟეტებს და მოტივებსაც. მოთხრობებში: „გოგონა ღამე რომ შეუყვარდა“, „პატარა პოეტის გზა“, „ძალიან პატარა დიდ ქვეყანაში“, „ცისარტყელა“, „ზამთრის ზღაპარი“ მწერალი იყენებს ფოლკლორულ ქარგას, ოღონდ ხალხური ზღაპრისაგან განსხვავებით აქ არ არსებობს ზღაპრისთვის ნიშანდობლივი თანმიმდევრობის შეზღუდვა, მყარი საზღვრები, აქ ერთადაა თავმოყრილი ხალხური ფენომენი და თანამედროვეობა.

რევაზ ინანიშვილის მიერ შექმნილი ზღაპარი ისევე შეუმჩნეველად არღვევს ფოლკლორული კანონზომიერების მკაცრ საზღვრებს, როგორ შეუმჩნეველადც მოაქცევს მასში საკუთარ ნაწარმოებებს.

ზღაპრის გმირის მოქმედებათა, ფუნქციათა თანმიმდევრობას მიჰყვებიან ინანიშვილის მოთხრობების გმირებიც: 1. გადიან სახლიდან, 2. გარეთ ეშლებათ საოცრებათა სამყარო, 3. განსაცდელს სძლევენ. 4. წარმატების შემთხვევაში ბედნიერებას ეზიარებიან. ზღაპრულ სამყაროს დაუფლებულნი, ზღაპრული სულისკვეთებით სულდგმულობენ; ეძებენ წარმატებას, სიხარულს, სიკეთეს, ძებნის პროცესში ანტიგმირსაც წააწყდებიან.

რუსუდან ჩოლოყაშვილი აღნიშნავს, რომ ხალხური ზღაპარი მისი შემქმნელის რწმენისა და მისწრაფების მიხედვითაა შექმნილი: „ზღაპარში ყველაფერი ისეა მოწოდებული, როგორც სჯეროდა და ესმოდა მის შემქმნელს“ (ჩოლოყაშვილი 2004: 3). ასეა რევაზ ინა-

ნიშვილის ზღაპრებშიც. მწერალი საკუთარი რწმენის მიხედვით ქმნის ნაწარმოებებს. მან სიტბო და სიკეთე ზღაპრის მეშვეობით განსაკუთრებული მნიშვნელობის მოვლენად წარმოადგინა და ამ სიკეთის შესავსებად მკითხველისათვის პატარა ადგილიც დატოვა.

წინაპართა შემეცნებაში ჩამოყალიბებული შეხედულებები, საგანთა მიმართ დამოკიდებულება, ხშირად რევაზ ინანიშვილის გმირების ხასიათის განმსაზღვრელი ფაქტორიც ხდება. მწერლის პერსონაჟთა ხატვის ხერხებითაც, ზღაპრის ჯადოსნურ სამყაროს ეხმიანება.

„ზღაპარში პერსონაჟთა ხატვის მანერა საკმაოდ თავისებურია და გარკვეული ნიუანსებით ხასიათდება... მასში უფრო მეტად, ზოგადი შტრიხების წამოწევა შეინიშნება, ეს ერთ-ერთი მთავარი თვისებაა ზღაპრისა“ (ზანდუკელი 1985: 49).

რევაზ ინანიშვილის შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივი ზოგადი პორტრეტული სახის შექმნა, პორტრეტის იშვიათად და განყენებულად ხატვის მანერა ეროვნულ ზღაპრებს უკავშირდება. მწერალი ხშირად გვერდს უვლის პერსონაჟის გარეგნული დახასიათებისას მის დეტალურ აღწერას. ზღაპრის დარად ყურადღებას მხოლოდ ზოგად ნიშნებზე ამახვილებს, რითაც იგი ხაზს უსვამს არა პერსონაჟის, არამედ იდეის პრიორიტეტულობას, წინა პლანზე აყენებს აზრს. იგი გმირს იმდენად ახასიათებს, რამდენადაც საჭიროა იდეის გამოკვეთისათვის.

ხალხურ შემოქმედებასთან რევაზ ინანიშვილის ასეთი მიდგომა მისი შემოქმედების თავისებურებითა და ეროვნულ სულთან მეტი სიახლოვით განისაზღვრება. მისი მანერა გმირთა ხატვისა საინტერესოა ჯერ ერთი იმით, რომ ისინი მხატვრული ხერხებით ხალხურ გმირთა მსგავსად ხასიათდებიან, და მეორეც, ასე დახატული პერსონაჟთა სახეები უფრო ხშირად ზოგადია, ვიდრე კონკრეტული.

რევაზ ინანიშვილის მოთხრობებში ხშირად ვხვდებით ფოლკლორული ტექსტებისთვის დამახასიათებელ, როგორც კომპოზიციურ, ასევე სიტუაციურ და დიალოგურ გამეორებებს.

ხალხურ შემოქმედებაში გამეორების ტენდენციას გრ.კიკნაძემ „ფიქსირებული ფორმის გამეორება“ უწოდა და მიიჩნია, რომ ყველაზე მეტად იგი „ნაკლებად კონტროლირებულ მეტყველების პროდუქციაში, ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებში უნდა გამოჩნდეს“ (კიკნაძე 1957: 70).

ზღაპრებში ბუნებრივად და ლოგიკურად აღქმული კომპოზიციური გამეორების მხატვრული ხერხის გამოყენებისას რევაზ ინანიშვილი მეტად ორიგინალური და თავისთავადია. გამეორებები მის პროზაში ზოგჯერ პირდაპირაა გადმოცემული, რიგ შემთხვევაში კი ტრანსფორმირებული სახით გვეძლევა. მოთხრობებში გამოყენებული სიტუაციურ-დიალოგური გამეორებანი სხვადასხვა მიზანს ემსახურებიან, უმეტესწილად კი პერსონაჟთა სახეებისა და ხასიათის გამოსახატავად არიან გამოყენებულნი. დიალოგები ერთნაირად ფორმდება და მათ აზრობრივი ფუნქცია ეკისრებათ.

მოთხრობაში მსგავსი სიტუაციები სიტყვიერადაც ერთნაირად ფორმდება. ერთხელ გამართული დიალოგის რეპროდუქცია ხდება. ანალოგიურ შემთხვევებს ვაწყდებით ზღაპრებში: „ვინც საქმე გააკეთა პურიც იმან ჭამოს“, „სიზმარა“. გამეორებულ დიალოგებს ზღაპარშიც აზრობრივი ფუნქცია ეკისრება. მთქმელი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას გარკვეულ სიტუაციაზე და შეგნებულად რამდენჯერმე იმეორებს, რათა ეს ფაქტი მსმენელის გონებაში ჩაბეჭდოს და ფინალი ამით უფრო ლოგიკური გახადოს.

რ. ინანიშვილის მოთხრობაში „კაცები“ გამოყენებული მხატვრული ხერხი — გამეორება — მნიშვნელოვნად ემსგავსება ზღაპარში გამოყენებულ ფორმას.

მოთხრობა ორ პატარა ბიჭზე — გოგიასა და ბახაზე გვიამბობს, რომლებიც ხეცს გაღმა-გამოდმა ცხოვრობდნენ.

ერთ დღეს მათი დედები ქალაქში გაემგზავრნენ და ბიჭები მამებს დაუტოვეს.

სამუშაოდან დაბრუნებულ მამებსა და შვილებს შორის დიალოგი იმართება:

„— წავიდა დედაშენი? — იკითხა გოგიას მამამ.

— ჰო, წავიდა, — მიუგო გოგიამ.

— რა არი, წავიდა დედაშენი ქალაქში? — იკითხა ბახას მამამაც.

— წავიდა, მამ რა! — მიუგო ბახამ.

— წადი, ბახას მამას დაუძახე, მამამა ჩვენსა გადმოდი-თქო, — უთხრა გოგიას მამამისმა.

— ბახაც წამოვიდეს?

— წამოვიდეს, მამ!

სწორედ ამ დროს ბახასაც ასე ეუბნებოდა მამამისი:

— წადი, გოგიას მამას უთხარი, ახლავე ჩვენსა გადმოდი-თქო.

— გოგიაც წამოვიდეს?

— წამოვიდეს, აბა, შინ რა უნდა გააკეთოს!“

ბავშვები შუა გზაზე შეხვდნენ.

გაოცებულებმა მამების დანაბარები გადასცეს ერთმანეთს და უკან გაბრუნდნენ:

„უთხრა გოგიამ, რაც დაებარებინა ბახასთვის მამამისს, ბახამაც ასევე — რაც დაებარებინა გოგიასთვის მამამისს.

— თფუიო! — წამოიძახა გოგიას მამამ. — მე ხომ გითხარი, ის გადმოვიდეს-მეთქი. წადი, ახლავე და ეგრე უთხარი, შენ გადმოდი-თქო, გესმის?!

— თფუიო! — ბრაზობდა ბახას მამაც. — მე ხომ გითხარი ბიჭო, ის გადმოვიდეს-მეთქი. წადი და უთხარი, შენ გადმოდი-თქო.“

სიტუაცია კვლავ მეორდება. ბიჭები ისევ შუა გზაზე შეხვდებიან ერთმანეთს.

„— ი! — ისევ გაუკვირდა გოგიას.

— ე! — დაალო პირი ბახამ.

— რაო?

— შენ რაღაო?

— მე ვერ გადმოვალ, მამაშენი გადმოვიდესო, მამაჩემმა.

— მამაჩემმაც, მამაშენი გადმოვიდესო“.

დიალოგები ერთნაირად ფორმდება. მათ აზრობრივი ფუნქცია ეკისრებათ. დიალოგებს და მოქმედებებს იმეორებენ მამებიც.

მამები გაოცებულნი დარჩნენ ბიჭების მიერ უკან მოტანილი ამბებით და ერთმანეთის დაპატიჟება თავად გადაწყვიტეს... და ისინიც შუა გზაზე შეეჩეხნენ ერთმანეთს.

„— რატომ არ მოსდიოდი, ჰა? — ჰკითხა ბახას მამამ გოგიას მამასა.

— შენ რატომ აღარ მოსდიოდი?

— ბიჭო, — თავი გვერდზე გადასწია ბახას მამამ, — რაღა შენი წყალწყალა — ღვინით გავიჭყვიპოთ, ჩემი კარგისა დავლიოთ, არა სჯობია?

— ხა-ხა-ხა! — იცინის გოგიას მამა. — ჩემი ღვინოა წყალწყალა? ჩემი? წამო, — ძმაო, ეგ წყალწყალა გერჩინოს შენს ჭარხლის წვენით გასქელებულსა“.

მამებმა ბრიგადირს მიმართეს გასარკვევად, ვისი ღვინო სჯობდა. ბრიგადირმა ორივესი დაიწუნა და თავისთან შეიპატიჟა. მამებმა მის აივანზე მოიკალათეს. დალონებულმა ბიჭებმა კი სახლებისკენ მოკურცხლეს.

მწერალი დიალოგურ გამეორებებს იდეისთვის მიმართავს, ეს იდეა კი მოთხრობის დასასრულში ცხადდება. ანალოგიურ სიტუაციებს არსებითად შინაგანი შეპირისპირების ფუნქცია ეკისრება და ამით ლაიტმოტივი უკეთ წარმოჩნდება. ფინალით იხსნება გამეორების ფუნქცია და მოთხრობის დასასრული მეტად ლოგიკურია; მოთხრობის ფინალი დედობის უპირველესობას ცხადყოფს:

„ეეხ, კარგები არიან მამები, ღონივრები, მხიარულები — არც ლექსის არცოდნაზე გაგიბრაზდებიან, არც ტალახიანი ფეხებით შინ შემობოტებაზე მოიშლიან ნერვებს დედებივით, მაგრამ რაც მართალია, მართალია, ამათი ანაბარა, მამების ანაბარა, რომ დასტოვო ქვეყნიერება, ალბათ, თვალსა და ხელს შუა დაეფუშებათ ყველაფერი, თანაც ისე, რომ ვერაფერს შეამჩნევენ და თუნდაც შეამჩნიონ, არც ამაზე შენუხდებიან დიდად...“

მიტომ იყო, რომ მამების მოსასვლელ გზაზე უფრო ხშირად თივთიკის თეთრი ფუმ-ფულაქუდებიანი დედები ჩნდებოდნენ.“

ხალხური შემოქმედებისთვის ნიშანდობლივ მხატვრულ გამეორებებს რევაზ ინანიშვილი შეგნებულად მიმართავს, ამით მოთხრობის ძირითად იდეას უკეთ გამოკვეთს და მეორეც — ნაწარმოებს ტრადიციულ, ხალხისთვის საყვარელ ფორმას აძლევს.

რევაზ ინანიშვილმა შესანიშნავად გამოიყენა ხალხური შემოქმედებისთვის სპეციფიკური მხატვრული ხერხი. გამეორებამ რიტმულობა შესძინა მოთხრობას. შეიქმნა „პროზაული რიტმი“ (ს.ლაზუტინი). ასეთ შემთხვევებს ფოლკლორისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში „ერთი ამოსუნთქვით წარმოთქმის“, ან „ერთი ამოძახილის“ (ლექსიკონი 1974: 139) მომენტს უწოდებენ. ს. ლაზუტინი ამის შესახებ წერს: „პროზაული რიტმი იქმნება მსგავსი გამეორებებით ან ერთმანეთთან ძალიან დაახლოებული სინტაგმებით, რომლებიც წარმოიქმნებიან ერთნაირი ინტონაციით და ერთმანეთისაგან გამოიყოფიან პაუზით“ (ლაზუტინი 1981: 167).

ხალხურ შემოქმედებაში გამეორება პროზაულ რიტმს ქმნის. ზღაპრის რიტმულობა სწორედ სიტყვათა თუ სიტუაციათა გამეორების შედეგად არის განპირობებული. ანალოგიური შემთხვევა გვაქვს მოთხრობაში „მატარებლობა“. მოხუცების მიერ ერთი და იმავე დიალოგის რამდენჯერმე გამეორებით ნაწარმოებში პროზაული რიტმი შეიქმნა. ჰარმონიული რიტმი, რომელმაც მოხუცების ერთი ჩვეულებრივი დღე ესთეტიზმით აავსო და თვითონ ავტორიც აღაფრთოვანა: — „რადაც უხაროდა წამით ჩქაფზე შემდგარ ჩემს სულსაც“.

რევაზ ინანიშვილი მეტად ორიგინალურად ითავისებს ზეპირსიტყვიერებიდან მომდინარე მხატვრულ სახეებსა და ფორმებს და ქმნის შესანიშნავ, ლამაზ, სათნოებით სავსე პატარ-პატარა მარგალიტებს.

ხასიათების ხატვისას, პერსონაჟთა სულიერ-ზნეობრივი პორტრეტების სრულქმნისას მწერალი მითოსს მიმართავს. მითოსიდან იღებს ძვირფას მასალას მხატვრული სახეების შესაქმნელად; წვდება რა მითიური სამყაროს მისტერიას, მის ალეგორიულ თუ მეტაფორულ არსს, მწერალი მხატვრული ელფერით მოსავეს მისთვის ესოდენ მახლობელ, „გრძნულთა საგანმგებლოდან“ (რ. ინანიშვილი) გადმოსულ პერსონაჟებს; ირემს, წყალს, გველს, მაგენ სულთა საუფლოს, რომლებიც ყოველთვის ინარჩუნებენ მითოსურ ხასიათს, თვისებებს.

რევაზ ინანიშვილის ნაწარმოებების მიხედვით, ირემი ყოველთვის ღვთიური ცხოველია („ნეკერჩხლის წითელი ფოთოლი“, „გოგონა, რომელსაც ღამე შეუყვარდა“, „მზია“). იგი ყველგან ნათლის ნიშნის მატარებელია. მას ოქროს რქები, გიზგიზა, ანთებული, ოქროსფერი თვალები აქვს, სიცოცხლის არსის მგრძნობიარედ განმცდელია. იგი ხვდება

გამორჩეული სულისა და გრძნობის ადამიანებს. მასთან შეხვედრის შემდეგ ადამიანები შინაგან ცვლილებას განიცდიან; ტრადიციული, ყოფითი გარემოდან გამოცალკევებულები, ირმის ნათელთან ნაზიარებნი, უცნაურად იქცევიან. საიდუმლოს არ ამხელენ. მართალია, მათი მოქმედება ირგვლივმოფთათვის აუხსნელია, ისინი მზის ნათლით არიან მოსილნი, მათ მაინც მწერალი ადამიანებად ტოვებს, ჩვეულებრივ ადამიანებად.

სანესჩვეულებო რიტუალებსა და ხალხური შემოქმედების სხვადასხვა ჟანრში მიმოფანტული ქართული მითოლოგიური წარმოდგენები წყლის კულტზე, ახლებურად წარმოდგება რევაზ ინანიშვილის შემოქმედებაში.

როგორც სამეცნიერო ლიტერატურით დასტურდება, ქართული ფოლკლორული შეხედულება და ეთნოგრაფიული სინამდვილე მნიშვნელოვან მასალას იძლევა წყლის კულტზე. საქართველოს მთასა და ბარში დამონმებულია არაერთი ჩვეულება თუ რიტუალი, რომლის ძირითადი არსი წყლის სტიქიის სასწაულებრივი თვისებების შესახებ საუკუნეთა მიღმიდან მომდინარე შეხედულებებს უკავშირდება და წარმართული რელიგიის ბეჭედი დღესაც მტკიცედ აზის. „ამგვარი რწმენა შეხედულებები უშუალოდაა ასახული ხალხურ პოეზიასა და პროზაში, ლექს-სიმღერებში, ზღაპრებში, ლეგენდა-თქმულებებში, სანესჩვეულებო მითოლოგიურ პოეზიაში, მაგიურ ტექსტებსა და სხვა ჟანრის ფოლკლორულ ნიმუშებში“ (თანდილავა 1996: 5).

რევაზ ინანიშვილის შემოქმედებაში მინაზე განსხეულებული გაღმერთებული წყალი სათავეს საუკუნეთა მიღმა არსებულ ხალხურ აზროვნებაში იღებს. მწერალი წყლის კულტს ათი ათასობით წლის წინ ჩასდევს და დამშვიდებული ფიქრით ეალერსება წყალს გამოყოლილ საუკუნებს; „გაყინული ზამთრის ტბა“ მისთვის უპირველესად მიტოვებული სამლოცველოა, „მომცრო ხევი“ ღვთაებრივი ბუნების მატარებელი, „დამდგარ ფშას“ მის მოთხრობებში სიცოცხლის საწყისის ფუნქცია აკისრია. მის შემოქმედებაში წყალი ნაყოფიერებასთან და სიყვარულთან ასოცირდება. ხალხური სიბრძნით ნასაზრდოები მწერალი თავისი სულის ნაწილს წყლის ნაჟურებში პოულობს. ადამიანთა სულიერ განწმენდას და ზნეობრივ ნაყოფიერებას სიბრძნით დამძიმებული მითოსიდან მომავალ წმინდა წყალს უკავშირებს, თვითონ კი ამ წყლის, როგორც ადამიანთა სულის მკვებავი წყაროს, გამწმენდად და აპოლოგეტად გვევლინება.

გამაოგნებელია რევაზ ინანიშვილის მავნე სულთა საუფლო თავისი ჯადოსნურობით. თავზარდამცემი და საოცარია ბავშვის თვალთ დავლილი ტყეები, ბილიკის პირას დაცუცქული პატარა ეშმაკი, ღორის ძუძუებს მიმაგრებული ორი დიდი დედალ-მამალი გველი, იდუმალი სურათი ტაშუნის ველზე მოცეკვავე ქალებისა. მავნე სულები მის ლიტერატურაში ანთროპომორფული სახისანი არიან, ისინი აფართოებენ რეალისტური აღქმის არეს და იდუმალ სამყაროს ამძაფრებენ. ეშმაკისა და ალების გვერდით ყველგან ჩასაფრებული შავი ქონიანი კატა, კბილებდაკრეჭილი ცხრაბენვა ბაჯაჯლანები, თავმლექელები ბავშვურ წარმოსახვას უფრო შთაგონებულს ხდიან, წარსულის შიში და შეძრწუნება სიმშვიდედ და სიფრთხილედ იქცევა მოთხრობებში.

ხალხური რწმენა-წარმოდგენები, სადღეგრძელოები, სუფრის ტრადიციები, ყოფითი იუმორი თუ საკულტო წარმოდგენები კოლორიტულს ხდიან რევაზ ინანიშვილის შემოქმედებას. შეუდარებელი სიძლიერითაა გამოხატული სამშობლოს სიყვარული მთელ რიგ ნაწარმოებებში, რომლებშიც საინტერესოაა აღწერილი ქართული სოფლის ეთნოგრაფიული ყოფა. მწერლის თვალსა და კალამს უყურადღებოდ არ რჩება არაფერი, რაც კი მშობლიური „წყალ-ჭალის“ ხმებს მოაგონებს. საოცარი სიფაქიზით აღწერს ელიაზე ჩამოვლას, ჩიტფაფობას, ვენახის მოვლისა და კრეფის რიტუალებს, ლხინზე სადღეგრძელოებსა და სუფრის ტრადიციებს.

რევაზ ინანიშვილის შემოქმედება ხალხური საუნჯით ქვითკირდება. იგი მშობლიური ნიადაგით, ეროვნული მითოსით, ფოლკლორით არის ნასაზრდოები. მის მიერ შექმნილი ლიტერატურის, რომელიც ერთდროულად ზღაპრულიცაა და ოცნებისეულიც, სახატე ხალხის სული, ხალხის საუნჯეა.

დამონებიანი:

ზანდუკელი 1985: ზანდუკელი ფ. *მხატვრული ოსტატობის საკითხები ქართულ ფოლკლორში*. თბ.: „ნაკადული“, 1985.

თანამედროვე... 1966: *Современная литература за рубежом*. М.: 1966.

კიკნაძე 1957: კიკნაძე გრ. *მეტყველების სტილის საკითხები*. თბ.: სტალინის სახელობის თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1957.

თანდილავა 1996: თანდილავა ზ. *წყლის კულტი და ქართული ფოლკლორი*. ბათუმი.: „აჭარა“, 1996.

ლაზუტინი 1981: Лазутин С. Г. *Поэтика русского фольклора*. М.: 1981.

ლექსიკონი... 1974: *Словарь литературоведческих терминов*. М.: 1974.

ჩოლოყაშვილი 2004: ჩოლოყაშვილი რ. *უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა კვალი ხალხურ ზღაპრულ ეპოსში*. თბ.: „ნეკერი“, 2004.

Irma Kvelashvili

The Trends of Georgian Folk Works in Revaz Inanishvili Prose

Abstract

Key words: Revaz Inanishvili, Fairy tale, Mythology, ethnography.

The new wave of European mythology greatly influenced on the world and especially on the Georgian literature . Revaz Inanishvili is one of the Georgian writers whose works really depict the European trend. The writer highlights national tint and uniqueness that are manifested in mythology, in his works writer widely uses folk style to perform and create the characters of his works. All his works that are based on folk are of paramount importance for Georgian literature . Revaz Inanishvili works introduce the folk fairy tale heroes, he creates his characters in the universal manner and gives them the folk and fairy tale style. The modern and folk phenomenon are manifested simultaneously in his works.

Revaz Inanishvili often uses the forms peculiar to the folk works, he novels widely involve folk style and plot as well. The writer brilliantly uses the style relevant for the Georgian fairy-tales , he uses all the folk and fairy tale skills to depict the fairy tale world.

The writer skillfully reveals all the traits and motives that are specific for the folk characters. Revaz Inanishvili narrative devices include ethnography, mythology and folk beliefs to create spiritual and moral characters, the writer uses toast and feat traditions , everyday humor , worship beliefs as well. All the used skills make his characters and works colorful.

Revaz Inanishvili fairy tales violate all the strict rules of the folk pattern, he skillfully creates his novels using his own unique style. All his works are shaped by the folk and fairy tale motifs. Revaz Inanishvili works are the manifestation folk and fairy tale genre and is the significant contribution to Georgian literature. The writer reveals his delicate and respectful approach towards his nation and Georgian literature works as well.

პოეტიკური კვლევა

ირმა რატიანი

მსხვერპლის თეორია და ალ. ყაზბეგის პროზა („ხევისბერი გოჩა“)

ალ. ყაზბეგი ქართველ მწერალთა იმ რიგს განეკუთვნება, რომელთა შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ჩართვა საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესში არათუ შესაძლებელი, არამედ — ძალზე საშურია. სწორედ ყაზბეგის რანგის მწერლები ასაბუთებენ იმ დებულებას, რომ ყოველი ნაციონალური ლიტერატურა, თავსდება რა საერთოლიტერატურულ კონტექსტში, ამავე დროს, ინარჩუნებს ორიგინალურ შემოქმედებით აზროვნებას და თავის მხრივ, აფართოებს საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესის ჰორიზონტებსა და მასშტაბებს. მაგრამ ნებისმიერი ლიტერატურული დებულების თეორიული დასაბუთება სცდება ოდენ ისტორიულ ან ესთეტიკურ ფაქტორებს და კონკრეტულ მეთოდოლოგიურ მიდგომასა და დამაჯერებელ არგუმენტაციას საჭიროებს. ალ. ყაზბეგის პროზასთან მიმართებაში მსგავს ნარმატიულ მცდელობად უნდა შეფასდეს ვახტანგ კოტეტიშვილის გამოკვლევა „ალექსანდრე ყაზბეგი“, სადაც ყაზბეგის ტექსტების ინტერპრეტაცია თანამიმდევრულად და დამაჯერებლად განხორციელებული ფსიქოლოგიური (და არა ფსიქოანალიტიკური – ი.რ.) და ეთიკური კრიტიკის ჭრილში*. ის ფაქტი, რომ ხარისხიანი მხატვრული ტექსტი შრეობრივი სისტემა და ფართო ინტერპრეტაციული შესაძლებლობები გააჩნია**, გვაძლევს მოტივაციას, გადავანაცვლოთ მისი კვლევა თეორიული ანალიზის ახალ ეტაპზე და ვცადოთ ალ. ყაზბეგის რიგი ტექსტების გააზრება ანთროპოლოგიური თეორიის, კერძოდ, რენე ჟირარის მიერ დამუშავებული *მსხვერპლის თეორიის* კონტექსტში*** აღნიშნული თეორია ჟირარს არ მიუსადაგებია მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის ზოგად მოდელთან, არამედ გამოიყენა ანტიკური ტრაგედიის, უფრო დაზუსტებით, „ოიდიპოს მეფის“ სიუჟეტური ქარგის განმარტების მიზნით. ვფიქრობთ, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის გაფართოებული საზღვრები საშუალებას იძლევა განვიხილოთ ჟირარის თეორია, როგორც მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი საყურადღებო მეთოდოლოგია, განსაკუთრებით, იმ ტიპის ტექსტებში, სადაც აქცენტირებულია პრინციპული დაპირისპირება ინდივიდსა და საზოგადოების ინტერესებს შორის.

ჟირარის თეორია სათავეს იღებს აბრაამისა და ისაკის ბიბლიური მითიდან****, და მეთოდოლოგიურად სამ საბაზისო ცნებას ეფუძნება — *მსხვერპლი/მსხვერპლშენიშვლა/*

* იხ. ვახტანგ კოტეტიშვილი, „ალექსანდრე ყაზბეგი“. ტფილისი, მთავლიტი 12, ამიერ კავკასიის რკინის გზების სტამბა-ლიტოგრაფია, 1925.

** იხ. რ. ინგარდენი, „ლიტერატურული ნაწარმოები როგორც ხელოვნების ნიმუში“, 1931.

*** იხ. Girard, R. *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.

Girard, R. *The Scapegoat*, trans. Yvonne Freecero. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

**** ბიბლიის ტექსტის თანახმად, აბრაამი გამოსცა ღმერთმა და უბრძანა, მსხვერპლად შეენიშნა მისი მხოლოდშობილი ძე, ისაკი. აბრაამი დაემორჩილა უფლის ნებას, მაგრამ, სწორედ მაშინ, როდესაც მამამ დანა აღმართა შვილზე, ის შეაჩერა უფლის ანგელოზმა. მაშინ აბრაამმა ვერძი შესწირა „აღსავლენ მსხვერპლად შვილის ნაცვლად“. ბიბლია, დაბადება, თ. 22. საქართველოს საპატრიარქო, თბილისი, 1989, გვ. 28-29.

განტევების ვაცი. თეორია მიზნად ისახავს ამ ცნებების ინტეგრეტაციას როგორც მითოლოგიური სტანდარტის, ისე უფრო ფართო თვალსაზრისითაც, კერძოდ, **ინდივიდისა** და **საზოგადოების** ცნებებთან მიმართებაში. მიგვაჩნია, რომ ალ. ყაზბეგის პროზა, რომელიც ორიენტირებულია როგორც ცალკეული პერსონალების, ისე — ინდივიდისა და საზოგადოების მტკიცენი ურთიერთობებზე, შესაძლებელია წავიკითხოთ **მსხვერპლის ანთროპოლოგიური თეორიის** ჩრილში და გავაფართოვოთ კვლევის კონკრეტული თეორიული მიზნების შესაბამისად. ამგვარი წაკითხვა, ერთი მხრივ, გაამრავალფეროვნებს ყაზბეგის შემოქმედების კვლევას, ხოლო მეორე მხრივ, გაზრდის ქართული ლიტერატურის ჩართულობის ხარისხს საერთაშორისო ინტეგრეტაციულ სისტემაში.

ანთროპოლოგიური მეთოდების გამოყენება ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევებში ჩვენი ხანგრძლივი ინტერესის საგანია. პირველად ასეთი ექსპერიმენტი ათიოდე წლის წინათ განვახორციელეთ, როდესაც მივუბრუნდით ლიმინალობის თეორიას, შემუშავებულს პოზიტიური ანთროპოლოგიის წიაღში*, დავეყრდენით მას, როგორც მეთოდოლოგიას, და მივმართეთ მხატვრული ტექსტის ჟანრული და დრო-სივრცული სპეციფიკის დადგენის თეორიული ამოცანისკენ. შედეგად, დაიბეჭდა სტატიები და გამოიცა არაერთი მონოგრაფია, მათ შორის — „ტექსტი და ქრონოტოპი“**. წინამდებარე ნარკვევში ჩვენ კვლავ გამოვიყენებთ კვლევების ანთროპოლოგიურ ჩრილს, რომლის ფარგლებშიც წარმოებული ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევა ინტერდისციპლინურ ხასიათს შეიძენს და მოგვცემს ლიტერატურულ-თეორიული პოზიციის ანთროპოლოგიურ თეორიასთან გადაკვეთის შესაძლებლობას. ამჟამად ჩვენი ინტერესის საგანს რენე ჟირარის **მსხვერპლის თეორია** და მასთან ალ. ყაზბეგის პროზის ურთიერთმიმართება წარმოადგენს.

ჟირარის ხედვა, ლიტერატურულ ტექსტთან დაკავშირებით, სრულიად ინოვაციური აღმოჩნდა გასული საუკუნის 60-70-იანი წლებში. მისი აზრით, საყოველთაოდ მიღებული თეორია, რომლის თანახმადაც ხასიათები, როგორც ტექსტის ძირითად საკომუნიკაციო ბერკეტები, ჩართულნი არიან ტექსტის ყოველ კონტექსტში და განსაზღვრავენ მას, საჭიროებს გადახედვას. კერძოდ, ხასიათების სწორად მართვა მხოლოდ გენიალურ მწერალს შეუძლია, ვინაიდან ყოველ ტექსტში მუშაობს ხასიათის **„ფსიქოლოგიური კანონი“** (მარსელ პრუსტის ტერმინი), რომელიც მწერლის მიერ განსაზღვრებული რეალობის თანამიმდევრული რეცეფციის შედეგებს ეფუძნება და რომელსაც ჟირარი **„სურვილის მიმეტურ ბუნებად“** ნათლავს. ჟირარის აზრით, არც ერთი ხასიათი არასოდეს არ არის ავტონომიური ერთეული: ყოველი ხასიათი **სურვილის ესთეტიკით** იკვეთება მეორე ხასიათთან — ხასიათებს ერთმანეთთან ან არიგებს, ანაც — აპირისპირებს სურვილის საერთო ობიექტების სისტემა. ეს თავისთავად ნიშნავს, რომ დამოკიდებულება სუბიექტსა და ობიექტს შორის ტექსტში არ არის პირდაპირი: სახეზეა ერთგვარი სამკუთხედი — **სუბიექტი, ობიექტი და სურვილი, როგორც შუალედური მოდელი**. სურვილს, რომელიც სცდება ჭამის ან სხვა აუცილებელი ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებების ფარგლებს, ჟირარი განმარტავს როგორც მეთაფიზიკურ განზომილებას, რომელიც შეესაბამება შუამავლის სტატუსს. **მიმეტური სურვილი** შეიძლება იყოს: აბსტრაქტული ან კონკრეტული, გარეგანი

* იხ. Turner, Victor, Images of Anti-Temporality. An Essay in the Anthropology of Experience // Turner, Victor, On the Edge of the Bush. Tuscon, Arizona: 1985; Turner, Victor, The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. New York: 1995.

** იხ. ირმა რატიანი, „ტექსტი და ქრონოტოპი“. თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010.

ან შინაგანი, შესაბამისად, იყოს ობიექტური ან სუბიექტური. ყველა ამ შემთხვევაში შუამავალის როგორც ფუნქცია, ისე არსი განსხვავებულია. სწორედ სურვილების (და არა ხასიათების — ი.რ.) ამ განსხვავებულობათა შეჯახების ველია ტექსტი, რომლის კონცეპტუალურ და ფსიქოლოგიურ წინააღმდეგობათა დაძლევა უჭირს საშუალო რანგის მწერალს*. მწერალს უხდება ხასიათთა ყველა შესაძლებელი მიმეტური სურვილის — მოქმედების, ქცევის, ფესტიკულაციის, აზრობრივი თუ ნერვული მდგომარეობისა და სხვა — დეტალებში გარკვევა და მათი მიმართების რეგულირება ტექსტში. ამრიგად, ჟირარის მიერ შემოთავაზებულ **მიმეტური სურვილის თეორიას** მნიშვნელოვანი კორექტივები შეაქვს **ხასიათის თეორიის** ტრადიციულ მოდელში (არისტოტელედან ჰეგელამდე და ჰეგელიდან ფროიდამდე) და უბიძგებს მეცნიერებს მსჯელობის შემდგომი გაღრმავებისკენ.

მიმეტური სურვილის თეორია აღმოჩნდა პირველი საფეხური ჟირარის ანთროპოლოგიურ პირამიდაში, რომლის შემდეგი საფეხურიც ჩვენთვის საინტერესო **მხვერპლის თეორიაა**, დაფუძნებული მიმეტური სურვილის თეორიაზე. **მსხვერპლის** ცნება ჟირარმა იმთავითვე დაუკავშირა რამდენიმე სხვა ცნებას. კერძოდ: **კრიზისს, დევნას, ბრალდებას, ძალადობას, საზოგადოებრივ სისტემას, ინდივიდს** და **საკრალურს**. კვლევის მეთოდოლოგიად შერჩეულ იქნა ანთროპოლოგიური მეთოდი, რის საფუძველზეც ჟირარმა განაცხადა: მსხვერპლშენივების პროცესი წარმოადგენს რეფლექსიას არქაულ რელიგიურ მითზე (იგულისხმება აბრამისა და ისაკის ბიბლიური მითი) და აუცილებლად ითვალისწინებს ორ საწინააღმდეგო პოლუსს — **ძალადობას**, როგორც აქტს, და **საკრალურს**, როგორც არსებულ მოცემულობას.

როგორ შეიძლება მოვახდინოთ მხატვრულ ტექსტში ძალადობის მითოლოგიური მოდელის ტექსტუალიზება და პროვოცირება? ვუბრუნდებით მიმეტური სურვილის თეორიას: **თუკი ორ ადამიანს, ანუ ორ მხატვრულ ხასიათს, აღეძვრება ერთი და იგივე ტიპის სურვილი, აუცილებლად გამოჩნდება მესამე ხასიათი, შეიძლება მეოთხეც, იგივე მისწრაფებით და პროცესი უაჭვური რეაქციით იხლართება**. შედეგად, შექმნილ ვითარებაში, პირველადი სურვილი გადაინაცვლებს უკანა პლანზე, გარკვეულწილად, დაიწყებასაც მიეცემა და თითქოს უწყინარი მიმეტური კონფლიქტი მკითხველის თვალწინ ტრანსფორმირდება პრინციპულ ანტაგონიზმში. სახეზეა **კრიზისი**, რომელიც, სურვილის თავდაპირველი მოდელიდან გამომდინარე, სრულიად სხვადასხვა შინაარსის ანტაგონიზმს შეიძლება ინვედეც: პოლიტიკურს, სოციალურს, საზოგადოებრივს, ისტორიულს, პიროვნულს და სხვა. კრიზისის პირობებში დაპირისპირებულ მხარეთა წინააღმდეგობის საგანი აღარ არის პირველადი მიმეტური სურვილი, არამედ — მათი ანტაგონიზმი რომელიმე გლობალურ იდეასთან მიმართებაში: **საერთო სურვილის გაზიარების შეუძლებლობა გარდაიქმნება ერთმანეთის განადგურების მიზეზად**. ძალადობა მკვიდრდება, როგორც დიალოგის ერთადერთი ფორმა. თუკი დავუშვებთ ძალადობის არსებობას, მაშასადამე, უნდა დავუშვათ მსხვერპლისა და მოძალადის არსებობაც. ვინ არის მსხვერპლი და ვინ არის მოძალადე?

ძალადობის პაროქსიზმი ფოკუსირებას ახდენს მსხვერპლზე, ინდივიდზე, ამ შემთხვევაში ხასიათზე, რომელიც იმსახურებს (რალაც მიზეზით) საყოველთაო ანტიპატიას და რომელიც უნდა გასამართლდეს. ბრუტალური ნესით მსხვერპლის დასჯა დაამშვიდებს აგზნებულ საზოგადოებას. მაგრამ, რა ბედი ეწევა თავად მსხვერპლს? **მსხვერპლი დამცირებული დგას საზოგადოების წინაშე და მიიჩნევა ერთი მხრივ, შექმნილი მიმეტური**

* საგულისხმოა, რომ მიხაილ ბახტინი ტექსტს მიიჩნევდა სხვადასხვა ენობრივი მოდელების შეჯახების ველად (იხ. Бахтин М. М., Слово в Романе // М. М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, М.: 1985.

კრიზისის პირველმიზეზად, ხოლო მეორე მხრივ — ამავე კრიზისის განაღმვის საშუალებად.

ლიტერატურათმცოდნეობით სიბრტყეზე ჟიჟარის თეზა შეიძლება ამდაგვარად ჩამოყალიბდეს: **მსხვერპლის ლიტერატურული მოდელი მიმეტური კრიზისის შექმნისა და დაძლევის საშუალებაა.** შეიქმნა კრიზისი? რეაქციაც არ აგვიანებს: „დამნაშავე“ „იძებნება“, „იდევნება“, „მიკვლეულია“, „გასამართლებულია“, „დასჯილია“. მაგრამ, კითხვა, რომელიც ამ თეორიაში გვანუხებს, შემდეგია: ვინ არის მართალი?

ერთ-ერთ პირველ მსჯელობას ამ მიმართულებით არისტოტელე გვთავაზობს. არისტოტელეს „პოეტიკა“-ში „მართალისა“ და „დამნაშავის“ საკითხი ტრაგედიის **ფორმის თეორიის** ჭრილში ნყდება*: ტრაგედიის გმირი საბედისწერო შეცდომის გამო ვარდება უბედურებაში. მას იმთავითვე აქვს **ბზარი** (მისი ნებისაგან დამოუკიდებლად), რაც ინვეს კიდევაც მის გაუბედურებას, ხოლო მაყურებელს შიშსა და სიბრალულს აღუძრავს. ჭეშმარიტი ტრაგედიის ეპიცენტრში მოქცეულია **უდანაშაულოდ დამნაშავე** ადამიანი, რომელიც, ბედისწერის განჩინებით, აღმოჩნდება უბედურ მდგომარეობაში და საკუთარი ქმედებით გამოიმუშავებს მაყურებლის ემოციურ რექციას. რენესანსის ეპოქამ, მოხსნა რა „დღის წესრიგიდან“ ანტიკური პოეტიკისათვის პრინციპულად მნიშვნელოვანი ბედისწერის ფაქტორი, გააფართოვა „მართალისა“ და „დამნაშავის“, „მსხვერპლისა“ და „მოდალადის“ ინტერპრეტაციის შესაძლებლობები, რის უშუალო შედეგადაც შეიძლება მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ პოსტ-რენესანსული ხანის გერმანელმა ფილოსოფოსმა ჰეგელმა, ანტიკური ტრაგედიის ნაკითხვის თვალსაზრისით, **ორი სიმართლის თეორია** დაამკვიდრა**.

ჰეგელის თეორიის არსი შემდგომში მდგომარეობს (ძალიან მოკლედ): ტრაგედია ორი თვითმყოფადი პოზიციის კონფლიქტია, სადაც ორივე მხარე უძლურია, აღიაროს მეორის კანონიერება ანაც — სამართლიანობა. გამოსავალი მხოლოდ „გმირის დაცემაა“, რის შედეგადაც უნდა აღდგეს დარღვეული კავშირი და განხორციელდეს ეთიკური კათარსისი, როგორც „უნივერსალური შერიგების“ წინაპირობა. ჰეგელის თეორიაში აქცენტირებულია, თუ როგორ იხლართება გმირების **შეცდომა** მათთავე **სიღიადესთან** და **ტრაგიკული კოლიზიის** ნიაღში როგორ წარსდგება ერთმანეთის პირისპირ **ორი სარწმუნო და დამაჯერებელი**, თითქოს სარკისმიერი ორეული (მაგალითად, ანტიგონე და კრეონი). ჰეგელის თეორიის მნიშვნელოვანების მიუხედავად, უნივერსალურობის თვალსაზრისით, ის ვერ უტოლდება არისტოტელესეულ მეთოდოლოგიას, გამორჩეულს მეტი მასშტაბურობით: მაგალითად, ანტიკურ ეპოქაშივე შექმნილი, „დამსახურებული სასჯელისა“ და „მსხვერპლშენიღვის“ ტრაგედიები სრულად გამორიცხავს ჰეგელისეული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას.

ჰეგელი ეძებს ჰარმონიას ტრაგედიაში, რასაც ვერასდიდებით ვერ ხედავს ნიცშე. ნიცშეანური განცდა ტრაგედიისა, ჩამოყალიბებული ნაშრომებში „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ და „ტრაგედიის დაბადება, ანუ ელინიზმი და პესიმიზმი“, ეფუძნება ისეთ ოპოზიციებს, როგორიცაა აპოლონი და დიონისე, სინათლე და ქაოსი, ელინისტური და პესიმისტური და სხვა. მისთვის ტრაგედია პერცეპტუალურ გამოცდილებაშია განთავსებული (მაგალითად ოიდიპოსის განცდებზე მეტად მნიშვნელოვანს მაყურებლის განცდები, რომელიც ფიზიკურად დაშორებულია ოიდიპოსისაგან!), რაც ინვეს **შუალედური დისტანციის სუბლიმაციას მყისიერ გამოცდილებასთან.**

* დანვრილებითი მსჯელობა ამის შესახებ იხ. ი. რატინის ნაშრომში „ფაბულა და სიუჟეტი. Pro et Contra“ (2011).

** დანვრილებითი მსჯელობა ამის შესახებ იხ. ჰეგელის „ესთეტიკაში“.

მთლიანად სუბიექტისა და სუბიექტური განცდების მნიშვნელობას დააფუძნა საკუთარი ინტერპრეტაციული მეთოდი ფროიდიმა: **„ოიდიპოსის კომპლექსით“** მან ახსნა, ერთი მხრივ, პერსონაჟის გაუცნობიერებელი და დათრგუნული სურვილების რეალიზაციის, ხოლო მეორე მხრივ, ავტორის სექსუალური და აგრესიული ლტოლვების სუბლიმაციის პროცესი*.

საგულისხმოა, რომ ჟირარის მეთოდოლოგია ყველა ამ პოზიციას ითვალისწინებს და ფარავს კიდევაც: მიმეტური სურვილის თეორიით ის აწესრიგებს ურთიერთობას ნიცშესა და ფროიდის თეორიებთან, ხოლო მსხვერპლის თეორიით — არისტოტელესა და ჰეგელის თეორიებთან. მონესრიგება არ გულისხმობს თანხმობას, არამედ — გათვალისწინებას და ხშირად უარყოფას, როგორც ეს ხდება ჰეგელის თეორიის შემთხვევაში: მსხვერპლისა და მსხვერპლშენიშვნის ანთროპოლოგიური თეორიის ლიტერატურული იმპლიკაციები გამორიცხავს ორი სიმართლის არსებობას. **სიმართლე ერთია, თუმცა, დასადგენი.** დადგენის კრიტერიუმები კი, რომელსც ჟირარი გვთავაზობს, ასეთია:

ა) კრიზისის გამომწვევი რეალური მიზეზის აღმოჩენა;

ბ) კრიზისის არსის განსაზღვრა;

გ) კრიზისთან მსხვერპლისა და საზოგადოების მიმართების დეფინიცია;

ჟირარის პოზიციით, ტრაგიკული სიტუაციის პროვოცირება დამოკიდებულია კრიზისის აღმოცენებაზე: საზოგადოება აღმოჩნდება **„რალაც ტიპის“** კრიზისში, რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამოზრდილია სურვილის თავდაპირველი მოდელიდან და ინვესტს შესაბამისი სახის/გარკვეული სახის ანტაგონიზმს. ანტაგონიზმი გლობალურ იდეასთან მიმართებაში თანდათან ღრმავდება და საერთო სურვილის გაზიარების შეუძლებლობა გარდაიქმნება ერთმანეთის განადგურების მიზეზად. განადგურების იარაღია ძალადობა.

ძალადობის აქტი ისეთივე რეალურია, როგორც თავად კრიზისი. ძალადობის აქტს განსახორციელებლად მინიმუმ ორი ინდივიდი ესაჭიროება: მოძალადე და მსხვერპლი, ხოლო მსხვერპლის შერჩევის პროცესი, ჟირარის აზრით, სულაც არ არის შემთხვევითი. მიგვაჩნია, რომ ამ მოსაზრებით ჟირარი ლოგიკურ მოტივაციას უძებნის არისტოტელესეულ „უდანაშაულო დამნაშავის“ ცნებას: მსხვერპლი შესაძლოა მართლაც უდანაშაულო იყოს, მაგრამ ის აუცილებლად არის **„რალაც ნიშნით“** გამორჩეული (არისტოტელესეული ხასიათის „ბზარის“ ესთეტიკური გაფართოება). **მსხვერპლის ნიშანი**, როგორც მარკერთა სისტემა, ჟირარის თეორიის ერთ-ერთი ცენტრალური ბერკეტია. **„გამორჩეულობა“** საგულისხმო კრიტერიუმებს ითვალისწინებს, რომელთა მორგებაც ტრაგიკულ სიუჟეტზე სირთულეს აღარ წარმოადგენს. გამორჩეულობა შესაძლებელია: **ფიზიკური ნიშნით** (ოიდიპოსი კოჭლია), **სოციალური ნიშნით** (ოიდიპოსი მეფეა), **კუთვნილების ნიშნით** (ოიდიპოსი „უცხოელია“), **წარმომავლობის ნიშნით** (ოიდიპოსი მეფის შვილია), **ფსიქოლოგიური ნიშნით** (ოიდიპოსი თავადაც მოძალადეა — მოკლა მამა და ცოლად შეირთო დედა). ნიშანთა სისტემა საზოგადოებრივი სისტემის დონეზე, ცხადია, ინდივიდუალურია და ასევე უნდა ვივარაუდოთ ტრაგედიების გმირებთან მიმართებაშიც — იქნება ეს ანტიგონე, მედეა, ჰერაკლე, ელექტრა, ორესტეა, აგამემნონი, ფედრა თუ სხვა. **პერსონაჟი, რომელიც ფლობს მსხვერპლის ნიშნებს, თუნდაც მათ ნაწილს, უკვე აადვილებს მსხვერპლის შერჩევის პრო-**

* დაწვრილებითი მსჯელობა ამის შესახებ იხ. ლ. ბრეგადის წერილში „ფსიქოანალიზი და მხატვრული შემოქმედება“ (კრებულში „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“, 2008).

ცესს. როგორც კი აღმოცენებული კრიზისის ფონზე გამოიკვეთება ვინმესამე გამორჩეულობა, ჟირარის აზრით, პროცესი გადაინაცვლებს ახალ ეტაპზე, რომელიც შეიძლება განისაზღვროს, როგორც **დევენა და გასამართლება.**

ვინ დევნის ვის? **კრიზისით თავზარდაცემული საზოგადოებრივი სისტემა უპირისპირდება მას, ვინც მისი აზრით, დამნაშავეა ამ კრიზისში:**

საზოგადოება ან მისი გარკვეული ნაწილი დევნის **ინდივიდს**, რომელიც იმთავითვე მონიშნულია. ჟირარი გამოყოფს დევნის სხვადასხვა ანთროპოლოგიურ მოდელებს, რომელთაგანაც, ჩვენი აზრით, ყველა ვერ რეალიზდება მხატვრულ ტექსტებში, არამედ მხოლოდ ის მოდელები, რომლებიც შეიძლება საფუძვლად დაედოს ტექსტში ესთეტიკური ღირებულებების დეკლარირებას. ნებისმიერ შემთხვევაში, საქმე გვაქვს დაპირისპირებასთან საზოგადოებასა და ინდივიდს შორის, რაც გამოიხატება პრინციპულ ანტაგონიზმში: ერთი მხრივ დგას **სახიფათო ერთნაირობით** შეპყრობილი საზოგადოება, ხოლო მეორე მხრივ — **იდენტიფიცირებული მსხვერპლი.** პრობლემის ძირს საზოგადოება ეძებს არა საკუთარ თავში, არამედ — ადამიანებში, რომლებიც, მისი აზრით, საზოგადოებისათვის მავნებლურად გამოიყურებიან ან იქცევიან. მას აქვს ურყევი რწმენა, რომ მის მიერ დევნილი მსხვერპლი (ან მსხვერპლთა ჯგუფი) დიდ ზიანს აყენებს საზოგადოების სიმყარესა და ავტორიტეტს, რაც აუცილებლად უნდა გამოიხატოს მოტივირებულ **ბრალდებაში.** ბრალდებათა დიდი ნაწილი სტერეოტიპულია, აცხადებს ჟირარი, და ჩვენ სავსებით მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ამ განცხადების გადმოტანა მხატვრული ტექსტის სიბრტყეზე: უდიდესი უმრავლესობა ტექსტებისა, რომელიც ზემოთ განხილული პროცესების სიუჟეტურ გამლას ემსახურება, სტერეოტიპულ ბრალდებებს ეფუძნება (ეს ბრალდებები შესაძლოა იყოს მითოლოგიური ხასიათისაც — ი.რ.) — ამგვარი ბრალდებები თითქოს სამოტივაციო ხიდია იმ ნაპრაღში, რომელიც არსებობს ინდივიდის უმნიშვნელობასა და საზოგადოების სისასტიკეს შორის. განრისხებულმა საზოგადოებამ უნდა მოითხოვოს ინდივიდის გასამართლება. **მსხვერპლშენიშვნის აქტი**, რომელიც გარდაუვალად ახლავს თან ზემოთ ჩამოთვლილ პროცესებს, ორ განსხვავებულ ასპექტში ვლინდება: ეს შეიძლება იყოს ა) **საკრალური მოვალეობა** (საღვთო მოვალეობა); ბ) **კრიმინალური ქმედება.** პირველ შემთხვევაში ის კანონიერია და სახალხო, მეორე შემთხვევაში — უკანონო და, ხშირად, დაფარული. ეს ბევრადაა დამოკიდებულია იმაზე, თუ ვინ ასამართლებს მსხვერპლს: **სამართლის ავტორიტეტული ინსტიტუტი** თუ **ბრბო?**

რასაკვირველია, მითოლოგიური ხასიათის მხატვრულ ტექსტებში, ვგულისხმობთ ანტიკურ ტრაგედიებს, ძალადობისა და მსხვერპლშენიშვნის პროცესი უფრო „მაღალ რეგისტრშია“ წარმართული, ვიდრე — არამითოლოგიური ხასიათის (თუნდაც ისტორიულ) ტექსტებში. თუმცა არამითოლოგიური ხასიათის ტექსტებში ვითარება რამდენადმე რთულდება: **მითოლოგიურ სიუჟეტებში „დამნაშავე“ (მხვერპლი) თავისი „დანაშაულის“ უტყუარი ნაწილია, ანუ — „დანაშაული“ მისი ონტოლოგიური ატრიბუტია (არისტოტელე, ჰეგელი) და კავშირიც დანაშაულსა და კოლექტიურ კრიზისს შორის ძალზე ძლიერია; არამითოლოგიურ სიუჟეტებში კი რამდენადმე არადაამაჯერებელია როგორც „დამნაშავის“ (მხვერპლის), ისე — „დანაშაულის“ იდენტიფიკაცია: რაც მეტად აგრესიულია საზოგადოება, მით მეტად არადაამაჯერებლად გამოიყურება იგი და მით მეტად არადაამაჯერებელია მსხვერპლშენიშვნის აქტიც.** ამ, მეორე ტიპის ტექსტებს განეკუთვნება ანტიკური ეპოქის შემდგომი ხანის არამითოლოგიური სიუჟეტების დიდი ნაწილი, რომელიც

აღნიშნულ პრობლემატიკას უღრმავდება. მათ შორის შესაძლოა მოვიაზროთ ალ. ყაზბეგის პროზაც („ხევისბერი გოჩა“, „მოდღვარი“, „მამის მკვლეელი“ და სხვა).

ალ. ყაზბეგის პროზა, უპირატესად, ორიენტირებულია საზოგადოებისა და ინდივიდის რთულ ურთიერთობებზე კრიზისის პირობებში. კრიზისი შეიძლება იყოს ცალხაზოვანი (მაგალითად, სასიყვარულო, პოლიტიკური, რელიგიური), ანაც — კომბინირებული (რამდენიმე სახის კრიზისი ერთდროულად). ნებისმიერ შემთხვევაში, ყაზბეგი ქმნის სიუჟეტურ ქსელებს, სადაც „მართალისა“ და „დამნაშავის“ დადგენა მარტივი არ არის. მიგვაჩნია, რომ ყირარის თეორიის მომარჯვება ამ საქმეს არამარტო გააადვილებს, არამედ — ნათელსაც მოჰფენს.

ანალიზისათვის ყურადღებას შევაჩერებთ ყაზბეგის ერთ-ერთ ყველაზე სრულყოფილ ტექსტზე (მხატვრული და სტილისტური თვალსაზრისით) — „ხევისბერი გოჩა“. თხზულების ფაბულა წინააღმდეგობრივ სასიყვარულო და საზოგადოებრივ ზნეობრივ სამკუთხედებს ემყარება, შესაბამისად, **სახეზეა პირადი და საზოგადოებრივი კრიზისის მოდელები**, რომლებიც ტრაგიკული გარდაუვალობით იკვეთება ერთმანეთთან. სასიყვარულო სამკუთხედის მოდელი — ონისე/dიძია/გუგუა — ერწყმის საზოგადოებრივი სამკუთხედის მოდელს — ონისე/ხევისბერი გოჩა/თემი — და ახდენს ღრმა კრიზისისა და კონფლიქტების პროვოცირებას. ორივე მოდელს ჰყავს უცვლელი წევრი — ონისე. ის საბედისწერო ფიგურაა, რასაც ადასტურებს კიდევაც ნარატივის სიუჟეტური დეტალები.

თხრობა იწყება დინამიურად, მაგრამ ავისმომასწავებლად: ტრაგიზმი ტექსტის დასაწყისშივეა ჩადებული — ხელისმომკიდეს უყვარდება პატარძალი. ჩვენი კვლევისათვის ამჟამად ნაკლებად საინტერესოა საკითხი, თუ რა ხდება ონისესა და დიძიას შორის, სიყვარულია ეს თუ სექსუალური ლტოლვა, ან როგორ შეიძლება ონისემ თავი იმართლოს დიძიას საქმროს, თავისი მეგობრის, გუგუას წინაშე და სხვ., მაგრამ პერსონაჟთა შეხვედრის **ბედისწერით** განპირობებულობას, რასაც არაერთხელ ხაზგასმით აღნიშნავს მწერალი, ვალდებულნი ვართ მივაქციოთ ყურადღება:

„დიძიას შესტროფოდნენ ბევრნი, ძალიან ბევრნი, რამდენჯერმე მისი მოტაცებაც კი სცადეს, მაგრამ, როგორც ეტყობოდა, **მისი ბედილბალი გუგუა იყო** და მას დარჩა“ (ყაზბეგი 1993: 167);

„ონისე კი ფშავს წასულიყო... მაგრამ, როდესაც სადმე ქედზედ გასული **ბედს დააკვირდებოდა**, თავის მაშინვე დიძიას სახე განმანათლებლად ჩაეშუქებოდა გულში და საზეტარო ტკბილს მკვნესავს ოხვრაში შეიყვანდა“ (ყაზბეგი 1993: 185).

ბედისწერის ფაქტორი, რასაკვირველია, არ და ვერ ასრულებს ტექსტში იმ ფუნქციას, რაც მას ანტიკურ ტრაგედიაში აქვს დაკისრებული, თუმცადა: ა) ამწვავებს კრიზისულობისა და ტრაგიზმის გარდაუვალობას; ბ) გვევლინება პერსონაჟთა ქცევისა და ქმედების „გამართლების“ ერთადერთ არგუმენტად. ვ. კოტეტიშვილი აღნიშნავს, რომ ონისეს („ხევისბერი გოჩა“), ისევე როგორც მათიას („ელგუჯა“), სულში „ვნების გრიგალი არის ატეხილი, ხოლო მოვალეობის შეგნება კი ყალყზე დამდგარ აფთარივით ახრჩობს ამ დევვაჟკაცებს. და იწუნება მათი სული, იღრღნება მათი ნების-ყოფა, მაგრამ ისე ლამაზად, რომ მთელი ჩვენი სიმპატიები მათ გარს ევლებიან. ჩვენ გვესმის ეს დიდი დრამა, რადგან ადამიანის ეთგვარი **„ბედის-წერა“**, და ამ ბრძოლაში დაცემულიც კი პატივსაცემია, როგორც დიდი ომში დამარცხებული“ (კოტეტიშვილი 1925: 101). თხზულებაში აღმოცენებული სასიყვარულო და საზოგადოებრივი კრიზისები ბედისწერის აჩრდილქვეშაა

მოქცეული და გარდაუვალობის ბეჭედი აზის. მაგრამ ბედისწერა არ არის ერთადერთი განსაზღვრულობა, რაც ზღუდავს პერსონაჟთა თავისუფალ ნებას ყაზბეგის ამ ტექსტში. თხზულების პერსონაჟები ორმაგი ხუნდებით არიან შებოროკილნი — **ბედისწერისა და საზოგადოებრივი ეთიკის** ხუნდებით: მათ არა აქვთ არჩევანი, ისინი ერთნაირად განიცდიან როგორც საკუთარი, მიუღებელი ვნებებისა და ემოციების ტრაგიზმს, ისე — საზოგადოების წინაშე მათი ეთიკური პასუხისმგებლობის სიმძიმეს. „ხვეისბერ გოჩაში“ დანაშაულის შეგრძნება არასოდეს არის ერთი, ის ყოველთვის ორმაგია, ხოლო ონისეს შემთხვევაში — სამმაგიც. ის პასუხს აგებს არამარტო საკუთარი თავისა და თემის, არამედ — მამის, ხევისბერი გოჩას წინაშეც.

ონისე იმთავითვე გამორჩეული პერსონაჟია, მინიმუმ, **მსხვერპლის ორი ნიშნით: წარმომავლობის ნიშნით** — ის ხევის მეთაურის, ხვეისბერის ვაჟია, და — **ფსიქოლოგიური ნიშნით**: მას უყვარდება მეგობრის საცოლვე, შემდგომში კი — ცოლი, ქალი, რომელსაც თავდაპირველად „დად“ ღებულობს: „იყოს თავდებად ზევით ღმერთი და ქვეშ დედამინა, რომ ძიძია დასავით მეყვარება, გაუნევე ძმობას, მაგისთვის ძმაზედ უფრო მეტი ვიქნები!“ (ყაზბეგი 1993: 169). თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამ პროცედურას წინ უძღვის ძიძიას საქმროსთან, გუგუასთან მისი მეგობრობა და ძმობა, ონისესა და ძიძიას ვნებას ინცესტის ელფერიც კი დაჰკრავს, რაც კიდევ მეტად აღრმავებს ფსიქოლოგიური ნიშნით პერსონაჟის გამორჩეულობას. სასიყვარულო სამკუთხედის აღმოცენება, თუკი სიუჟეტის ამ მონაკვეთს ჩავუღრმავებთ, ანტიკური ტრაგედიებისათვის ნიშანდობლივი არქაული მოდელის — **ჩანაცვლების რიტუალის** — პირდაპირი შედეგია: ხევის კანონით, პატარძალი, ვიდრე სასიძოს მიჰგვირინა, ხელისმომკიდეს უნდა ჩააბარონ, როგორც საქმროს წარმოგზავნილს, მის შემცვლელს დროის უმცირეს მონაკვეთში — ქალის სახლიდან საყდრამდე. **ყაზბეგის აღნიშნულ ტექსტში სწორედ ეს უწყინარი რიტუალი იქცევა პერსონაჟთა პირადი კრიზისის პირველმიზეზად, რომლის უშუალო შედეგსაც „აკრძალული ხილის“ დაუოკებელი სურვილი და, მოგვიანებით, დაუფლება წარმოადგენს.** ძიძიას სიყვარული ონისეს მიმეტური სურვილის ობიექტია, რითაც ის იკვეთება გუგუას მიმეტურ სურვილთან, ხოლო ყაზბეგის, როგორც მწერლის, ამოცანის სირთულეს ამ ორი ხასიათის დამოკიდებულების სწორად წარმართვა ქმნის. ონისე **საბედისწეროდ** ჩანაცვლებს გუგუას და **ბედისწერის მარხილითვე** (რომელიც მას და ძიძიას მეტაფორულად მიაქანებს ნამქერში) დაეშვება საკუთარი დაცემისაკენ. ყაზბეგის „სულიერი ძიება, მუდმივი მოუსვენრობა „ბედის წერით“ არის გამოწვეული, — აღნიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, — ადამიანის სიცოცხლის მთელი ტრაღიზმი და იმავე დროს სილამაზეც იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ერთსა და იმავე დროს ორფეხი ცხოველიც არის და სულიერი, თვით-გამომრკვევი სუბსტანციაც; იგი სუსტიც არის, უბედურიც, მაგრამ დიადიც, რადგან აზროვნება აქვს და იცის რატომ იტანჯება. მასში ძნელი და მძიმე წინააღმდეგობანი ღრღნიან მუდამ მოუსვენარ სულს, და ამ საშინელ დრამის მწარმოებელი გონებაა, რომელიც ყოველთვის ვერ იმარჯვებს“ (კოტეტიშვილი 1925: 108). შეიძლება დავამატოთ, რომ მსხვერპლის ეს ანთროპოლოგიური მოდელი დაკავშირებულია როგორც **არქაულ რელიგიურ პლასტებთან**, ისე — **ცხოველთა ბიოლოგიურ სამყაროსთან**. ონისე საბედისწერო ჩანაცვლების მსხვერპლია — მას ერგება ის, რაც სხვისთვისაა განკუთვნილი, თუმცა, ანტიკური ტრაგედიებისაგან განსხვავებით, ონისე მშვენივრად გრძნობს შექმნილი ვითარების საფრთხეს და სრულიად გააზრებულად ერთვება ვნებათაღელვებში, რაც კიდევ მეტად აღრმავებს შეცოდების სიმძიმეს და ქმნის ამ ქმედების დასჯის გარდაუვალობის მოლოდინს.

ვინ შეიძლება მოგვევლინოს დამსჯელად? გუგუა? საზოგადოება? მამა?

პასუხს ამ შეკითხვაზე ართულებს მეორე სამკუთხედის, ანუ მეორე კრიზისული მოდელის — **საზოგადოებრივი კრიზისის** — აღმოცენება, რომელიც უშაუალოდ იკვეთება პირველთან. საზოგადოებრივი კრიზისის სამკუთხედი ასე გამოიყურება: ონისე/ხევისბერი გოჩა/თემი (საზოგადოება).

ხევისბერი გოჩაც იმთავითვე **სოციალური ნიშნით** გამორჩეული პერსონაჟია, **ხევის თავი**, დახატული „ჭეშმარიტი მონუმენტურობით“ (ქიქოძე 1963: 211), თუმცაღა, მისი სოციალური გამორჩეულობა ტექსტში გადაფარულია: ა) ნუგზარ ერისთავის სოციალურივე გამორჩეულობით (თუნდაც ნეგატიურით); ბ) ონისეს სამსხვერპლო მარკერებით (იხ. ზემოთ).

„გათეთრებული, ლაზათიანის შეხედულებით, მბრძანებლის მიხვრა-მოხვრით და მედიდურის, მტკიცე სახის გამომეტყველებით“ (ყაზბეგი 1993: 177) შემკული გოჩა, „მშობელი მამა თავის ხალხისა“ (ყაზბეგი 1993: 180) მითოლოგიურ პერსონაჟებს უფრო წაგავს, ვიდრე ჩვეულებრივ, მიწიერ ადამიანს, მათსავით ძლიერი, ღირსეული და უკომპრომისოა. თხზულების ნარატივის დასაწყისიდანვე ცხადია, რომ გოჩა შვილზე უსაზღვროდ შეყვარებული მამაა, თუმცა, **ეს სიყვარული არ არის უპირობო!** მამის წინათგრძნობა თავიდანვე ქვრეტს უბედურებას — „გოჩას აშკარად ეტყობოდა, რომ მისი მრავალგვარად გამოცდილი გული რაღაც უბედურების მოახლოვებასა ჰგრძნობდა. მისი გამოცდილის თვალეზისათვის შვილის ერთი დანახვა კმაროდა, რომ მის საქციელში ავადმყოფობის მაგიერ, სხვა მიზეზი დაენახა, მაგრამ რა იყო ეს მიზეზი, საიდანა ჰქროდა ნიავი, რომელიც მას, როგორც ნადირს, სუნს აყრიდა და აკრთობდა, — მოხუცი ვერ მიმხვდარიყო“ (ყაზბეგი 1993: 181). ეჭვი ღრღინის გოჩას და, მიუხედავად იმისა, რომ ზუსტ მიზეზს თავისი ეჭვისა ვერ ადგენს, სწორ გზას ადგას და გრძნობს, რომ შვილთან მისი თანხმობის მთავარი პირობა — **გვარის ღირსების შენარჩუნება და დაცვა** — შეიძლება დაირღვეს: „გახსოვდეს, ვისი გორისა ხარ და კაცი კი ტანჯვისთვის არის გაჩენილი“ (ყაზბეგი 1993: 183).

ამ სიტყვებით იწყება **არჩევანის ფაზა** თხზულების სიუჟეტში: არჩევანის წინაშე დგება კრიზისული სამკუთხედების მონაწილე თითოეული პერსონაჟი და კომპონენტი — ონისე, გუგუა, თემი, გოჩა, თუმცა, ყველაზე მძიმე არჩევანი გოჩას მოელის.

ონისეს ეძლევა არჩევანი, გონს მოეგოს და შეაჩეროს საკუთარი ვნებები, რასაც ის ვერ ართმევს თავს და, ძიძიასთან განმარტოებული და ვნებასაყოლილი, დაივინყებს რა თავის მოვალეობას, პრინციპულ ბრძოლაში, **უნებლიედ** უღალატებს საკუთარ ხალხს; გუგუას ეძლევა არჩევანი, გაუსწორდეს ონისეს, მაგრამ ნაცვლად ამისა, ონისეს ძებნისას, **უნებლიედ** შეუძღვება მტერს თავისი ხალხის ბანაკში. აღსანიშნავია, რომ **ბედისწერით განსაზღვრული ეს უნებლიობაც**, გამოხატული სიუჟეტის კონკრეტული ეპიზოდით, **ჩანაცვლების რიტუალს** ეფუძნება, თუმცა უფრო გაღრმავებული ფუნქციით: ამ ეპიზოდში, ჩანაცვლების ხერხის შემოტანით, ყაზბეგი არქაული მითოლოგიური პლასტებიდან მომდინარე კიდევ ერთ მოდელს ააქტიურებს — **სუროგატი მსხვერპლის მოდელს**. სუროგატი მსხვერპლის უძველეს მოდელად რენე შირარი სამართლიანად მიიჩნევს ისაკის მიერ იაკობის დალოცვის ბიბლიურ ამბავს, როდესაც რებეკა იაკობით ჩანაცვლებს მის ძმას, ესავს, ბრმა ისაკის წინაშე. ისაკი ვერ ხვდება ამ თვალთმაქცობას და, შედეგად, კურთხევას, რომელიც ესავისთვის არის განკუთვნილი, იღებს იაკობი*. ვიდრე ონისე ანაცვლებს გუგუას მისსავე ცოლთან, შეურაცხყოფილი გუგუა გარბის შურის საძიებლად და უნებ-

* ბიბლია, დაბადება, თ. 27. საქართველოს საპატრიარქო. თბილისი, 1989, გვ. 34.

ლიედ ანაცვლებს ონისეს მოლაღატის როლში: მიუხედავად იმისა, რომ მტრის შემოსვლა მოხვევთა ბანაკში ონისეს უყურადღებობის ბრალია, სუროგატ მსხვერპლად გუგუა იქცევა — ონისეს ბრალეულობა დაფარულია, საზოგადოება-თემი ვერ ხვდება სიმართლეს და მისი ზიზლი და გაკიცხვა მიემართება გუგუას, როგორც მოლაღატეს, და არა ონისეს, რომელსაც ის რეალურად უნდა მიემართებოდეს.

არჩევანის და, ზოგადად, ვითარების სიმწვავეს განაპირობებს ორივე ზემოთ განხილული კონფლიქტის — სასიყვარულოსა და საზოგადოებრივის — თავმოყრა (გნებავთ, შეხვედრა) საზოგადოებისათვის უმისოდაც კრიზისულ ვითარებაში: კრიზისი ეროვნული ხასიათისაა — მოხვევებს ემუქრება ნუგზარ ერისთავი მათი დამორჩილების მიზნით. მეტიც, ერისთავი ცდილობს, ძმათაშორის ომში ჩაითრიოს მთიულეები და მთიანი რეგიონის სხვა მცხოვრებნი. შექმნილ კრიზისთან საზოგადოების ერთსულოვანი მიმართება აღსავსეა მაღალი პაუხისმგებლობით, რისი სიმბოლური გამოხატულებაცაა ხევისბერი გოჩას პოზიცია, გამსჭვალული ღირსეული ლიდერისთვის ჩვეული უკომპრომისობითა და თავდადებით. სწორედ ამ დაძაბულ ვითარებაში იჩენს თავს სხვადასხვა ტიპის ანტაგონიზმი, რომელთაგანაც ერთ-ერთმა ცენტრალური სიუჟეტური ანტაგონიზმის ფუნქცია უნდა შეასრულოს. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ანტაგონიზმი გოჩასა და ნუგზარ ერისთავს, მოხვევებსა და ნუგზარ ერისთავის ჯარს შორის უაღრესად პრინციპულია, ცენტრალური ანტაგონიზმის სივრცეს მთლიანად იპყრობს ხევისბერ გოჩასა და ონისეს, ანუ მამასა და შვილს შორის წარმოქმნილი ანტაგონიზმი: დაპირისპირება ეფუძნება ღირებულებითი პრინციპების გაზიარების შეუძლებლობას — ის, რაც ონისესათვის ბედისწერით თავსდატეხილი გრძნობა ან თუდაც მისი და საყვარელი ქალის პირადი არჩევანია, გოჩასათვის მამაკაცური ღირსების შელახვას უტოლდება; ის, რასაც ონისე სიყვარულის სახელით ჩადენილ შეცდომად (თუნდაც მძიმე შეცდომად) მიიჩნევს, გოჩასთვის უპატიებელი საზოგადოებრივი დანაშაულია. სად არის ამ დროს საზოგადოება? რას აკეთებს თემი, ესოდენ ერთსულოვანი და ერთაზროვანი საზოგადოება? როგორ ექცევა ის იდენტიფიცირებულ მსხვერპლს ონისეს სახით?

თემი, რომელზეც წერს ყაზბეგი „ხევისბერ გოჩაში“, ცალსახად არ არის ბრბო, არამედ საკუთარი ეთიკური კოდექსის მქონე ერთობაა, კოდექსისა, რომელიც ეფუძნება არა იურიდიულ კანონებს, არამედ — მყარ ტრადიციებსა და შეხედულებებს. მისი მიზანი ნებისმიერი სახის კრიზისის თავიდან აცილებაა. ანთროპოლოგ რობერტ ლოუის აზრით, სამართლის კანონების თვითდანესება „პრიმიტიული საზოგადოებებისათვისაა“ დამახასიათებელი, თუმცაღა მათ შორისაც არსებობს პრინციპული განსხვავება: არსებობს საზოგადოებები, რომლებიც ქმნის **სამართლის ავტორიტეტულ ინსტიტუტს** და არსებობს ისეთი საზოგადოებებიც, რომლებიც ამას არ ან ვერ აკეთებს და ბრბოს სტიქიაში რეალიზდება: **ბრბო აფასებს მოქმედებას და არ ეძებს მიზეზებს, ხოლო ინდივიდი ეძებს მიზეზებს, რომლებიც გაამართლებს მის მოქმედებას. სახეზეა სრული ცთომილება, რაც აუცილებლად უნდა დასრულდეს ძალადობის აქტით.** ასეთ შემთხვევებში საქმე გვაქვს კუსტარულ მოვლენასთან, რასაც საზოგადოება მიჰყავს პიროვნულ კონფრონტაციებამდე ადამიანების ცალკეულ ჯგუფებს შორის და ახდენს ისეთი ქმედების პროვოცირებას, როგორცაა, მაგალითად, სისხლის აღება (ვენდეტა) ანდა სხვა კრიმინალური აქტები (ჟირარი 1977: 15). სამართლის ავტორიტეტული ინსტიტუტი კი გამორიცხავს მსგავსი ტიპის პირად კონფრონტაციებს — ის საზოგადოების ინტერესებზეა ორიენტირებული და

მისი კეთილდღეობის სახელით მოქმედებს (ლოუი 1970: 400). მას საქმე არა აქვს პირად შურისძიებასთან, არამედ საზოგადოების სახელით განხორციელებულ სამართალთან. ასეთ შემთხვევაში მსხვერპლის (რომელიც დამნაშავედაა შერაცხული) გასამართლება მიიჩნევა არა კრიმინალურ, არამედ — საკრალურ აქტად. სწორედ ამგვარ სამართლებრივ ინსტიტუციას მიეკუთვნება ყაზბეგის თემი თხზულებაში „ხევისბერი გოჩა“.

მაშ, რატომ არ სჯის განრისხებული თემი ონისეს, რომელმაც შეურაცხყო მეგობარი, დაივიწყა ძმობის კოდექსი, შეიყვარა ქალი, რომელიც არ უნდა შეეყვარებინა და, ვნებას-აყოლილმა, უღალატა თავის ხალხს? რატომ მიმართავენ თემის თავნი გოჩას უცნაური ფრაზით: „გოჩაჲ! შენს შვილს ხევი არ გაუყიდნია... მხოლოდ ყმანვილკაცობას გაუტაცნია და თავდავიწყებაში ჩაუგდია...“ (ყაზბეგი 1993: 234). ნუთუ თემი დაიბნა? ან იქნებ ხევისბერის ავტორიტეტს შეუშინდა?.. მაგრამ ეს შეუძლებელია, ვინაიდან ყაზბეგის თემი ძლიერია, მონოლითური, ის არ ბარბაცებს (როგორც ვაჟა-ფშაველასთან, მოგვიანებით), არამედ მტკიცედ იცავს თავის კანონებს.

ვეფქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს **სამსხვერპლო კრიზისის** ალბათობასთან, რაც განსაკუთრებით დამახასიათებელია არამითოლოგიური სიუჟეტებისათვის. გართულებულია როგორც დამნაშავეს, ისე დანაშაულის იდენტიფიკაცია, მით უფრო, რომ არსებობს სუროგატი მსხვერპლი გუგუას სახით. საზოგადოება-თემი თავს იკავებს აგრესიულობისგან, ვინაიდან დარწმუნებული არაა მსხვერპლშენიღვის აუცილებლობაში: დიდია იმის რისკი, რომ მსხვერპლშენიღვის საკრალური აქტი კრიმინალურმა ქმედებამ გადაფაროს — ონისეს დანაშაული არ არის ჩადენილი წინასწარი განზრახვით და, თანაც, მან ხომ გამოისყიდა თავისი უნებლიე შეცდომა თავისივე არნახული მამაცობით? მაშ, რატომღა უნდა არკვიოს თემმა გუგუასა და ონისეს პირადი უთანხმოება — პირადული ხომ ვერასოდეს გაუტოლდება საზოგადოებრივს?! აჯობებს თუ თემი მოარიგებს მათ (თავისსავე საკეთილდღეოდ) და ამით თავიდან აიცილებს კონფლიქტის ახალ კერას.

შესაბამისად, სწორედ თემი, რომელიც ვერ/არ იღებს გადაწყვეტილებას, უბიძგებს გოჩას საბედისწერო არჩევანისკენ. აქ კი სხვა კითხვები დაისმის: რატომ ასაჩივრებს ხევისბერი თემის განაჩენს? რატომ არ ეთანხმება და არ ემორჩილება მის გადაწყვეტილებას, რომ ეპატიოს ონისეს? ვინ მისცა გოჩას უფლება, ერთპიროვნულად გადაწყვიტოს შვილის ყოფნა-არყოფნის საკითხი?

პრიმიტიული პასუხი ამ კითხვებზე ასე გაიჟღერებს: გოჩა მოძალადეა, ის კრიმინალურ დანაშაულს ჩადის — კლავს ადამიანს, რომელსაც დამნაშავედ არ სცნობს სამართლის ავტორიტეტული ინსტიტუტი — თემი და, მეტიც, თავისი ქმედებით იწვევს კიდევ ერთი ადამიანის, გუგუას, თვითმკვლელობას.

მაგრამ ყაზბეგი არ არის პრიმიტიული მწერალი. ის დიდი მწერალია, რომელსაც დიდი თემები აქვს, დატვირთული დიდი პრობლემებითა და არაპრიმიტიული პასუხებით. თხზულების ფინალი ნარატივის დასაწყისშივე კოდირებული ავისმომასწავებელი ტრაგიზმის ლოგიკური დასასრულია: ბედისწერით პროვოცირებული შემთხვევითობები და ჩანაცვლებები, რომელთაც ვერ უმკლავდება ონისე, იმთავითვე ერწყმის ტრაგიზმის ეთიკურ შრეს — ონისე მხოლოდ საკუთარი თავისა და თემის წინაშე არ არის პასუხისმგებელი, ის მამის, **ხევისბერის**, წინაშეც აგებს პასუხს! მამის სიყვარული მკაცრი პირობითაა განსაზღვრული: „გახსოვდეს ვისი გორისა ხარ!“, „ვინძლო ქვეყანა არ გააცინო“, აფრთხილებს გოჩა შვილს და სწორედ ამ შეგონების შვილის მიერ დავიწყება იქცევა ტექსტის მთა-

ვარ ეთიკურ ანტაგონიზმად. „ღმერთო, ჩემი შვილი პირნათლად ატარე! . . ადრევე მოუსპე სიცოცხლე, სანამ განზილდებოდე, ქუდი მოეხდებოდე! . .“ (ყაზბეგი 1993: 214), შესთხოვს მამა უფალს, ონისე კი განზილდა კიდეც, სახელიც შეირცხვინა და ისიც დაივიწყა, ვისი გორისა იყო! თუ დაკვირვებით შევხედავთ საკითხს, თემის სამართალს მნიშვნელობა აღარ აქვს გორასთვის (გორა სავსებით დარწმუნებულია ონისეს დანაშაულში), თემის სამართალი მხოლოდ უკანასკნელი იმედია, რომ თავად მამამ არ აღასრულოს შვილისათვის გამოტანილი განაჩენი! და ეს იმედიც ქრება — თემი უკან იხევს, გაუგებს ონისეს, შეუწოდობს... მამ, ჯერი გორაზეა. **გორა საკუთარი ხელით კლავს ონისეს და ეს არის ერთადერთი გამოსავალი, რომელმაც შეიძლება მოარიგოს მამა-შვილი, ნაშალოს ის ეთიკურ-ღირებულებითი ანტაგონიზმი, რომელიც მათ შორის ჩამოწვა.** ანტიკური ტრაგედიისათვის ნიშანდობლივი ეს მოტივაციური მოდელი (ხშირად სხვა თანმიმდევრობით წარმოდგენილი) მოულოდნელი ენერგიითაა გააქტიურებული ყაზბეგის თხზულებაში, რაც გვაფიქრებინებს, რომ **აღ. ყაზბეგი საგანგებოდ მიმართავს არამითოლოგიური სიუჟეტის მითოლოგიზების ხერხს: თუკი თემს გაუჭირდა დამნაშავეს შეცნობა და დასჯა, გორასათვის ონისე მისივე დანაშაულის უტყარი ნაწილია და კავშირი ონისეს დანაშაულსა და აღმოცენებულ კრიზისს შორის გორასთვის სავსებით ცხადია. შესაბამისად, გორა თვლის, რომ მსხვერპლშენივრის აქტი მისი საკრალური მოვალეობაა და არა კრიმინალური ქმედება. გორა კლავს ონისეს იმ მოტივაციით, რომ: ა) ნაშალოს ეთიკურ-ღირებულებითი ანტაგონიზმი, რომელიც ჩამოწვა მასა და მის შვილს შორის; ბ) აღასრულოს თემის მიერ აღუსრულებელი სამართალი (სხვაგვარად, ბრმად არ დაემორჩილოს თემის გადაწყვეტილებას!).**

ამრიგად, მსხვერპლის თეორია საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ „ხევისბერი გორას“ ავტორი თავს ართმევს თითქმის დაუძლეველ ამოცანას: **ახდენს არამითოლოგიური სიუჟეტის განზავებას მითოლოგიური სიუჟეტისათვის ნიშანდობლივ მახასიათებლებთან. შედეგად, სახეზეა ანტიკური დრამის კანონებით დაწერილი მოთხრობა, როგორც სუბჟანრული მოდელი, სრულიად ინოვაციური მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურისათვის (და არა მარტო!).**

თხზულების ფინალში არც ანტიკური ტრაგედიისა და არქაული მითოლოგიური პლასტებისათვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი თემა იჩრდილება — **სუროგატი მსხვერპლის გასამართლების თემა** („ოიდიპოს მეფე“): გუგუა, რომელიც შეცდომით მიიჩნის მოლალატედ, და რომელსაც წილად ხვდა ნამდვილი დამნაშავეისათვის განკუთვნილი **დეენა, შეპყრობა და გასამართლება**, სახალხოდ იკლავს თავს. თუ არა სუროგატი მსხვერპლის როგორც არქეტიპული მოდელის ამოქმედება, გაუგებარი იქნებოდა გუგუას თვითმკვლელობის აქტი: რატომ? ხომ გაირკვა სიმართლე? მისი თვითმკვლელობა დაუმსახურებელი ეჭვით შეურაცხყოფილი ვაჟკაცის ქმედებაა („ერთხელ მაგვარის ცილის შეწამების შემდეგ აღარ ვიცოცხლებ-მეთქი“) თუ სახალხოდ შერცხვენილი ქმრის გადაწყვეტილება? გუგუა შეძრულია გორას განაჩენით: ონისე შეიძლებოდა სულაც არ ყოფილიყო მისი ხელისმომკიდე, არ შეხვედროდა ძიძიას პირისპირ, ან გუგუას არ შეეცყო ღალატის შესახებ ხევისათვის მძიმე დღეებში, არ გამოქცეულიყო მის მოსაკლავად და მტერს ეს არ გამოეყენებინა თავის სასარგებლოდ. . . ახლა კი ონისე უმწეოდ ფართხალებს მიწაზე... გუგუა ვერ ხედავს გამოსავალს: ის ველარ იცხოვრებს უწინდელივით — თუნდაც უნებლიე, მაგრამ ისიც დამნაშავეა. **გუგუას დანაშაული სუროგატი მსხვერპლის არქეტიპული მოდელისათვის ნიშანდობლივი ტრაგიკული არცოდნაა, ვერმიხვედრა, ვერშეცნობა, სხვაგვარად — საბედისწერო სიბრმავე.**

ავტორი ვირტუოზული ოსტატობით დააბიჯებს მითოლოგიურისა და არამითოლოგიურის ზღვარზე: ის, რაც ცხადია გოჩასთვის, ბუნდოვანია თემისთვის; გოჩას მიერ ჩადენილი ქმედება, თემის პოზიციიდან, სულაც არ არის მიმართული საზოგადოებრივი კრიზისის განაღმვისკენ — კრიზისი უკვე განაღმულია მას შემდეგ, რაც ირკვევა გაუგებრობანი! გოჩას მიერ შვილის სასიკვდილოდ გამეტება მისი პირადი სამართლის აღსრულებაა და არა ანგარიშსწორება საზოგადოების ხსნის სახელით. შესაბამისად, ერთი და იგივე ეპიზოდი, სხვადასხვა პერსპექტივიდან ერთდროულად მითოლოგიზებულიცაა (გოჩას პერსპექტივა) და არამითოლოგიზებულიც (საზოგადოების პერსპექტივა).

სცენა — შვილის გვამზე გადამხობილი გოჩა — მკითხველს შექსპირის ტრაგედიის, „მეფე ლირის“, ბოლო სცენას მოაგონებს: შეშლილი ლირი დამხობილია მისსავე ხელებზე გადასვენებულ კორდილიას გვამზე. ფინალიდან გამომდინარე, მე-19 საუკუნის ინგლისურმა კრიტიკამ შექსპირის ამ ტრაგედიის თეოლოგიური ინტერპრეტაციის საკითხი დააყენა და მიიჩნია, რომ ტრაგედია „მეფე ლირი“ წარმოადგენს ლირის ხანგრძლივ **მოგზაურობას მონანიებისაკენ** (უოლესი 2009: 53). მოგვიანებით, ა. ს. ბრედლი დაწერს: „ღმერთების მიზანს ლირთან მიმართებაში შეადგენს არა ის, რომ გატანჯონ იგი ან თუნდაც „კეთილშობილი მრისხანების“ მარნუხებში ჩააგდონ, არამედ დაეხმარონ მას, რომ აშკარა უიღბლობისა და მარცხის მიღმა, შეიცნოს ცხოვრების დასასრული და მიზანი“ (ბრედლი 1985: 114). ლირი, რომლის ხელებზეც გადასვენებულია კორდილია, ბრედლიმ მიქელანჯელოს პიეტას შეადარა, იმ განსხვავებით, რომ დედისა და ვაჟის მოდელი შექსპირის ტრაგედიაში მამისა და ქალიშვილის მოდელითაა ჩანაცვლებული. პიეტას ჩამოჰგავს „ხევისბერის გოჩას“ დასასრულიც: მკვდარ შვილზე გადამხობილი მამა, მხოლოდ, შექსპირის ტრაგედიისგან განსხვავებით, გოჩა თავისი ხელით აღასრულებს ონისეს სიკვდილს, რაც თხზულების ფინალს აბრაამისა და ისაკის არქაულ მითთან უფრო აახლოვებს, ვიდრე ღვთისმშობლისა და მისი ჯვარცმული ძის მითოლოგიურ მოდელთან.

მომხდართი შეძრული ხევისბერი გიჟდება: „გაიარა კარგა ხანმა, ხევი დამშვიდდა... მხოლოდ სამტვეროს ტყე გადაიქცა ყველასათვის მოსარიდებლად, რადგანაც იქ ჩასახლდა ჭკუაზედ შემცდარი გოჩა“ (ყაზბეგი 1993: 235). გოჩას სიგიჟე არც მხოლოდ ემოციური სტრესის შედეგია და არც მწერლის მიერ შერჩეული სტერეოტიპული დასასრული, არამედ — კათარსისის ტოლფასი ღვთიური სიგიჟეა, რომლითაც გოჩა თავისი ქმედების მონანიებისაკენ მიისწრაფვის*. გოჩას სიგიჟე ეჭვქვეშ აყენებს მამის მიერ შვილის მოკვლის ზემოთ ჩამოთვლილ მოტივაციებს! „გამვლელ-გამომვლელს თავის შვილზედ ამბის კითხვით არ უსვენებდა. ის ყველას ეპატიჟებოდა თავის სახლში და უამბობდა, რომ შვილს მოელოდა შორის გზიდან“ (ყაზბეგი 1993: 235). ვფიქრობთ, აქ არცთუ უადგილო იქნება აგასფერის უძველესი მითის მოხმობა. მითის თანახმად, „მაცხოვარი, მიემართებოდა რა გოლგოთასაკენ, სულის მოსათქმელად აგასფერის სახლთან შეჩერდა. მაგრამ ეს უკანასკნელი უხეშად მოექცა მას და არ მისცა ნება, მიახლოვებოდა მის საცხოვრებელს. „მე დავერჩები და შევისვენებ, — თქვა იესომ, — შენ კი წახვალ“. მართლაც, აგასფერი მყის გაუდგა გზას და მას შემდეგ აღარ გაჩერებულა“ (ბატიუშკოვი 1892: 676). თავისი შეცოდები-

* აღსანიშნავია, რომ „ღვთიური სიგიჟის“ მოდელს, რენესანსის ეპოქის მოაზროვნეების კვლადაკვალ, აქტიურად მიმართავენ გვიანი რეალიზმისა და მოდერნიზმის ეპოქის მწერლები: დოსტოვესკი, ბულგაკოვი, ნაბოკოვი და სხვ.

სათვის აგასფერი მოკლებულია სიკვდილის პრივილეგიას და, ვიდრე მეორედ მოსვლამდე, განწირულია სამუდამო ხეტიალისთვის. აგასფერი მითოლოგიური სასჯელის მატარებელი პერსონაჟია, მისი უკვდავება კი შეჩვენებაა, წყევლა, უაზრო, გამანადგურებელი ერთფეროვნებისაგან მოგვრილი ტანჯვა. როგორც არ უნდა იხეტილოს აგასფერმა, იგი ვერ შეცვლის საკუთარ ხვედრს, სწორედ ამიტომ, ზოგიერთი ვერსიის თანახმად, ფეხშიშველი და წვერმოშვებული აგასფერი გამუდმებით გარს უვლის სვეტს და სვამს კითხვას: „ხომ არ მოდის კაცი, რომელიც ჯვარს ეზიდება?“ აგასფერის მოლოდინი მონანიების მოლოდინია, ასევეა გოჩას მოლოდინიც — ის ელის შვილს, რომელსაც უთუოდ უნდა თხოვოს პატიება. მაგრამ პატიება არ ჩანს: ყაზბეგი კვლავაც გადმოინაცვლებს არამითოლოგიზებურ რეალობაში — გოჩა, ყველასაგან დავინყებულები და მიტოვებული, მარტოდმარტო კვდება დათოვლილ ხევში. ნუთუ მაღალი ეთიკურ-ზნეობრივი მოტივაციის მიუხედავად, გოჩა მაინც დამნაშავეა? დამნაშავეა, რადგანაც: ა) არ დაემორჩილა თემის განაჩენს? ბ) არ იფიქრა იმაზე, რომ ადამიანები ხშირად ხდებიან საბედისწერო ვნებებისა და ლტოლვების მსხვერპლნი? გ) ხელი აღმართა კაცზე, რომელიც თავმოდრეკილი (იქნებ დაჩოქილიც?) იდგა მის წინაშე?

ონისე მსხვერპლია, ხოლო **„მსხვერპლი არის განტევების ვაცი**, — წერს ჟირარი, — ... განტევების ვაცი ერთდროულად გამოხატავს მსხვერპლის უდანაშაულობასა და კოლექტიურ პოლარიზაციას მის მიმართ, და კოლექტივი წერტილს უსვამს ამ პოლარიზაციას“ (ჟირარი 1983: 39). მაგრამ, ონისეს ასამართლებს არა კოლექტივი — სამართლის ავტორიტეტული ინსტიტუტი საზოგადოება/თემის სახით, არამედ — მამა, რომლისთვისაც ეთიკური ღირებულებანი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე შვილისადმი სიყვარული ან თემისადმი პატივისცემა. მამა, როგორც ბრალმდებელი ანაცვლებს კოლექტივს. გოჩას ქმედება იმ წინააღმდეგობრივი მოტივაციური მოდელების მხატვრული შედეგია, რომლებიც თანამიმდევრულადაა აკინძული თხზულების სიუჟეტში: საბედისწერო წინასწარგანსაზღვრულობა, საზოგადოებრივი კრიზისი, რიტუალური ჩანაცვლება, სუროგატი მსხვერპლი, სამსხვერპლო კრიზისის საშიშროება, დაბოლოს — მსხვერპლშენიშვნა საკრალური აქტის აღსრულების განზრახვით. მაგრამ, განა შეიძლება, საკრალურ აქტად მივიჩნიოთ ერთი კაცის (თუნდაც მამის) მიერ გამოტანილი განაჩენი? მაშ, რაღატომ იკლავს თავს ჰაჯი უსუპი?* ხომ არ აჯობებდა, რომ ის ტყვია საფარ-ბეგს მოხვედროდა?..

დამონებიანი:

ბატიუშკოვი 1892: Батюшков Ф. Вечный Жид. // *Энциклопедический словарь*. Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон, т.14. - СПб, 1892.

ბრედლი 1985: BBradley, A.C. *Shakesperean Tragedy*. Basingstone: Macmillan, 1985.

კოტეტიშვილი 1925: კოტეტიშვილი ვ. „ალექსანდრე ყაზბეგი“. ტფ.: „მთავლიტი“, № 12, ამიერ კავკასიის რკინის გზების სტამბა-ლიტოგრაფია, 1925.

ლოუი 1970: Lowie, R. *Primitive Society*. New York, 1970.

ჟირარი 1977: Girard, R. *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.

* იხ. აკაკი წერეთლის პოემა „გამზრდელი“.

ჟირარი 1982: Girard, R. *The Scapegoat*, trans. Yvonne Freecero. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

უოლესი 2009: Wallace, J., *The Cambridge Introduction to Tragedy*. Camrridge University Press, 2009.

ქიქოძე 1963: ქიქოძე გ. *რჩეული თხზულებანი სამ ტომად*. ტ. 1. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

ყაზბეგი 1993: ყაზბეგი ა. *თხზულებანი ორ ტომად*. ტ. 2. თბ.: „საქართველო“, 1993.

Irma Ratiani

Theory of Sacrifice and Al. Qazbegi's Fiction (“Khevisberi Gocha”)

Abstract

Key words: Alexandre Qazbegi, Rene Girard, Sacrifice/ Scapegoat

Alexandre Qazbegi is an outstanding Georgian writer and the inclusion of his literary inheritance into the international literary process is an urgent matter. Qazbegi alongside some other Georgian writers verifies the thesis that each national literature, connected with the world literary process at the same time widens its aesthetical possibilities by means of individual originality. But to prove any literary thesis it is not enough to interpret the text from the historical or aesthetical standpoint, but it is important to put the text within the concrete theoretical methodology and find the proper arguments. This kind of methodological approach already was experienced towards the Qazbegi's fiction by an excellent Georgian literary critic, Vakhtang Kotetishvili, who succeeded to interpret Qazbegi's fiction in the frames of Physiological and Ethical Criticism. As much as the qualitative literary text is supposed to be a complicated system with numerous layers, we are encouraged to move to the new level of theoretical research and to interpret Qazbegi's fiction in the context of anthropological theory, particularly in the context of Rene Girard's “Theory of Sacrifice”.

Girard's theory derives from the Biblical Myth of Abraham and Isaac and methodologically is based on several terms: **the Sacrifice/ to Sacrifice/ Scapegoat**. The theory aims to interpret those terms not only within the Mythological standard, but within the more widen standpoint of “Individual” and “Society”. We suggest that Qazbegi's fiction, which is generally oriented on the painful relationships of personalities, as well as person and society, is perfectly fitting Girard's theoretical considerations.

This new interpretation of Qazbegi's fiction, especially of his novel “Khevisberi Gocha” will carry some interesting diversity in the history of Qazbegi's criticism and, also, will extend the level of participation of Georgian literature in the world interpretational system.

სახელი და სამყარო

გზის კონცეპტი, გააზრებული როგორც ადამიანის განვითარების გზა, მისი სულიერი გამოღვიძების პროცესი შემოქმედებისა და სიყვარულის ძალით ერთგვარი ხიფათის შემცველიც კია მწერლისათვის თავისი მითოსურ-ლიტერატურულ-კინემატოგრაფიული ნაცნობობის გამო. ამ ხიფათის თავიდან ასაცილებლად ჯემალ ქარჩხაძემ ზუსტი რაკურსი შეარჩია და ამას, უპირველეს ყოვლისა, მოთხრობის სათაური მონიშნა: მოთხრობას „იგი“ ჰქვია და იმ სიტუაციის მხატვრულ რეკონსტრუქციას გვთავაზობს, როცა ადამიანი ის-ისაა იწყებს საკუთარი თავის, როგორც „მე“-ს ფუნქციის გაცნობიერებას, მისი შემოქმედებითი სული კი — არსებულ გარემოში კორექტივების შეტანას.

სათქმელის გამოხატვის ერთი პარადოქსული გზა ლიტერატურაში ნაცნობი რეალობისაგან სხვა დროსა და სივრცეში „გაქცევა“ და „იგის“ ავტორი სწორედ ამ გზას ირჩევს. ცხადია, ეს გაქცევა გათამაშებულია და მას საკუთრივ ლიტერატურული და საკამოდ რისკიანი მიზანი წარმართავს: მთელი „სიძველე“ ისე უნდა გაითამაშო, რომ შენი გმირისა და სიტუაციის სიმბოლურ „ნაცნობობაში“ ახალი გრძნობად-ემოციური განზომილება შეიტანო. თანაც, „სიძველემ“ შენს სათქმელს სიმწვავე და თანამედროვე რაკურსი არ უნდა დაუკარგოს.

სიუჟეტის დასაწყისისთვის სამყარო უკვე შექმნილია, განსაზღვრულია მისი მატერიალური შემადგენლობა. სრულქმნამდე სულ ერთი ნაბიჯია დარჩენილი: ადამიანის შინაგანი სამყაროს დასრულება უნდა აღინიშნოს ღვთის ჩანაფიქრის დამაგვირგვინებელი პირველი ონომატეპური აქტით: — სახელი უნდა დაერქვას ყველაფერს, რაც უკვე არსებობს. ეს ის მომენტი, როცა, როგორც ტოპოროვი ამბობს, დამთავრებულია კოსმოლოგია და უნდა დაიწყოს „სემიოლოგია“ — სემიოზისის, რეფერენციის უწყვეტი და უსასრულო პროცესი, „როგორც პირველი საფეხური პნევმატოლოგიისა, ცხოვრებისა სულში“ (ტოპოროვი 2007: 307).

სულიერება, ინდივიდუალობა იბადება სიტყვით. სიტყვები ეძებენ და უკავშირდებიან ერთმანეთს, იქცევიან წინადადებად, ფრაზებად, რათა დაასახელონ სამყარო, ადამიანის ლტოლვები და სურვილები, და მისივ ნებით და ამ სიტყვის ძალით დაასახელონ სულის უსასრულო პერსპექტივა სამყაროში (სანამ მე-20 საუკუნეში გალაკტიონი იტყვის: „სულს სწყურია საზღვარი... როგორც უსაზღვროებას; 21-ეში კი — ბესიკ ხარანაული: „გაშლილ სივრცეში ადამიანი არ გაიძლება, არც გაშლილ დროში“). ეს ჯერ ისევ მოუღლებელი ადამიანი და ხელშეუხებელი სამყაროა, სადაც სახელი ჯერ ისევ „კულტურის იმპულსია“ და არა მისი მეურვეობის შედეგი, ჯერ კიდევ ინდივიდუალობის გზაზე შემდგარ ცალკეულ „იგი“-თა დასაფუძნებელი და საპატრონოა. ეს-ესაა იწყება ნების გამოსხვავება ბუნებისაგან და თუმცა ამ პირველ ნაბიჯებს გაუბედაობისა და შიშის კვალი ატყვია, ჩვენ უკვე ვხედავთ, სიუჟეტის განვითარების კვალდაკვალ, როგორ იღვიძებს პირველყოფილ ადამიანში პიროვნება, როგორ გარდაიქმნება უპიროვნო, ზოგადი მესამე პირის აღმნიშვნელი „იგი“ საკუთარ სახელად და როგორ ჰგავს ეს ყველაფერი ზნეობრივად ამორფული, ცხოველური ყოფიერების პირველ გაუცნობიერებელ მოძრაობას რაღაც ღირებულის შექმნისაკენ. პირველი იმპულსები ამ გამოღვიძებისა, ლექსიკურად და სემანტიკურად,

აღქმის სინთეტური ტიპით შეესაბამება არქაული ადამიანის ხედვას და შეიძლება დახასიათდეს, როგორც მეტაფორული. მწერლის მიერ საამისოდ გამოყენებული სინესტეზიური ხატებიც სხვა არაფერია, თუ არა მეტაფორის კერძო შემთხვევა: „ბელადის სიტყვებს ცხელი ხიფათის სუნი აუვიდა“; „მოლოდინის მძაფრი სუნი იდგა“.

პერსონაჟის შინაგანი განცდების, აღქმის ნიუანსების მოტანას მკითხველამდე ქარჩხაძე შეგრძნებათა, აღქმათა, ფსიქო-სენსორულ ნიშანთა სემანტიზაციით აღწევს. გემო, სუნი, სიტბური და ვიზუალური შეგრძნებები ასრულებენ ერთგვარი არაცნობიერი არხის როლს სამყაროს ტექსტის ამოსაცნობად. ისიც გავიხსენოთ, რომ სწორედ სუნი წარმოადგენს არაცნობიერის ყველაზე არქაული და ღრმა ფენის გამტარ არხს.

უსპენსკი საუბრობს ორი ურთიერთსაპირისპირო ნაკადის — რეგრესისტულისა და პროგრესისტულის თანაარსებობაზე პოეტურ ენაში: „პროგრესისტული“ მიემართება ახლის ძიებას, ობიექტის ახლებურად განსაზღვრის ნებას. „რეგრესისტული“ კი უბრუნდება და იძირება ძველში, არქაულში, დავინწყებულში, ობიექტის გრძნობად-კონკრეტულ აღქმაში. პოეტურ ენაში ცნობიერების ორივე ეს ინტენცია ერთად იყრის თავს და ხატი მათი ურთიერთშერევის ნაყოფია. შეიძლება ითქვას, რომ პოეტური ენა ყოფიერებისეულ ერთიანობაში ჩაბრუნების აქტია, შეგრძნება კი — „შინაურულობაში“ ჩასართველი არხი თუ გვირაბი. შეგრძნებების „ენა“ კვლავ გვიშინაურებს იმას, რაც აზრმა გარიყა ჩვენგან თავისი ობიექტივაციის ხანგრძლივ გზაზე. სხეულისა და შეგრძნებების ენა ქარჩხაძისათვის ის „რეგრესისტული“ არხია, რომლის საშუალებითაც იქმნება შესაფერისი კონტექსტი და მიიღწევა აზრის აქტუალიზაცია.

შეგრძნებათა უღრმეს ფესვებზე და პოეტურ ენაში მის განსაკუთრებულ ფუნქციაზე საგანგებო ყურადღებას ამახვილებს პოლ რიკიორი. ჰაიდეგერის კვალდაკვალ, იგი განიხილავს შეგრძნებას, როგორც ჩვენი მყოფობის (არსებობის, ყოფიერების) მეთოდს სამყაროს საზღვრებში: „შეგრძნების ოპერაცია მდგომარეობს იმაში, რომ შემოგვიყვანოს სამყაროს საზღვრებში არაობიექტივირებული გზით... მხოლოდ შეგრძნების გზით ვუკავშირდებით რეალობის იმ ასპექტებს, რომელთა მიმართაც ენას რეფერენცია არ განუხორციელებია (რიკიორი 1990:432). ანუ: პოეტური ენა ასახელებს რეალობის უცნობ, სასუბრო ენის მიერ ჯერაც დაუსახელებელ ასპექტებს, რომელთა შესახებ ცოდნასაც იგი მხოლოდ შეგრძნების გზით იღებს.

მწერალი გაათამაშებს იგი-ში, როგორც ნაცვალსახელში ჩადებულ ორმაგ პოტენციურ მნიშვნელობას: ერთი მხრივ, ადამიანის მტკივნეულ, შეუპოვარ მოძრაობას ზოგადი „იგი“-დან საკუთარი „მე“-საკენ, „აბსოლუტური მოტივირებისაკენ“, მთავარ ნიშანსვეტებს და ანთროპოლოგიურ აქტებს ამ გზაზე, რაც, თავის მხრივ, მისი სოციალიზაციის ნიშნებად იქცევა. მეორე მხრივ, ამ მოძრაობაში იბადება ჰარმონია, გადაადგილებიან საგნები, სახეს იცვლიან მოვლენები. მოკლედ, ერთი კაცის წყალობით სამყაროში ჩნდება გარემომცველი რეალობის მიმართ ღირებულებითი დამოკიდებულება, სივრცის ორგანიზაციის, მისი ეთიკურად და ესთეტიკურად მონესრიგების პირველი სტიქიური ნიშნები. ამ განვითარების კვალდაკვალ საკუთარი სახელი „იგი“ სიმბოლიზდება და ზოგადად ადამიანის ნაცვალსახელად იქცევა.

ეთიკურად განურჩეველი სამყაროში ადამიანმა უნდა შეიტანოს არჩევანი და პასუხისმგებლობა ამ არჩევანის მიმართ. მისი მეგზური ამ ამოცანის გადაჭრაში სიყვარულია. ამავე სიყვარულის ძალით იღვიძებს ადამიანის მარადიული შემოქმედებითი სული, რომელიც

მას განასხვავებს დანარჩენი სამყაროსაგან და ამსგავსებს შემოქმედს, ღმერთს, დემიურგს. მოკლედ, სახეზეა სამყაროს ანტროპოცენტრული მიწყობის პირველი ნიშნები.

ის, რაც ჩნდება, იბადება საყოველთაო დუმილში გაჟღერებული სიტყვით და მთელი სამყარო სულგანაბული ელოდება ამ წამს: „ირგვლივ დუმილი იყო და მოლოდინის მძაფრი სუნი იდგა“. იწყება ცნობიერების დიალოგური ბუნების გამოღვიძება. ჯერ ისევ არადიფერენცირებულია სხეული და გონი, ცნობიერება და მატერია. შეკითხვები ჯერ ისევ „საკუთარ სხეულში იბადებიან“ და იქვე იღებენ პასუხს. იგი ჯერ მხოლოდ სხეულის ენაზე ლაპარაკობს: „მუხლებში სიძაბუნის გემო ჩაუდგა“; „დღის თვალი ამოცურდება“. ეს ენა ჯერ ისევ გარემოსთან ფიზიკური სხეულის განუყოფელობას გამოხატავს, ადამიანი ჯერ მხოლოდ შეგრძნებების, სურვილებისა და ინსტინქტების ერთ საუბრობს, ჯერ კიდევ არ იცნობს არაფერს ზოგადს, აბსტრაქტულს. მაგრამ სემიოზისი დაწყებულია, დაწყებულია რეფერენცია, აღმნიშვნელთა ჩამოყალიბება, თუმცა აღსანიშნის მეტობა საგრძნობია. სამყარო ეთიკური შეფასების მოლოდინშია.

იბადება პირველი პასუხგაუცემელი, მტკივნეული კითხვები, ადამიანის სულს პირველად აღბეჭდავს სამართლიანობის განცდის კვალი: „რატომ უნდა მოკვდეს, ნუთუ მხოლოდ იმიტომ, რომ ბელადი აღარაა? რისი განაჩენია სიკვდილი? რა შეიცვლება, თუკი დამარცხებული ბელადი კი არ მოკვდება, არამედ იცოცხლებს?“ იგის ჯერ პასუხები არა აქვს, მაგრამ კითხვები დასმულია და დიალოგი საკუთარ თავთან დაწყებულია (ჰოლდერლინი: „ადამიანის არსებობა დიალოგიდან იწყება“), ანუ გადადგმულია პირველი ნაბიჯი პიროვნული იდენტიფიკაციის გზაზე.

როგორც ზემოთაც ვთქვით, მეტ-ნაკლები ინტენსივობით გონებისა და სულის გამოღვიძების პროცესი ყველა დროის ლიტერატურის თემაა. იგის სახის არქეტიპული მოდელირებით მწერალი იმ პროტესტული სულის სიმბოლიზებას ახდენს, რომელიც განუშორებლად თან ახლავს ანთროპოსის, კულტურული გმირის, შემოქმედის განვითარების წინააღმდეგობრივ გზას. ამ ეტაპზე ადამიანი პირველად იწყებს საკუთარი ფუნქციის გააზრებას ჯერ სოციალურ ერთობასთან, მერე კი მის გარეთ — სამყაროსთან, სიკვდილ-სიცოცხლესთან მიმართებაში. თვითიდენტიფიკაცია სრულდება იგის მიერ საკუთარი ცხოვრების სიკვდილისწინა შეფასებით: „იგისგან სწორედ ის დარჩა, რაც იგიში იგი იყო“; ამ თვითშეფასებით იგი უკვე შემდგარი პიროვნება ანუ განსაკუთრებული „იგი“-ა, რომელსაც ამიერიდან უფლება ეძლევა, მოახდინოს საკუთარი თავის პრედიკაცია, თანამედროვე ფილოსოფიის ენაზე რომ ვთქვათ, შეუძლია დაბეჯითებით განაცხადოს „მე ვარ“ და დაეუფლოს „მე-ს“ პრეზუმპციას. ან, ცოტა სხვაგვარად: დაასახელოს საკუთარი თავი, როგორც „მე“, ილაპარაკოს საკუთარ თავზე პირველ პირში და არა მესამეში, როგორც მანამდე („იგიმ დიდი რალაც იცის“).

ცნობიერების გამოღვიძების პირველი ნიშანი სხეულის მძაფრ წინააღმდეგობას აწყდება: იგი ფიზიკურ ტკივილს გრძნობს სიტყვების დალაგებისას, დალილობისგან ძილი ერევა და თვალები ეხუჭება. სხეული რეაგირებს ცნობიერების პირველ წინააღმდეგობაზე ყოფიერების მიმართ, რადგან შეკითხვა სხვა არაფერია, თუ არა ამ წინააღმდეგობის ნიშანი, გაურკვევლობის მიმართ პროტესტის ფორმა. გონისა და სხეულის ოპოზიციურობის ეს პირველი შეგრძნება, რომელსაც მწერალი სხეულის რეაქციითა და ენერგეტიკული დანაკარგის საშუალებით გამოხატავს, სიტყვამ უნდა მოარიგოს ისევე, როგორ აღსანიშნ-აღმნიშვნელის დაპირისპირებას არიგებს ნიშანი. სწორედ ლინგვისტურობიდან იბადება იგი,

როგორც დამოუკიდებელი სამყარო, შინაგანი ქაოსი ლაგდება კოსმოსად ზუსტად ისევე, როგორც ღვთის სიტყვით („იქმენ“) წესრიგდება მატერიალური სამყარო. სიტყვა ჯერ ისევ ძლიერადაა დაკავშირებული ფიზიკურ სხეულთან და ქცევასთან (მოძრაობასთან), აღმნიშვნელი ესესაა იწყებს აბსტრაგირებას მატერიალური საგნისა თუ მოვლენისაგან; აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის დისტანცია, მათ შორის კონფლიქტის აღქმა ძალზე სუსტია, სიტყვა უფრო სიგნალია, ვიდრე ინდექსი ან, მით უფრო, სიმბოლო. ეს გარემოება მკაფიოდ ვლინდება ნის სიტყვების ავტორისეულ კომენტარში: „იგი გამართულია. ეს სიტყვები თვალსაჩინო იყო და ბელადს მათი პოვნა არ გაუჭირდებოდა“, როგორც ვხედავთ, აღსანიშნის არგუმენტი ჯერ მხოლოდ „თვალსაჩინობაა“.

მოგვიანებით იგი სიტყვებს უკვე სწრაფად და იოლად ალაგებს: „სიტყვები გამწკრივდნენ და ისე მიუყვებიან მათთვის მიჩენილ გზას, როგორც ნადირი მიუყვება გაკვალულ ბილიკს წყაროსაკენ“. შედარება ძალზე ზუსტია: დალაგების ინტუიცია უზრუნველყოფს ცნობიერებისა და ენის, აზრისა და სიტყვის სტრუქტურულ კავშირს, ეს უკანასკნელი კი სამყაროს წესრიგის ფუნქციური ანალოგიაა: ლინგვისტური ტექსტიდან ისევე შეიძლება სამყაროს წესრიგის ამოკითხვა, როგორც სამყაროს ტექსტიდან — ენობრივი წესრიგისა (ბესიკ ხარანაული: „... ორი კანონი./კანონი ღვთისა და კანონი სიტყვისა“). აზრის ჩამოყალიბების პროცესში ცნებათა კომბინატორიკას აინშტაინი „ცნობიერების საკმაოდ გაურკვეველ თამაშად“ მოიხსენიებს, რაც სხვა არაფერია, თუ არა აზრის არქიტექტონიკის ფარული დეტერმინაცია, მეტაფორულად კი — ნადირის უცდომელი გუმანი და გეში („გაკვალული ბილიკი“) წყაროს მიმართ.

და აი, ამ დაბადების, დასაწყისის პირველი ნიშანი, გონისა და სხეულის დიადი კავშირის, უფრო ზუსტად, კავშირთა კოსმიური დეტერმინაციის ზენიშანი — კავშირი ადამიანის წელში გამართვასა და პირველი ფრაზის დალაგებას შორის (*ფსიქოლოგიის ის მიმართულება, რომელიც ქცევის გენეტიკას შეისწავლის, ექსპერიმენტულად ადასტურებს ქცევის აქტიურ როლს ევოლუციურ-გენეტიკურ პროცესებში* (ენიკევი 2002: 71-72). *წელში გამართვა აქ ქცევის ელემენტარულ ფუნდამენტურ ფორმად უნდა განვიხილოთ* — მ.კ.).

ამ აქტის მერე სამყარო ველარ იქნება ისეთი, როგორც მანამდე იყო. პირველივე წინადადებით ადამიანი ერთვება წესრიგში, როგორც თანაშემოქმედი და მონაწილე. წელში გამართვა — გონის პროტესტი სხეულის ცხოველური მდგომარეობის მიმართ, სხეულის ენის პირველი რეაქცია თავის ახალ სტატუსზე თანხვდება პირველ ენობრივ აქტს და ადამიანში შემოქმედებითი სულის გამოღვიძებას. ამ ახალი რაკურსით ადამიანი უკვე მაღალია, გა-მართვა-სთან ერთად იგი სულიერ სი-მაღლესა და სამყაროს მართვის უნარს იძენს („ცაც მაღალია, მთაც მაღალია და კაციც უნდა იყოს მაღალი“ (ტიციან ტაბიძე)).

იგის სინათლის სხივი ეხმარება გამართვაში. კაცი საბოლოოდ სწორდება იმ მომენტში, როცა სხივზე თვალმიდევნებულ მის სხეულში ტკაცანი გაისმება. საბოლოოდ და რადიკალურად ტყდება ხისტი სტრუქტურა. ტკაცანი — სხეულის სტრუქტურის რადიკალური შეცვლის ხმა — გაქვავებული, უძრავი ყოფიერებიდან სულიერი და ინტელექტუალური არსებობის გამოყოფის, ანთროპოსის ხანის დადგომის მაუწყებელი ინდექსალური ნიშანია. პირსის კლასიფიკაციით, ხატისა და სიმბოლოსაგან განსხვავებით, ინდექსალური ნიშანი ობიექტთან ასოცირდება არა ფაქტობრივი მსგავსებით ან კონვენციის საფუძველზე, არამედ სწორედ მათ შორის არსებული ბუნებრივი (მიზეზ-შედეგობ-

რივი) კავშირის ძალით. ასე რომ, მკითხველისთვის ეს ხმა წარმოადგენს არა უბრალოდ „ხმაურს, რომელს ინფორმაციული ღირებულება მინიმალურია“ (იაკობსონი 1972: 84), არამედ უმნიშვნელოვანეს შეტყობინებას შეუქცევადი დროის დადგომის შესახებ დედამიწაზე. ხმა ახლავს ენერგეტიკული განმუხტვის ყოველ მომენტს, ქაოსიდან პირველი სტრუქტურის გამოყოფას, ფონეტიკურ ნიშანში რეპრეზენტირდა „დიდი აფეთქებაც“ და აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის პირველი შეხვედრაც ნიშანში.

აქ კიდევ გაისმის ერთი ხმა, რომელიც კაცს გამართვის მომენტში აღმოხდება. როგორც კომბინირებული აღმნიშვნელი, ეს ხმა იგის სხეულის მიერ „გამოთქმული“ პირველი შეფასებაა მომხდარის მიმართ: „ხმა ისეთი იყო, როგორცა გამარჯვების ყიჟინა, მაგრამ უფრო რბილი და თბილი სუნი ასდიოდა“. და მაშინვე იგრძნო, რომ წელში გამართული იჯდა. ამ დროს იგი ცას შესცქერის, ზემოთ, ცის მხარეს ყურებას ეჩვენა... რალაც სხვანაირად უჩანს კბილებიც — იგი სიცილს სწავლობს: „კბილებსაც და მთელ სახესაც სითბოსა და სიხარულის სუნი ასდიოდა, როგორც იმ ხმას აუვიდა, წელან რომ აღმოხდა“. ესაა პიროვნების, ანტროპოსის დაბადების პირველი წამი, ჩვილის პირველი გაღიმება და პირველი ბგერა, სიცოცხლის სიხარულით გამოწვეული. ეს ჯერ ისევე განუყოფელი სამყაროა — არც ცუდი, არც კარგი, პირველყოფილ სიმშვიდეში „ყველაფერი ისე იყო, რომ ვერც ცუდი დააკლებდა რამეს და ვერც კარგი შეჰმატებდა“. ჯერ არ დაწყებულია მეტნაკლებობა, განხეთქილება, კარგი-ცუდის ოპოზიცია, არჩევანის დილემა. ამ წამს იგი სამყაროსთან სრულ ერთიანობას გრძნობს, როგორც მისი ნაყოფი: „ცის თვალსაც, კენჭებსაც, ტყესაც და ზღვასაც ისე გრძნობდა, როგორც საკუთარ ხელ-ფეხს“. ერთიანობის დაუნაწევრებელი შეგრძნება იგიში ბადებს განწყობას, „თითქოს სულ არ ყოფილიყო“. ყოფიერების სიმსუბუქის ეს შეგრძნება — ერთიანობაში ყოფნის სითბო, სიმშვიდე და სიხარული — სამყაროს ჰარმონიულობის ესთეტიკური განცდის არქექტიპია, მდგომარეობა, როცა ერთიანობის სრული შეგრძნება არაფერს გაიძულებს ამ ერთიანობით ტკპობის გარდა — არც არჩევანს, არც რეფლექსიას.

იგის სემანტიკათა რიგში დგას სითბოსა და სინათლის არა მხოლოდ დენოტაციური, არამედ კონოტაციური მნიშვნელობებიც. მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ იგის მხატვრული სახის მთელი სიღრმე სწორედ კონოტაციურ დონეზე ხდება საცნაური: „სახეზე, როგორც ყოველთვის, სიმშვიდისა და სითბოს სუნი ასდიოდა“. სითბო/სიცივის არქაული ოპოზიციის კონტექსტში სითბო უკავშირდება ცეცხლს, მზეს, სინათლეს და შესაბამისად, ამ უკანასკნელთან კორელაციაში მყოფ იმ მრავალრიცხოვან კულტურულ-ასოციაციურ მნიშვნელობებს, რომლებიც თავისი განვითარების ისტორიულ გზაზე გამოიმუშავა კაცობრიობამ, მათ შორის, ცოდნას, სულიერებას, მომავალს, იმედს. სიმშვიდე ასოცირდება წესრიგთან, სტრუქტურის უშფოთველობასთან, ატრაქციის მდგომარეობასთან, კოსმიურ ჰარმონიასთან.

„ნი“, ანუ მოთხრობის ქალი პერსონაჟი — ვუნოდოთ მას სიყვარულის იმპულსის ინდექსალური ნიშანი — ძველი ბელადის დამარცხების პირველივე დილას იბადება: „წვიმის ნესტიანი სუნი რომ იგრძნო, იგის სხეულში უცებ ნი გაჩნდა“. ამ ორ ხდომილებს შორის კავშირი წვიმის სუნით მყარდება, წვიმის სუნს ამოაქვს ზედაპირზე იგის შინაგანი შფოთი ბელადის სიკვდილის გამო, მისი „მოგერიების“ ასევე გაუცნობიერებელი სურვილი და იმავდროულად, ლტოლვის უეცარი იმპულსი. ყველა ეს კავშირი მკაცრადაა დეტერმინირებული შეგრძნების დონეზე, თუმცა დეტერმინაციის ტიპის განსაზღვრა საკმაოდ ძნელია. ვფიქრობ, აქ უნდა დავეთანხმოთ რიკიორის დაკვირვებას შეგრძნების ინტენ-

ციონალურობაზე: „შეგრძნება მეორე რიგის ინტენციონალური სტრუქტურა“ (რიკიორი 1990: 430). სწორედ ამ ინტენციონალობის წყალობით მონანილეობენ შეგრძნებები წარმოსახვის მუშაობაში, ავსებენ და აფართოებენ წარმოსახვას, როგორც გამოსახულებითი მიმართებები და პოეტური განცდის მნიშვნელობთა შექმნაშიც სწორედ ეს შეგრძნობილი აზრი მონანილეობს. შეგრძნების მთელი ეს „ყველგანმყოფობა“ ძალზე მკაფიოდ იგრძნობა პოეტური რეფერენციის დონეზე, როცა იგი ერთდროულადაა ჩართული აზრის, წარმოსახვის და სხვა კოგნიტიური ფუნქციების სინთეზირების პროცესში, თუმცა ამ დეტერმინაციის სრულყოფილი ახსნა ისევე შეუძლებელია, როგორც მეტაფორული აზრის ლოგიკური განმარტება. როდესაც პოეტი ამბობს, რომ „ნისლი ფიქრია მთებისა, იმათ კაცობის გვირგვინი“ — ნათქვამის დარჩენას(შეკავებას) რეალობის საზღვრებში სწორედ შეგრძნება უზრუნველყოფს: ლოგიკური აზრის უგულვებელყოფის ხარჯზე წარმოსახვის გაფართოების გზით და, თავდაპირველი, არაობიექტივირებული აზრის „მოშინაურებით“. შეგრძნება „ხედავს“ ანალოგიას ფიქრს, როგორც ადამიანის სუბსტანციის უხილავ ემანაციასა და ნისლს, როგორც მთის შესაძლებელ (დასაშვებ) წარმოსახვით სუბსტანციას შორის.

ჯოგისგან პირველი გაუცხოება სწორედ ფიზიკური განსხვავების აღმოჩენით იწყება: „ყველანი მოხრილები იყვნენ“. წუხილი და მარტოობა შეახსენებენ, რომ იგი უკვე განსხვავებულია და ჯოგთან ერთიანობის, მსგავსების მფარველ განცდას თავს ვერ შეაფარებს. დაწყებულია გამოცალკევების, ინდივიდუალიზაციის გარდაუვალი პროცესი. იგის ცნობიერება და სხეული გამოყოფის, გაყოფის, უტყვი, მარტივი ყოფიერებიდან რთულ, ფსიქიკურ და სულიერ ყოფიერებაში გადასვლის ტკივილს განიცდის: „მარტო როცა იყო, მაშინ არ გრძნობდა მარტოობას, სხვებთან როცა იყო, მაშინ გრძნობდა“. ამას ახლავს „ცივი შიში“ — ერთიანობიდან გამოსვლის ხიფათის შეგრძნება, რომელიც მოგვიანებით იგისნაირთა განვითარების მრავალათასწლოვან ისტორიაში მარტოობისა და გაუცხოების განცდად გარდაიქმნება; და პირველი კარნახიც „პრაგმატული“ გონებისა, რომ ეს განსხვავებულობა არ უნდა შეიმჩნიოს, უნდა დამალოს. რაც ზემოთ ვთქვით, ერთგვარი არგუმენტაციაა იმ აზრისა, რომ იგოში, როგორც სიმბოლურ მხატვრულ ნიშანში, კოდირებული სახით მოცემულია კაცობრიობის განვითარების ისტორია, შემოქმედთა და ხელოვანთა, ანუ „განსაკუთრებულთა“ უძველესი გამოცდილება და პირველი გაფრთხილება: განსაკუთრებულობა საშიშია! — და ამასთან დაკავშირებული სოციუმის პირველი ძალადობა ინდივიდზე, „ჩვეულებრივთა“ შურისძიება „გამორჩეულებზე“ წესის, ჩვეულებების, ნორმის სახელით. მაგრამ იგის აღარ შეუძლია ძველ მდგომარეობაში დაბრუნება და ამასაც სხეული მიანიშნებს: საშინელ ტკივილს გრძნობს მოხრისას. სხეულის ენაზე ესაა სულის პროტესტი, დაუბრუნდეს ძველ მდგომარეობას, განვლილ ეტაპს, წინ აღუდგეს იგიში გამოვლენილ სიცოცხლის ინტენციას განვითარებისკენ.

„თვალეები ვერ ხედავდნენ ბალახს, მაგრამ ფეხისგულები ხედავდნენ“ — სინესტეზია, როგორც სიცოცხლის ონტოლოგიური ერთიანობის ტროპოლოგიური აღმნიშვნელი, ადასტურებს შეგრძნებათა სრულ ღიაობას ყოფიერების როგორც ხილული, ისე უხილავი შრეების მიმართ. ხედავს ყველაფერი, მარტო თვალი კი არა, სხეულის მთელი ზედაპირი. სხეული, ტანი გახსნილია სამყაროსათვის, ყველა უჯრედი მხედველობის ორგანოა და ყოფიერების ტექსტის ნიშნებსაც პირველად სწორედ სხეული ლებულობს. სინესტეზური ტროპები ზუსტად გამოხატავენ სხეულის წუხილს ბუნებიდან გამოყოფის გამო, მარტოობის შეგრძნების პირველად, ინტუიტიურ ფორმას, თავშესაფრის დაკარგვის შიშით გამოწვეულ არაცნობიერ განგაშს. „წუხილი ავი იყო“ — გრძნობადი შეფასებაა

ადამიანის ახალი მდგომარეობისა, საკუთარ თავთან დაწყებული ბრძოლისა, შფოთისა, ეჭვისა, არჩევანის აუცილებლობისა, რომლის მოგერიებასაც მოგვიანებით იგისნაირები მხოლოდ შემოქმედთან განუწყვეტელი დიალოგით შეძლებენ. სწორედ ამ წუხილმა უნდა აქციოს იგი ადამიანად, ანუ დაარქვას საკუთარი სახელი. სწორედ ეს წუხილი უნდა დასრულდეს ონომასტიკური აქტით. მაგრამ, ჯერჯერობით, იგის ტკივილი ურჩევნია წუხილს, რადგან ტკივილი ხორცს ეკუთვნის და ნაცნობია, წუხილს კი ვერაფერს უხერხებს, ვერაფერს უპირისპირებს, რადგან „სხვაგანაა“ — სულში: „არხეინად იჯდა სხეულში და ნადირივით ღრღნიდა ძვლებს“. ეს ის ეტაპია, როცა ესესაა იწყება განცდათა პოლარიზება, ოპოზიციების შექმნა. იგი ჯერ მხოლოდ ყველაზე მარტივ და უშუალოდ სხეულებრივ შეგრძნებებს თუ ასხვავებს, მაგალითად, ცივსა და ცხელს, წინ-ს და უკან-ს, შიმშილს და სიმძღვრეს, ჯერაც არ იცის უმი და მოხარშული, თუმცა ყველაფერი წინაა — შეუქცევადი პროცესი დაწყებულია.

სიუჟეტი აგებულია, როგორც უწყვეტი, ზეალმავალი, მაგრამ არათანაბარი განვითარების პროცესი მუდმივი ფლუქტუაციების თანხლებით. პერსონაჟის ცნობიერება ვითარდება უხეში ბიძგებით, აფეთქებებით, ტალღოვანი ტრაექტორიით, მაგრამ ჯიუტად და თანმიმდევრულად, აგრესიულადაც კი. დავაკვირდეთ ხდომილებათა რიგს მწერლის მიერ მკაცრად და ლოგიკურად დალაგებულ სიუჟეტურ სივრცეში: იგი ჯერ შეკითხვების დასმას სწავლობს, მერე წუხილს ერევვა, მომდევნო ეტაპზე კი — სიყვარულითა და შიშით აღძრული ტკივილის ქვიშაში „გადატანას“ ეუფლება. ამ მტკივნეულ პროცესში იბადება ადამიანი, ნაბიჯ-ნაბიჯ გამოდის განურჩეველი არსებობის ბნელი სათავსოდან და ახლად თვალახელილი, უპიროვნო არსებობიდან გამოსხვავებული, აღქმაში გაჩენილი ნაპრალიდან ინტერესით უმზერს იმას, რასაც დაშორდა, სვამს ახალ კითხვებს და პასუხებსაც აგნებს.

შემეცნების ამ აღმავალ მოძრაობას წინ უსწრებს გაკვირება. გაკვირება ცნობიერების პირველი შერხევის, ცნობის მოყვარეობის პირველი სიგნალია. ცოდნა იშვება გაკვირებისაგან, რომელსაც ახლავს ცნობის, შეცნობის, ანუ უცნობზე ცოდნის დაუფლების სურვილი. საკვირველი, როგორც შემეცნების ამძრავი მექანიზმი, აჩენს უამრავ კითხვას, კითხვათა რიგებს, კოლონებს და საბოლოოდ, ცნობიერების მთლიან, უწყვეტ რიგს. კითხვები ბადებენ უცნობი ფსიქიკური მოვლენების დასახელების აუცილებლობას და იგიც ასახელებს, მნიშვნელობას ანიჭებს მათ, ანუ იშინაურებს. იწყება სემიოზისის უსასრულო აქტი. იგი პირველ შეფასებებს აკეთებს და ეს შეფასებები პირველი მორალური გრძნობის, კარგი-ცუდის პირველადი ოპოზიციურობის გაჩენის წინააღმდეგ: „თანამომქმეები კარგები იყვნენ, ბელადიც კარგი იყო“.

იგი ცდილობს როგორმე გამოხატოს, ანუ ფორმა მოუძებნოს ნისადმი გრძნობას. ფიზიკური სიახლოვის შემდეგ დამახინჯებულ ნის იგი საკუთარი სხეულიდან განდევნის და სილაზე გადააქვს: „მახინჯი ნი გამოვიდა იგის სხეულიდან და სილაში ჩანვა“. სიყვარულის ძალით ინსპირირებული შემოქმედებითი მაგია — ასე შეიძლება დახასიათდეს ის ეპიზოდი, რომელშიც „ნი ქრებოდა სხეულში და ჩნდებოდა ქვაზე. ნი ლამაზი იყო“. მოულოდნელად იგი აღმოაჩენს, რომ „სილაში ნი კი არა, იგის საკუთარი ნაკვალევი ჩანვა“. სად იბადება პოეზია, ხელოვნება? როცა ადამიანს მასში უეცრად შემოჭრილი სიყვარულის გამოხატვის სურვილი იპყრობს და როცა ხვდება, რომ საამისოდ რეალობის (საგნის, მოვლენის, განცდის) გადალახვაა აუცილებელი. ამ სურვილებსა და პირველ შემოქმედებით აქტს შორის კავშირის გამოხატვას ავტორი იგის ენაზე ცდილობს და ძალზე ბუნებრივად შეაქვს არამიმეტური, თანამედროვე ხედვა პირველყოფილი ადამიანის აღქმაში: აღსანიშ-

ნისა და აღმნიშვნელის ოპოზიციურობა გადაილახება კვალით, თუმცა ეს კვალი, როგორც ნიშანი, ამ საგნის მხოლოდ ვიზუალური ანაბეჭდი (ხატი) კი არ არის, არამედ მასთან ურთიერთობით გაჩენილი შემოქმედის სულის ანაბეჭდი, ანუ ნის მიმართ გაჩენილი გრძნობის სიმბოლური გამოსახულება და ინდექსაცაა.

ამ მომენტიდან კაცი პირველად ამჩნევს სხვაობას რეალობასა და გამოსახულებას შორის, ანუ, სემიოტიკის ენაზე რომ ვთქვათ, ახდენს პირველადი და მეორადი ნიშნების დიფერენცირებას. ნის რეალური გამოსახულება პირველადია, ქვიშისა კი — მეორადი. შეიძლება ითქვას, რომ იგივე ქვიშაში ნის მიმართ გაჩენილი განცდის მოდელირება მოახდინა. იგი კვალის შეცნობას იწყებს დანის კვალს ბელადის კვალს ადარებს. უკვე ხვდება, რომ ყველა ტოვებს თავის კვალს — ნიც, იგიც, ბელადიც, რომ ყველა დატოვებული კვალი რაღაცის სიგნალია, მაგრამ ნის კვალი ნის კი არ ეკუთვნის, არამედ იგის წარმოსახვას. *ადამიანები ერთმანეთში კვლებით გადადიან, კვლებით ცოცხლობენ, კვლებით არიან დაკავშირებულნი. კვლების ეს კავშირი სხვა არაფერია, თუ არა დროში ადამიანთა გადაბმულობის ნიშანი და ყოფიერებისადმი მათი საერთო კუთვნილების არგუმენტი.*

კაცში შემოქმედის, დემიურგის თვითაღქმა იღვიძებს და იგი მოულოდნელად აღმოაჩენს, რომ „ზოგჯერ ნიც იგია“, რომ მთელი სამყარო მასშია და იგიც მთელ სამყაროშია, რომ ყველაფერი, რაც მასში შეგრძნების სახით შემოდის, თვითონაა: „ახლა, რაც კი იყო ირგვლივ, ყველაფერი გაერთიანდა, ერთ არსად იქცა ყველაფერი. არ არსებობდა ცალკე ზღვა, ცალკე იგი. არსებობდა მხოლოდ ერთი რამ და ეს ერთი რამ იგი იყო. ერთი რაღაც გაცხადებულიყო ყველაფერში, ყველაფერი სათითაოდ ეს ერთი რაღაც იყო“.

ქმნადობის იმპულსი ადამიანსა და სამყაროს შორის იდუმალი კავშირის შეგრძნებიდან იზადება. ლექსსაც და ლოცვასაც სწორედ კავშირის, ერთიანობის უღრმესი ინტიმი ამსგავსებს ერთმანეთს. „ლოცულობს გველი“ (ანა კალანდაძე) სამყაროს ამ ერთიანობის შეგრძნებიდან ამოზრდილი პოეტური ხატია, ისევე, როგორც „მწვანედ შრიალებს წვიმა“ (დავით წერეთლიანი) ამ გამაერთიანებელი ინტუიციის ნაყოფი. შემოქმედი ის ადამიანია, რომელიც „იჭერს“ კავშირს, შეიგრძნობს ერთიანობას და პასუხისმგებლობას იღებს ამ ერთიანობაზე იმით, რომ გარდაქმნის ამ კავშირს ქვაზირეალობად, ანუ სიცოცხლის ახალი ფორმის — გამოსახულების, ქვაზირეალობის სახეს ანიჭებს. ხელოვანის, პოეტის ეს უნიკალური, მთელი დანარჩენი სამყაროსაგან განსახვავებული უნარი — დამანგრეველიც და ამშენებელიც, გამაერთიანებელიც და გამთიშველიც ერთდროულად, დასაბამს აძლევს მისი ძალისა და ავტორიტეტის განსაკუთრებულ ტრადიციას არქაული ხანიდან დღემდე. ამ ეტაპიდან იწყება „ჰომო საპიენსის“ უნიკალური კოდირებული ფაქტურის ჩამოყალიბება სამყაროს ტექსტში.

„იგი სხვა ჯიშისაა“ — განსხვავებულობის არგუმენტი იგის შემოქმედებითი ძალაა: მას შეუძლია ადამიანის სახე გამოიყვანოს ქვიდან და ეს სახე ნამდვილზე უფრო ლამაზი იყოს. ამასთანავე, „იგის ისეთი სიტყვები აქვს, როგორც სხვებს არა აქვთ.“ ამ „ბრალდებას“ კაცი პასუხობს უჩვეულო ფრაზით, რომელიც თავისი სიზუსტითა და ფარული სიმართლით, ამ სიმართლის გამოხატვის ღრმა, ემოციური და მარტივი ფორმით, ფაქტობრივად, აღწერს ლოგოსს, ენის შემოქმედს, სამყაროს ტექსტის შემქმნელს: „სიტყვები არავის არა აქვს. სიტყვები რაღაცაა და თავისთვისაა. ხოლო რაღაცა ყველგანაა. ხეში, ზღვაში, შორეულ ქედებში, ტყის მწვანე სულში, ბალახის ღეროში. ხანდახან იგი თავში შემოდის, იქ სიტყვებად იქცევა და პირიდან გამოდის“. იგი ერთდროულად ფილოსოფოსივით და პოეტივით ლაპარაკობს: „რაღაც ყველაფერშია. ყველაფერი რაღაცაა... ქვეყანა ზეცაა, მაგრამ ქვეყნის სახე აქვს, ფოთოლი ხეა, მაგრამ ფოთლის სახე აქვს, ღამის სიბნელეც ცის

თვალთ, მაგრამ სიბნელის სახე აქვს, (სიბნელე დახუჭული ცის თვალთა — მ. კ.) ყველაფერი რაღაცაა, და როცა იგი რაღაცას ხედავს, იგიც ყველაფერია“. იგი ასახელებს მარადიულ სტრუქტურას, რომელიც ყველაფერშია, რაც უკვე ქმნილია და რაც ამიერიდან შეიქმნება. საუბრობს სამყაროს დემიურგზე, მისი შემოქმედებითი ძალის ემანაციაზე სამყაროში, ამ ერთის უსაზღვრო მრავალფეროვნებასა და ერთიანობაზე, მის მიერ შექმნილთა უთვალავ კავშირებზე, ამ ძალის არსებობაზე ადამიანში, რომლის წყალობითაც მას შეუძლია იყოს ზღვაც, ცაც და ბალახიც, ხეც და ფრინველიც.

იგი პოეტია. მან იცის რაღაც ისეთი, რაც დანარჩენებმა არ იციან. იგი ამ უსახელო „ყველაფრის“ მიმღები, გამტარი და გადამცემია, ამ „ყველაფრის“ ნებით ხატავს და ლაპარაკობს. მაგრამ ამ დიადი აღსანიშნის რეფერენცია ჯერ არ დასრულებულა, ის ჯერ კიდევ არაა მარკირებული. ადამიანი საკუთარ თავში მოიცავს ამ „ყველაფერს“ და მისგან იმდენად განუყოფელია, რომ ჯერჯერობით სახელის დარქმევას არ საჭიროებს. სახელში აბსტრაგირებამდე ის პრედიკაციის ეტაპს გადის.

„სილის ნის იგის ფეხის ნაკვალევი შემოერტყა“ — კვალის ჩარჩოთი კაცი თავის შექმნილს დანარჩენი ბუნებრივი სივრცისაგან გამოაცალკეებს და ამით მასზე „საავტორო უფლების“ აცხადებს: ეს უკვე ჩემია, მე მეკუთვნის — დაახლოებით ასე იკითხება იგის ჟესტი. თუმცა მისი ეს მოძრაობა ახალი ქმნილების მოფრთხილების, დაცვის, მისი განსაკუთრებულობის აღიარების ნიშნადაც შეიძლება აღვიქვათ. ჩარჩოს „სემიოტიკა“ „იგის მოენონა“, „და არც კი განუზრახავს, ისე თქვა თავის სხეულში: „იგიმ რაღაც იცის ისეთი, რაც სხვებმა არ იციან“. გამოსახულების სივრცის ორგანიზაციის ეს უძველესი აქტი სახვითი ხელოვნების ისტორიაში ფუნდამენტური ძვრების დასაწყისია, მისი შედეგებით დღემდე სარგებლობს არა მხოლოდ ფერწერა, არამედ ფოტოგრაფია, კინო და ტელევიზია. მოთხრობის კონტექსტში იგი ბუნებისაგან კულტურის, პირველქმნისაგან — არტეფაქტის გამოსხვავების პირველი ნიშანია და სივრცის ახლებური დალაგების საკუთრივ ადამიანურ და კულტურულ იმპულსზე მიგვითითებს. ამ ინტუიციის წყალობით კაცი ხვდება, რომ ბელადის დახატვით შეიძლება მისადმი შიში დაამარცხო. ამ საფეხურზე იგი უკვე თავისი ცოდნის შეფასებასაც ახდენს: „იგიმ დიდი რაღაც იცის“, იმავდროულად უჩნდება ხელოვანისთვის კარგად ნაცნობი ეჭვიც და კითხვა რეალობის მიმართ: რომელია ნამდვილი ნი: ის, რომელიც სილაში შექმნა, თუ ის, რომელის მის გვერდით დგას? — „ნამდვილი ის ნია, რომელიც მასშია და არა ის, რომელიც გარეთაა“. შემოქმედებითი ცნობიერებისათვის დამახასიათებელი ეს ინტენცია, ერთის მხრივ, ღმერთთან მებრძოლი იაკობის კომპლექსს ბადებს, მეორეს მხრივ კი — პასუხისმგებლობას და რწმენას, რომ ხელოვნებას შეუძლია იხსნას სამყარო, რომ წარმოსახვის ნიჭი ადამიანს რეალობის მოსაწესრიგებლად, ლვითური წესრიგის აღსადგენად ეძლევა.

ამავე ინტუიციის წყალობით იგი გრძნობს, რომ სიტყვა წარმოადგენს იარაღს და მისი საშუალებით იგის შეუძლია წინააღმდეგობა გაუწიოს ბელადს, რომელსაც ფიზიკური ძალით ვერ დაამარცხებს. იგისთვის სიტყვის ძალა გაუცნობიერებლად უკვე არის ფიზიკური ძალის საპირწონე. სიტყვისგან მომავალ ამ ხიფათს გრძნობენ სხვებიც, რაკილა იგის განსხვავებულობის არგუმენტად, გამართულობაზე მეტად, იგის „უჩვეულო სიტყვები“ მოაქვთ: განსხვავებული სიტყვებით მოლაპარაკე ადამიანი ჯოგისთვის საშიშია. „მოაზროვნე ლერწმი“ სწორედ ამითაა მეტი დანარჩენ საყაროზე, ამითაა სამყაროს ტექსტის ყველაზე ღირებული ნაწილი, ერთადერთი „იგი“, რომელმაც თვითონვე შექმნა ტექსტი.

პირველი ეგზისტენციების გამოღვიძება ემოციური სფეროს ჩამოყალიბების დასაწყისია. ჩნდება წუხილი, ზრუნვა, თუმცა ეს ჯერ ისევ შეგრძნებების, ნახევრად მთვლემარე ცნობიერების დონეა, რომლის მიღმა, პერსპექტივაში, თანამედროვე ადამიანის ტკივილი და სანუხარი იკითხება.

ბელადი მიდის („ქრება“), ატალახებულ მიწას კი მისი ფეხის კვალი შერჩება. იგისთვის ის ჯერ მხოლოდ ფიზიკური ანაბეჭდია და არა — კოდირებული. თუმცა უკვე ჩნდება პირველი კითხვები, რომლებიც სიმბოლიზაციის პროცესის დაწყებაზე მიგვანიშნებენ: რატომ არ გაქრა ძველი ბელადის კვალი ფეხთან ერთად? ამას მოსდევს უფრო რთული კითხვა: „ნუთუ კაცი რომ დიდი დაძინების ქარაფზე იძინებს, მთლიანად არ ქრება?“ სიმბოლიზაციის პროცესი ეთიკური კონცეპტის ამოძრავებას უკავშირდება, რასაც მოსდევს შეფასებითი დამოკიდებულების გაჩენა სამყაროს მოვლენების მიმართ, ადამიანის დანიშნულების გამორკვევის პირველი სურვილი.

კვალი არის ის, რაც გავალბებს ხსოვნას. ხსოვნა კი დროის, წარმავლობის მიმართ პროტესტის მექანიზმია, იმის ნიშანი, რომ კულტურა და მისი შემქმნელი ადამიანი ინახავს ხსოვნას თავის მონანილეობაზე წესრიგის შექმნაში. ხსოვნით ჩნდება ადამიანის მოქმედების პირველი ღირებულებითი აღქმაც და პირველი კითხვებიც იმ ყველაფრის მიმართ, რაც ადამიანის მონანილეობით არ შექმნილა, რაც მას მზად დახვდა და რაც მთელ სამყაროში ვიღაც უფრო დიდისა და ძლიერის კვალზე მიანიშნებს. ბარათაშვილის „მერანის“ ლირიკული გმირის გადაწყვეტილება და არჩევანი („რომ ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს“) განვითარებული საფეხურია ცნობიერების ამ პირველადი იმპულსისა, რომელიც ფიზიკური კვალისთვის ეთიკური მნიშვნელობის მინიჭებით, ანუ მისი სიმბოლიზაციით იწყება. *გზა სხვა არაფერია, თუ არა კვლების უწყვეტი რიგი და სამყაროში ადამიანის დანიშნულების სუპერნიშანი.*

იგის შემდეგი ნაბიჯი ისეთი კვალის დატოვების სურვილია, რომელსაც წვიმა ვერ წაშლის. სურვილი, შექმნას ისეთი რამ, რაც გაუძლებს დროის სვლას, სივრცის ცვლილებებს, შინაგანი სრულყოფისაკენ გადადგმული ახალი ნაბიჯია, ოღონდ მას არა თვითიძულების, არამედ იგიში იმთავითვე არსებული უცნობი ძალის გამოღვიძების ელფერი ახლავს. იგის განვითარების (გამართვის) მთელი პროცესი სწორედ ამ კანონზომიერი და აუცილებელი გამოღვიძების სახეს ატარებს: „ეს გზა იმთავითვე იგისთვის იყო გამიზნული. ვილაცამ თუ რაღაცამ იმთავითვე იცოდა, რომ რომ იგი უნდა გამართულიყო“.

იგიში გაჩენილი უნარი საკმარისია ჯოგზე ზემოქმედების მოსახდენად, მათი ნებისა და სურვილის დასასუტებლად, იქნებ, ბელადის დასამარცხებლადაც კი, მაგრამ იგი არ აპირებს საკუთარი ძალის გამოყენებას ადამიანების დასამორჩილებლად. იგი შემოქმედია და სილამაზითა და სიყვარულით ცდილობს მათზე ზემოქმედებას. დაახლოებით ასე გამოიყურება ძალაუფლებისა და შემოქმედებითი ნებელობების გადანანილების სურათი ქარჩხადის მიერ დახატულ პრეისტორიულ ეტაპზე.

რაც შეეხება დღევანდელობას, სურათი დიდად არ შეცვლილა, თუმცა თანამედროვე ხელოვანი თითქოს აღარც კი ცდილობს აღადგინოს სამყაროს აღქმის ის ცოცხალი იმპულსი, რაც შემოქმედებითი გზების გაჩენას ანუ საჭრეთელის ხელში ალებას ახლავს. აგრესიულ გულგრილობაში სამუდამოდ იკარგება პირველადი სენსორული მგრძობელობა — „სხეულიდან ხედვა“ და ის ყველგანშემღწევი სინათლეც, რომელიც ადამიანს ყოფიერების სიღრმეების ხილვას უადვილებს. რაციონალური გონის ცივი ილუმინაციისათვის მიუწვდომელია საგნის, მოვლენის იმ პირველად, ლოგოსურ მთლიანობაში ხილვა, რომელშიც მას ძველი ადამიანი ხედავდა. მას შემდეგ, რაც ხელოვანმა დაკარგა რეალო-

ბის ნდობა, და მასთან ერთად, საკუთარი „მე“-ს მთლიანობის განცდა, იგი სამყაროს იმ გამამთლიანებელი ძალის რწმენასაც გამოეთხოვა, რომლის მიმართაც იგის ეპოქის ადამიანებს ის-ისაა ეხილებოდათ თვალი და ყური. ის-ისაა იწყებდნენ მათში შემოღწეული შუქის სხეულებრივ აღქმას, შეგრძნებების გზით შემოსული ენერგეტიკული და რიტმული სიგნალების ამოცნობას: სითბოს მოზღვავებას, სხეულის უჩვეულო დაძაბულობას, გახშირებულ გულისცემას („ბაგაბუგი“).

ჯოგის ცხოვრებაში ერთდროულად ხდება ორი გარდამტეხი აქტი: პირველი: იგი აჩენს ახალ ლამაზ სამყაროს ქვაში, და მეორე: ბელადი აჩენს „ახალ სიტყვებს“, და ამ სიტყვებით სასიკვდილო განაჩენი გამოაქვს იგისთვის. ეს პარალელიზმი ორ ენას, ცნობიერების ორ მდგომარეობას შორის აღარასოდეს შეიცვლება, მარადიულ განხეთქილებად დარჩება: „მინა რომ გაიბზარება და ნაპრალი აღარასოდეს ამოივსება, ისე“. ეს ის განაჩენია, რომელსაც ამიერიდან ძალა-უფლება(ხელის/უფლება) განუმზადებს ხელოვანს, როგორც თავის-უფალს. როგორც შფოთი განუმზადებს სიმშვიდეს, ნაკლოვანება — სისრულეს, ბოროტება — სიკეთეს. ორთაბრძოლა არ დასრულდება, მარადიულ წინააღმდეგობად დარჩება და მასზე მწერალი ისევ სხეულის ენით მოგვითხრობს: ბელადი კეტიტ, იგი — საჭრეთელით; ბელადი „ავი სუნითა“ და მძვინვარებით, იგი — სიმშვიდის „თბილი სუნით“; ბელადი — მიწამდე ხელებდათრეული, მოხრილი, ვიწრო შუბლით, იგი — წელგამართული, ღია მზერითა და სინათლით სავსე სხეულით.

ფინალური სურათი ასეთია: იგის სამყარო უნდა დაინგრეს. როგორი იქნება სამყარო ერთი ადამიანის სიკვდილის შემდეგ? იგი ხვდება, რომ სამყარო ვეღარასოდეს იქნება ისეთი, როგორც მანამდე იყო — ვერც წვიმა, ვერც ბალახი, ვერც ადამიანები. „მაგრამ იქნებ იგი მთლიანდ არ ქრება? იქნებ ის რაღაც, რაც ყველაფერშია, მაინც დარჩეს ქვეყანაზე?“ — ქარჩხაძე ადამიანის მარადიულ კითხვას ეხმიანება: რა რჩება ადამიანისგან სიკვდილის შემდეგ? რა უნდა მოიმოქმედოს საამისოდ, რომ კვალი დარჩეს? იგის გონება გამალებით ცდილობს პასუხის მიგნებას.

უცნობი ძალა ჩააგონებს, რომ რაღაც მაინც დარჩება მისგან. ეს შეგრძნება გამართული ზუს დანახვისას ეუფლება. და იგი პოულობს პასუხს კითხვაზე, რა დარჩა ძველი ბელადისგან. კვალი? არა. „კვალი სხვა რამეა“. „ძველი ბელადისგან დარჩა ის, რომ იგი ამბობს: „ძველი ბელადი“. დარჩა სახელი, სახელის ხსოვნა, როგორც დამაკავშირებელი ენერჯის აუცილებელი ულუფა. დარჩა სიტყვა და არა საქმე. საქმე ყოველთვის თავიდან კეთდება სიტყვის ძალით და ხსოვნით, სიტყვის განაჩენით.

რა რჩება იგისგან? ის, რაც „იგიში იგი იყო“, ანუ სახელი, რომელმაც გააერთიანა ადამიანები და მათ ნაცვალსახელად იქცა; სიყვარული, რომელიც კაცმა ქალს ასწავლა; „საკვირველი სიტყვები“, რომლითაც ის მოიხსენია და ხატი, რომელიც მისგან შექმნა და რომელიც რეალურზე უკეთესი იყო.

დამონებიანი:

ენიკევი 2002: Еникеев М. *Энциклопедия. Общая и социальная психология*. М.: 2002.

იაკობსონი 1972: Якобсон Р. *Семиотика и искусствознание*. «Мир», 1972.

რიკიორი 1990: Рикёр П. *Теория метафоры*. М.: «Прогресс», 1990;

ტოპოროვი 2007: Топоров. *სახელი, როგორც კულტურის ფენომენი*. „სემიოტიკა“, № 2, 2007.

The Name and the World

Abstract

Key words: “Igi”, body posture, memory, onomatetic act

Jemal Karchkhadze’s novel “Igi” (**igi** is third-person singular masculine pronoun in Georgian) offers us artistic reconstruction of the situation when a man is just beginning to awaken spiritually through the power of love and creativity, to aware of one’s own self as a function of “I” and introduce corrections in the existing environment.

The process of individualization starts with the first onomatetic act: cosmology is over and “semiology” – semiosis, the infinite process of reference starts. Words seek and connect with each other, become sentences and phrases in order to name and give meaning to the world, man’s aspirations, desires and on one’s own will and with the power of this word name the infinite perspective of the soul in this world.

The name is still “an impulse of the culture” and not a result of its guardianship. It is just time when differentiation of the will from the nature starts and though these first steps have a trace of hesitation and fear, step by step with the development of a plot we can already see how the personality is awakening in a primitive man and how impersonal “he” denoting the third person transforms into proper name.

In order to convey inner feelings, nuances of perception to the reader, Jemal Karchkhadze uses semantization of senses, perceptions, psycho-sensory signs. Taste, smell, warm and visual sensations play the role of a channel in cognition of the world text.

The arrangement of the first phrase coincides with body posture. This coincidence is a supreme sign of the mind/body connection, cosmic determination of these connections. Through the vertical posture a man expresses a protest of the reason in relation to animal state of the body. Man straightens his back in full at a time when gazing at a ray of light a crack is heard in his body. The crack – a voice of radical change of body structure – is an indicator which informs the start of coming out of petrified, stagnant existence, period of Anthropos. From this new perspective man is already tall. Along with the upright position he acquires an ability of controlling spiritual height and the world.

Igi’s consciousness and body experience the pain of transition in differentiating from the herd, dumb, simple existence to complicated psychic and spiritual existence. The formation of emotional sphere starts and there appears anxiety, concern, “cold fear” of leaving the unity and love which awakens man’s creative soul, although it is still the state of half-asleep consciousness beyond which, in perspective, pain and trouble of modern man is read.

The process of symbolization is linked with ethical concept of putting into motion; there appears evaluative attitude to the events, the first wish to clear up man’s destination: What remains from man after death? How can you leave a trace? Trace is a sign which makes you remember. It is the sign that culture and man creating it, keep the memory of one’s participation in creating the order. What remains from Igi?- “what was he in Igi”, i.e. his own “self” that united human beings and turned into their pronoun; love that man taught to woman and “amazing words” that made this love pronounce; finally, an image created from him and which was better than reality.

ზღვის სივრცული მოდელი მოდერნისტულ ტექსტებში

ზღვის სივრცული მოდელი, როგორც მხატვრული ნაწარმოების ქრონოტოპის ფორმა, ძალიან მნიშვნელოვანია მრავალი კულტურისათვის, ისევე როგორც „მთის“, „გზის“ და ა.შ. მოდელები. დასავლური თუ აღმოსავლური კულტურები სხვადასხვა ეპოქაში, შეიძლება ითქვას, ჩვენთვის ხილული დროული ხაზის სათავიდან დღემდე უხვად იყენებენ მათ და ესთეტიკურად არაერთგვაროვან, თუმცა საკმაოდ საგულისხმო შედეგებს იღებენ ამა თუ იმ მხატვრული რეალობის თავისებურებების გამოვლენის თვალსაზრისით.

ქართულ მხატვრულ აზროვნება, შეიძლება ითქვას, განსხვავებულ და ბევრი თვალსაზრისით საგულისხმო სურათს ქმნის. ტრადიციულად ითვლება, რომ ზღვა არ თამაშობს რაიმე გადამწყვეტ როლს ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მხატვრულ სივრცეში. ვერ დავადასტურებთ ზღვის მნიშვნელოვან ფუნქციას ვერც ყოფითი, ვერც წარმოსახვითი სიბრტყეებისა და შრეების განვითარებაში. ისტორიული მოვლენებითა და ბატალიებით მდიდარ საქართველოს ისტორიაში არ ჩანს თუნდაც ერთი გადამწყვეტი საზღვაო ბრძოლა და არც ძლიერი ფლოტის არსებობაზეა მინიშნება. არ გვყოლია საზღვაო გზების დასალაშქრად თავგადადებული მოგზაურები და, საერთოდ, ზღვა თითქოს ჩაიკარგა იმ მოვლენათა და სახეთა მართლაც ზღვაში, რომლითაც საკმაოდ მდიდარია საქართველოს ხორციელი და სულიერი ცხოვრება. ათასწლოვანი მწერლობის ადრეული ნიმუშები თითქმის არ გვაძლევს ზღვის მხატვრული გააზრების მკვეთრ მაგალითს, არ ჩანს მისი ფუნქცია. გამონაკლისია ისევე „ვეფხისტყაოსანი“, რომლის მრავალშრიან და მრავალპლანიან მხატვრულ სამყაროში მოიძებნა ზღვის ადგილიც და თანაც თავისებური ინტერპრეტაციის საშუალებებიც გაჩნდა. ზღვა ამ ჰარმონიული სამყაროს ორგანული ნაწილია და, სავარაუდოდ, სწორედ შინაგანი და გარეგანი ჰარმონიულობისა და დაუნანვერებლობის გამო გახდა შესაძლებელი ამ ფერადოვან სივრცეში ზღვის გამოკვეთილი ფუნქციით არსებობა. „ვეფხისტყაოსანი“ ერთგვარი სამყაროს ზემოდელია, რომელშიც ზეცა, დედამიწა — თავისი სიუხვითა და მრავალფეროვნებით, და ადამიანი — ასევე თავისი შინაგანი სიმდიდრითა და მრავალსახეობით, ერთ მთლიანობადაა გააზრებული და მას არაფერი აკლია, ანუ სამყარო წარმოდგენილია „უთვალავი ფერითა“ და მასში ზღვაც იკავებს თავის ბუნებრივ ადგილს. გმირები შედიან ზღვაში, ეძებენ დაკარგულს, იბრძვიან, ზღვა თითქოს ყოველდღიურობის ნაწილი გამხდარა და ამ თვალსაზრისით ეხმიანება მსოფლიო ლიტერატურაში გავრცელებულ მხატვრულ სახეებს. მაგრამ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ აქაც გამოვლინდა ზღვისადმი ქართული კულტურის დამოკიდებულება: დავარმა ზღვაში გადაადგო ნესტან-დარეჯანი. კიდობანი, რომელშიც დასალუჰად განწირული უმშვენიერესი მეფის ასულია მომწყვდეული, არავინ უნდა იხილოს, აღარასოდეს დაბრუნდეს იქ, სადაც სიცოცხლე, სიყვარული და ბედნიერებაა, ანუ ზღვა არის დასასრული დავარისთვის. სიკვდილის წინ მას აშკარად იმედი აქვს, რომ საბოლოოდ იძია შური თავის ძმასა და ნესტან-დარეჯანზე და იქ გაისტუმრა, სადაც დასასრულია, საიდანაც არავინ დაბრუნდება. მისი განცდა ასეთია. მაგრამ „ვეფხისტყაოსანი“ თავისი შინაგანი ჰარმონიით, რომელიც შემდგომში არსად, არც ერთი ქართული

ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრულ დროსა და სივრცეში ასეთი ძალით აღარ განმეორებულა, არ სცნობს რაიმე დადგენილ ჩარჩოს. ნესტანი, შეიძლება ითქვას, ერთადერთი გმირია, რომელიც ზღვის წიაღიდან ამოვიდა და უკან დაუბრუნდა სიცოცხლეს. ის წყლების მისტიკური წიაღიდან შეცვლილი ამოდის და თავისი ტკივილისა და ტანჯვის გზით მიემართება სიყვარულისა და ბედნიერებისაკენ, რომლისკენაც ყველა გმირი ასევე თავთავისი გზით მიეშურება.

ასე რომ, როგორც ჩანს, „ვეფხისტყაოსანი“ გამონაკლისია ან, უფრო სწორად, ზემხატვრული სამყარო, რომელიც იმდენად უახლოვდება პირველსაწყისს, კოსმიურ ჰარმონიას, რომ გარკვეული ეთნიკურ-კულტურული კომპლექსებისათვის მასში ადგილი აღარ რჩება. ეს კომპლექსი კი შკარად არსებობს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ არც მანამდე და არც შედარებით გვიან პერიოდებში ხელოვნებასა და ლიტერატურაში არსად გვხვდება ზღვის ესთეტიკურ-სიმბოლური ფუნქციების ძიების კვალი. ისიც აღსანიშნავია, რომ საქართველოში არ არის მარინისტი მხატვარი, მაშინ როცა ამ უნარში მუშაობენ იმ ქვეყნების წარმომადგენლები, რომელთა სიახლოვესაც კი არ არის ზღვა. ამ მოვლენის ახსნა ძნელია, მაგრამ მიზეზი აუცილებლად იარსებებს და ის სადაც ერის ცნობიერების სიღრმეშია საძიებელი.

მითოლოგიას თუ მიემართავთ, ხომალდი „არგო“, რომელიც ზღვით მოვიდა, გახდა კოლხეთის სამეფოს უბედურებისა და მისი სიძლიერის დაკარგვის მიზეზი, მაგრამ ეს ბერძნული მითია და ქართველი ერის ცნობიერების გამოძახილად არ შეიძლება ჩაითვალოს, თუმცა გამორიცხული არ არის, რომ რაღაც გავლენა მაინც მოეხდინა მასზე. სამაგიეროდ ეს მითი ხაზს უსვამს, თუ როგორია სხვა ხალხების, ამ შემთხვევაში ძველი ბერძნების დამოკიდებულება ზღვისადმი. ისინი ესწრაფვიან მის გადალახვას, დაძლევის, მიიღვივან ზღვის იქით მდებარე მიწისკენ, რათა იქიდან წამოიღონ, შეიმატონ, თუნდაც მიითვისონ ის, რაც მათ გადაძლიერებს. ზღვა არ არის მათთვის გადაულახავი ზღვარი, პირიქით, ის ეძახის, იწვევს ამ ადამიანებს და ისინიც ებრძვიან და ამარცხებენ მას. მართლაც ძალიან საინტერესოა როგორ აღიქვამდნენ ზღვას იმ კულტურათა წარმომადგენლები, რომლებმაც, ჩვენგან განსხვავებით, ყველანაირად „გამოიყენეს“ იგი — პრაქტიკულად და ესთეტიკურად? მათთვის ზღვა არის ის, რასაც უნდა შეერკინო, აჯობო, გადალახო. ზღვა (ოკეანე) არის არა ბოლო მიჯნა, დასასრული, არამედ დასაწყისი, რომლის იქითაც იწყება რაღაც ახალი და იმალება პიროვნების და ერის გაფართოების შესაძლებლობა. ევროპული ლიტერატურა, შემდგომ უკვე ამერიკულიც (სხვათა შორის, აღმოსავლურიც, თუნდაც „ათას ერთი ღამე“ გავიხსენოთ ზღვებზე საოცარი მოგზაურობებითა და სინდბად მეზღვაურით) გამოსახავს გმირებს, რომლებიც არ ეპუებთან ამ საკრალურ სივრცეს, პირიქით, ცდილობენ მისი პრაქტიკული, მინიერი მნიშვნელობა წამოსწიონ წინ. თუმცა არის მფრინავი ჰოლანდიელის ლეგენდაც, რომელიც ზღვიდან ვერგამოღწევას და მის მისტიურ არსს უსვამს ხაზს, მაგრამ ამ ლეგენდაშიც კი მუდმივად არსებობს იმედი, რომ რაღაც ძალით, თუნდაც სიყვარულის მეშვეობით დაიძლევა მოჯადოებული წრე და უსასრულო ხეტიალს ბოლო მოეღება. და მაინც, თუ დავუკვირდებით, ამ შემთხვევაშიც აღსასრულისთვის არ არის ზღვა. აღსასრული მხოლოდ მინაზე შეიძლება დადგეს. ზღვა კი მოქმედების, მოძრაობის, მუდმივი მოგზაურობის ადგილია, რომლის დასასრულიც, როგორც არ უნდა იყოს ის, ნაპირზეა, მინაზე. სიკვდილი თუ შვებაა მარადიული ხეტიალით დაღლილისთვის, ის მხოლოდ მინაზე შეიძლება მოიპოვოს. ძირითადად მაინც

ყველა ნაწარმოები, რომელშიც არის ზღვა, ერთი და იმავე განცდის გამომხატველია. შეიძლება ეს ნაწარმოებები არ იყოს არც ჟანრულად და არც მხატვრული ღირებულებით მსაგავსი. თუნდაც ზედაპირული მაგალითისთვის შევადაროთ ერთმანეთს სტივენსონის „განძთა კუნძული“, მელვილის „მოზი დიკი“, ტომას მორის „უტოპია“ და ჰემინგუეის „მოხუცი და ზღვა“. ერთი შეხედვით სრულიად განსხვავებული მხატვრული სამყაროებია, მაგრამ თითქმის ყველგან შენარჩუნებულია წინააღმდეგობის დაძლევის სულისკვეთება და ზღვის გადალახვისადმი დაუოკებელი სწრაფვა.

ქართული ლიტერატურა კი ამ მხრივ უჩვეულოდ მწირია. შეასაძლოა, პოეზიაში, ლირიკაში უფრო აისახა ზღვის თემა, მაგრამ აქ აქცენტი უფრო გრძნობიერებაზეა გადატანილი და ზღვის ფუნქციის გააზრებისათვის და მისდამი გარკვეული კულტურის განსაკუთრებული დამოკიდებულების წარმოჩენისათვის საკმარისი მასალა არ ჩანს, თუნდაც ნაწარმოების მოვლენათა პლანის, მოქმედების განვითარების თვალსაზრისით.

მხოლოდ მოგვიანებით, უკვე მოდერნისტულ პროზაში, გვხვდება რამდენიმე ნაწარმოები, რომლებიც შეიძლება ასე თუ ისე ჩაითვალოს ზღვის მოდელის გააზრებისა და მხატვრული რეალიზაციის ნიმუშად. ლ. ქიაჩელის „თავადის ქალი მათა“ გვიჩვენებს ზღვას, როგორც დასასრულს, ბოლო ზღვარს, სიკვდილს. მასში ზღვამ შეითავსა მოდერნისტულ სისტემაში არსებული სიკვდილის ყველა ესთეტიკური ფუნქცია, მათ შორის უმთავრესი: სიმშვიდის მოპოვების, ტკივილისა და ტანჯვისგან გათავისუფლების საშუალება. ზღვა ადამიანის დინამიკიდან სტატიკაში გადასვლას უზრუნველყოფს. იგი ნთქავს დროს, მოვლენებს, სიცოცხლეს. მათა მიდის ლურჯ ზღვასთან, რომელიც ზმანებასავით ღრმა და უსზღვროა. „სალამოს მოახლოება — ლურჯი ქვიშა და ლურჯი ზღვა. ლურჯი ცა და ამავე ფერის ტყეები და მათ შორის დაკარგული ზღაპრების ლურჯი ზმანება“ (ქიაჩელი 1985: 259). თავადის ქალი მათა თანდათან უახლოვდება ზღვას, ე. ი. უახლოვდება სიკვდილს. იგი ზღვის ტალღებს სწირავს ძვირფას და მშვენიერ ნივთებს — მოგონებების ნივთიერ ხატებს. „ნივთები“ ბიოგრაფიულ დროს, ხსოვნას, გარდასულ მოვლენებს ინახავენ. მათს თითოეული სამკაული მისი ცხოვრების ერთი თავია და ერთად მთელ სიცოცხლეს მოიცავს.

„აი, ეს ბექედები შემრჩა მხოლოდ და ეს სამაჯური! მათ თვალეში ჩემი ბედის ყველა საფეხურია აღბეჭდილი და სიცოცხლე და სიკვდილი იმდენი ვაჟკაცის, რამდენიც ხელზე ბექედი მაქვს და სამაჯური“ (ქიაჩელი 1985: 276).

მათა, რომელიც მიდის ზღვასთან, რათა მის ტალღებში პოვოს აღსასრული, სათითოდ იხსნის ამ „ნივთებს“. ყოველ მათგანს თავისი ამბავი აქვს, მათ ირგვლივ განფენილია წარმოსახვითი ველი, რომელშიც მუდმივად არსებობს გარდასული მოვლენები და გრძნობები. თავადის ქალი მათა ნელ-ნელა ატანს ზღვას თავის სამკაულებს, თავის ხსოვნას, თავის ცოდვებს, სიყვარულს, სიძულვილს... მთელ სიცოცხლეს. ყოვლის გამწმენდ ზღვის წყალში დაინთქა „ნივთებში“ შენახული მთელი ცხოვრება და მხოლოდ ამის შემდეგ მიიღო ზღვამ და სიკვდილმა დაშრეტილი, სასომიხდილი ქალის სხეული.

ბოლო თავშესაფარმა — ზღვა-სიკვდილმა — შთანთქა ყოველივე: წარსული, აწმყო, მომავალი, დაღლილი სხეული, გრძნობები. ზღვის ტალღებში ინთქმება დრო და სივრცე. „— ჰო, ეს ზღვა დღეს რა რიგ მაშინებს, დაფი! მეჩვენება, თითქოს სიკვდილსაც ლურჯი ფერი აქვს, როგორც ზღვას და როგორც ზღვა ისე, დიდია, ისე ღრმაა სიკვდილი“ (ქიაჩელი 1985: 276). ჩანს, ლეო ქიაჩელის წარმოსახვაში ზღვა საბოლოოდ დამკვიდრდა, როგორც სიკვდილისა და ამავედროულად შვების ესთეტიკური სიმბოლური სახე. „აღმასგირ კიბუ-

ლანში“ კიდევ უფრო ფერადოვანი სურათი იქმნება. ზღვის ლურჯ მრთრთოლავ სხეულს დაემატა მთვარის ვერცხლის დისკოს ათინათები. იმავდროულად მთვარე გააზრებულია როგორც ქალღმერთი დალი, რაც იდუმალების შეგრძნებას ბადებს და მისტიკურ ელფერს ანიჭებს მოქმედებას. დალად გარდაქმნილი მთვარის თმებს თან მოჰყვება საოცრება, რომელიც აერთებს მიწას და ზეცას და ეს არის ზღვა. „... თვალწინ გაუგებარი საკვირველება გადაეშალა — ჰაერისა და წყლის უსაზღვროება ერთმანეთში არეულიყო და უსახეობას ქვეყნიერება ჩაენთქა, ეს იყო ზღვა ინგურის შესართავთან“ (ქიჩელი 1985: 289). ამ სამყაროში თავისუფლად დასრიალებენ ჩრდილები, ზმანებანი და მოდის სიკვდილი, როგორც შვება. აქ შეიძლება დავინახოთ მინიშნება ცნობიერების სიღრმეში არსებულ იმ მოდელზე, რომელიც ზღვას ცის მიწიერ ანარეკლად აღიქვამს და ამიტომ ანიჭებს მას სასუფევლის, განსასვენებლის ფუნქციას აქვე, მიწაზე. ეს შეიძლება რომელიღაც წარმართული მოდელის ფარულად და გაუაზრებლად შემონახული ხსოვნაც იყოს, თუმცა რაიმეს მტკიცება ძნელია.

„ჰაკი აძბაში“ მოდერნისტული პროზის ტენდენციები უკვე საკმაოდ განეიტრალებულია და მხოლოდ შიგადაშიგ, მხატვრული ქსოვილის წმინდა ესთეტიკური დამუშავების დონეზე გამოკრთის. შესაბამისად, ბევრი მოვლენა აღარ არის ზედმიწევნით ესთეტიკური, მაგრამ ზღვის, როგორც ბოლო ნავსაყუდელის სიმბოლური სახე ინარჩუნებს თავის მხატვრულ მიზანდასახულობას. ზღვიდან მოდის საფრთხე — გემი „შმიდტი“ (ახალი დროის „არგო“), ზღვა აირეკლავს მოახლოებულ ტრაგიკულ მოვლენებს. სტიქიის მრისხანებაში ილანდება ადამიანთა სამყაროს მღელვარება. მაგრამ ის ამავე დროს სრული სიმშვიდის ერთადერთი აღმთქმელიცაა. მის ნიაღში გადავა ყველა, ვისაც ახალი ეპოქა არ მისცემს არსებობის საშუალებას, ზღვა კი მიიღებს, როგორც მშობელი შვილს.

ასევე ზღვაში მიაქვს თარამ ემხვარის სხეული ენგურს (კ. გამსახურდია, „მთვარის მოტაცება“). თარაშიც ასევე პოულობს უკანასკნელ ნავსაყუდელს მარადიული წყლების ნიაღში. საგულისხმოა, რომ მოგვიანებით ო. ჭილაძე აქცევს განსაკუთრებულ ყურადღებას ზღვის მოდელს და „რკინის თეატრში“ იმეორებს მის ამგვარ ფუნქციას — ერთადერთი ადგილი, დასასრული, სადაც შეიძლება სიმშვიდის მოპოვება, საბოლოო თავშესაფარი მისთვის, ვინც ცხოვრების ნაკადში ველარ ძლებს. ამის ნათელი მაგალითია მსახიობისა და ზღვის სურათი, როცა სიმშვიდის მოსაპოვებლად ადამიანი დროებით, მაგრამ ისევ ზღვას მიაშურებს და უფრო მეტად კი ნატოს საბოლოო შერწყმა ზღვასთან.

შეიძლება ითქვას, რომ მხოლოდ მოდერნისტული ტექსტები ძალიან მწირი მასალაა, თანაც შედარებით ახალი იმისთვის, რომ ცალკეული კულტურის მიერ ამა თუ იმ ფენომენის აღქმაზე ვიმსჯელოთ. თანაც თუ გავითვალისწინებთ სრულიად თანამედროვე მხატვრულ ინტერპრეტაციას აკა მორჩილადის „Santa Esperansa“-ში, ნათლად ჩანს, რომ დროთა განმავლობაში, ზღვისადმი დამოკიდებულება შეიცვლება, ის არც ისე გაქვავებულია და ერთხელაც იქნება ზღვა დაკარგავს თავის საბოლოო ნავსაყუდელის სტატუსს, თუნდაც სხვა კულტურებისა და მხატვრული აზროვნების გავლენით. თუმცა მოცემულ მწირ მასალაზე დაყრდნობითაც შეიძლება გამოვთქვათ ვარაუდი, რომ მოცემულ ტექსტებში აისახა შორეული გამოძახილი იმ შეგრძნებისა თუ გარკვეული კომპლექსისა, რომელიც სხვა კულტურებისთვის ნიშნული და საყოველთაოდ გავრცელებული დინამიურობის, გაფართოებისა და განვითარების საპირისპიროდ, ზღვაში ხედავს სტატიკურ სანყისს, აღიქვამს მას არა როგორც გზის დასაწყისს, არამედ დასასრულს, სიმშვიდეს და

არ აპირებს გადალახოს, გადაცუროს თავისი სულის ბოლო ნავსაყუდელი. რა მოუტანა ამგვარმა აღქმამ ქვეყანას სხვადასხვა, მხატვრული სისტემების თუ სრულიად არამხატვრული, მეტიც, პრაგმატული თვალსაზრისით, ესეც ცალკე განსჯას საჭიროებს. თუმცა ნათელია, რომ მოდერნისტულმა ტექსტებმა აშკარად ასახა გარკვეული ფორმის მქონე მოდელი და შორსმიმავალი ფესვების მქონე ტენდენცია.

დამონებიანი:

ქიჩელი 1985: ქიჩელი ლ. *თხზულებანი ოთხ ტომად*. ტ. II. თბ.: 1985.

Inga Milorava

Spatial Pattern of the Sea in Modernist Texts

Abstract

Key words: Sea as a form of chronotope, modernism, L. Kiacheli, O. Chiladze

Spatial pattern of the sea as a form chronotope in literary work is very significant for numerous cultures. The cultures whether east or west have frequently utilized the sea in different epochs one might say since the origin of visible for us time line.

As to the Georgian artistic thinking, it is traditionally considered that the sea does not occupy an important space in the development of either actual or imagined planes or layers. At first glance it is really so: the earliest samples of the thousand-year writing do not give any vivid example of artistic thinking of the sea except *Vepkhistaqaosani*. The trace for seeking aesthetic and symbolic functions is not found in comparatively later periods too. It is interesting to note that there has not been any seascape painter in Georgia. It is difficult to explain this phenomenon but the reason for this must definitely exist and it should be sought somewhere in the depths of the nation's consciousness.

How is the sea perceived by the representatives of those cultures who have “used” it in every possible way - both practically and aesthetically? For them the sea is something one is to fight with, surpass and overcome. The sea (ocean) is not a final boundary, the end but it is the beginning beyond which something new starts and the possibility for broadening of personality and nation is hidden.

In Georgian literature there can be found several works of modernist writing which in one way or another can be regarded as an example of artistic realization of the sea pattern. L.Kiacheli's works *Princess Maya*, *Almazir Kibulan*, *Khaki Adzba* show the sea as an end, the final boundary, death. It becomes the means of obtaining the peace, release from pain and torture. The sea provides transition from man's dynamics to mystics. It absorbs time, events, life.

Similarly, the Inguri River takes away Tarash Emkhvari's body into the sea. It is noteworthy that later O.Chiladze pays special attention to the sea pattern. We can suppose that the given texts reflect that distant echo of the feeling which in contrast to the dynamics, expansion and development notable for other cultures and spread overall, sees in a sea static beginning, perceives it not as the beginning of the way but as an end, peace and is not going to overcome the last refuge of the soul.

ადრეული ბიზანტიური პოეზია კლასიკური სალიტერატურული ფორმისა და ქრისტიანული შინაარსის ურთიერთმიმართების შესახებ

ცოდნისა და რწმენის ურთიერთმიმართება, ანტიკური/წარმართული ლიტერატურული ფორმა და ქრისტიანული შინაარსი ბიზანტიური მწერლობის ერთ-ერთ წამყვან თემას წარმოადგენდა მთელი მისი არსებობის მანძილზე ადრე ქრისტიანული პერიოდის ისეთი ავტორებით დაწყებული, როგორებიც იყვნენ: კლემენტ ალექსანდრიელი, კაბადოკიელი მამები, ისიდორე პელუსიელი და სხვანი.*

1. სამეცნიერო კვლევები გრიგოლ ნაზიანზელის ადრეული ბიზანტიური პოეზიის შესახებ

გრიგოლ ღვთისმეტყველის ლექსში *In suos versus (Eis ta emmetra. PG 37, Carm. II, 1, 39)*, რომელსაც თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურაში *Ars poetica*-ად მოიხსენიებენ, წარმოჩენილია პრობლემის თეორიული ანალიზი, პოეზიის შესახებ თეორიული წიაღსვლები კლასიკური პოეტიკის ლიტერატურული ფორმისა და ახალი შინაარსის — ქრისტიანული საღვთო აზრის საკითხებზე. ეს თეორიული ტრაქტატი არ გახლავთ, თუმცა კი ის ლიტერატურული თეორიის პრობლემებს ეხება (ფორმა და შინაარსი, მშვენიერების ცნება და ა.შ.), სწორედ ისე, როგორც ლუკრეციუსის *De Rerum natura* შეიცავდა პასაჟებს პოეტიკის პრობლემებთან დაკავშირებით იმავე პრობლემისადმი მიძღვნილი ჰორაციუსის *Ars Poetica*-ამდე 30-40 წლით ადრე.

ჩვენთვის ცნობილი ნაშრომები, რომლებიც ამ ლექსში თემების ანალიზს ეძღვნება, შემდეგ პრობლემებს განიხილავს: აღნიშნული ლექსის კლასიკური წყაროები და გრიგოლის სხვა ლექსები, უმთავრესად კალიმაქეს „ჰიმნი აპოლონისადმი“ და მისი ლექსი „მი-

* H. A. WOLFSON, *The Philosophy of the Church Fathers, I*, Cambridge (Mas.), 1956. რწმენა განსჯას სრულყოფილებას ანიჭებს: გრიგორი ნაზიანზელის ხუთი თეოლოგიური სიტყვა. იხ. FR. W. NORRIS-ის შესავალი და კომენტარები (*Vigiliae Christianae Suppl. 13*), Leiden, New York, 1991. E. NORDEN, *Die antike Kunstprosa vom VI Jahrhundert V.Chr. bis die Zeit der Renaissance, Bd.I, Bd.II*, Leipzig, Berlin, 1918. H. HUNGER, *On the Imitation (Μίμησις) of Antiquity in Byzantine Literature*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 23-24, Washington, 1969-1970, p. 17-38. H. HUNGER, *Aspekte der griechischen Rhetorik von Gorgias bis zum Untergang von Byzanz*, Wien, 1972. H. HUNGER, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner, Bd. I, Bd. II*, München: Beck, 1978. H. HUNGER, *The Classical Tradition in Byzantine Literature: the Importance of Rhetoric*, in: *Byzantium and the Classical Tradition*, ed. M. MULLETT and R. SCOTT, University of Birmingham (13th Spring Symposium of Byzantine Studies, 1979), 1981, p. 35-47. R. J. JENKINS, *The Hellenistic Origins of Byzantine Literature*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 17, 1963, p. 39-52 etc. ქ. ბეზარაშვილი, გრიგოლ ნაზიანზელის ერთი ჰიმნის ძველი ქართული თარგმანის ინტერპრეტაციისათვის. მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია, 4, 1982, გვ. 68-79. ქ. ბეზარაშვილი, გრიგოლ ნაზიანზელის პოეზიის სახისმეტყველება. თსუ შრომები, 261 (ლიტერატურათმცოდნეობა), 1986, გვ. 121-142. ქ. ბეზარაშვილი, გრიგოლ ნაზიანზელის პოეზია ქართულ მწერლობაში. მაცნე, ელს, 3, 1986, გვ. 87-112. ქ. ბეზარაშვილი, ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიული მემკვიდრეობიდან. თსუ შრომები, 269 (ლიტერატურათმცოდნეობა), 1987, გვ. 80-95. K. BEZARASHVILI, *The Interrelation between the Classical Literary Form and Christian Contents Interpreted by Gregory the Theologian in his Poem "On his own Verses"*, in *Motivi e forme della poesia cristiana Antica tra Scrittura e tradizione Classica. XXXVI Incontro di studiosi dell' antichità cristiana*, Roma, 3-5 maggio, 2007 (*Studia Ephemeridis Augustinianum 108*), Institutum Patristicum Augustinianum, Roma, 2008, p. 281-292. ქ. ბეზარაშვილი, ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკის თეორიისა და ლექსთწყობის საკითხები ანტიოქიური კოლოფონების მიხედვით: ეფრემ მცირე, თბ., 2011, წ. I, წ. II, წ. III და სხვ. გვერდების საძიებლების მიხედვით.

ზეზები“, როგორც გრიგოლის პოეზიის წყარო;* აგრეთვე ლუკრეციუსის *De rerum natura*** ესთეტიკური, პოეტური ლიტერატურული ფორმისა და ფილოსოფიური იდეის განხილვით და ა.შ.

ს. მილოვანოვიჩ-ბარჰამი თავის სტატიაში გვთავაზობს მთელი ლექსის პირველ სრულყოფილ განხილვას და მის მნიშვნელობას წარმოაჩენს პოეზიის პრობლემების შეხების კუთხით. მან გრიგოლის ორმაგი დამოკიდებულება გამოიკვეთა საკუთარი პოეტური მიზნებისადმი. გრიგოლს, ერთი მხრივ, სურდა, კლასიციზირებული, მეცნიერული ქრისტიანული პოეზიის შექმნა, რომლის დანიშნულებაც აღზრდა და განათლება იყო, ხოლო, მეორე მხრივ, მას სურდა, ახალგაზრდა ქრისტიანთათვის გარკვეული ჯანსაღი გართობა, ანუ სიმღერები და ლექსები მიეწოდებინა, რომლებიც, ნაწილობრივ მაინც, აიღებდა სათავეს ბერძნული ხალხური მუსიკის სიმპოტიკური ტრადიციიდან. შესაბამისად, მკვლევარი პოემაში შემდეგ თემებს განიხილავს: აპოლოგიას, რელიგიურ დამოძღვრას იმ ახალგაზრდებისა რომლებსაც აკლიათ მოთმინება, საღვთო წერილის ინტერპრეტაციების თემებზე კონცენტრაცია მოახდინონ და ა.შ. მისი დასკვნით, გრიგოლი ერთადერთი ქრისტიანი ავტორი იყო, რომელმაც შეისმინა იმდროინდელი ლიტერატურული თეორია. ანტიკურ ლიტერატურულ კრიტიკაში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ბანალურს (ჰერმოგენე და სხვ.), რომელსაც გრიგოლი იყენებს, რათა პოეზია „ტკბილი“ და საამური იყოს, განსაკუთრებით ახალგაზრდებისათვის. მკვლევარი ასევე ხაზს უსვამს გრიგოლის განსხვავებულ დამოკიდებულებას, მის სურვილს ბიბლიური დარიგება „დაუტკბოს“ მოწაფეს, რათა ახალგაზრდები უფალთან დაახლოვოს სიამოვნებისა და სიტბოს მინიჭების საშუალებით. ს. მილოვანოვიჩის აზრით, ლექსში ასევე შეინიშნება ძველი ლიტერატურული

* A. CAMERON, Gregory of Nazianzus and Apollo, in: Journal of Theological Studies, 70, 1969, p. 240-241. A. KAMBYLIS, Gregory von Nazianz und Kallimachos, in: Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie, 110, 1982, p. 120-122 (c. dogm. 1. cf. Apollhymnos). Q. CATAUDELLA, Il prologo degli Aetia (Ait̃ia) e Gregorio Nazianzeno, in *RFIC*, N.S., 1928, p. 509-510. V. FRANGESKOU, Gregory Nazianze's Usage of the Homeric Simile, in *HELLENIKA* 36 (1985), p. 12-26. იხ. მათ შორის საფოს პოეზიის რეცეფცია გრიგოლ ნაზიანზელისათვის. Q. *Cataudella*, Saffo FG. 5(4) – 6(5) Diehl., in *At. e Rome*, s.III, 8, 1940, p. 199-201 (ქალების ლექსები: ნ. ტონია, საფოდან კასიამდე, ძველი სამყაროს პოეტიკა, თბ., 1990). იხ. უფრო ვრცლად რიტორიკული სქემის ბაძვა, კატალოგი, ძველების ლირაზე აღმატებული ახალი სიმღერა და სხვ. ნ. ტონია, საფოს პოეტური სამარო, თბ., 1991. იხ. С. С. АВЕРИНЦЕВ, Риторика как подход к обобщению действительности, *Поэтика древнегреческой литературы*, М., 1981, с. 22-33. S.A. MINNIS, A.B. SCOTT, D. WALLACE, Medieval Literary Theory and Criticism, с. 1100 – с. 1375, Oxford, 1988; C. MANGO, Discontinuity with the Classical Past in Byzantium, in: Byzantium and the Classical Tradition, ed. M. Mullett and R. Scott, University of Birmingham (13th Spring Symposium of Byzantine Studies, 1979), 1981, p. 48-57. ცხოვრების გზის არჩევის აღწერა, ადამიანური მოღვაწეობის სფეროს კატალოგიზაცია, ანუ რიტორიკული ჩამოთვლა ცნობილი რიტორიკული სქემა, კლასიკურ პოეზიაში გამოყენებული (საფო, *ჰორაციუსი* და სხვ.). ანტიტეზის მიზანია ერთი საგნის, მოვლენის სხვა საგანთან დაპირისპირება და მასზე აღმატება. ქრისტიანულ პოეზიაში (კერძოდ, გრიგოლ ღვთისმეტყველთან, რომლის შემოქმედებაც კლასიკურ ტრადიციებს ეფუძნებოდა) ეს იღებს ქრისტიანული ცხოვრების უპირატესობის აღიარების სახეს ამქვეყნიურ სიმდიდრესთან, ძალასთან, კეთილდღეობასთან შედარებით. ბუნებრივია, რომ საფოსა და გრიგოლის ლიტერატურული მოღვაწეობა ანტიკური და ბიზანტიური რიტორიკული ხერხების გამოყენების თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია შოთა რუსთაველისა და დავით გურამიშვილის ქრისტიანული მსოფლმხედველობის შესასწავლად. იხ. უფრო ვრცლად ქ. ბეზარაშვილი, ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკა..., 2011, I, გვ. 214-215; ნ. II, გვ. 146. ქ. ბეზარაშვილი, „სწავლა მოსწავლეთას“ პრობლემეტიკა, როგორც „დავითიანის“ ორგანული ნაწილი. დ. გურამიშვილი — 300. სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 2005, გვ. 13-31. გვ. 25-27. ქ. ბეზარაშვილი, ამადლებულისა და განსაცვიფრებლის ცნებები და პოეზიის მარადქალური ბუნება (საფო და ანა), — ლიტერატურული ძიებანი, XXXII, თბ., 2011, გვ. 101-113. (იხ. Carm. II, 1, 87, v. 1-12; carm. I, 2, 10, v. 456-457) და სხვ.

** K. BEZARASHVILI, Significance of Gregory the Theologian's Works for the Georgian Literary Tradition), *Le Muséon*, t.118, 2005, p. 292. S.A. REBILARD, Christianizing Classical Poetry: Gregory of Nazianzus' *Ars Poetica*, 2005.

თეორიის ალუზია, მაგ., ლიტერატურული ფიქციის (მითი, იგავი და ა.შ.) ნაცვლად, პოეტს სურს, ჭეშმარიტებას ეხებოდეს. აღნიშნული ლექსი წარმოადგენს ერთგარ მცდელობას ქრისტიანული განათლებისა და გართობის, სიამოვნების სათანადო ფორმების განსაზღვრისა მე-4 საუკუნეში.*

უკანასკნელი პერიოდის ორი საფუძვლიანი შრომა, რომლებიც გრიგოლის მიერ პოეზიის შესახებ დაწერილ ლექსს ეძღვნება, ეკუთვნის სუზან აბრამს რებილარდს. პირველ სტატიაში, რომლის სათაურია „ახალი კალიმაქე: გრიგოლ ნაზიანზელის გედის სიმღერა“ (2001), იგი ხსნის ქრისტიანი პოეტის ახალ იდეებს, რომლებიც ელინისტური ეპოქის პოეტისაგან მემკვიდრეობით გადმოტანილი სახეებითაა გადმოცემული, მაგ., პოეზიის ღმერთის აპოლონისა და ოდებისა და ლირაზე შესასრულებელი სიმღების ნაცვლად ქრისტიანი პოეტს საკუთარი მხატვრული სახეები შემოქვს. მეცნიერის აზრით, გრიგოლი თავად გახლდათ ახალი კალიმაქე, რომელიც პოეზიის ძალას ასხამდა ხოტბას. იგი არის გედი, რომელიც ქრისტიან ღმერთს უმღერის მთელი თავისი განსწავლულობით; *იგი ქმნის პოეზიას, რომელიც ლიტერატურული მონაპოვარია; მისი პოეზია წარმართულ მწერლობას აღემატება იმით, რომ სასარგებლო სიამოვნების განცდის მინიჭებით ყრმათა გულის მოგებას და საბოლოოდ ღმერთთან მათ ზიარებას ისახავს მიზნად*. მეცნიერის ყურადღებას იპყრობს აღნიშნული ლექსის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა: გრიგოლი კარგ პოეზიას სწორ მოძღვრებასთან აიგივებს, რითაც პოეტიკა (პოეტიკს) ესთეტიკის სფეროდან თეოლოგიაში გადააქვს.**

ნაშრომში, რომლის სათაურიცაა „კლასიკური პოეზიის გაქრისტიანება: გრიგოლ ნაზიანზელის *Ars Poetica*“ (2005), ს.ა. რებილარდი აანალიზებს გრიგოლ ღვთისმეტყველის ეპოქის ლიტერატურულ-პოეტურ ფონს (გრიგოლის პოეზია იმ ეპოქისათვის უნიკალური იყო როგორც ფორმის, ისე შინაარსის თვალსაზრისით). მკვლევარი ასკვნის, რომ კლასიკური სტილის ლიტერატურული პოეზია კერძო ქრისტიანულ ლიტერატურულ მიმდინარეობად კი არ გარდაიქმნა, არამედ კვლავინდებურად ასრულებდა განათლებულ პირთა შორის ინტელექტუალური ურთიერთობის როლს. მკვლევარი ლექსის შეთხზვის მიზეზს ივლიანე განდგომილის შემდეგ, მაქსიმუს ცინიკის წინააღმდეგ მიმართული რეაქციით ხსნის და მისი ლექსის რიტორიკულ სახეებს მაქსიმუსის მისამართით დაწერილ გრიგოლის სხვა ლექსის (carm. II, 1, 41) სახეებს ადარებს; მკვლევარი გრიგოლის მიერ დასახელებული ლექსის დანერის ოთხი მიზეზის ინტერპრეტაციას გვთავაზობს: „მოზომილი სიტყვები“, როგორც პოეტური მეტრი და თავშეკავება ქრისტიანული გაგებით; პოეზია როგორც ასკეტობა; პოეზიის ლიტერატურული ფორმა, როგორც კითხვის სიამოვნება, „ყველა სიტყვის განგდება, მხოლოდ ღვთით ჩაგონებულის დატოვება“, ანუ იმისა, რაც საღვთო წერილს უკავშირდება (Resp. 590b).***

* Č. MILOVANOVIĆ-BARHAM, Gregory of Nazianzus: *Ars Poetica* (In suos versus: Carm. II, 1, 39), in: *Journal of Early Christian Studies*, 5. 4, 1997, p. 497-510. ორმაგი დამოკიდებულებისათვის იხ. აგრეთვე ქ. ბეზარაშვილი, ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკა..., ნიგნ. I, II, III გვერდების საძიებლები; ბ) რიტორიკული ცნებების მიხ. ქ. ბეზარაშვილი, რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა გრიგოლ ღმერთისმეტყველის თხზულებათა ქართული თარგმანების მიხედვით, თბ., 2004, გვ. 588-598 და სხვ.

** S.A. REBILLARD, *A New Callimachus: The Swan Song of Gregory of Nazianzus* (წარმოდგენილი ამერიკელ ფილოლოგთა ასოციაციის ყოველწლიურ შეხვედრაზე), სან დიეგო, კალიფორნია, 2001/ San Diego, CA, January, 2001).

*** S.A. REBILLARD, *Christianizing Classical Poetry: Gregory of Nazianzus' Ars Poetica* (presented April 27, 2005 at Temple University, Philadelphia, PA). ქ. ბეზარაშვილი, ბიზანტიური მწერლობის მცირე ქრესტომათია, (პატრისტიკული კვლევა საქართველოში, ტ. II თ. დოლიძის და მ. მჭედლიძის მიხ.), ლოგოსი, თბ., 2012, გვ. 32-37.

საგულისხმოა, რომ ხელოვნებაში *ჟემმარტი მშვენიერების ცნება* (რომელიც გულისხმობს კარგის და არა ფუჭი სიამოვნების მიღებას) უკავშირდება მაიმუნისა და *ლლმის პლატონურ სახეს* (Resp. 590b). ერთობ საინტერესოა ქრისტიანული პოეზიის ს.ა. რეზილარდისეული კლასიფიკაცია — „ლიტერატურული“ პოეზია „ლიტურგიკული“ ანუ „ღვთისმოსავი“ პოეზიის საპირწონედ. მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრობლემაზე, რომელიც ლექსში მოხსენიებულია როგორც *ტრადიციის შერევის* მიზნით *მიმსგავსებული ლიტერატურული ფორმისა და ახალი შინაარსის „კეთილშობილი ნაზავი“*.*

კ. დემოენის ნაშრომებმა გრიგოლის ლექსების ანტიკური/წარმართული და ბიბლიური სახეების, აგრეთვე კლასიკური ტრადიციებისადმი გრიგოლის დამოკიდებულების შესახებ, რომლებსაც ის განიხილავს, როგორც ლექსის, რიტორიკული ფორმის სამართლიანობის დაცვას თეოლოგიური თემებისათვის** (მსგავს პრობლემასთან დაკავშირებით სხვა მკვლევართა კვლევებთან ერთად), ბიძგი მოგვცა ამ მიმართულებით გვემუშავა და ეს პრობლემა შეგვესწავლა გრიგოლ ღვთისმეტყველის ნაწარმოებების ქართულ თარგმანებში. ჩვენს ნაშრომში წარმოვაჩინეთ ქრისტიანი ავტორების ტრადიციულ გაორებულ დამოკიდებულებას კლასიკური ლიტერატურული ფორმებისადმი. ეს არის, ერთი მხრივ, მათი კრიტიკა, ხოლო, მეორე მხრივ, მათი გამოყენება საშუალებების სახით; მაგრამ ის ასევე კლასიკური სამყაროს დამოკიდებულებიდან გამოსასვლელ გზას სახავს და მას „გარეშე“ სიბრძნისადმი ნეიტრალურ დამოკიდებულებად განავითარებს ქრისტიანული იდეების სამსახურში.*** უაღრესად მნიშვნელოვანია, რომ „გარეშე“ სიბრძნისადმი დამოკიდებულება სათავეს იღებს თავად წმ. გრიგოლის შრომებიდან, რაც თეორიულად ვლინდება მის ლექსში „საკუთარი პოეზიის შესახებ“.

გრიგოლის ლექსის შეთხზვის ოთხი მიზეზი კლასიკური მეტრისა და სხვა კლასიკური სალიტერატურო ფორმების გამოყენებით, რომლებსაც გრიგოლი თავის ლექსში ახსენებს და რომელიც მრავალგზის გამხდარა მეცნიერთა განხილვის საგანი, შემდეგია:

1) ახალი იდეების მეტრში „გამოძერწვა“ (ეს ნიშნავს, რომ ეს ხერხი მკითხველისათვის უკვე ნაცნობი იყო, როგორც განათლების სასკოლო ნორმა, რადგან ლექსში ნახსენები არიან მკითხველები, რომლებსაც უყვართ ლიტერატურა — Gr. Naz. PG 37, carm. II, 1, 39,

* S.A. REBILARD, *Christianizing Classical Poetry: Gregory of Nazianzus' Ars Poetica* (წარმოდგენილი 2005 წ. 27 აპრილს ტემპელის უნივერსიტეტში, ფილადელფია, პენსილვანიის შტატი). იხ. აგრეთვე პლატონის, ჰორაციუსის მიხ., იხ. წ. I, 122-154; II, 140; III და სხვ. ა) პირთა და ნაწარმოებთა საძიებელი; აგრეთვე *ლლმის* შეს. II, 196-208; ი. დამასკ. და ეფრემ მცირის კოლოფონების მიხ. იხ. ქ. ბეზარაშვილი, რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა, გვ. 188-196; ქ. ბეზარაშვილი, ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკა..., წ. II, გვ. 143; წ. I, III და სხვ. საძიებლები ბ) რიტორიკული ცნებების მიხ. იხ. ვრცლად *მშვენიერების ცნება* ბიზანტიელებისა და ეფრემ მცირის მიხ. ქ. ბეზარაშვილი, რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა, გვ. 546-562; მწარე და ტკბილი ქრისტიანული იდეების სამსახურში იხ. ქ. ბეზარაშვილი, ალვგორიულობისა და აფორისტულობისათვის ბიზანტიურ პატრისტისტიკაში და რუსთაველთან. ლიტერატურული ძიებანი, XXII, 2001, გვ. 161-172 და სხვ.

** K. DEMOEN, *Pagan and Biblical Exempla in Gregory Nazianzen. A study in Rhetoric and Hermeneutics [Corpus Christianorum; Lingua Patrum II]*, Turnholti, 1996. K. DEMOEN, *The Attitude towards Greek Poetry in the Verse of Gregory Nazianzen*, in: *Early Christian Poetry. A Collection of Essays* edited by J. den Boeft and A. Hilhorst, Leiden, New York Koln, 1993, p. 235-252.

*** ქ. ბეზარაშვილი, „რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა“; ქ. ბეზარაშვილი, „ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკა“..., წ. I, II, III, გვერდების საძიებლები. M. MATCHAVARIANI, *The Classical Rhetoric in Old Georgian Translations (Based on David Tbeli's Translations of Gregory of Nazianzus' Works)*, in: *Phasis*, 2-3, Tbilisi, 2000, p. 275-279. მ. მაჭავარიანი, დიმიტრი თესალონიკელის შესხმა ქართულ მწერლობაში, მაცნე, ელს, 2004-2005, გვ. 165-176.

v. 38); ეს რაოდენობრივი სტროფები ზომის გარეშე არსებული სიტყვების, ანუ არარაოდენობრივი ახალი ტიპის სტროფების ნაცვლადაა (vv. 2, 35);

2) ახალგაზრდა თაობისათვის ჭეშმარიტი ცოდნის, ანუ ღვთიური სიბრძნის, მიღწევის გაადვილება; მწარე მცნებების გაგება ტკბილი პოეტური ფორმის დახმარებით სასიამოვნო წამლის მსგავსად (შესადარებლად აქ გამოიყენება კლასიკურ მწერლობაში ხშირად ხმარებული მწარე წამლის თაფლით დატკობის სახე — Carm. II, 1, 39, vv. 37-45; 90); სტროფების ეს ახალი სახეები უნდა გამოიყენებოდეს წარმართული სიმღერებისა და ლირაზე დაკერის სანაცვლოდ;

3) ბერძნების დაჯაბნა იმავე სალიტერატურო საშუალებებით, რომლებსაც ისინი იყენებენ რიტორიკასა და პოეზიაში სიტყვების მოსართავად (ე.ი. არ დაუშვან, რომ უცხოელებს/წარმართებს ლიტერატურაში უპირატესობა ჰქონდეთ ქრისტიანებზე; მათი დამარცხება მათივე იარაღით), თუმცა მშვენიერება ქრისტიანთათვის ჭვრეტაშია (Carm. II, 1, 39, vv. 49-50);

4) ბებერი გედის გამოსამშვიდობებელი სიმღერა (Carm. II, 1, 39, v. 55).

თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურაში მიიჩნევა, რომ ქრისტიანული პოეზიის კლასიკური სალიტერატურო ფორმით შექმნის მთავარ მიზეზს მესამე მიზეზი წარმოადგენს, რადგან *წარმართ პოეტებთან პაექრობაში* ის იმხანად საუკეთესოდ ითვლებოდა (ისევე როგორც ლიტერატურული აზროვნების ყველა პერიოდში).* *იმ სტილის თვისებების გამოვლენით, რომელსაც გრიგოლი იდეალურად მიიჩნევდა*, ნიშნავს: ლაკონიურობას, მკაფიოობას და სილამაზეს (sunt omnia, saef hneia, cari" _ Ep. 51. PG 37, 105B). *სათანადლო ფორმის, გამოხატვის სწორი სტილის, იმ დროისათვის მიღებული მეტრიკის გამოყენებით, გრიგოლმა შეძლო თავის თავსა და მის აუდიტორიას თუ მკითხველს შორის გარკვეული დისტანცია შეენარჩუნებინა; მეორე მხრივ, მან მნიშვნელოვანი პრეტენზია გამოთქვა, ბერძნული ლიტერატურის განვითარებაში უწყვეტი ტრადიციის განუყოფელი ნაწილი გამხდარიყო. ეს სურვილი ნათლად გამოჭვივის მის მიერ დიდაქტიკური ლექსის დაწერის განზრახვაში. როდესაც კლასიკური ზომის წესებს იცავს, გრიგოლმა იცის, თუ რა გზით განვითარდა ლექსი და თავადაც ცხადად არის ამ განვითარების ნაწილი.* მას სურდა, ამ დიად ტრადიციაში შეეღწია და ეჩვენებინა, თუ როგორ შეიძლებოდა, რომ ქრისტიან მწერალს არა უბრალოდ მიეზაძა შესაბამისი ტრადიციებისათვის, არამედ შეექმნა რალაც ისეთი, რაც დამოუკიდებლად იარსებებდა. ყოველივე ეს გრიგოლს ანტიკური მწერლობის ჭეშმარიტ მცოდნენ წარმოაჩენს.**

როგორც ვხედავთ, აღნიშნულ კვლევათა უმეტესობა გრიგოლის მიერ ქრისტიანულ პოეზიაში ძველი ლიტერატურული ფორმით ახალი შინაარსის დამკვიდრებაზე საუბრობს, როგორც სიახლეზე. რაც შეეხება ზემოხსენებულ შრომებს (მათ შორის ჩემს სტატიებს), ვცდილობ, პოეზიის შესახებ გრიგოლის ლექსი განვმარტო ფორმისა და შინაარსის პრობლემის თეორიული შეფასების ფონზე, რომელსაც *მიქაელ ფსელოსი* ეხება გრიგოლ ღვთისმეტყველის ნაწარმოებების სტილთან დაკავშირებით თავის ტრაქტატებში (როდესაც ის მის აზრებს კლასიკურ რიტორიკულ თეორიებს ადარებს). ფსელოსის ტრაქტატები ბიზანტიური რიტორიკული თეორიის ახატენდენციებს წარმოაჩენს ტრადიციული ცნებების ინტერპრეტაციის საფუძველზე.

* B. WYSS, Gregor von Nazianz. Ein griechisch-christlicher Dichter des 4. Jahrhunderts, in: Museum Helveticum, 6, 1949, p. 177-179.

** D.A. SYKES, Gregory Nazianzen as Didactic Poet, Studia Patristica-ში, 16, 1985, p. 433-437. ქ. ბეზარაშვილი, ბიზანტიური მწერლობის მცირე ქრესტომათია, გვ. 11, 70 და სხვ.

მიქაელ ფსელოსი არ ახსენებს გრიგოლის პოეზიას, ის, ძირითადად, მისი ჰომილიების სტილს განიხილავს, მაგრამ კლასიკური ფორმისა და ქრისტიანული შინაარსის იდეა, საზოგადოდ, იგივეა გრიგოლის ყველა ნაწარმოებში. ასე რომ, აქ, შესაძლოა, მივიღოთ ის დასკვნები, რომლებიც გამოვლინდა ტრაქტატების რიტორიკის ბიზანტიური თეორიის კუთხით შესწავლის დროს. ცხადი ხდება, რომ ბიზანტიურ თეორიაში ქრისტიანი ავტორების მიერ დიდი ხნის წინ მემკვიდრეობად მიღებულ ტრადიციულ ცნებებთან ერთად კლასიკური რიტორიკული თეორიების კონცეპტების ახალი ასპექტებიც შევიდა. ეს არის სტილის დონეთა, მიმესისის (ბაძვის), მშვენიერებისა და ა. შ. შესახებ არსებული კონცეპტების ორი ასპექტი.*

აქ ურიგო არ იქნებოდა ზ. პოკროვსკაიას სტატიის მოყვანა როგორც პარალელური შრომისა, რომელიც ანალიზის იმავე მეთოდს იყენებს. ზ. პოკროვსკაია ლუკრეციუსის თეორიულ იდეებს იკვლევდა De rerum natura-ს პასაჟების მაგალითზე ანტიკურობის, უმთავრესად ჰორაციუსის, პოეტური თეორიების მიხედვით.** ასევე ვითვალისწინებ ი. ლიუბარსკის ნაშრომს, რომელიც ფსელოსის მხატვრულ სახეებს სწავლობდა, ძირითადად, გრიგოლ ღვთისმეტყველის რიტორიკული ნაწარმოებების საფუძველზე.*** იგივე შეიძლება ითქვას მიქაელ ფსელოსის მეთოდებსა და რიტორიკული თეორიის მხატვრულ სახეებზე ელინისტური პერიოდის ავტორებზე დაყრდნობით (დიონისე ჰალიკარნასელი და სხვები), ისევე როგორც იმ კონცეპტებზე, რომლებიც გრიგოლ ღვთისმეტყველს მოჰყავს თავის ნაშრომებში.

2. „ახალი სტილის“ შესახებ გრიგოლ ღვთისმეტყველის პოეზიაში

გრიგოლის მიერ ნახსენებ თემებთან დაკავშირებით შეიძლება დავასკვნათ, რომ თავის ლექსში იგი ეხება რიტორიკული თეორიების (როგორც კლასიკური, ისე ბიზანტიური) თანაფარდ პრობლემებს. გთავაზობთ ამ კონცეპტების ანალიზს:

1) წარმართული სალიტერატურო ფორმისა და ქრისტიანული შინაარსის თანაარსებობაზე მითითება, როგორც რიტორიკის „განსხვავებულ“ / სხვა (alīh) სალიტერატურო გზაზე logo): αλληνη τω λογω οδον. Gr. Naz. PG 37, carm. II, 1, 39, vv. 22; 64), (საკუთარი გულისნადების, სულიერი გამოცდილების ლექსად თქმა), ახალი თემაა, რომელიც გრიგოლის Ars Poetica-ში გაჟღერდა. იგი განსხვავდება წინარე კლასიკური თემებისაგან. თავად

* A. MAYER, Psellos' Rede über den rhetorischen Charakter des Gregorios von Nazianz, _ Byzantinische Zeitschrift, 20, 1911, S. 27-100. MICHAEL PSELLOS, Characteres Gregorii Theologi, Basilii Magni, S. Joannis Chizostomi et Gregorii Nyseni). PG 122, col. 901-908. ქ. ბეზარაშვილი, „მიქაელ ფსელოსის ეპისტოლე-ტრაქტატი საღვთისმეტყველო სტილის შესახებ (გამოკვლევა, თარგმანი, კომენტარები), ბიზანტიური მწერლობის ქრესტომათია III, თბ., 1996, გვ. 108-156. ქ. ბეზარაშვილი, „მიქაელ ფსელოსის ტრაქტატი წმ. მამათა სტილის შესახებ“ (წინასიტყვაობა, თარგმანი, კომენტარები), „გზა სამეფო“ 1/4), 1996, გვ. 70-92. BEZARASHVILI K., Michael Psellos: The Interpreter of the Style of Gregory the Theologian and the New Aspects of the Concepts of Rhetorical Theories, in: Studia Patristica, vols. XLIV-XLIX (vol. XLVIII; XVI. Greek Writers), Peeters, Leuven-Paris-Walpole, MA, 2010, p. 233-240. ქ. ბეზარაშვილი, ეფრემ მცირის შეხედულებებიდან: ბაძვის ტრადიციული კლასიკური ცნება ეფრემ მცირესთან და ბიზანტიური რიტორიკის თეორიაში, — მაცნე, ელს, 104, 1997, გვ. 138-161; ქ. ბეზარაშვილი, ბაძვის ცნების ახალი, ქრისტიანული ასპექტი ეფრემ მცირესთან და ბიზანტიური რიტორიკის თეორიაში, მაცნე, 1-4, 1998, გვ. 89-128; ქ. ბეზარაშვილი, მშვენიერების ცნების გაგებისათვის ბიზანტიურ ესთეტიკაში და ეფრემ მცირესთან, — „სჯანი“ (ყოველწლიური ლიტერატურულ-თეორიული სამეცნიერო კრებული), III, თბ., 2002, გვ. 74-90; IV, 2003, გვ. 58-78. ქ. ბეზარაშვილი, „რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა“, 2004, გვ. 159, 198; 530-587.

** 3. Покровская. Лукреций о поэтическом искусстве. Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975, с. 163-173.

*** Н. Я. Любарский. Михаил Пселл и Григорий Назианзе. „ბიზანტიური სტუდიები“, თბილისი, 1978, с. 93-98.

გრიგოლიც მას „უფრო კეთილშობილ ნაზავს“ უწოდებს (mixi» eugenetera - v. 93). საუკეთესო წარმართული ფორმისა და მაღალი ქრისტიანული შინაარსის გაერთიანების პრობლემა მიქაელ ფსელოსის ტრაქტატშიც განიხილება, სადაც იგი მას „ახალ“ „უჩვეულო“ kainh) იდეას უქოდებს: kainon tout jah eiñ tō noñma (Psellos, Ad Pothum, A. Mayer ed., c. 2₃₂), რომელიც წამყვანი თემა გახდა გრიგოლის ნაშრომებში.*

კლასიკური სალიტერატურო ფორმისა და ქრისტიანული შინაარსის თანაარსებობა შეესაბამება სტილის ცნების ახალ ასპექტს, რომელიც ამ ცნების კლასიკური ასპექტისაგან განსხვავდება და რომელსაც ფსელოსი რიტორიკულისა და „თეოლოგიურის“ (qeol ogiko» caraktñr) კომბინაციას უწოდებს. მიქაელ ფსელოსის მიხედვით, სტილის ამ ორი ნორმის ერთობის თანაარსებობა — ბუნებრივი სიდიადის, უბრალო მშვენიერებისა და გრიგოლ ღვთისმეტყველისათვის დამახასიათებელი მაღალი სტილისა (ἀπανταχοῦ δὲ ἡ μεγαλιγορία καὶ ὁ τοῦ λόγου ὄγκος καὶ τὸ φυσικὸν μέγεθος καὶ τὸ ἀπειπιθῆσθαι κάλλος ... ὁ τοιοῦτος χαρακτήρ ἀπαθῆς καὶ ἀσχεμάτιστος πέφυκε. Psellos, Ad Pothum, Mayer ed., c. 20₃₇₇₋₃₈₃) - უჩვეულო შედეგით დამთავრდა: „წმ. მამამ გაუერთიანებელი გააერთიანა“ (ὁ δὲ γε πατήρ εἰς ταῦτο τὰ ἀσύγκλαστα θέμενος - c. 20₃₈₂₋₃₈₃). გაუერთიანებლის გაერთიანების დუალობა რიტორიკისა და თეოლოგიის, კლასიკურისა და ქრისტიანულის ერთიანობას ნიშნავს. აქ ის ტექნიკის გარეშე არსებულ რიტორიკას გულისხმობს (ῥητορικὸν ἔστιν ἀτεχνόν - c. 13₂₃₃₋₂₃₄). გრიგოლ ღვთისმეტყველის სტილის ხიბლი მის ბუნებრივ ქრისტიანულ უბრალოებაშია, რომელიც საამოდ გადადის მჭერმეტყველებაში, ანუ იმავდროულად ბუნებრივიცაა (κατὰ φύσιν) და მჭერმეტყველურიც (სიტყვასიტყვით: მომხიბვლელად გასაგები და ტკბილი: καλλιρεμοῦσθεροι καὶ γλυκύτεροι. c. 12₂₁₅₋₂₁₆).

აღნიშნული ერთობა გრიგოლ ღვთისმეტყველის ნაწარმოებების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიშან-თვისებაა. გრიგოლ ღვთისმეტყველის, ამ ახალი თეოლოგიური სტილის დამაარსებლის, ნაშრომებისათვის დამახასიათებელი ეს თავისებურება მიქაელ ფსელოსის მიერ ნორმად და მოდელადაა მიჩნეული.**

აღსანიშნავია, რომ ახალი და განსხვავებული გზის თემა კლასიკურ ლიტერატურაში უკვე იყო ნახსენები (კალიმაქე: pidako» kaqarñv აპოლ. ჰიმნი და ა. შ.), მაგრამ ლუკრეციუსი ახალ გზაში (avia Pieridum loca nullis ante trita solo - I, 926) სტროფთა ერთობასა და ფილოსოფიის ახალ სწავლებას გულისხმობდა (ეპიკურეს სწავლებას). ახალი მის მიერ გაგებულა, როგორც წინააღმდეგობათა გაერთიანება (III, 151).***

2) ამ ლექსში გრიგოლ ღვთისმეტყველი ხსენებულ ურთიერთმიმართებას ხელოვნების საშუალებებით მცნებათა „სიმწრის დატკობას“ უწოდებს (τεχνή/ glukazwn tō pikron twn eñtolwn — „მცნებათა სიმკაცრის მოხერხებულად დატკობა“. carm. I, 2, 39, v. 41. ახალგაზრდა თაობისათვის სათნოებისაკენ მიმავალი გზის საჩვენებლად (ვვ. 37-43). ქვემოთ იგი იმეორებს: „მინც რა არის საზიანო ყრმათათვის (toux» new») იმაში, რომ ისინი

* ქ. ბეზარაშვილი, „რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა“ (იხ. საძიებლების გვერდები მიქაელ ფსელოსის მის.). ქ. ბეზარაშვილი, „ბიზანტიური და ძველი ქართულ რიტორიკა“..., ნ. II, 152, 154.

** მიქაელ ფსელოსი საბოლოოდ, იმავე გაგებით, გრიგოლის ღვთიური სიტყვის გარეგან რიტორიკულ ორნამენტებს ადარებს სახარებისეულ მარგალიტის მოვარაყებას ოქროთი და ძვირფასი ქვებით (მათე. 13, 45-46) (Psellos, Ad Pothum, Mayer ed., c. 585-90). ფსელოსი გულისხმობს მისტიური ჭვრეტის მშვენიერებისა და სიბრძნის გამოხატვას რიტორიკული ორნამენტებით. იხ. ქ. ბეზარაშვილი, ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკის თეორია ..., ნ. I, გვ. 38, 43, 148; 117; ნ. II, გვ. 153-157 და მრავალი სხვ. საძიებლების მის. ქ. ბეზარაშვილი, რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა, გვ. 260 და სხვ.

*** 3. Покровская. Лукреций о поэтическом искусстве. с. 163-173. ლუკრეციუსის მის. იხ. ქ. ბეზარაშვილი, ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკა..., ნ. I, გვ. 55, 110.

ღირსეულ სიამოვნებას განიცდიდნენ (di j hlonh» semnh») ღმერთთან ზიარების გზაზე?“ (pro» Qeou' koinwnian _v. 91).

ამ ფრაზის წყარო კლასიკურ მწერლობაშია. გრიგოლი *ლუკრეციუსისა* და სხვა ავტორების ნაწარმოებებიდან დატკობის ნაცნობ ტროპს მიმართავს (რადგან წამლის დაღვევა უფრო ადვილია, თუ მას თაფლით დავატკობთ). De rerum natura-ში *ლუკრეციუსის* განზრახვაა ფილოსოფიის სიმწრის დატკობა მოზრდილ ყრმათათვის (I, 936-943).

რიტორიკა და ფილოსოფია, რომლებსაც კლასიკურ ლიტერატურაში ხანდახან ერთ მთიანობად განიხილავენ (იხ. პლატონის ჭეშმარიტი რიტორიკა, როგორც ფილოსოფიური რიტორიკა — Gorg. 517a; Phaedr. 261a და ა.შ.), ქრისტიანობაში უფრო ფართო გაგებით თეოლოგიისა და რიტორიკის ერთიანობად იქცევა — ჭეშმარიტ თეოლოგიურ რიტორიკად.* შუასაუკუნეებში თეოლოგიის უპირატესმამდგომარეობამანტიკური ეპოქის ფილოსოფიის მაღალი/დიადი და აბსოლუტური ღირებულება ჩაანაცვლა. ის, რასაც პლატონი ამბობდა ფილოსოფიის მიმართების შესახებ ლიტერატურასა და ხელოვნებასთან, შუა საუკუნეებში თეოლოგიის „გარეშე“, ანუ საერო (ξῆσθευ) სიბრძნესთან მიმართებად იქცა.** „გარეშე სიბრძნე“ ინოვებოდა, ზოგადად, კლასიკური, წარმართული ლიტერატურა, ისევე როგორც წარმართული ფილოსოფია კონკრეტულად, რომელიც შუა საუკუნეებში თეოლოგიის მსახურად იქცა ancilla theologiae).***

სიტუბო სასიამოვნოს ცნებაა — ესთეტიკური სიამოვნება და კარგი ლიტერატურული ფორმა, რომელიც კლასიკურ რიტორიკულ თეორიებში ფართოდ გავრცელებული ტერმინებით (glukuř, hduř) გამოიხატება.****

ტკბილისა და მწარის ანტითეზა გრიგოლის საყვარელი პარადიგმაა. საერო ლიტერატურული ფორმისა და ქრისტიანული შინაარსის იმავე გაგებით იგი მას თავის ჰომილიებშიც იყენებს, ხან საწინააღმდეგო შენაცვლებით — მწარეს, როგორც საეროს, ხოლო ტკბილს, როგორც ღვთიურს (Or. 36, c. 4 და ა. შ.).

გრიგოლი განმარტავს, რომ ეს პოეზია ტკბილი ფორმით იმ ყრმათათვისაა, ვისთვისაც ლიტერატურა საამურია (toi” neoi”, kai; tw’n ořoi mařista cairousi logoi” _ Carm. II, 1, 39, vv. 37-40). საამურს გრიგოლი აქ, შესაძლოა, სულიერად უმწიფართა პოეზიითა და ხელოვნებით გართობის *პლატონისეული* გაგებით ხმარობდეს. ამიტომაც, ჩემი აზრით, გრიგოლი paizein, paizontwn logoi-სს თავის ლექსში (vv. 45, 60), შესაძლოა, ხმარობდეს საპირისპიროდ ფილოსოფიისა და ლიტერატურის *პლატონისეული* გაგებისა: სულიერად

* G.A. KENNEDY, *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princeton, New Jersey, 1983, p. 126-131. G.A. KENNEDY, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, London, 1980, p. 41-82. G.A. KUSTAS, *Studies in Byzantine Rhetoric*, Thessalonike, 1973, p. 124-125.

** სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია, რომ ქრისტიანული ესთეტიკა კლასიკური ავტორების ფორმულირებებს საკუთარი მიზნით იყენებდა წარმართული ავტორების საწინააღმდეგოდ, მაგრამ მათ ახალი იდეებითაც ამდიდრებდა (B.B. Бычков. *Малая история византийской эстетики*. Киев, 1991, c. 26, 15).

*** პატრისტულ ლიტერატურაში ცნებები ξῆσθευ, ξῆσθος, ἀλλότριος (გარეშე, უცნაური, უცხო) არაქრისტიანი, არაეკლესიური, წარმართული ერეტიკული ან საერო ქადაგებების სახელებია (იხ. ებრ. 13, 9; II პეტრე 1, 16; II კორინთ. 1, 12; I კორინთ. 2, 6; 3, 19; მარკოზ. 7, 7; მათ. 15, 9; 16, 23 და ა.შ.), ხოლო ტერმინი ἡμέτερος (ჩვენი) იხმარება ქრისტიანი, ეკლესიური ქადაგებებში ღვთიური სიბრძნის აღსანიშნად (იხ. I კორინთ. 2, 7). G.W. LAMPE, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford, 1961.

**** გულისხმობენ რიტორიკულ ხერხებს, რომლებიც კომპოზიციის ლიტერატურულ ფორმას გამოხატავს და მათ ესთეტიკურ აღქმას გულისხმობს (J. MARTIN, *Antike Rhetorik*, Munchen, 1974, S. 338-339, 342-345; 169-170, 259, და სხვ.). ამ ტერმინთა აღნიშნული მნიშვნელობები ბიზანტიურმა ლიტერატურამაც შეითვისა და ისინი მასში აღიქმებოდა როგორც ღვთიური იდეის სილამაზის საპირისპიროდ. იხ. ქ. ბეზარაშვილი, მშვენიერების ცნების გაგებისათვის ბიზანტიურ ესთეტიკაში და ეფრემ მცირესთან, I. „სჯანი“, III, 2002, გვ. 74-90; II. „სჯანი“, IV, 2003, გვ. 58-78.

უმნიფარია ის, ვისაც ბავშვური/ყრმათა პოეზია უყვარს (პაიდივა), ხოლო ფილოსოფიურად მოაზროვნეა ის, ვინც გართობაზე ამალღებულა და ჭვრეტასთანაა მიახლოებული (იხ. Resp. II 377ac, 378e; X 602b).

როგორც ცნობილია, პლატონი თავის „რესპუბლიკაში“ ესთეტიკურ ხედვას ბერძენი საზოგადოების ბავშვობის პერიოდს უწოდებდა, ხოლო ფილოსოფიას განათლებული ადამიანების ჭვრეტის საგნად განიხილავდა. ამიტომაც, მისი სიტყვებით, მხოლოდ ფილოსოფოსს ძალუძს, ღვთაებრივი მშვენიერებისა და ჭეშმარიტების აღქმა (Resp. V 474cd, 476e; VI 485c, 487c და ა. შ.). ზემოთ აღნიშნული იყო, რომ ლუკრესიუსიც აღიარებდა ფილოსოფიის სიდიადეს და განმარტავდა, რომ ის პოეზიას (ანუ ესთეტიკურ ფორმას) მწარე ფილოსოფიური შინაარსის (ანუ, ფილოსოფიის მიუდგომელი, ბუნდოვანი იდეების) დასატკბობად იყენებდა მოზრდილი ყრმათათვის (De rerum natura I, 936-943).

პავლე მოციქულიც საუბრობს იმაზე, რომ შეურყვენელ/უნიგნურ და უმეცარ, ანუ ჩვილ მოაზროვნე ადამიანებს რძე (ანუ, ნაზი საკვები) უნდა მიეცეთ, ხოლო უფროსებს (ანუ განათლებულ ადამიანებს) — მტკიცე საკვები, ანუ საღვთო, ღრმა შინაარსი, რთული — სოლიდური სიდიადე (Hebr. 5, 13-14; I Cor. 3, 1-2). ეს იმას ნიშნავს, რომ მისი განზრახვაა, ისინი ღვთიურ სიბრძნეს ყოველგვარი დაფარვის გარეშე აზიაროს.

ამავე დროს ცნება „ახალგაზრდა“ გრიგოლის შრომებში, შეიძლება, გამოყენებულ იქნას არა მარტო ახალგაზრდა თაობის მნიშვნელობით, არამედ ამ სიტყვის წმ. პავლესეული, სულიერი მნიშვნელობითაც — სულიერად უმნიფართა აღსანიშნავად (I kor. 13, 12; II kor. 12, 4).*

3) მიქაელ ფსელოსის მიხედვით, აღნიშნული ორი ნიშან-თვისება გრიგოლ ღვთისმეტყველის ნაწარმოებებში მსმენელისათვის შეუმჩნეველად თანაარსებობს. ამიტომაცაა მისი ნაშრომები თანაბრად სასურველი, როგორც ნასწავლთათვის, ისე უსწავლელისათვის; ისინი მისაღებია უმრავლესობისათვის და ამავე დროს უმრავლესობის შეგნებაზე ამალღებულია; ისინი გასაგებია იმათთვის, ვინც ფლობს რიტორიკასა და ფილოსოფიას და იმათთვისაც, ვისაც სწავლების მხოლოდ ღვთიური შინაარსის წვდომა ძალუძს („ის მსმენელს საშუალებას აძლევს, მის მიერ განსაზღვრულ დონეზე შეიმეცნოს“ — Psellos, Ad Pothum, Mayer ed., c. 15294-295; „იგი იშვიათად მეტყველებს და ისიც მაღალ იდეებს ზიარებულ მცირედთათვის“ — ἡσυχαστῶν ἰσχυρισμῶν - c. 16₃₀₀).**

ლექსში გრიგოლი საუბრობს კლასიკურ ფორმაზე იმათთვის, ვინც მიჩვეულია და ვისაც მოსწონს ლიტერატურის ესთეტიკური ფორმები (იხ. ზემოთ 2-ში), ანუ ის განკუთვნილია ლიტერატურაში განსწავლული მსმენელისათვის, რომელსაც სჭირდება ღვთიური იდეების წვდომაში განათლება. ამრიგად, თავის ლექსში გრიგოლიც ეხება მსმენელისა და მკითხველის განათლების დონის პრობლემას, რომელიც ხშირად განიხილება რიტორიკულ თეორიებში. გრიგოლი განასხვავებს მკითხველის ორ დონეს: ერთი ჯერ კიდევ უმნიფარია და საჭიროებს ტკბილ ლიტერატურულ ფორმას, ხოლო მეორე უკვე განსწავლულია მის-

* საღვთო სიბრძნე და სრული ცოდნა საღვთო წერილის რთული სწავლებით თუ მარტივი მნიშვნელობით იხ. ქ. ბეზარაშვილი, რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა, 2004, გვ. 218.

** კლასიკური ლიტერატურული ფორმა განათლებული ბერძენი საზოგადოებისათვის იყო განკუთვნილი (H. HUNGER, Die hochsprachliche profane Literatur, I, S. 67. E. NORDEN, Die antike Kunstprosa, II, S. 479-492, 512. G. KENNEDY, Classical Rhetoric გვ. : 130-135). ქ. ბეზარაშვილი, რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა, 2004, გვ. 372-373 და სხვ. ქ. ბეზარაშვილი, ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკის თეორია ..., ნ. III, მიქაელ ფსელოსი — გრიგოლ ღვთისმეტყველის სტილის ინტერპრეტატორი და რიტორიკის თეორიების ცნებათა რამდენიმე ახალი ასპექტი.

მისთვის კარგად ნაცნობი ლიტერატურულ-ფილოსოფიული ფორმით და რომელიც შემდგომში მზადაა, „გამოიტანოს ის, რაც საამოა“ (to: komyon) და მიიღოს მხოლოდ ღვთიური სიბრძნე (carm. II, 1, 39, v. 96). To: komyon რიტორიკის ტერმინი და ცნებაა.*

4) გრიგოლის ლექსში გამოყენებულია წინა პერიოდის საუკეთესო ავტორების *mimesis*-ი, კლასიკური ლიტერატურული ფორმის მიბაძვა მისი ტრადიციული გაგებით. ის შესაბამეა ელინისტური რიტორიკული თეორიების ცნებას _ *mimhsi' twn ajrcaiwn*,** *kata: zhilon ajrcaiwn*, რომელიც ბიზანტიურმა რიტორიკულმა თეორიამაც მიიღო მემკვიდრეობით (Psellos, Ad Pothum, Mayer ed., c. 2₂₁₋₂₃, c. 2₃₉₋₄₀).*** ლექსში ის კლასიკური/ანტიკური ლექსთწყობის იმიტაციას ნიშნავს (*wl oilpai ai prosh'don ejmmei ei' logou*) „როგორც ძველად ადამიანები ხმაშენწყობილად რომ მღეროდნენ სიტყვებს“. c. II, 1, 39, v. 85).

ლექსთწყობის ცოდნა აუცილებლად ითვლება ჰერმენევტიკული გრამატიკის უცნობი ელინისტური დეფინიციით (შემორჩენილია ბასილი დიდის გრიგოლისეულ ეპიტაფიასა და მის კომენტარებში), რომელიც იქ ნახსენებია როგორც *metroi' epistatei'* — გრამატიკის მესამე ნაწილი, ანუ ლექსის წესები (Or. 43, c. 23. P.G. 36, 528 A 6).**** აქაც გრიგოლი ჰერმენევტიკული გრამატიკისა და რიტორიკული თეორიების ცნებებს იზიარებს, რომლებიც შუა საუკუნეებში ერთმანეთთან ახლოს იდგა.*****

სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებობს აზრი, რომ ბიზანტიური თეორიული კვლევები, უმთავრესად, კლასიკური ლექსთწყობის პრობლემას უფრო ეძღვნებოდა, ვიდრე ბერძნულ პოეზიაში განვითარებულ პროცესებს — ახალი თავისებურებების განვითარებას, რომლებიც ტონური პროსოდიასა და მარცვალთა რაოდენობას ემყარება და არა რაოდენობრივ კვანტიტატურ პროსოდიას.***** ამრიგად, გრიგოლი საუბრობს მეტრის კლასიკურ წესებზე (*metron* c. II, 1, 39, vv. 24, 37), თუმცა, როგორც უკვე აღინიშნა სამეცნიერო ლიტერატურაში და ზემოთაც, მას გათვითცნობიერებული ჰქონდა ბერძნულ მეტყველებაში განვითარებული პროცესები, რომლებსაც თავის ლექსში მეტრად (*ametron*) მოიხსენიებს.

5) ამ ლექსში ასევე ვხვდებით რიტორიკული თეორიებისათვის დამახასიათებელ მშვენიერების ცნებას (*kallo', cari*), ოღონდ ახალი გაგებით. გრიგოლის აზრითაც, ისევე როგორც სხვა წმიდა მამების თანახმად, მშვენიერებისა და ხიბლის ცნება ქრისტიანთათვის სიტყვებში კი არ არის, არამედ ჭვრეტაში, ღვთიურ იდეაშია (to: *kallo' hmin ej qewriw* / - Gr. Naz. PG 37, c. II, 1, 39, v. 51). ელინისტური რიტორიკული თეორიებიდან მემკვიდრეობით მიღებული მშვენიერების ცნება აქ ახალი, ქრისტიანული მნიშვნელობითაა წარმოდგენილი. კლასიკურ თეორიებში მას რიტორიკული ფორმის გარეგანი სილამაზის მნიშვნელობა ჰქონდა შეძენილი. გრიგოლის ლექსში კი მას ტრანსცენდენტალური, საღვთო, ზოგ შემთხვევაში ბუნდოვანი, შეფარული სილამაზის მნიშვნელობა აქვს.

* *Lexicon Technologiae Graecorum Rhetoricae, cong. Ilustr. Jo. Ch. Th. ERNESTI, Leipzig, 1795/Darmstadt, 1962, s.v. komyeuesqai.*

** J. MARTIN, *Antike Rhetorik*, S. 7, 291. H. HUNGER, *On the Imitation of Antiquity in Byzantine Literature*, in: *DOP*, 23-24, 1969-1970, p. 17-38. G. KENNEDY, *Classical Rhetoric*, p. 25-40, 116-119.

*** ქ. ზეზარაშვილი, „მიმესისის ტრადიციული კლასიკური ბაძვის ცნება“. *იხ. რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა*, გვ. 159-197; 165, 201 და სხვ.

**** იხ. ბასილი მინიმუსის კომენტარი — R. CANTARELLA, *Basilio Minimo II. Scolii inediti con introduzione e note*, *Byzantinische Zeitschrift*, 26, 1926, S. 28, 1.

***** K. BEZARASHVILI, *On an Unknown Definition of Grammar in Byzantine and Georgian Literary Sources*, in: *XXI International Congress of Byzantine Studies*, London, 2006.

***** С. С. Аверинцев. Школьная норма литературного творчества в составе византийской культуры. – *Проблемы литературной теории в византии и латинском средневековье*. М., 1986.

სწორედ ამ ახალი მნიშვნელობითაა ნახმარი ეს ცნება მიქაელ ფსელოსის ტრაქტატში, რომელიც გრიგოლის ნაწარმოებთა სტილს განიხილავს ორივე თვალსაზრისით: როგორც გრიგოლის სიტყვების რიტორიკულ სიმშვენიერეს და როგორც მათი ღვთიური შინაარსის სიმშვენიერეს. ამრიგად, მშვენიერების ცნება ონტოლოგიური, ეთიკური კუთხით გაიგებოდა, რასაც მეტაფიზიკური სილამაზის პლატონური და ნეოპლატონური ინტერპრეტაციები უძღოდა წინ (Plat. Sympos. 210E-211D. Plotin. Ennead. I, 6, 1-2. Cfr. Dion. Areop. De divinis nominibus, IV, 7. De coelesti hierarchia, 3 და სხვ.).* გრიგოლის მეთოდის შესწავლის შემდეგ მიქაელ ფსელოსმა თეოლოგიური მშვენიერების ახალი ცნება დანერგა (τὸ θεολογικὸν καὶ ἡμέτερον κάλλος_ c. II, 1, 39, v. 12), ზეციური, მისტიკური, ღვთაებრივი მშვენიერების წარმოდგენის ცნება (ὁβ. τὸ τοῦ ὁυρανοῦ κάλλος. χάρις ἀποβήτοισ_ cc. 2, 6, 19, 19; cf. τὸ μυστικὸν κάλλος_ Gr.Naz. Or. 2, c. 48. PG 35, 457 A 2-3. θεία χάρις, ἄσμεν χάρις_ Photius, PG 101, 945C, 697D; PG 102, 861D, 657D), როგორც ღვთაებრივი მშვენიერების გამოხატულება, რომელიც ამ ცნების გარეგანი, გრძნობისმიერი, ანუ, ესთეტიკური მნიშვნელობისაგან განსხვავდებოდა.**

6) ლექსში გრიგოლის მოთხოვნა, რომელიც კლასიკური, საერო პოეტური ფორმის გამოყენებას გულისხმობდა, წარმოადგენს რეაქციას იმპერატორ ივლიანე განდგომილის რეპრესიებზე. el hhnizein-ის ცნება, რომელიც გრიგოლმა ახალი გაგებით შემოიტანა თავის ჰომილიაში Contra Julianum (Or. 4, c. 4-5. PG 35, 536 A 1 _ B 13. cf. Vita Gregorii Nazianzeni. PG 35, 304 A 5 _ B 5), ასახულია ლექსში (ὁβ. In suos versus. PG 37, c. II, 1, 39, vv. 48-49: οὐκ εἰ λόγοι» pleon didwmi tou» xenou» hhnw'n). გრიგოლი ლინგვისტურ და კულტურულ ელინიზმს რელიგიურისაგან განასხვავებდა და მიიჩნევდა, რომ ელინური განათლება (el hhnizein) ქრისტიან ბერძნებსაც ეკუთვნოდათ.*** იგივე აზრია გატარებული ლექსში, რომელშიც დასმულია კონტრპროგრამის ამსახველი დახვეწილი კლასიკური ფორმების არსებობის აუცილებლობის საკითხი, რომელიც მიმართულია კლასიკური მწერლობისდარი (კლასიკური ნორმები, ჟანრი, მეტრი, პოეტურ-რიტორიკული ხერხები და ა. შ.) მრავალფეროვანი ქრისტიანული და ქრისტიანული შინაარსით კლასიკურზე აღმატებული ლიტერატურის შექმნისაკენ.

7) ამგვარად, არქაული ლიტერატურული ფორმა, ენა და სტილი ტიპურია ახალი შინაარსისათვის — ქრისტიანული ლიტერატურული პოეზიისათვის (ა. რებლარდის ტერმინი), რომელიც ლიტურგიული პოეზიისაგან გამოირჩევა ბერძნულ ენაში მიმდინარე ახალი პროცესების წყალობით — მეტრი შეცვლილია შინაგანად, რაოდენობრივი ნიმუშები

* В. В. Бычков. Эстетика поздней античности. М., 1981, с. 231-232.

** ქ. ბეზარაშვილი, მშვენიერების ცნების გაგებისათვის ბიზანტიურ ესთეტიკაში და ეფრემ მცირესთან, I, II. ქ. ბეზარაშვილი, რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა, 2004, გვ. 541, 546-562 (მიქაელ ფსელოსის მიხ.); ქ. ბეზარაშვილი, ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკის თეორია ..., ნ. II, 153-155 (გრიგოლ ნაზიანზელის/ღმრთისმეტყველის პოეზიის მიხ.).

*** B. C. HARDY, *The Emperor Julian and his School Law*, in *Church History*, 38 (1968), p. 131-143. P. LEMERLE, *Byzantine Humanism*, p. 63-66. B. WYSS, *Gregor von Nazianz, Reallecikon für Antike und Christentum*, Bd. XII, Stuttgart, 1983, col. 818-819. J. BERNARDI, *Grégoire de Nazianze critique de Julien*, *Studia Patristica*-ში, 14 (1976), p. 282-289. R. DOSTALOVA, *Tino» to; El hhnizein, controversé au sujet de legs de l' Antiquité au 4^e siècle, From Late Antiquity to Early Byzantium*-ში, Praha, 1985, p. 179-183 etc. R. BROWNING, *The Continuity of Hellenism in the Byzantine World: Appearance or Reality? History, Language and Literacy in the Byzantine World* (Variorum Reprints), Northampton, 1989, p. I, 124. ὁβ. ქ. ბეზარაშვილი, რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა, გვ. 111, 106-107, 343, 450, 452; ქ. ბეზარაშვილი, ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკა..., ნ. I, გვ. 15, 26, 42-43, 92-95, 172, 242 და სხვ.

ჩანაცვლებულია განსაზღვრული რაოდენობის მარცვლებისაგან შემდგარი მახვილზე დამყარებული ნიმუშებით, რომლებიც ეკლესიის მრევლისათვის ინერებოდა. ის გათვალისწინებული იყო როგორც განსწავლულთათვის, ისე უსწავლელთათვისაც. როგორც ზემოთ ითქვა (დ. სიკესი), გრიგოლისათვის გამოხატვის სწორი სტილის გამოყენებით მიღებული მეტრიკა წარმოადგენდა საშუალებას, გარკვეული დისტანცია შეენარჩუნებინა საკუთარ თავსა და მის მაცურებელს თუ მკითხველს შორის. ამიტომაც მისი პოეზია ლიტერატურული და არა ლიტურგიკული და მიმართული სულიერად ჩამოყალიბებულ პიროვნებებზე და არა, ზოგადად, უბრალო მრევლზე.

აღნიშვნის ღირსია ის გარემოება, რომ „კარგი პოეზია სწორი მოძღვრებით“, „პოეტიკის ესთეტიკის სფეროდან თეოლოგიაში გადატანა“, „ჭეშმარიტი მშვენიერების ცნება“, „სიტკბოება“ და *სიხარული*, „მისაბაძი ლიტერატურული ფორმისა“ და ახალი შინაარსის „კეთილშობილი კომბინაცია“, „ტრადიციათა შერევის“ იდეა და „ადრინდელი ლიტერატურული თეორიის აღუზიები“ ც. მილოვანოვიჩმა და ს. რებილარდმა გამოკვეთეს როგორც თემები, რომლებსაც გრიგოლი განიხილავს *Ars Poetica*-ში. საინტერესოა, რომ ეს კონცეპტები ზემოთ ციტირებულ შრომებში განხილული რიტორიკული მოძღვრებების ცნებებია, რომლებიც გრიგოლ ღვთისმეტყველის სტილს უკავშირდება.* წინამდებარე სტატიაში, პოეზიისადმი მიძღვნილ აღნიშნულ ლექსთან დაკავშირებით, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე და ზოგიერთი სხვა მოსაზრების დამატებით, მე შევეცადე, ეს მოსაზრებები კლასიკური და ბიზანტიური რიტორიკული მოძღვრებების ცნებებთან დამეკავშირებინა და გამეანალიზებინა.

ამრიგად, პოეზიაზე დაწერილი გრიგოლის ლექსში ნახსენები ყველა პრობლემა წარმოაჩენს რიტორიკული მოძღვრებების კონცეპტთა თავისებურებებს, რომლებსაც დიდი თეოლოგი განიხილავს არა თეორიული ფორმით, არამედ პოეტურით, ლექსებში. სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნავენ, რომ პირველი ქრისტიანი მამები თეოლოგიისათვის საძირკველის ჩაყრისას საკმარის დროს ვერ უთმობდნენ რიტორიკის თეორიულ პრობლემებს. სწორედ ამიტომაც, რომ გვიანი კლასიკური და ბიზანტიური ხანის რიტორიკულ მოძღვრებებს ერთმანეთისაგან დიდი დრო აშორებს. პირველი ბიზანტიური თეორიული ანალიზი ჩნდება მხოლოდ *ფოტიოსის*, *ბასილიუს მინიმუსის*, *მიქაელ ფსელოსის*, მოგვიანებით კი *იოსებ რაკენდადესა* და სხვათა შრომებში. მაგრამ პირველი მამების შრომებში რიტორიკის პრობლემები თეოლოგიისა და ლოგიკის პრობლემებთან თანაარსებობს ფარულად და ისინი მათ აქა-იქ თუ ეხებიან.** გრიგოლ ნაზიანზელის 51-ე, 54-ე ეპისტოლეები რიტორიკის ზოგიერთ ტრადიციულ თეორიას ეხება და, ბუნებრივია, რომ ავტორი იმავე პრობლემებზე თავის ლექსებშიც საუბრობს პოეტური ფორმით.

გრიგოლ ღვთისმეტყველის მიერ შემუშავებული პარადიგმა აქტუალური იყო ბიზანტიური ლიტერატურის არსებობის მანძილზე. იგი შუა საუკუნეების ქართული ლიტერატურის მნიშვნელოვანი ესთეტიკური მახასიათებელიც გახდა.

ბუნებრივია, რომ ეფრემ მცირის კოლოფონების მიხედვით საინტერესო გახდა ადრეული ბიზანტიური ინტერპრეტაცია — გრიგოლ ღვთისმეტყველის, მიქაელ ფსელოსისა

* იხ. ქ. ბეზარაშვილი, რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა, 2004; ქ. ბეზარაშვილი, ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკა..., ნ. II, გვ. 81-130, 140-171 და სხვ.

* С. С. Аверинцев. Школьная норма литературного творчества в составе византийской культуры. – Проблемы литературной теории в византии и латинском средневековье. М., 1986. с. 16.

და სხვათა ფორმები და შინაარსი; წარმართული ფილოსოფიური სალიტერატურო ფორმისა და ქრისტიანული შინაარსის ნაცნობი ტროპები — ტკბილი, მწარე ანტითეზები, უმნიფარისა და განსწავლულობის ღვთიური სიბრძნე, ორი ენის ცოდნა, ორენოვნება: სტილი მაშვრალთათვის, მრევლისათვის ან მცირე წრისათვის, იმავე სიტყვათა მიფარულება და სხვ., მშვენიერების ორგვარი ცნება (ანტიკური და ქრისტიანული), ბიზანტიურის ერთგულება, სტილთა დონეების თეორია, ახალი „უჩვეულო“ თემა და სხვ.

Ketevan Bezarashvili

The Old Byzantine Poetry According to Classical Literary Form and Christian Contents

Abstract

Key words: Byzantine literature, Concept of beauty, Gregory the Theologian, Michael Psellos

One of the important features of Byzantine literature, namely of Gregory the Theologian's writings was the problem of coexistence of pagan literary form and Christian contents. He calls it "to sweeten the bitterness" of the commandments with the help of art (τεχνή/ ἡ γλυκαῖα τῶν πικρῶν τῶν ἐπιτολῶν _ c. I, 2, 39, v. 41) with the purpose of showing the younger generation the path to virtue (vv. 37-43). The "young" in Gregory's writings is used in St. Paul's spiritual meaning of this word (Hebr. 5, 13-14). The source of this phrase is pagan: Lucretius intends to sweeten bitterness of philosophy for older children in "De rerum natura" (I, 936-943). The superiority of theology in the Middle Ages took the place of the superiority of philosophy of the classical period. The reason is that the concept of beauty and charm for Christians is not in the words, but in contemplation, in divine idea (τὸ κατὰ τὸ ἡμῶν ἐπιγεγραμμένον/ Gr. Naz. PG 37, c. II, 1, 39, v. 51).

Michael Psellos, the interpreter of the style of the works of Gregory the Theologian, calls the interrelation of form and contents providing the Pearl of Gospel (Matth. 13, 45-46) with gold frames. He meant to express the beauty of mystic contemplation and wisdom with rhetorical ornaments (Psellos, Ad Pothum, A. Mayer ed., c. 5₈₅₋₉₀). Both of these Christian authors (Gregory the Theologian and Michael Psellos) call this way of connecting pagan form and Christian contents a "different" (ἀλλήν) or "new", "unusual" (καίνη) way of rhetoric (λόγος): ἀλλήν τῶν λογῶν ὄσον (Gr. Naz. PG 37, c. II, 1, 39, v. 22; 64); καίνον τούτ' ἵα ἔῃ τὸ νοῦμα (Psell. A. Mayer ed., c. 2₃₂). The coexistence of classical literary form and Christian contents correspond to a new aspect of the concept of style, different from classical aspect of this concept, named by Psellos as "theological" (θεολογικὸν χαρακτήρ).

The paradigm introduced by Gregory the Theologian was topical for Byzantine literature almost in all periods of its existence. It also became the main aesthetic peculiarity of Georgian literature in the Middle Ages.

ნიჰილიზმი, როგორც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი პანიდეა და „ახალი თეორიის“ ვაკუუმი

ხელოვნებათმცოდნეებისთვის, კულტუროლოგებისა და ლიტერატურათმცოდნეებისთვის სიახლე არ არის ის, რომ ნებისმიერი ახალი ეპოქა, კაცობრიობის განვითარების ყოველი ახალი ეტაპი „ახალი მითის“ კულტურისა და ყოფის სხვადასხვა სფეროებში განტოტებით, განსხეულებით, ერთგვარი ემანაციით იქმნება (ზიგანიშვილი 2010: 296-301). ეს პროცესი ამბივალენტურია, რადგან, მეორე მხრივ, „ახალი მითი“ კულტურისა და ყოფის სხვადასხვა სფეროებში განშტოებით, განსხეულებით კანონიზდება და თანმიმდევრულად ხორციელდება მისი ლეგიტიმაცია, საბოლოოდ კი ერთგვარი კორონაცია, რაც მის ლეგიტიმურობას ღირებულებათა, ფორმათა და იდეათა სფეროში ლამის ხელშეუხებელი კოდექსის, უკიდურეს შემთხვევაში — დოგმატთა კრებულის იერს აძლევს და მისგან ნებისმიერი გადახვევაც კი „პრომეთეს სასჯელს“ მოუტანს ყველა შემოქმედს, რომელიც ეცდება უკვე კანონიზებული მითის დანგრევას და ახლის დამკვიდრებას — „ცეცხლის ჩამოტანას დედამიწაზე ზეციდან“.

XIX საუკუნისა და XX საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლური კულტურის პანიდეების აღქმა შეუიარაღებელი თვალითაც იყო შესაძლებელი. ეს არის ე.წ. დეკადანსი, ევროპული კულტურის კრიზისი, ძველი მსოფლიოს ეკონომიკურ-პოლიტიკური სისტემების რღვევა, ცნობიერებისადმი, როგორც პიროვნების აქტივობის წამყვანი სტრუქტურისადმი უნდობლობის გამოცხადება (იგულისხმება ზიგმუნდ ფროიდის „ფსიქოანალიზი“, რომლის არსებითი მხარე არის „არაცნობიერის“ ანუ ცნობიერების საპირისპირო სტრუქტურის დომინანტურობის მტკიცება), ქაოსის პირისპირ მდგარი დეზორიენტირებული ადამიანი, რომელსაც ამჯერად „ღმერთი აღარ ეხმარება“ და რომელიც მარტოა, რადგან ზარატუსტრამ უკვე გააცხადა ყველასთვის ცნობილი ჭეშმარიტება, რომ „ღმერთი მოკვდა“. შედეგად, პანიდეების ჯგუფში სრულებით ლოგიკურად აღმოჩნდა ესქატოლოგიური ნაკადიც. ამიტომ საბოლოოდ მაინც არ უნდა იყოს გასაკვირი, რომ პანიდეადქცეული აპოკალიპტური მოლოდინი, ერთი მხრივ, აპოკალიპტური მითის კანონიზების გრძნობისმიერი საფუძველი გახდა, ხოლო მეორე მხრივ — პანიდეების ნაკადში მისი პოპულარული სახელწოდება არის ნიჰილიზმი:

„პოსტმოდერნიზმს განმარტავენ, როგორც ნეოკონსერვატიზმის კულტურულ ჯამს..., რაც გამოიხატება ტოტალურ კონფორმიზმში, „ისტორიის დასასრულის იდეებში“ (ფუკუიამა), ესთეტიკურ ეკლექტიზმში... ფსიქოლოგები მასში ხედავენ საზოგადოების პანიკური მდგომარეობის სიმპტომებს, ინდივიდის ესქატოლოგიურ ნუხილს“ (ჯანჯიბუ-ხაშვილი 2003: 62).

ცხადია, თანამედროვე კრიტიკისათვის ზემოთქმული უცხო არ არის, თუმცა ჩემთვის არსებითია არა მარტო იმის მტკიცება, რომ პოსტმოდერნიზმის იდეა არის ნონიდეა (Non-idea), გნებავთ, არაიდეა, იგივე — არაფერი და შესაბამისად — ნიჰილიზმი, რომელიც თვალსა და ხელს შუა გატოტალურდა და პანიჰილიზმად ტრანსფორმირდა, არამედ პოსტმოდერნიზმის საზღვრებში ალტერნატივის არარსებობა და ალტერნატიული იდეის ვაკუუმი:

„პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა, რომელიც სცილდება კლასიკური ლოგოსის ჩარჩოებს, არის პრინციპულად ანტისისტემატური, ადოგმატური, უცხო, კონცეპტუალურ მსჯელობათა სიმკვეთრისა და ჩაკეტილობისათვის. მისი სიმბოლოებია ლაბირინთი, რიზომა. დეკონსტრუქციის თეორია უარყოფს აზრის სისაესის რეპრეზენტაციის კლასიკურ გნოსეოლოგიურ პარადიგმას, ხელოვნებაში „მყოფობის მეტაფიზიკას“, გადააქვს რა ყურადღება დისკონტინუალობის პრობლემაზე, დედააზრის არარსებობაზე*, ტრანსცენდენტურად აღსანიშნზე“ (ჯანჯიბუხაშვილი 2003: 63).

ალტერნატიული „თეორიის“, გნებავთ, იდეის ძიება ხელოვნებისა თუ კულტურის, ლიტერატურის საზღვრებში გარდაუვალია. ლიტერატურაში ამის ინდიკატორია ჟანრის განვითარების პერსპექტივა სინქრონულ და დიაქრონულ რაკურსებში, რაც ჟანრის თეორიაშია წარმოდგენილი (რატინი 2009). შესაბამისად, დიაქრონული ჭრილის მაპროგნოზირებელ ერთ-ერთ ფაქტორად ჩვენ „ახალი იდეის“, „ახალი თეორიის“, გნებავთ, „ახალი მითის“ ფორმირების პროცესი მიგვაჩნია.

კრიტიკოსებსაც, ხელოვანთაც, ხელოვნების რეციპიენტებსაც, ფაქტობრივად, საერთო აზრი აქვთ შემოქმედის რამდენიმე კონკრეტული თვისების შესახებ და ამ საკითხთან დაკავშირებით, როგორც წესი, იშვიათად დავობენ. შემოქმედი ანესრიგებს, დიფუზურ სტრუქტურას მეტ სიმკვეთრეს ანიჭებს, შეუცნობლის კონტურებს გამოყოფს, შესაცნობისა და შესაგრძნობის, ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების ახალი ფორმების საძებნელად შორეულ მოგზაურობაში გვეპატიჟება და რაც მთავარია, საუკეთესო შემთხვევაში, წინასწარ ვგრძნობთ და ვიცით, რომ ამ „მოგზაურობიდან“ უკან დაბრუნებულებს იმედგაცრუება არ გვინერია. ამასთან დაკავშირებით სოლომონ ტაბუცაძე წერს: „პოლ ვალერისა და საზოგადოდ პოეტის (არ მინდა დავძინო — ჭეშმარიტი პოეტის) შემოქმედების ემბლემატურ ცნებად „წვდომა“, „წვდომის აქტი“ მესახება. ამ შემთხვევაში „სიღრმის“ მეტაფორაც კი უსაგნოდ გამოიყურება, რადგან სწორედ ეს „წვდომის“, „მოხელთების“... უფრო ზუსტად, ამ ყველაფრის მუდმივი, დაუოკებელი ცდისა და რუდუნების შედეგია ის ანასხლექტები, რაიც, ვალერისნაირ შემოქმედთა კვალად, ადამიანურ შესაძლებლობათა ზღვრულ სივრცეებში ილანდება. პოეტის სწორედ ეს თვალშენავლები შეიძლება იქცეს შემდგომ და შემდგომ იმ გამოცდილებად, რომელზედაც მისი მომხმარებელ-ფილაფონი ყოფიერების სახლის დაშენებას ლამობენ ხოლმე“ (ტაბუცაძე 2012: 276).

პოსტმოდერნიზმის ფარგლებში ამ პროცესის განხილვას კონკრეტული მაგალითებით გთავაზობთ. საუბარია XX საუკუნის 60-70 წლებში წარმოქმნილი ჟანრის ე.წ. „High fantasy“-ს შესახებ, რომელთა ცნობილი წარმომადგენლები არიან ამ ჟანრის მამად წოდებული ჯონ ტოლკიენი, ჯოან როულინგი, სტეფანი მეიერი და ა.შ. საერთო მახასიათებელი ამ ჟანრისა არის მითოლოგიური მასალის ჭარბად გამოყენება, ფოლკლორული ლეგენდებისა და თქმულებების რეკონსტრუქცია. ეს არის ის, რაც ზედაპირზე ძვეს და შეუიარაღებელი თვალითაც აღსაქმელია, თუმცა მოცემული ტექსტების შიდა ფენებსა და ღრმა შრეებში შესაძლებელია რელიგიურ-ფილოსოფიური ნარატივის კონკრეტულ ნაკადს მივაკვლიოთ, რასაც პირობითად ეზოთერულ მოძღვრებათა მხატვრული სუროგატი და „ახალი თეორიის“, „ახალი იდეის“, „ახალი მითის“ სიმულაცია შეგვიძლია ვუწოდოთ (მაგალითისთვის — ჯონ ტოლკიენის „ბეჭდების მბრძანებელი“, პაოლო კოელიოს „ალქიმიკოსი“ და ა.შ.), ხოლო კულტუროლოგებისა და ფოლკლორისტ-მითოლოგების ენაზე

* სტატიაში წარმოდგენილ ციტატებში სტრიქონთა ხაზგასმა ავტორისაა — თ.ბ.

ამ პროცესს, რომლის კონკრეტულ გამოვლინებადაც მიმაჩნია ზემოხსენებული ჟანრის უმეტესი ტექსტები, ტრიქსტერის მიერ სიმულირებული დემიურგია და შედეგად — სიმულაკრა ეწოდება: „თუკი „გადამუშავებისა და „წარმოების“ სტადიაზე საგნობრივი სიმულაკრები მიიღებოდა ზოგიერთი რეალურად არსებული სახის კოპირების გზით, უკვე „სიმულაციის“ სტადიაში სახეები ფაქტობრივად არ არსებობენ — ისინი გადასროლილი არიან აბსოლუტურ წარსულში „გადაკარგულ და არასოდეს არსებულ ობიექტებში“. ამ აზრით, სიმულაკრა არის „ასლი“, რომელსაც არ გააჩნია „ორიგინალი“, „პირველწყარო“... სიმულაკრას ფუნქციას მითში ახორციელებს „მითოლოგიური გაიძვერა“ — დემიურგის უარყოფითი დემონური ორეული – ტრიქსტერი. ტრიქსტერის გაიძვერული, ცბიერი, გაქნილი მანიფესტაციები მითში მიმართულია „მითიურ ორიგინალთან“ — დემიურგთან სრული იდენტიფიცირების „ცრუ პრეტენდენტობაში“. იგი არის „ერთი დანაყოფის“ მეორე დემონური ნაწილი, რომელიც არ წარმოადგენს რაიმე ტიპის იმანენტურობას, თავისთავადობას, არამედ მისი არსებობა მთლიანად დაფუძნებულია დემიურგის არსებობაზე, ხოლო ფუნქციონირება განპირობებულია — დემიურგის სიმულირებით. ამას გარდა, სიმულაკრას ფუნქციონირების პროცესის ონტოლოგიური ასპექტი მითში აისახა კოსმოგონიების გადამრავლებით, რომლებიც ხასიათდება, როგორც „კოსმოგონიური სიმულაკრა“ (თავდგირიძე 2012: 16).

პოსტმოდერნიზმის ფარგლებში ალტერნატიული „თეორიის“, „ახალი იდეის“ განვითარებისა და ჩამოყალიბების შეუძლებლობა, ერთი მხრივ, განაპირობებს მხატვრულ ლიტერატურაში ეზოთერულ მოძღვრებათა სუროგატების სიჭარბეს, რაც საბოლოო ჯამში ესთეტიკის ეკლექტიზმის უშუალო მიზეზი ხდება, მეორე მხრივ — პანნიჰილისტური დომინანტა „ძალადობს“ მხატვრულ ფორმაზე, ცდილობს მის „დაცვას“ ესთეტიკის ეკლექტიზმისგან და გარდაუვალს ხდის ირონიულ-პაროდიული ნაკადის უალტერნატივო კანონიზებას. პოსტმოდერნის ესთეტიკური ნორმის დისპარმონიულ მთლიანობაში „ამაღლებულს ცვლის გასაოცარი, ტრაგიკულს — პარადოქსული. ცენტრალურ ადგილს იკავებს კომიკური და მისი ირონიული ჰიპოსტასები: ირონიზმიცქვევა პოსტმოდერნისტული მოზაიკური ხელოვნების აზრთანარმომშობ პრინციპად“ (ჯანჯიბუხაშვილი 2003: 64).

ზემოხსენებულ კონტექსტში „ახალი თეორია“, რა თქმა უნდა, პირობითი სახელწოდებაა იმისა, რამაც ხელოვნების მდიდარი ფორმებით სილამაზის გამოსახვის ახალი ტრადიციის, ახალი ხედვის, ახალი სტანდარტების, კანონზომიერებების, გნებავთ, ახალი საზღვრების შექმნას ერთგვარი ინტელექტუალურ-შემეცნებითი, კოგნიტურ-სისტემური საფუძველი უნდა მოუმზადოს, რაც ფილოსოფიური სტუდიებით დაწყებული, ესეისტური შრომებით, მხატვრულ ფორმებში გაზავებული ინტელექტუალურ-ანალიტიკური ნაკადით, გნებავთ, ხელოვნების ახალი მიმდინარეობის დემონსტრაციული დეკლარირებით დამთავრებული (გავიხსენოთ XX საუკუნის დასაწყისში ავანგარდული მიმდინარეობების წარმომადგენელთა ეპატაჟური გამოსვლები, დადაისტების მანიფესტაციური პერფორმანსები) ყველაფერს გულისხმობს. „ახალი თეორიის“ ფუძემდებლები მწვავედ გრძნობენ კულტურის გარდატეხის მათ მიერ ფიქსირებულ მომენტს და ხელოვნებისა და კულტურის ამა თუ იმ სფეროში წინასწარმეტყველისა და შემოქმედის ფუნქციებს ტვირთულობენ, რაც ამავდროულად სილამაზის, ჭეშმარიტების, ხელოვნების სათქმელის, ყოფის მოწყობის ახლებური ფორმებით აღქმასა და გადმოცემას, დეკლარირებას, სისტემატიზებასა

და კანონიზებას გულისხმობს. მაგალითისთვის შეგვიძლია გავიხსენოთ XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდული მიმდინარეობების წარმომადგენელთა წარმატებული მცდელობა „ძველი ღვთაება შეეცვალათ ახლით“:

„ავანგარდულ ფენომენთა უმეტესობისათვის დამახასიათებელია შემდეგი ზოგადი შტრიხები: მათი ექსპერიმენტული ხასიათი, უმეტესწილად — შეგნებული; ტრადიციული ხელოვნებისგან ... და კულტურის ტრადიციული ფასეულობებისგან განსხვავებით რევოლუციურ-დამანგრეველი პათოსი; მკაცრი პროტესტი ყოველივე იმის წინააღმდეგ, რასაც მისი ფუძემდებლები და მონაწილეები მიიჩნევდნენ რეტროგრადულად, კონსერვატულად, ობივატელურად... დაუოკებელი სწრაფვა პრინციპული სიახლეების შექმნისაკენ ყველა მიმართულებით, უპირველესად კი, მხატვრული გამოსახვის ფორმების, ხერხებისა და საშუალებების მხრივ; აქედან კი ავანგარდის წარმომადგენელთა მხრიდან საკუთარი თავისა თუ თავიანთი წინამორბედების, მიმართულებების, მოძრაობის და ა.შ. დეკლარაციულ-მანიფესტური და სკანდალურ-ეპატაჟური ხასიათის პრეზენტაციები; ზღვრების ნაშლისაკენ სწრაფვა ახალვეროპოული კულტურის ტრადიციული ხელოვნების სახეობათა შორის; ტენდენციები ცალკეულ ხელოვნებათა სინთეზისა, მათი ურთიერთგანმსჭვალვისა და ურთიერთშენაცვლებისკენ“ (ჯანჯიბუხაშვილი 2003: 10).

ამის მიუხედავად, იმავე მეთოდებით პოსტ პოსტმოდერნისტულ გარემოში თავის დამკვიდრება მინიმუმ პიარტექნოლოგიური პლაგიატია, მაქსიმუმ – ანაქრონიზმი (მაგ.: ოიდიპოსის კომპლექსის საკითხით გაჯერებული ტექსტები და საზოგადოების ტრადიციული ნაწილის მძაფრი რეაქცია. საუბარია ერეკლე დეისაძის დებუტზე; ან სამხატვრო აკადემიის სტუდენტების მიერ XX საუკუნის დასაწყისის ცნობილი დადასტურებული პერფორმანსის „remake“). სამწუხაროდ, ქართულ კულტურასა და ლიტერატურაში ამ ერთგვარი ანაქრონიზმის მიზეზი ის 70-წლიანი ვაკუუმი, რომელმაც დასავლური კულტურისა და ლიტერატურის კვალდაკვალ ქართული კულტურისა და ლიტერატურის განვითარება შეაფერხა. შედეგად, საკმაოდ აქტუალურია პრობლემა, რომლის შესახებაც თქვენ წინაშე წარმოდგენილი სტატიით ვსაუბრობ.

„ახალი თეორიის“, „ახალი იდეის“, „ახალი მითის“ რეპრეზენტაციულობისა და შემდეგ მხატვრულ ფორმებში ემანაციის შედეგად კანონიზებული პროცესის შეფერხება — რაც, თავის მხრივ, კულტურისა და ხელოვნების, ლიტერატურის კრიზისის ერთ-ერთი გამომწვევი ფაქტორია — განპირობებულია იმით, რომ ახალი კონცეპციის შექმნის მცდელობაც კი წინასწარაა გამოცხადებული, გნებავთ, დალდასმული, როგორც, უკეთეს შემთხვევაში, მხატვრული შემოქმედების ფარგლებში ავანტიურა, ხოლო უარეს შემთხვევაში — არალეგიტიმური, „კრიმინალური“, ან უტოპიური შემოქმედებითი აქტი, რომელსაც განხორციელებაზე პრეტენზია არ უნდა ჰქონდეს:

„სუბიექტი, როგორც ცენტრი წარმოდგენათა სისტემისა და წყარო შემოქმედებისა, განქარდება, მის ადგილს იკავებს ენობრივი სტრუქტურები, ლიბიდოს ანონიმური ნაკადები, წარმოების მსურველის მაშინურობა. მკვიდრდება ხელოვნების ეკუმენურ-უპიროვნო გაგება, როგორც ერთიანი უსასრულო ტექსტისა, რომელსაც ქმნის ერთიანი შემოქმედი. პოსტმოდერნისტული ხელოვნების მხატვრული საშუალებებისა და ხერხების ჰიპერტროფირებულ სიუხვეს, ესთეტიკურ „ფრისტაილს“ კვებავს შეგნებული ეკლექტიზმი. ფილოსოფიური მარგინალიზმის, ლიაობის, აღწერილობის, შეუფასებლობითობის პოსტ-

მოდერნისტულ პრინციპებს მიყვავართ ესთეტიკურ ფასეულობათა კლასიკური სისტემის დესტაბილიზაციამდე. პოსტმოდერნიზმი უარს ამბობს ხელოვნების დიდაქტიკურ-პროფეტულ შეფასებაზე“ (ჯანჯიბუხაშვილი 2003: 64).

აქედან გამომდინარე, იქმნება ერთგვარი ჩაკეტილი წრე — ერთი მხრივ, კანონიზებულ ანტისისტემურობას, ადოგმატურობას, პანნიჰილისტურ დომინანტას ერთგულად ემსახურება ირონიულ-პაროდიული ნაკადის ლამის „ქარხნული წესით“ დამზადების ინტენსივობით „შექმნილი“ ფაბრიკაციები, მეორე მხრივ, სუბიექტის, ნორმათა წინააღმდეგ პიროვნული ნების კარნახით (და არა ნებადართული, ანუ კონფორმისტული „ნონკონფორმიზმით“) მოქმედი ინდივიდის აქტიური სივრციდან გაქრობამ შვა ისეთი დაუძლეველი კონფორმიზმი, რაც თავისი არსით შეუძლებელს ხდის „ახალი იდეის“ კანონიზების ყველა მაპროვოცირებელი ფაქტორის წარმოქმნას როგორც ხელოვნების რეციპიენტთა წრეში (მოგეხსენებათ, საზოგადოებას გემოვნების საზომს ხელოვნების აქტიური ე.წ. „ელიტური“ რეციპიენტები კარნახობენ), ისე თავად შემოქმედის აქტივობისას.

ზემოთქმულის დასტურია ის ფაქტი, რომ ხელოვნების ელიტური დარგები (მოგეხსენებათ, ყოველი ეპოქა ზედაპირზე „ამოისვრის“ ხელოვნებისა და კულტურის ელიტურ დარგებს: მაგალითად, ახლად პროტესტანტულ — ანგლიკანურ ინგლისში — თეატრი, ბაროკოსა და განმანათლებლობის ეპოქაში — ოპერა, მოდერნისტულ ეპოქაში კინემატოგრაფი და ა.შ.) დროთა განმავლობაში სულ უფრო მეტად „დამთმობი“ ხდება მასკულტურის ისეთი კატეგორიების მიმართ, რომელთაც, შემოქმედების დაუნერვლი კოდექსის თანახმად, აქტიურად უნდა შეენიანაღმდეგოს:

„აქსიოლოგიური ძვრა უფრო მეტი ტოლერანტობისკენ მრავალმხრივ უკავშირდება ახალ მიმართებას მასკულტურისადმი, აგრეთვე იმ ესთეტიკურ ფენომენებს, რომელთაც ადრე პერიფერიულად მიიჩნევდნენ“ (ჯანჯიბუხაშვილი 2003: 64).

კულტურის პერიფერიული ფენომენების გადომინანტურებასა და შედეგად, სიმულაკრას ტყვეობაში მყოფი პოსტმოდერნისტული ეპოქის შესახებ ხათუნა თავდგირიძეც იმავეს წერს:

„პოსტმოდერნისტული ეპოქა ესაა ფანტაზმებისა და სიმულაციების ეპოქა. თუ ჩვენ ჯერ კიდევ ვიმყოფებით პოსტმოდერნიზმში და თუ ჩვენ ჯერ კიდევ არ გადაგვილახავს „ბოროტი სახის დემონი“, ეს ნიშნავს, რომ ჩვენ ვცხოვრობთ ჰიპერრეალურ (ბოდრიარის ტერმინოლოგიით) სამყაროში, სადაც რეალობა არსებობს არა ობიექტურ რეალობაში (რაც ასევე პირობითია), არამედ იმ ფორმა-შინაარსში, რომელსაც აკანონებს ისეთი ტოტალური ფენომენები, როგორიცაა ტრანსპოლიტიკა, მასმედია, პიარტექნოლოგიები, მასკულტურა, სოციალური ვებ-ქსელები, გასართობი სისტემები და ა.შ.“ (თავდგირიძე 2012: 15).

იმავე პოზიციას გამოხატავს სოსო სიგუა. ის თანამედროვეობას ხელოვნების არსებითი ფუნქციის უგულვებლყოფას საყვედურობს. შესაბამისად, „ახალი იდეის“ წარმოქმნის შემაფერხებელ ფაქტორად ისიც ხელოვნების სახელით „შეფუთულ“ და ჭარბად გავრცელებულ სიმულაკრუმს მიიჩნევს: „საზოგადოება ეჭვით ეკიდება ხელოვანს, როცა იგი ჰგავს ქურუმს, მღვდელმთავარს თუ განდევილს. მას კლოუნი უფრო მოსწონს. არა იმიტომ, რომ ართობს, არამედ — იმიტომ, რომ ვინმეზე აღმატებას არ ცდილობს, როგორც ხუმარა და ტაკიმასხარა. მაგრამ გმირს ემორჩილება, რომელიც ძალაუფლების

ნების ხორცშესხმაა. ძველ დროში ხელოვნების მთავარ სახედ კომედია არ ითვლებოდა. ძირითადი იყო ტრაგიკული გმირი. ახალმა დრომ შეამცირა სულისშემძვრელი ტრაგიზმის მნიშვნელობა და ხელოვნებას მსუბუქი გამართობის ფუნქცია გაუძლიერა“ (სიგუა 2005: 509).

დასასრულს თავს უფლებას მივცემ, წარმოდგენილ მსჯელობას გავამდიდრებ ნახევრად მხატვრული პასაჟით, სათქმელის უკეთ გადმოსაცემად. წარმოიდგინეთ, რა მოხდებოდა იმ შემთხვევაში, დემიურგს სამყაროს შექმნამდე კიდევ ათასი სამყარო რომ ჰქონოდა შექმნილი, რომელთა ფორმებიც, იდეებიც, ფერებიც, ხაზებიცა და მრუდებიც დიდი ხნის წინ ჰქონდა მობეზრებული?! ვეჭვობ, ამგვარ ვითარებაში მის მიერ შექმნილი სიცოცხლე ისეთი მშვენიერებით განხორციელებულიყო, როგორსაც მას — ახლა და ყოველთვის ხედავდა ადამიანი. შესაქმის პირველ თავში, ე.წ. „შესაქმის ჰიმნში“ შესანიშნავად არის ხაზგასმული ეს ერთგვარი სულიერი კატეგორია, გნებავთ, ფსიქოლოგიური მომენტები, რომ სამყაროს შექმნა თავად ღმერთისთვისაც იყო სიახლე და ყოველ ჯერზე, როცა ის დღეების თანმიმდევრობით რაიმეს ქმნიდა, თავადვე აკვირდებოდა და თავადვე მონონდა, საკუთარ თავს „ნახელავს“ უქებდა: „დასაბამად ქმნა ღმერთმან ცაჲ და ქუეყანა. ხოლო ქუეყანა იყო უხილავ და განუმზადებელ და ბნელი იყო ზედა უფსკრულთა და სული ღმერთისაჲ იქცეოდა ზედა წყალსა. და თქუა ღმერთმან: იქმენინ ნათელი! და იქმნა ნათელი და იხილა ღმერთმან ნათელი, რამეთუ კეთილ“ (შესაქმე 1:1) (ძეგლები 1989: 62). აქედან გამომდინარე, თუკი თავად პირველი დემიურგის ანუ ნებისმიერი შემოქმედებითი აქტის იპოდემის ერთ-ერთი არსებითი მხარე არის სიახლე, თავად შემოქმედის დამოკიდებულება, რომელიც ერთგვარ ბავშვურ ინტერესს, ცინცხალ მიდგომას, საკუთარი ქმნილების საშუალებით „ახალი იდეის“ ხილვის წყურვილს გულისხმობს, მაშინ მით უფრო საფიქრებელია, რომ „ახალი თეორიის“, „ახალი იდეის“, ჭეშმარიტებისა და მუდმივი კანონის ხელახლა აღმოჩენის მიმართ ცინცხალი ინტერესის, აზარტის, მხატვრული შემოქმედების ფარგლებში ერთგვარი „შემოქმედებითი ავანტიურის“ გარეშე ხელოვნებასა და ლიტერატურაში შეუიარაღებელი თვალთაც შესამჩნევი კრიზისის დაძლევა წარმოუდგენელი უნდა იყოს.

დამონებიანი:

ბიგანიშვილი 2010: ბიგანიშვილი თ. ჟანრის თეორიის კულტუროლოგიური ასპექტი. // ლიტერატურული ძიებანი. XXXI. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

თავდგირიძე 2012: თავდგირიძე ხ. ტრიქსტერი და სიმულაკრა. // სჯანი. XII. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011-12.

რატიანი 2009: რატიანი ი. ჟანრის თეორია. თბ.: 2009.

სიგუა 2005: სიგუა ს. ესთეტიკური გრძნობისა და თხზვის არქეოლოგია. // ლიტერატურული ძიებანი. XXVI. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2005.

ტაბუცაძე 2012: ტაბუცაძე ს. „რომანტიზმის შემდეგ...“ // სჯანი. XII. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011-12.

ძეგლები 1989: ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები. თბ.: „მეცნიერება“, 1989.

ჯანჯიბუხაშვილი 2003: ჯანჯიბუხაშვილი მ. კულტუროლოგია. თბ.: „წყაროსთვლი“, 2003.

Nihilism as the Pan-idea of Postmoderne and the Vacuum of the “New Theory”

Abstract

Key words: Postmoderne, pan-idea, crisis of culture, literature, new trends, simulacrum, eschatology.

The article offers an analysis of problems and questions of post postmoderne period. The culture, the art and the literature are concrete forms of creation. Their being and development are based on the reanalysis and interpretations of the eternal and changeable forms of being and the culture.

This process will be impossible without reproduce of new trends and streams of the art and literature. The provoke of this process may become the “new idea”, the “new theory” or the “new myth” of the reality and being. But if the epoch of postmoderne is the reserved system, which based on the resistance of main values of the creation, so the reason of reproduce new trends and streams of the art and literature is distructed in the beginning.

This tendency is called nihilism. So, this article consists of parts of the structure of the difficult meaning of this term.

The paradigm of the “new idea” is based on a dialectical problem of relation on the one hand the traditional forms and ideas of the culture, the art and the literature, and the other hand of new forms and ideas of the creation.

Mythologists and culturologists describe this process and it is called as a dialectical problem of Trickster – Simulacra.

The paradigm of “mythical time” is simulated by such simulated phenomenon as “mythological villain-Trickster”. Manifestations of Trickster in myth are directed to the “false pretence” of the whole identification of “mythical original” - Demiurg. Trickster is a typical simulacra with its demonic and “faceless” system”. Just with these main dialectical aspects they are absolutely identical.

Trickster - Simulacra does not have the beginning, it is tied to the Demiurg’s beginning and it has not got any face. This is the main dialectical differential factor between Simulacra and the copy. Simulacra – is a face which is far from “similarity”. That makes Simulacra “faceless” pointless, but gives it dialectical matter of “twin” and “double”. It is formed in magic fairy-tale with the same matter, in which it appears as “false-hero”.

Comic and humor means releasing from dramatic, relieving from inner pressure, overcoming conflict and nervous situations, instinctive demand of a game. So, the main form of tragedy as a main form of drama is ignored in this process of creation.

The problem of “alternative theory”, which must create the basis of new trends and streams of the art and the literature development, is very important to find the main reason of crisis of the art and the literature and basicly - the culture.

Свобода и Необходимость: понимание и интерпретация в переводе

В современном переводоведении процесс перевода понимается как процесс создания «нового текста, который бы полностью и адекватно заменял текст оригинала в другой культуре и другой коммуникативной ситуации» (Проконичев 2010: 29). По определению В.С.Виноградова, «перевод – это особый, своеобразный и самостоятельный вид словесного искусства. Это искусство вторичное, искусство “перевыражения” оригинала в материале другого языка. Переводческое искусство, на первый взгляд, похоже на исполнительское искусство музыканта, актера, чтеца тем, что оно репродуцирует существующее художественное произведение, а не создает нечто абсолютно оригинальное, тем, что творческая свобода переводчика ограничена подлинником. Но сходство на этом и кончается. В остальном перевод резко отличается от любого вида исполнительского искусства и составляет особую разновидность художественно-творческой деятельности, своеобразную форму “вторичного” художественного творчества», – отмечает ученый (Виноградов 1978: 8). С ним полемизирует Н.К.Гарбовский: «Перевод действительно является искусством перевыражения, но он не “вторичное искусство”. Переводчик не репродуцирует подобно копиисту уже существующее речевое произведение. Он действительно ограничен в известной степени рамками оригинального речевого произведения. Но искусство его не в том, чтобы повторить нечто уже созданное. Его искусство в том чтобы создать новое произведение в иной семиотической системе, для иной культурной среды, иногда и для иной эпохи. Перевод речевого произведения с одного языка на другой – это такой же творческий процесс, как постановка кинофильмов и спектаклей, создание опер и балетов по литературным произведениям, живопись на библейские и другие литературные сюжеты и многие другие виды межсемиотического перевода» (Гарбовский 2007: 357). Таким образом, несмотря на различия, обе концепции сходятся в том, что создаваемый переводчиком текст – *новый*, а сам переводческий процесс – *искусство*. Такого же мнения придерживаются практически все ведущие теоретики переводоведения, различия в концепциях фиксируются, в основном, в сфере понимания их авторами вопроса «вторичности» создаваемого текста, т.е. меры его зависимости от оригинала.

Мысль о том, что результативность переводческого труда (как и любого творческого процесса) во многом определяется творческим потенциалом и личностью переводчика, далеко не нова. Поэтому логичным было бы ожидать, что в созданном им новом тексте, в той или иной мере, неизбежно должно присутствовать и творческое «Я» его создателя. Поскольку основная задача переводчика – не нарушая внутренней структуры переводимого текста, «вписать» его в инонациональную культурную среду – сделать доступным и понятным иноязычному читателю, то сама степень этого «присутствия», на наш взгляд, во многом определяется дистанцированностью первичного текста от реципиента, преодоление которой в процессе создания нового текста требует творческого подхода и высокого мастерства при выборе переводческих стратегий. Поясним это положение.

При создании адекватного оригиналу нового иноязычного текста огромное значение имеет преодоление культурной дистанции. Возникновение культурной дистанции обуславливается воздействием различных факторов, и создаваемые ими культурные барьеры определяются как

пространственными, так и временными параметрами. Переводчик, как правило, сталкивается с сочетанием различных типов культурных барьеров, что, естественно, усложняет его задачу. Прежде всего, это дистанция между различными культурными полями – т.н. межкультурные различия: различия в языковых и концептуальных картинах мира. Переводчик постоянно находится между двумя культурными (языковыми) полюсами. Эту ситуацию А.Д. Швейцер называет «парадоксом, при котором: а) перевод должен читаться как оригинал и б) перевод должен читаться как перевод». Поскольку первое (полная адаптация) невыполнимо, то, по мнению исследователя, «всякое решение переводчика носит компромиссный характер» (см.: Швейцер 2009: 81). «В отличие от человека говорящего, находящегося внутри “своей” семиосферы, переводчик попадает в пересечение, по крайней мере, двух семиосфер: “своей” и “чужой”, представленной подлежащим переводу текстом» (Базылев... 2000: 56). Таким образом, детерминированная по меньшей мере двумя семиотическими моделями (картинами) мира, переводческая деятельность, прежде всего, требует учета различий между этими моделями и их преодоления (культурной адаптации). Определяя перевод как «отражение одной знаковой системы определенной реальности, уже отраженной средствами другой», Н.К.Гарбовский специально оговаривает, что «при этом всякий перевод предполагает более или менее значительное преобразование системы смыслов исходного речевого произведения» (Гарбовский 2007: 227, 228). Следовательно, созданные на различных языках тексты просто не могут быть абсолютно равнозначными: согласно известному утверждению А.Д. Швейцера: «чем сложнее и противоречивее предъявляемые к переводу требования <...>, чем шире функциональный спектр переводимого текста, тем меньше вероятность создания текста, представляющего собой зеркальное отражение оригинала» (Швейцер 1989: 54-55).

Нередко эпоха создания переводимого произведения удалена во времени от момента создания перевода. Возникающие в таких случаях культурные барьеры обусловлены наличием хронологической дистанции. В подобных случаях от переводчика требуется знание основных культурных механизмов эпохи создания первичного текста и их национальной специфики в обеих культурах – в этих случаях научная компетенция переводчика обретает особую значимость (см. Модебадзе 2011).

Кроме того, поскольку исходный текст является художественной реализацией авторской модели мира (см.: Лукин 1999: 94), без понимания индивидуальной специфики этой модели, т.е. без проникновения во внутренний мир автора, при переводе созданного им произведения сам автор (его творческая индивидуальность) может «сгладиться», «раствориться» (вплоть до полного исчезновения) в созданном переводчиком тексте.

Как видим, при создании адекватного текста преодоление культурной дистанции во многом определяется *знанием* не только языка оригинала, но культуры, которой принадлежит переводимый текст, эпохи его создания, специфики основных культурных механизмов, оказывавших воздействие на формирования национальной модели мира в ту эпоху и индивидуальной – авторской – модели мира, вернее, основанном на этом знании *понимании*. Именно поэтому Ж.Мунен сравнивал перевод с медициной: подобно медицине перевод является искусством, но искусством, опирающимся на науку (Mounin, 1963).

Подводя итог, можно утверждать, что перевод, т.е. перенесение текста в иноязычную культурную среду, это всегда сложный коммуникативный акт, включающий активное участие творческого «Я» переводчика и, прежде всего, *понимания* им переводимого произведения. Процесс

понимания в данном случае включает не только “историческое понимание” (см. Хайдеггер [online]), но, прежде всего, герменевтический процесс раскрытия смыслов переводимого текста и преодоления культурной дистанции, а также, если использовать термин М.Вебера (см. Вебер 1990), ориентирующееся на повседневный опыт и практическую жизнь “актуальное понимание”, ведь, «воспринимая текст, мы в большей или меньшей мере анализируем его в поисках рациональной адаптации для системы своих понятий, для собственной базы знаний, накопленных нами при использовании аккумулятивной функции родного языка. Из сказанного становится особенно понятной поговорка “Сколько людей – столько мнений”, представленная в различных интерпретациях во многих языках и культурах», – отмечает (Семенов 2008: 9-10)¹.

Акт понимания реализуется в толковании – *интерпретации* переводимого текста. Сущность интерпретации П.Рикер определяет как «работу мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении», т.е. обнаружении «множественности смыслов» (Рикер 1995: 18). Он особо отмечает, что у интерпретации «глубокий замысел – преодолеть культурную отдаленность, дистанцию, отделяющую читателя от чуждого ему текста, чтобы поставить его на один с ним уровень и таким образом включить смысл этого текста в нынешнее понимание, каким обладает читатель» (Рикер 1995: 4). Переводчики часто вплотную сталкиваются с основанной на аллегорической функции языка т.н. «проблемой множественности смыслов», когда автор, «говоря одно, говорит и другое»* (Рикер 1995:97). Как отмечал еще Аврелий Августин, в таких случаях «переводчик часто ошибается, и на основании двусмысленности языка оригинала, тот, кому не вполне понятна мысль, переносит на нее значение, которое вовсе чуждо смыслу писателя» (Августин 2001:75), поэтому чем большее количество смыслов (соответственно, и возможных трактовок) содержит высказывание, тем выше роль субъективного фактора – восприятия текста самим переводчиком, что позволяет говорить о проблеме перевода в общем контексте проблемы интерпретации.

В научной литературе по переводоведению неоднократно высказывалась мысль о том, что, поскольку каждый перевод дает лишь определенную (и всегда лишь частичную) интерпретацию переводимого произведения, переводы подвержены «старению» как в языковом плане, так и в плане представленных в них интерпретаций: эволюция литературных традиций и связанное с ней изменение переводческих норм оказывает существенное воздействие на представление об адекватности перевода² (см., напр.: Швейцер 2009). Великие произведения содержат множество смыслов, поэтому, добываясь максимальной близости к оригиналу, каждый переводчик, интерпретируя первичный текст, прежде всего, определяет приоритеты – то, что представляется ему наиболее важным в переводимом произведении. Таким образом, соблюдение основного принципа переводческой деятельности (близость к оригиналу) в пределах процесса понимания/интерпретация оказывается в прямой зависимости от выбора переводчика, и именно здесь наиболее явно проявляется его творческое и личностное «Я». Так реализуется диалектическое

* В древности на Руси переводчика называли «толмач», т.е. толкователь чужих мыслей. Толковый «Словарь грузинского языка» XVII в. также объясняет слово *Targmani /targmani/* (перевод), как «толкование иносказательного слова» (Орбелиани 1991: 301). Сама лексема явно указывает на еще более древнее иудейское «таргумим»: «У иудеев уже ко времени Эздры (сер 5 в. до Р.Хр.) возник обычай публично читать Пятикнижие, а затем отрывки из Пророков <...> чтение сопровождалось переводом текста на народное наречие. Отсюда возникли халдейские, вернее, еврейско-арамейские переводы (таргумим)...» (Православная... 1993, с.230). Подробнее об истории теоретического осмысления перевода в Грузии см.: Модебадзе... 2008.

единство: *необходимость* (близость к оригиналу) требует переводческой свободы (творческого подхода), но эта *свобода*, в свою очередь, ограничена необходимостью (художественными параметрами оригинального текста), пределы же сферы взаимодействия свободы и необходимости определяются мерой *понимания* переводимого текста. Полагаем, что именно этой спецификой переводческой деятельности и объясняется тот факт, что часто мы имеем несколько различных переводов одного и того же произведения на тот или иной язык. Их сопоставительный анализ позволяет выявить специфику творческих подходов, судить об особенностях культурной эпохи создания перевода (как фактора, определяющего уровень исторического знания и, соответственно, восприятие переводчиком первичного текста), господствующих в ту или иную эпоху переводческих нормах и о многом другом.

Попробуем проиллюстрировать вышеизложенные положения на примере последнего из опубликованных полных поэтических переводов поэмы Ш.Руставели «Вепхисткаосани» (XII в.), известной русскоязычному читателю как «Витязь в тигровой шкуре». Мы остановили наш выбор на этом переводе по нескольким причинам: во-первых, начиная с XIX в., поэма Руставели неоднократно переводилась на русский язык: наличие различных переводов дает возможность их сопоставления, наглядно выявляя многообразие творческих подходов; кроме того – все полные поэтические переводы поэмы датируются советской эпохой, а перевод Г.Девдариани принадлежит уже иной – постсоветской эпохе; а, предвещающая перевод вступительная статья содержит ценную для нашего исследования информацию.

* * *

Прежде всего, следует отметить, что история переводов поэмы Ш.Руставели на русский язык насчитывает уже более полутора веков. Впервые о существовании «грузинской поэмы» русский мир узнал в начале XIX в. из книги писателя-богослова, префекта Александро-Невской Академии Евгения Болховитинова «Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ее состоянии» (СПб., 1802г.). В ней подробно описана поэма, которой дана высокая оценка (К истории... 2007: 390). Уже в 1804 г. труд Е.Болховитинова был переведен на немецкий язык. Он «сыграл важную роль в выработке взглядов о Руставели как в России, так и за рубежом, способствовал появлению [имени] Руставели в русской литературе» (Имедашвили 1957: 5)*. Сведения из этого труда (об эпохе царицы Тамар и о самом произведении) были использованы Я.Лангеном в его «Описании Кавказа с кратким историческим и статистическим описанием Грузии» (1805г.) и Н.М. Карамзиным в «Истории государства Российского» (1818г., т. VI). Позднее появляется ряд специальных статей, посвященных «Вепхисткаосани» и ее авто-

ру. «Многие из них были написаны либо грузинами, либо русскими деятелями, связанными с грузинами, либо побывавшими в Грузии» лицами (Богомолов 1984: 178). И, наконец, в 50-ых годах XIX в. публикуются первые переводы на русский язык отрывков из поэмы (И.Бардтинского «Таризель. Барсова кожа» – в петербургском художественно-литературном журнале «Иллюстрация» №№ 6-7 за 1845г. и И.Евлахова – в газете «Кавказ», в №15 за 1846г.). Тогда же в грузинской критике развернулась острая полемика по поводу того, что важнее сохранить при переводе – «дух» или форму? Споры сразу же обрели общетеоретический характер³. С тех пор поэма неоднократно переводилась на русский язык. На сегодняшний день известно более шестидесяти

* Здесь и в дальнейшем перевод научных цитат с грузинского языка наш – И.М.

русскоязычных переводов (включая прозаические и частичные). В том числе, практически, построчный прозаический перевод С.Иорданишвили – 1934г. и десять полных поэтических переводов. Общеизвестные: *К.Бальмонта* – 1933г., *Г.Цагарели* – 1937 г., *П.Петренко* – 1938 г., *Ш.Нуцубидзе* – 1941г., *Н.Заболоцкого* – 1958г.; малоизвестный – *Г.Девдариани* – 2004г., а также, опубликованные лишь частично, переводы *Н.Мзареулова (Реулло)*, *К.Ованова* и неопубликованный – *В.Джорджикия* (см. Андгуладзе 1969). К сожалению, до наших дней не дошли подстрочники Ал.Сараджишвили и Д.Чубинашвили, по которым работали переводчики поэмы XIX в. Как видим, все полные переводы датируются XX веком.

Стремление к наибольшей точности передачи авторского смысла, духа переводимого произведения при условии сохранения ритма и поэтической красоты звучания оригинала на родном языке неизменно остается основной задачей, стоящей перед любым поэтическим переводом. И каждый из переведивших поэму Руставели по-своему передает ее ритм, дух и стиль, но при этом что-то «теряет» в зависимости от того, на какой именно из этих составляющих было сконцентрировано основное внимание того или иного переводчика. Сложная система художественно-образительных средств (метафоры, эпитеты, гиперболизация, аллитерация, эвфонии и т.д.) затрудняет перевод поэмы на иностранные языки – часть многочисленных подтекстов неизбежно утрачивается, и это приводит к оскудению смыслового богатства «Вепхисткаосани». Поэтому каждый переводчик вновь и вновь пытается передать то, что ему представляется наиболее важным из «ускользнувшего» от внимания собратьев. Следует также учитывать и то, что поэма известна нам по довольно-таки поздним рукописям, в которых немало «дописок», и искажений. Еще при подготовке первого печатного издания «Вепхисткаосани», ровно 300 лет назад, перед ее издателем и первым комментатором – царем Вахтангом VI уже остро стояла задача восстановления первоначального текста поэмы. Аналогичную задачу решали редакторы каждого нового издания: на протяжении столетий текст поэмы постоянно уточнялся и, естественно, в зависимости от того, когда делался тот или иной перевод, каким именно изданием руководствовался тот или иной переводчик, текстологические достижения во многом влияли на его интерпретацию.

Каждый новый перевод – это культурное событие: новая веха не только в истории русскоязычной жизни поэмы, но и отражение определенных культурных тенденций своего времени. И вот, в начале XXI в. издается созданный в конце XX в. новый полный поэтический перевод: «Руствели. Вепхисткаосани. Перевод Георгия Девдариани» (Тбилиси, 2004 г.). Оценивать качество этого перевода не входит в задачу данной работы. Рассмотрим лишь несколько примеров, где наиболее ярко, на наш взгляд, проявилась личность самого переводчика. Обычно «только вариативность перевода дает более или менее полный или достаточный материал для составления представления (его моделирования) о процессе перевода» – Семенов 2008: 21). И в этом смысле наличие стольких переводов, возможность их сопоставления, во многом облегчает нашу задачу. Кроме того, текст Г.Девдариани предваряет статья «От автора перевода», дающая полное представление о том, какие процессы протекали в творческой лаборатории его создателя. Следует особо оговорить, что этот перевод создавался в конце XX века, в один из самых сложных периодов новейшей истории Грузии. «*Время работы над переводом стало знаменательным событием в моей жизни. Я испытывал огромный духовный подъем, который помогал переносить все жизненные невзгоды, вставшие перед нами, жителями Грузии, именно в это время – в 90-ые годы XX века*» (Девдариани 2004:7). И это признание, проливая свет на причины обращения к тексту бессмертной поэмы, представляется важным свидетельством

того, что и по прошествии столетий поэма сохранила значимость нравственной основы грузинской духовной культуры. Но работа над переводом – это не только обретение духовной опоры, поэтому естественно возникает вопрос: что не устраивало Г.Девдариани в уже существующих переводах? что нового он пытался сказать? Для того чтобы понять это необходимо проникнуть во внутренний мир и творческую лабораторию самого переводчика. В отличие от своих предшественников Г.Девдариани не был профессиональным поэтом-переводчиком, но много лет серьезно занимался историческими разысканиями. Однако для перевода поэмы недостаточно одного лишь исторического знания: из вышеупомянутой статьи явствует, насколько тщательно он изучил все известные поэтические переводы поэмы и обширную научную литературу о Руставели и его эпохе. Переводчик стремился постичь сам “дух” той эпохи,⁴ понять автора поэмы и много размышлял о его судьбе.

Как известно, скудость свидетельств о личности и биографии Руставели, окружив его имя будоражащим воображение ореолом тайны, породила множество легенд и домыслов. Тем не менее, на основе имеющихся данных ученые-руствелологи пришли к выводу, что Руставели – это псевдоним знатного вельможи, владельца Рустави, возможно, из рода Торели (феодалов Месхети), который занимал высокую должность при дворе царицы Тамар и, принимая участие в восстановлении Крестового монастыря в Иерусалиме, был запечатлен на одной из его фресок. Отдавая должное научным разысканиям, Г.Девдариани считает, что *«исключать не следует»* и очень романтическую, но ничем научно не подтвержденную гипотезу о том, что под псевдонимом «Руставели» мог скрываться влюбленный в свою кузину царевич Демна Багратиони (сын старшего брата царя Георгия III, отца Тамар)⁵. Согласно этой версии, поэма *могла быть* создана в Индии, куда, мучимый внутренним разладом между святостью православных канонов и непреодолимой силой любви, покинув родину, *мог* уехать Демна, а впоследствии, как зашифрованное послание любимой, рукопись, *могла быть* переправлена на родину... Создается впечатление, что сам переводчик, допуская возможность создания и иных версий, был в немалой степени увлечен разгадкой тайны псевдонима Руставели. По его мнению, автор «Вепхисткаосани» – *«высокоодаренный, <...> имеющий фундаментальные познания во многих областях науки <...> юноша, по происхождению принадлежащий к царскому роду, или к семье очень знатной и пользовавшейся влиянием в обществе»* (Девдариани 2004: 8). *«Не скрою, во время работы у меня сложилось свое представление об облике поэта: он виделся мне молодым человеком с одухотворенным лицом, высоким челою мыслителя и лучезарным взглядом, поэтом, умеющим постигать красоты этого бренного мира и облекать их в поэтические строфы»*, – признается он (Девдариани 2004: 8). Поэтому он считает «дискуссионной» трактовку 3 стрф. Пролога, как дани средневековому стилю посвящений в жанре «восхваления венценосцев», и интерпретирует ее, как рвущееся из самого сердца объяснение в совершенно реальной любви. Подобная концептуальная установка нашла свое выражение в интерпретации некоторых строф поэмы. Действительно, если допустить, что Руставели – страстно влюбленный в царицу юноша, то становится понятным, почему подо «львом Тамар» угадывается образ не супруга царицы – Давида Сослана, но силуэт *возможного* автора поэмы. В подлиннике имеем:

ვის შვენის, — ლომსა, — ხმარება შუბისა, ფარ-შიმშერისა, —
მეფისა მზის თამარისა, ლანვ-ბალახშ, თმა გიშერისა, —
მას, არა ვიცი, შვეჰკადრო შესხმა ხოტბისა შურისა?
მისთა მჭერეთელთა ყანდისა მირთმა ხამს, მარტ მიშერისა.

С. Иорданишвили переводит строфу как:

Льву, которому к лицу копье, щит и меч
Льву Тамар, царицы-солнца рубинноликой и гишеровосой,
Как *мне дерзнуть* воспеть хвалу;

Сравним с поэтическими переводами:

Бальмонт: *Льва*, что знает меч блестящий, щит и копий свист летящий,
Ту, чьи волосы – как чаши, чьи уста – рубин, Тамар, -
Этот лес кудрей агатный и рубин тот ароматный
Я хвалою многократной вознесу в сияньи чар.

Н.Заболоцкий: *Лев*, служа Тамар-царице, держит меч ее и щит.
Мне ж, певцу, каким деяньем послужить ей надлежит?
Косы царственной – агаты, ярче лалов жар ланит.
Упивается нектаром тот, кто солнце лицезрит.

Ш.Нуцубидзе: *Льва*, который с честью носит и копье и меч Тамары –
Лалом щек и светом взоров солнцу блещущему пары,
Я ль дерзну прославить песней, хоть не жду за это кары?
Сладость высшую вкушает, кто узрел героя чары.

Аналогично и в других поэтических переводах – «лев» и «певец» четко дистанцированы. В переводе Г.Девдариани четкая дистанция отсутствует, поэтому он допускает и иную трактовку: «лев» и «певец» могут быть поняты и как одно лицо:

*«Кто достоин – лев, конечно, – меч и щит носить с отличием,
Возносить Тамар-царицу, созерцать ее величие;
Как сложить мне песнопенье, рифм волшебное созвучье?
Пусть мой стих копьем несется, в сердце с чувством проникая».*

Представляется, что и интерпретация стр. 5,1 свидетельствует о том же:

„მბრძანებს მათად საქებრად თქმა ლექსებისა ტკბილისა“
(дсл.: «Повелели /мне/ во славу их сложить сладкозвучные стихи»)

У С.Иорданишвили: «...повелели мне во славу ее сложить сладкозвучные стихи»⁶.

В поэтических переводах:

«И мне приказали промолвить стихи ей» – Ал. Навроцкий*;
«В том веление царицы, чтоб воспеть ее ресницы» – К.Бальмонт;
«Петь уста, ресницы, брови – долг почтительный певца» – П.Петренко;
«Должен я <...>, выбрав самый нежный лад» – Ш.Нуцубидзе;
«Мне приказано царицу славословить...» – Н.Заболоцкий;

У Г.Девдариани же читаем: «Мне велит святая сила петь ей песни без конца».

* Частичный перевод поэмы выполнен Ал. Навроцким в 90-ых годах XIX в. по подстрочнику Ал.Сараджишвили (О.Баканидзе). За возможность ознакомиться с текстом этого перевода приношу свою благодарность известному исследователю русскоязычных переводов поэмы, руствелологу Л.Андгуладзе.

Как видим, «приказали» (во множественном числе) звучит лишь в частичном переводе Ал. Навроцкого и угадывается у Н.Заболоцкого («приказано»). П.Петренко и Ш.Нуцубидзе предпочли не указывать прямо на «повеление» (т.е. возможный заказ), а апеллировали к более безличному «долгу поэта». Г.Девдариани же указывает на совершенно иной источник «повеления» – «*святую силу*». Высказывание оставляет возможность двоякого прочтения: если «ей», бесспорно, подразумевает царицу Тамар (именно *ей* посвящена поэма), то «*святая сила*» может быть понята по-разному. Во-первых, петь *ей*, может быть прочитано как *петь святой силе* – в таком случае это метафора наделенной священной харизмой правительницы государства – царицы Тамар (ни супруг царицы – Давид Сослан, ни какое-либо другое лицо в государстве не считалось обладателем даруемой лишь потомственным властителям божественной харизмы). Но, если *святая сила* не метафора Тамар, то смысл меняется: а) это может быть даруемое поэту свыше Вдохновение; б) или Любовь, если «певец» – влюбленный в Тамар знатный юноша (не исключено, что царевич).

Сомнения относительно личности Руставели объясняют отличия от общепринятой интерпретации также и некоторых других мест поэмы, в том числе псевдонима и автобиографических сведений, содержащихся в Прологе и Эпilogue, а также чрезвычайно важного для Руставели концепта Любовь. В то же время, сохраняя вариативность прочтения, они оставляют возможность и для иных интерпретаций.

Таким образом, в переводе Г.Девдариани в полной мере отразилась как мера свободы, которой может воспользоваться переводчик, создавая новую интерпретацию переводимого текста («пропуская через себя») и выражая собственное его понимание/прочтение), так и ее границы.

Привлекает внимание и то, что впервые переводчик не переводит, но транскрибирует заглавие произведения: «Вепхис ткаосани».

Перевод заглавия – одна из «нерешенных» проблем русской (и не только русской) руставелианы.

Поэма стала известна русскому читателю как «Барсова *кожа*» (И.Бардтинский 1845г.). В раннем переводе К. Бальмонта, также звучит «барс», но «кожа» уже заменена на «шкуру» – «Носящий барсову *шкуру*» (1917г.). Конечно же, Таризл носит одеяние из шкур – на это четко указано в самом тексте: «*мехом наружу*». Это – одежда и головной убор, *сшитые* из шкур убитых им хищников, а не просто наброшенная на плечи шкура, как часто изображают иллюстраторы поэмы: «*Эта женщина* (Асмаг – И.М.) *сшивает ее, то вздыхая, то стелая*» (стрф.648,3). Казалось бы, все просто – речь действительно идет о «шкуре», однако в грузинском языке слово ჭყავი /t'q'avi/ имеет значения как «шкура», так и

«кожа» (см. Чубинашвили 1984: 1229). Это классический пример вышеупомянутой «проблемы множественности смыслов», представляющей особую сложность при переводе. И, поскольку в русском языке «шкура» и «кожа» – далеко не одно и то же, при совершенно «правильном» переводе /«шкура»/ полностью теряется важная для понимания символики поэмы аллюзия на

«одежды кожаные» /первоодежду/ – библейский символ наказания за совершенный грех: грехопадение = утрата святости → осознание наготы → первоодежда (подробнее см. Карбелашвили 1996, Сулава 2007б, Сулава 2009 и др.). И это всего лишь первая утрата. Если на лексическом уровне вопрос со шкурой/кожей проясняется достаточно легко, то вопрос о том, из шкуры *какого* именно животного сшита одежда Таризла, догадаться не так-то просто, а у Руставели нет случайностей – каждое слово несет определенную символическую нагрузку.

Как мы уже упоминали, в переводах XIX в. и в раннем переводе К. Бальмонта звучит «барс», в более поздних переводах – *тигр*. В «Грузино-русском словаре» Д.И. Чубинашвили* (XIX в.), читаем, что ვერ'ხი /ver'khi/ может быть переведено как «рысь, тигр, леопард». Составитель Словаря поясняет, что «ვერ'ხის ტყოსასბი /ver'khis t'q'asani/ – человек, одетый в леопардовую шкуру», уточняя при этом: «Поэма Руставели, известная по русски под названием «Барсова кожа» (Чубинашвили 1984: 506). Так о каком же звере речь? Рыси, тигре, барсе, леопарде, или, может, и вовсе о пантере (как сочли переводчики поэмы на английский язык)? Мы не будем сейчас останавливаться на рассуждениях о том, какое именно (и почему?) животное имел в виду поэт, отметим только, что, в последнее время научная мысль склоняется к тому, что ვერ'ხი /ver'khi/ у Руставели – это, скорее, леопард или барс, но не тигр⁸. Но, если на древних миниатюрах XVII в., иллюстрирующих рукопись поэмы, изображено одеяние из шкуры пятнистого, а не полосатого зверя, то, начиная с XIX в., иллюстраторы продолжают более или менее тщательно выписывать на одеянии главного героя поэмы контрастные полосы, а переводчики – традиционно называть Таризла носящим шкуру тигра. Г. Девдариани, в частности, аргументирует свое решение придерживаться этой традиции желанием сохранить образность поэмы, ведь «тигрица» – образ-символ Нестан-Дареджан. «Попробуйте заменить «тигрицу» – «барсом», «леопардом», – образ исчезнет», утверждает он (Девдариани 2004:23), по-видимому, имея в виду невозможность использования женского рода («барсиха», «леопардиха»). Что касается заглавия поэмы, то поскольку Таризл «носил шкуру <...> отождествляя ее со своей воз-любленной», по мнению переводчика, «более правильным будет оставить грузинское название <...> Если же давать перевод <...> вмес-то утвердившегося по традиции варианта <...> более точным было бы «Носящий тиг-рову шкуру» (Девдариани 2004: 23). Как видим, предлагаемый вариант также не является адекватным переводом. К сожалению, Г. Девдариани не обосновывает, почему он выбрал первый вариант и отказался от перевода, не исключено, что решение принималось интуитивно, вернее, на глубинном ментальном уровне. Но, чем бы ни руководствовался переводчик, принятое им решение представляется очень удачным. Поясним наше мнение.

Заглавие, данное Ш. Руставели своей поэме – одно слово. Адекватный перевод был бы неблагозвучен: «Барсовошкуроносец»/«Тигровошкуроносец» (по аналогии с «копыносец», «меченосец»), или «Барсовошкурник»/«Тигровошкурник» (по аналогии с «лучник», «конник» и др.). Кроме того, он ничего не объяснил бы читателю. «Носящий ... шкуру» также неблагозвучно, русский язык требует уточнения: так в заглавии появилось слово «витязь», выбранное переводчиками по принципу соответствия характеру и социальному статусу героя. Соответственно, и в тексте поэмы используемое Ш. Руставели и не имеющее адекватного перевода понятие შოუბუ /moq'me/ традиционно заменяется на «витязь», а иногда на «рыцарь». Это, на первый взгляд, небольшое лингвистическое «уточнение» имело огромные (на наш взгляд, негативные) последствия: постепенно у русскоязычного читателя сложился стереотип восприятия

* Напомним, что именно Д.И. Чубинашвили подготовил подстрочник для перевода Бардинского.

текста поэмы как некоей «восточной истории», даже сказки (вернее, сказа), чему способствовал также и тот факт, что большинство переводчиков советской эпохи, осознанно или нет, но «смягчали» христианско-философскую основу поэмы. Отошла на задний план и практически была утрачена глубинная связь нравственных основ философских воззрений Ш.Руставели с религиозным мироощущением его эпохи – с основанной на евангельском Откровении и апостольском учении православной ментальностью. И постепенно, все более отдаляясь от своей богословско-религиозной основы, русскоязычный текст стал обретать ярко выраженный «развлекательный» характер (см. Модебадзе 2008).

В то же время заглавие любого произведения создается специально для данного текста и, являясь составной частью этого текста, принадлежит только ему одному. Оно несет особую смысловую нагрузку. «О смысловой наполненности заглавия, делающей его уникальной информативной частью произведения, литературоведы писали неоднократно, начиная с 30-ых годов. Л.С.Выготский называл заглавие доминантой смысла, С.Д. Кржижановский – «ведущим книгу словосочетанием», подчеркивая внутреннюю форму термина, то, что выдается автором *за главное* книги. Современный исследователь В.А.Кухаренко утверждает, что в заглавие помещается «главная, а часто единственная формулировка авторского концепта». Представление о том, что заглавие конденсирует смысл текста можно рассматривать как аксиому, выдвигая которую исследователи предлагают множество терминов, подкрепляющих самоочевидность этого утверждения, ссылаясь на то, что заглавие – «ключевое слово», «сильная позиция текста», «однофразовый текст» (Веселова... 2011: 205). «Вепхисткаосани», «вепхисткаосноба» – это руставелизмы, в неизменном виде сохранившиеся в живом грузинском языке. Созданный великим поэтом концепт включает не только понятие миджнурского служения возлюбленной, но и стремление к духовному очищению, самопознанию и нравственному возвышению. Путь, который проходит Таризл – отказ от богатства и высокого социального статуса, удаление в пустынь (пещерничество), полная лишений и размышлений одинокая жизнь, великий подвиг (борьба со Злом в образе Каджети) – помогает ему искупить грех убийства⁷, «очиститься» и, нравственно возвысившись, стать достойным своей возлюбленной и высокого сана царя – правителя, на котором лежит ответственность за свою страну и свой народ. И, конечно же, переводчики бессильны – адекватный перевод «вепхисткаосани» невозможен, но, если воспринимать его как концепт, как нравственно-философское понятие, а не просто художественный образ, то в этом и нет необходимости – подобные понятия, обретая статус термина, обычно переносятся из одной лингвистической среды в другую без перевода. Поэтому все чаще при переводе научных трудов по руствелологии заглавие поэмы дается в его оригинальном звучании (с комментарием). В связи с этим, невольно вспоминается следующий факт. Еще в 1832 г., в одной из первых работ, призванных ознакомить русскоязычного читателя с богатым наследием грузинской культуры – статье «Краткий взгляд на грузинскую литературу» – видный мыслитель и общественный деятель XIX в. С.Додашвили именно так и поступил: блестящий знаток русского языка, он не считал нужным переводить название поэмы. «*В доказательство того, что словесность наша была на высокой степени совершенства, довольно представить пред суд образованной критики поэму Руставеля «Вепхис-Ткаосани»,* – писал он (Додашвили 1961: 225). Впрочем, так же поступил и Е.Болховитинов, представивший русскоязычному читателя поэму как «Вепхис ткаосани» (К истории... 2007: 390). И вот почти через два века впервые поэтический перевод также дает заглавие поэмы без перевода, заставляя читателя задуматься над его смыслом.

Понимание богословско-религиозной концепции Руставели является основополагающим для понимания художественной системы поэмы. Однако именно перевод-интерпретация отражающих ее основы строк оказался наиболее сложным для всех переводчиков поэмы. Это легко объясняется как колоссальным временным разрывом между эпохой создания произведения и ее переводами (XII↔XX вв.), разницей мировоззренческих позиций Ш.Руставели и переводчиков, так и недостаточной глубиной их познаний в вопросах богословия (а возможно, и целенаправленной политики игнорирования значимости этих воззрений) в эпоху госатеизма. Так или иначе, но наиболее серьезные смысловые расхождения фиксируются именно при переводе подобных строк. И перевод Г.Девдариани в этом смысле не представляет собой исключения: в нем обнаруживаются как удачные, так и неудачные строки.

Переводчик много размышлял над «осмыслением поэтом сущности жизни на земле, ее Создателя». Он приходит к выводу, что «отношение Руставели к Богу, к Всевышней силе прослеживается от начальной главы до последних строк поэмы. <...> Мне кажется, что Руставели намного опередил свое время в воззрениях на этот счет. <...> Руставели нигде, ни в каких ситуациях не противопоставляет разные религии, и в этом вопросе выступает как великий гуманист, проповедник единства всего человеческого рода, независимо от национальной принадлежности и религиозных воззрений» (Девдариани 2004: 14-15). В этом контексте (почти экumenической) интерпретации осмысления поэтом Бога как единой Всевышней силы совершенно необъяснимой представляется интерпретация-перевод строки 76,2:

„დაბოცეს და ამონყვიდეს, ცაჲსა ღმერთი შეარისხეს“ (дсл.: «... Бога небес прогневили»).

Речь в строке идет о Всевышнем – Создателе всего сущего, и поэтические переводы, в полном соответствии с оригиналом, подчеркивают единственное число «Бог» (за исключением Н.Заболоцкого, который опускает этот нюанс):

«Бог, исполненный любовью, в небе гневом возгорел» – К.Бальмонт
«И сражая убежавших, вызывали божий гнев» – Г.Цагарели;
«В небе суций бог разгневан был резней» – П.Петренко;
«Истребленьем, избиеньем в небесах разгневан бог» – Ш.Нуцубидзе;
«Многих насмерть уложили, землю кровью запятнали» – Н.Заболоцкий;

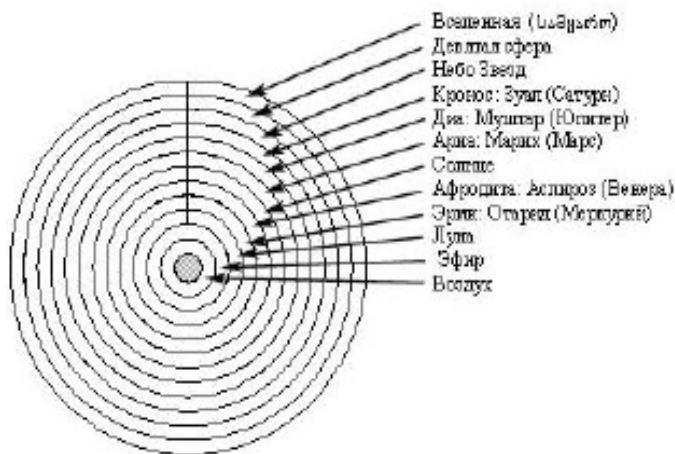
У Г.Девдариани читаем: «Как траву, зверье косили – не в усладу то богам».

Множественное число (*боги*), ассоциируясь с многобожием, не только представляется серьезной ошибкой (в оригинале – Бог/Господь), но и противоречит рассуждениям самого переводчика. С другой стороны, следует отметить, что интерпретация этой строки оказалась одной из самых сложных для всех переводчиков поэмы. Обращает внимание, что Г.Девдариани (так же как Г.Цагарели и Н.Заболоцкий) при переводе строфы предпочел опустить часть, содержащую упоминание *небес*. К.Бальмонт и П.Петренко употребили единственное число – *небо*, и только Ш.Нуцубидзе использовал множественное – *небеса*. На первый взгляд, расхождение незначительное, тем не менее, оно имеет огромное значение. По имеющимся сведениям, «во второй половине XIX в. во время подготовки нового издания «Вепхисткаосани» содержание этого таэпа привело к серьезной полемике, которая разгорелась именно по поводу того, единственное или множественное число (небо/небеса) следует считать правильным написанием. Поскольку в различных рукописях поэмы зафиксированы обе формы, то мнения разошлись. Тогда во имя

торжества истины известный грузинский поэт Акаки Церетели начал читать наизусть «Отче наш», и после слов «Иже еси на небесѣхъ!», где явственно звучит множественное число, полемика прекратилась» (см. Сулава 2007: 359-360).

В приведенной в Словаре С.-С. Орбелиани (XVII в.) схеме наглядно показано, как представляли себе строение небесной сферы наши предки. Свой чертеж составитель Словаря поясняет следующим образом: «Небеса суть наружная оболочка, объемлющая все живорожденное и созданное; их же объемлет Царс-твие Небесное, которое есть место пребывания Ангелов и Святых, и только лишь Всевышний объемлет все, Сам же – необъемлем» (Орбелиани 1993: 230). Таким образом, Земля

представляется круглой, окруженной небом-сферой Воздуха, которая, в свою очередь, окружена небом-сферой Эфира. За ней следуют небеса Луны, Меркурия, Венеры, Солнца, Марса и т.д. – всего семь небес. Небо Звезд и Девятая сфера (Девятое небо) представляются движущимися с востока на запад, при этом последнее из них осмысливается «вращающимся все низлежащие



небеса с востока на запад и похожим на хрустальную сферу». Далее, за Девятой сферой, в геоцентрической космографии С.-С. Орбелиани расположено სამყარო /samq'aro/. В наше время это слово переводится как «вселенная», однако С.-С. Орбелиани объясняет его как «небо, неподвижное, устойчивое, наружнее по отношению ко всем остальным небесам», выше которого расположено лишь безграничное Царствие Небесное. В связи с этим чрезвычайно удачным представляется перевод Н.Заболоцкого, который, в отличие от всех других переводчиков (в том числе и Г.Девдариани), перевел სამყარო /samq'aro/ в 1 стрф. Пролога не как «мир, вселенная», но как «*чертог* вселенной» (мироздание).

В целом, руставелевская строка подчеркивает *безграничность* Всевышнего, которому подвластно все сущее и *все* небеса. Если учесть древние астрологические представления о том, что семь небес (небесных тел) управляли судьбой человека (а в соответствии с древнейшими астрологическими представлениями, следы которых четко прослеживаются в текстах Ветхого Завета, властвующие над зодиакальными созвездиями планеты располагались именно в этом порядке: Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн), то строка подчеркивая подчиненность *небес* Всевышнему, обретает дополнительную глубину, что в целом чрезвычайно характерно для поэмы Руставели,⁹ где для обозначения перемен в судьбе героев неоднократно упоминается «поворот семи небес», «колесо небес» и т.д., как, напр., в стр. 1296,4:

რისხვით მობრუნდა ბორბალი ჩვენ ზედა ცისა შვიდისა
«Над нами гневно повернулось колесо семи небес!» (С.Иорданишвили)

У Г.Девдариани: *Обернулся к нам, как видишь, гнев семи небес бедой*. Сравним с переводом Ш.Нуцубидзе: «Обернулись к нам бедою все небесных семь планет». Перевод Г.Девдариани в этом случае представляется более точным...

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Конечно, «все, что сказано или написано одним человеком, должно быть понято другим в процессе восприятия и осмысления» (Семенов 2008:9), и это бесспорная истина. Но как осмыслено и как понято? Прекрасно иллюстрирует всю важность этого вопроса текст шуточной «Рецензии на перевод Н. Заболоцкого», на который я случайно наткнулась в интернете:

«Только что дочитала «Витязя в тигровой шкуре» Шота Руставели в переводе Заболоцкого. Это ах.

У меня вообще слабость к поэтическим эпосам. В свое время я ходила и распевала «Песнь о Гайавате», «Беовульф» меня просто приворожил, а уж что «Песнь о Нибелунгах» сделала с моей жизнью, и вовсе вспоминать не стоит.

Теперь у меня появился еще один любимый эпос. Удивительно, как он раньше прошел мимо меня! А ведь нам про него очень подробно рассказывали на Истории художественного перевода. Вообще, «Витязь...» существует в двух основных переводах: Цветаевой и Заболоцкого. Уж на что я люблю Марину, но вынуждена признать, что, читая ее перевод, мы имеем дело с ее текстом, а не текстом Руставели. К тому же она переводила с подстрочника, а Заболоцкий – прямо с древнегрузинского. Так что читайте лучше Заболоцкого.

Сама поэма чудеснейшая – легкая, веселая, блестящая, как огромный рубин, который в финале преподносят царевне Нестан-Дариджан в качестве свадебного дара... Оторваться невозможно. Я как начала читать в метро, так и читала потом два дня, отвлекаясь лишь на суицие пустяки вроде сдачи зачетов, сон и скромные трапезы. :) Вещица очень небольшая – я растягивала удовольствие, как могла – и жутко напоминает приключенческий роман. Сюжет – как американские горки: ух! ух! Герои постоянно куда-то несутся, с кем-то воюют, отправляются в трехгодичные скитания, и все это – понимаете ли, совершенно все – ради любви к какой-нибудь даме, чьи ресницы, как копыя, глаза, как агаты, а слезы, как жемчужные нити!

Кстати, я заметила, что авторы эпосов вообще склонны к гиперболам, причем каждый – в своей области. Например, когда Т. только начинала читать «Песнь о Нибелунгах», то писала мне в аську: «Они все время обмениваются одеждами и драгоценностями! Откуда у них столько?!», на что я неизменно флегматично отвечала: «А это, Таня, называется куртуазностью».

У Руставели другая фишка. У него все плачут. И падают в обмороки. Причем преимущественно – мужчины. Увидел прекрасную царевну – потерял сознание от переизбытка чувств. Разлучился с царевной – зарыдал. Побратался с заезжим витязем – порыдал от счастья. Побратиму нужно уезжать на войну – снова порыдал, на этот раз от горечи разлуки. Что творится при долгожданной встрече с царевной, я уже и не говорю: удивительно, как герои весь дворец слезами не затопили.

- Какая-то эмо-поэма! – сказала Е., когда я вкратце пересказала ей содержание.

На самом деле, поэма очень позитивная. И с самого начала понятно, что хэппи-энд неизбежен, как ни сопротивляйся.

Все, как я люблю». ([online]: raskolnica)

2. Так, еще в конце 80-ых годов, исследуя переводы грузинской поэзии на русский язык, М.Хуцишвили отмечала: «... само понятие правильного метода, верного перевода, не является устойчивым: на протяжении длительного времени существования переводческой деятельности

оно неоднократно видоизменялось. В наши дни критика и осуждение снижающего авторскую художественность метода дословного перевода, часто впадает в иную крайность. Всемогущая теория и допущенная ею «свобода» подчинили художественной системе переводчика многих авторов, и в современной теории находится объяснение этому. <...> Прекрасный переводчик и прозорливый теоретик Корней Чуковский отмечает: «Вы никак не можете предугадать, что будет считаться точным переводом в 1980 году, или в 2003 году. Каждая эпоха создает свое представление о том, что такое точный перевод» (Чуковский 1970). Художественный перевод подразумевает множество компонентов. Кроме основных, могут проявиться и непредусмотренные теорией моменты», – справедливо отмечает исследовательница, высказывая сомнение в том, что той или иной «школе перевода» или «переводческому методу» под силу «охватить и подчинить себе» все многообразие переводческих задач (Хуцишвили 1989: 10-11).

3. В рецензии на публикация отрывка из III главы поэмы в переводе И.Евлахова на русский язык составитель «Грузино-русского словаря», подготовивший подстрочник для частичного перевода И.Бардтинского («Тариель. Барсова кожа», 1845), проф. Д.И.Чубинашвили писал: *«Чтобы перевести «Вепхисткаосани» хорошо и достигнуть классической цели труда, надо сохранить в переводе все отличительные свойства подлинника: перевести иначе, значит пересказать только содержание поэмы. Силу впечатлений оригинала составляет, конечно, содержание его драмы, но рассказ драмы, облеченный в одежду мыслей, выражающих современность, в гармонию звука и игру фраз, свойственных языку и вкусу, наконец, в теплоту и наивность, с которыми она связаны действующим лицом и переданы автором. Отнимите все это – останется труп. Автор исчезнет в изуродованной пародии своего творения, и что же приобретет словесность? – ничего...»* (Чумбуридзе 2003: 106-107). На что переводчик возражал: *«Дело не в буквальности перевода, но в том чтобы усвоить мысль, чувство, картинность и красоту слова подлинника, переплавить все это в горниле поэтической души и вылить с теми же достоинствами в естественные формы языка, которому усвоаем творение. Вот задача для переводчиков!»* (Чумбуридзе 2003:108).

4. В частности, обращаясь к современному читателю, он поясняет: *«Перенесись, мой читатель, на восемь веков назад, в эпоху средневековья, представь себе интеллектуальный уровень общества того периода, степень развития научных знаний и средств информации, транспортные возможности, уровень философского постижения космических явлений, сущности бытия – и тогда понятнее станут основы тех моральных и нравственных норм, по которым жили люди той эпохи. Время диктовало свои стереотипы поведения, когда господствовала грубая сила и особо почетным занятием считалась не только защита и укрепление своего государства, но и завоевание новых земель, а рыцарская доблесть была, пожалуй, одним из самых высоких критериев поведения правящей элиты государства, его царей и полководцев»* (Девдариани 2004: 7)

5. В современной руствелологии существуют различные мнения по поводу того, о «ней», или «о них» идет речь в данной строке, кого именно «прославляет» поэт, была ли заказана, или нет (а если была, то кем именно) поэма.

6. «...высказывается мысль о том, что Руствели мог быть сыном старшего брата Георгия III – Давида, царевичем Демна Багратиони, о котором летописи того периода рассказывают как об одаренном и высокообразованном юноше с божественной внешностью. Я не буду углубляться в эту проблему, тем более что-либо утверждать или доказывать. Пусть над этим вопросом работают исследователи-руствелологи, историки той эпохи. Скажу только, что автор этого предположения, талантливая поэтесса Тamar Эристави, считает, что царевичу Демна в силу сложившихся политических обстоя-

тельств пришлось тайно эмигрировать в Индию. Могла ли судьба поэта сложиться именно так, трудно утверждать категорически, но и исключать такой вариант не следует. В связи с этим хотел бы привести один факт, о котором мне рассказал много лет назад мой соотечественник, трижды побывавший в Индии в научных командировках. Так вот, этот человек, попавший в индийскую глубинку, в одной из деревень услышал речь ее коренных жителей, изобилующую грузинскими словами, что его крайне поразило. Этот рассказ может показаться наивным, но он все же заслуживает внимания, хотя бы в связи с предположением о том, что автор «Вепхисткаосани» в какой-то период жил в Индии. Ведь не случайно наш именитый поэт Ираклий Абашидзе искал следы Руставели в Индии, на берегах Ганга. Действительно, перечитайте поэму еще раз внимательно. Откуда такое обилие сведений о политическом строе, количестве царств, о внутренних распрях и т.д. Откуда информация о Китае? Следует учесть, что по тем временам, при отсутствии быстрого транспорта и других оперативных средств связи, Грузия находилась в значительном отдалении от этих стран, да и возможности информации в то время были крайне ограничены» (Девдариани, 2004:8).

7. В частности, в статье «"Вепхисткаосани" как метафора», опубликованной в 1996 г., М.Карбелашвили указывает на необходимость рассмотрения заглавия поэмы в общем контексте библейской символики (как и «одежды кожаные», шкура вепхи отражает состояния души человека: греховность/безгрешность), и «именно в этом библейском контексте становится возможной объективная интерпретация заглавия поэмы Руставели». Исследовательница впервые указывает на то, что «грех, мучающий Таризла и Нестан-Дареджан – это вероломное убийство сына Хваразмшаха: испытывая душевные муки, они достигают духовного возрождения путем раскаяния. Как гуманистический идеал Руставели, раскаяние – путь от греха к всеобъемлющей Божественной любви – не только путь Таризла и Нестан-Дареджан, но и всего человечества» (Карбелашвили, 1996:4).

8. Отметим только, что отождествление ჯგზბო /ver'khi/ с *тигром* в процессе рецепции во многом снижает планку смыслового богатства поэмы: у современного читателя *тигр* ассоциируется с реальной Индией, поэтому и описываемая поэтом метафоричная *Индия* также обретает некую реальность, что, противореча общему замыслу поэмы, не только ведет к утрате многих аллюзий, но и создает благоприятную почву для поисков «корней» произведения в реально существующей стране.

9. Исследуя тексты Ветхого Завета, рабби Джозл Добин пришел к выводу, что частота употребления понятия «небеса» (в их мистическом смысле) растет «по мере того, как Библейский материал становится более сложным, или более поздним по времени», т.е. по мере того как усложняется религиозно-философская система. «Таким образом, на Небесах четко соблюдена логика, и власть планет над Зодиаком поддерживает баланс мироздания!» (Добин 2000: 64). Все это полностью соответствует и основам космогонии художественного мира Ш.Руставели, в поэме которого, как известно, нашли широкое отображение астрологические представления того времени в виде многочисленных метафор и аллюзий, которыми так богат текст «Вепхисткаосани».

ЛИТЕРАТУРА:

Августин 2001: Августин А. О христианском учении – *Антология средневековой мысли*. Б-ка Я.Кротова, т. I. СПб.: изд. Русского христианского гуманитарного института, 2001, с. 19-112.

Андгуладзе 1969: Андгуладзе Л.Н. Неизвестные переводчики «Витязя в тигровой шкуре» – *Литературные взаимосвязи*, т. II. Тб.: «Мецниереба», 1969.

Базылев... 2000: Базылев В.Н., Сорокин Ю.А. *Интерпретативное переводоведение*. Ульяновск: изд. Ульян. ун-та, 2000.

Богомолов 1984: Богомолов И.С. *Тропой дружбы*. Тб.: «Мерани», 1984.

Вебер 1990: Макс Вебер. *Протестантская этика и дух капитализма*. М.: «Прогресс», 1990. [online]: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Veb_PrEt/

Веселова... 2011: Веселова Н.Ю., Овчаренко О.А. Заглавие. – *Теория литературы, т. II. Произведение*. М.: ИМЛИ РАН, 2011, стр.199-230.

Виноградов 1978: В.С.Виноградов. *Лексические вопросы перевода художественной прозы*. М.: 1978.

Воротников 2003: Ю.Л. Воротников. *Слова и время*. М.: «Наука», 2003.

Гарбовский 2007: Гарбовский Н.К. *Теория перевода*. М.: изд-во Моск Ун-та, 2007.

Девдариани 2004: Георгий Девдариани. От автора перевода. – *Руствели. Вепхისტკაოსანი*. Пер. с груз. Георгия Девдариани. Тб.: «Полиграфист», 2004, стр. 7-24.

Добин 2000: Rabbi Joel C. Dobin, D.D. *Kabbalistic Astrology. The Sacred Tradition of the Hebrew Sages*. Добин, Джоэл. *Каббалистическая Астрология. Священная традиция еврейских мудрецов*. М.: КРОН-ПРЕСС, 2000.

Додашвили 1961: С.И. Додашвили. Краткий взгляд на грузинскую литературу – დოდაშვილი ს. თბულებანი. თბ.: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა (Соломон Иванович Додашвили /С. Додаев-Магарский/. *Сочинения*. Тб.: Изд-во Академии наук Грузинской ССР), 1961, с.221-226.

Имедашвили 1957: იმედაშვილი გ. *რუსთველოლოგიური ლიტერატურა* (Имедашвили Г. *Русстелогическая литература*). თბ.: „მერანი“ (Тбилиси: «Мерани»), 1957.

Карбелашвили 1996: მარიამ კარბელაშვილი. „ვეფხისტკაოსანი“ როგორც მეტაფორა (Мариам Карбелашвили. *„Вепхისტკაოსანი“ как метафора*) — გაზ. „მამული“, ოქტომბერი 1996 (газ. *„Мамули“* – Отечество, октябрь 1996).

К истории... 2007: К истории русских переводов «Вепхистკაოსани» – Шота Руставели. *Витязь в тигровой шкуре*, книга II. СПб.: ВИТА НОВА, 2007.

Лукин 1999: Лукин В.А. *Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа*. М.: Ось-89, 1999.

Модебадзе 2011: Modebadze I. *Conceptualisations du monde et tradactions en russe des recherches sur la littérature géorgienne ancienne /Языковые картины мира и перевод научных исследований древнегрузинской литературы на русский язык/* – Christian Berner, Tatiana Milliaressi (éds). *La tradaction philosophie et traditions, interpréter/ traduire*, Presses Universitaires du Septentrion, www.septentrion.com, Villeneuve d’Ascq – France, 2011, PP. 283-299.

Модебадзе 2008: Модебадзе И.И. *«Вепхистკაოსани» – «Витязь в тигровой шкуре» (К вопросу преодоления культурных штампов)* – Русский язык и культура перевода: материалы международной научно-практической конференции. М.: 2008, с. 418-428.

Модебадзе... 2008: Модебадзе И.И., Цицишвили Т.Г. Из истории теоретического осмысления художественного перевода в Грузии. – *Русский язык в начале XXI века. Проблемы развития, функционирования, преподавания. Материалы международной научной конференции. Под ред. М.А.Поварницыной*. Венгрия, Печ, 2008, с. 116-121.

Орбелиани 1991: ორბელიანი ს.-ს. *ლექსიკონი ქართული, გ. I* (Орбелиани, С.-С. *Словарь грузинского языка*, т. I). თბ.: „მერანი“, 1993 (Тб.: «Мерани», 1993).

Орбелиани 1993: ორბელიანი ს.-ს. *ლექსიკონი ქართული, გ. II* (Орбелиани, С.-С. *Словарь грузинского языка*, т. II). თბ.: „მერანი“, 1993 (Тб.: «Мерани», 1993).

Православная... 1993: *Православная богословская энциклопедия – Христианство. Энциклопедический словарь*, т. I. – М., 1993.

Прокопичев 2010: Прокопичев Г.И. *Концептуальная информация и интерпретация поэтического текста* – Вестник Московского университета, серия 22: теория перевода. №4/2010.

Рикер 1995: Рикер П. *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*, пер. с фр. И.С.Вдовина, Москва: Канон-Пресс-Ц: Кучково поле, 1995.

Семенов 2008: Семенов А.Л. *Основы общей теории перевода и переводческой деятельности*. М.: Академия, 2008.

Сулава 2009: სულავა ნ. / Сулава Н.Л. „ვეფხისტყაოსანი“ — მეტაფორა, სიმბოლო, ალუზია, ეპიგრა /«Вепхист-ткаосани» - метафора, символ, аллюзия, энигма/. თბ.: „ნეკერი“, 2009 /Тб.: «Некери», 2009/.

Сулава 2007ა: Н. Сулава. Комментарии. *Шота Руставели. «Витязь в тигровой шкуре»*, книга II. СПб.: изд-во ВИТА НОВА, 2007.

Сулава 2007б: Сулава Н. «Вепхисткаосани Шота Руставели, или Путь к мировой гармонии. *Шота Руставели. «Витязь в тигровой шкуре»*, книга II. СПб.: изд-во ВИТА НОВА, 2007.

Хайдеггер [online]: Мартин Хайдеггер. *Бытие и время*- online: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Haid_BtVtr/

Хуцишвили 1989: ხუციშვილი მ. /Хуцишвили М.Л. *რუსულ ენაზე თარგმნის პრობლემები /Проблемы перевода грузинской поэзии на русский язык/*. თბ.: მეცნიერება, 1989 / Тб.: «Мецნიერება», 1989/.

Чубинашвили 1984: Чубинашвили Д. *Грузино-русский словарь*. Тб.: «Сабчота Сакартвелო», 1984.

Чуковский 1970: К. Чуковский. *Мастерство перевода*. М.: «Советский писатель», 1970.

Чумბურიძე 2003: ჭუმბურიძე ჯ. *ქართული კრიტიკის ისტორია*. ტ. I. (Чумბურიძე Дж. *История грузинской критики*, т. I). თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2003 (Тбилиси, 2003).

Швейцер 2009: Швейцер А.Д. *Теория перевода: статус, проблемы, аспекты*. М., ЛИБРОКОМ, 2009; также Швейцер А.Д. *Теория перевода (статус, проблемы, аспекты)*. М., 1988 – online: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/shveyz/

Швейцер 1989: Швейцер А.Д. *Эквивалентность и адекватность – Коммуникативный инвариант перевода в текстах различных жанров – Сб. научных трудов МГИИЯ им. М. Тореза под ред. Чернова Г. В., № 243*, М.: 1989.

Mounin, 1963: G.Mounin. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris» 1963.

[online] **raskolnica:** Рецензия raskolnica на книгу «Витязь в тигровой шкуре» <http://www.livelib.ru/review/163824>

Все цитаты из поэмы Руставели приводятся по следующим изданиям:

Шота Руставели. *Витязь в тигровой шкуре*. Построчный перевод с грузинского С. Иорданишвили. Тб.: Литература და ხელოვნება, 1966.

Шота Руставели. *Витязь в тигровой шкуре. Грузинская поэма*. Перевод с грузинского К.Д.Бальмонта. М.: АCADEMIA, 1936.

Шота Руставели. *Витязь в тигровой шкуре*. Перевод с грузинского *Георгия Цагарели* под редакцией Вл. Эльснера. М.: «Художественная литература», 1937.

Шота Руставели. *Витязь в тигровой шкуре*. Грузинская поэма. Перевод с грузинского *Пантелеймона Петренко* при участии и под редакцией Константина Чичинадзе. Тб.: «Мерани», 1985.

Шота Руставели. *Витязь в тигровой шкуре*. Перевод с грузинского *Шалвы Нуцубидзе*. Тб.: «Мерани», 1979.

Шота Руставели. *Витязь в тигровой шкуре*. Перевод с грузинского *Н.Заболоцкого*. М.: «Художественная литература», 1966.

Руставели. *Вепхист ткаосани*. Перевод с грузинского *Георгия Девдариани*. Тб.: «Полиграфист», 2004.

**Perception and Interpretation:
Freedom of a Translator and Necessity of a Text**

Abstract

Key words: translation, interpretation, hermeneutic, Rustvelology

There are quite a few conceptions in the contemporary theory of translation. Nevertheless, almost all of them consider translation process to be an art of creating a new text. Based on this opinion, we made an attempt to study the problem of the freedom of a translator and the necessity of adequacy of the translation with the original text.

To transfer a text through diverse dimensions of culture and language, it is necessary for a translator to transgress so called „cultural barrier“ between an original and a new text for adapting the original to the culture. Not only are a translator’s language competences, skilfulness and creativity expressed during the process of conceiving and interpreting of the text, but the tendencies of his outlook, notions and general attitude to life are also reflected. In our opinion, it is quite possible to find and study all the creative features reflected from a translator - as a creator - in the translated text .

In order to prove this supposition, we discuss the less-known but the complete Russian poetic translation of „The Night in the Panther’s Skin“ by Shota Rustaveli, which was issued in 2004 and performed by Giorgi Devdariani „Rustveli. Vepkhis Tkaosani“ («Руствели. Вепхис ткаосани»). The choice of this translation was made due to several reasons: 1. Throughout XIX-XX centuries the poem by Rustaveli was several times translated into Russian, which enables us to summarise these translations; 2. All the complete poetic translations were made in the Soviet Union Epoch except the one chosen by us, the translation of which was performed in the Post-Soviet Union period; 3. The translation is prefaced by the lengthy letter of G. Devdariani „From the author of the translation“ through which the translator shares with us a lot of interesting information about the process of the translation. In the letter the particular attention is devoted to the translator’s conceptual views and the influence of them on the interpretation of the poem, such as the attempts of identification of the author of the poem, the refusal of translating the title of the poem, the comprehension and interpretation of the lines depicting philosophic and theologic concepts.

We hope that the examples cited from the letter prove the following:

1. The analysis of the interpretations not only enables us to discuss a translator’s creative principles, but it also demonstrates his/her views about a cultural epoch of producing a translation;
2. It is very important for a translator-interpretor to read and conceive it for the reception of the original text.

როდის წარმოიშვა დეტექტიური ლიტერატურა

ყველაფერს აქვს დასაწყისი. დეტექტიურ ლიტერატურასაც ვიღაცამ დასაბამი მისცა. კარგა ხანს ვარაუდობდნენ, რომ ეს იყო დიდი ამერიკელი მწერალი ედგარ ალან პო. მისმა მოთხრობებმა „მოპარული წერილი“ და „მარი როჟეს საიდუმლოება“ თავის დროზე ფურორი მოახდინა. ცნობილი კრიტიკოსი უილიამ ჰენრი წერდა: „მისტერ პომ სრულიად ახალი ჟანრი შექმნა. აქ მთავარია ძიება, ანუ ლათინურად დეტექტიო.“

გამომდინარე აქედან, ჟანრსაც დეტექტიური ეწოდა. ის სწრაფად გავრცელდა ევროპაში. ინგლისში დეტექტიური ლიტერატურა ახალ სიმაღლეზე აიყვანა მწერალმა უილიამ უილკი კოლინზმა (1824-1889). მისმა რომანებმა, განსაკუთრებით კი „მთვარის სპეკალმა“ და „ქალმა თეთრებში“, ნამდვილი ფურორი მოახდინა. უილიამ თეკერეი წერდა: „მე მიყვარს უილკი კოლინზის რომანები. ჩემი ოცნებაა შევქმნა მსგავსი თხზულებანი, რომლის ყოველ გვერდზე იქნება ბრძოლა, იდუმალება, ვნებათა ჭიდილი“.

როგორც ცნობილია, კოლინზი ჩარლზ დიკენსის უახლოესი მეგობარი იყო. დიკენსთან ერთად მან არაერთი ნაწარმოები გამოაქვეყნა („ორი ზარმაცი ხელოსნის მოგზაურობა“, „დოქტორი დუკმარა“ და ა.შ.). კოლინზის გავლენით დიკენსმაც დეტექტივების წერა დაიწყო. დეტექტივის ელემენტები გვაქვს ისეთ ნაწარმოებებში, როგორებიცაა „დევიდ კოპერფილდი“ ან „ოლივერ ტვისტი“. დეტექტიური ელემენტი ძლიერდება გვიანდელ რომანებში („დიდი მოლოდინი“, „ჩვენი საერთო მეგობარი“). დეტექტიურ ჟანრს განეკუთვნება დიკენსის უკანასკნელი რომანი „ედვინ დრუდის საიდუმლოება“ (დაუმთავრებელია). ამავე ჟანრს განეკუთვნება დიკენსის ზოგიერთი მოთხრობაც.

— მისტერ ედგარ პომ ლიტერატურაში ნამდვილი რევოლუცია მოახდინა, — წერდა მაშინდელი „ტაიმსი“, — მის მიერ შექმნილმა ჟანრმა ისეთ დიდ მწერალზეც იქონია გავლენა, როგორიც ჩარლზ დიკენსია.

თუმცა მე-19 საუკუნეში, გამოჩნდნენ ადამიანები, რომლებიც ხმამაღლა აცხადებდნენ:

— ედგარ პო პლაგიატია!

ისინი ამტკიცებდნენ, რომ დეტექტიური ლიტერატურა ჯერ კიდევ ჩვენს ნელთალ-რიცხვამდე ძველ აღმოსავლეთში შეიქმნა. ედგარ პოს ეს ტექსტები ხელში ჩაუვარდა და მან ისინი თავისი გვარით გამოაქვეყნა.

— პო უკვე კარგა ხნის გარდაცვლილი იყო, — წერს უნგრელი მკვლევარი ტაბორ კიოსტჰეი, — მისი სახელის გარშემო კი უკვე მითქმა-მოთქმა დაიწყო.

თადაპირველად ეს, მართლაც, მითქმა-მოთქმა იყო. ადამიანები, რომლებიც პოს პლაგიატად აცხადებდნენ, ოდიოზური ფიგურები იყვნენ. მათი სიტყვებიც ყველამ ინტრიგანობად აღიქვა.

ისინი, რასაკვირველია, ცილისმწამებლები იყვნენ და ამიტომაც სიტყვები, დეტექტიური ჟანრი ძველ აღმოსავლეთში შეიქმნაო, ყურადღების მიღმა დარჩა, — წერს კიოსტჰეი.

როგორ დაიცვა ღირსება კონან დოილმა

გადიოდა დრო. დეტექტიური ლიტერატურა მთელ ევროპაში გავრცელდა. ჟანრი ახალ სიმაღლეზე აიყვანა ინგლისელმა მწერალმა სერ არტურ კონან დოილმა (1889-1930). მისმა მთავარმა პერსონაჟმა, შერლოკ ჰოლმსმა ჯერ ინგლისის, შემდეგ კი მთელი ევროპის მკითხველთა გულები დაიპყრო.

— შერლოკ ჰოლმსით დეტექტიური ლიტერატურა ახალ სიმაღლეზე ავიდა, — წერს გამოჩენილი ამერიკელი მწერალი ვან დაინი, — კონან დოილსაც დეტექტივის მეფე სრულიად კანონზომიერად უწოდეს.

კონან დოილსაც (ისევე როგორც ედგარ პოს) ბრალი პლაგიატში დასდეს:

— მას საიდანაც ხელში ჩაუვარდა ძველ აღმოსავლეთში შექმნილი დეტექტიური ნაწარმოებები! იქ ზუსტად ისეთივე სიუჟეტებია, როგორც კონან დოილის მოთხრობებში!

აღნიშნული სიტყვები ვინმე პოლკოვნიკ ჯორჯ ვუდს ეკუთვნის. ბუნებრივია, კონან დოილი ამან ძალზე აღაშფოთა. სახელმძღვანელომ მწერალმა მოითხოვა წარედგინათ მისთვის „ძველ აღმოსავლეთში შექმნილი“ დეტექტიური ნაწარმოებების ნიმუშები. აღმოჩნდა, რომ ვოდს ისინი არ გააჩნდა.

— მე მრავალი წელი ვიცხოვრე ჩინეთში, ვიკვლევდი ჩინურ კულტურას. რაც დეტექტიური ლიტერატურის შესახებ ვთქვი, ეს ჩემი ვარაუდია. ყველაფრიდან ჩანს, რომ ეს ჟანრი ძველ ჩინეთშია შექმნილი.

ვუდი ამტკიცებდა, რომ დოილის ზოგიერთი მოთხრობის სიუჟეტი (მაგალითად, „ჭრელი ლენტი“) გვხვდება ზოგიერთ ჩინურ დეტექტივში. როდესაც მას შესთავაზეს ამ მოთხრობათა წარმოდგენა, ვუდმა მიუგო:

— რაც ვთქვი, ეს მხოლოდ ჰიპოთეზაა!

დოილის აღშფოთებას საზღვარი არ ჰქონდა. მეგობრები ურჩევდნენ, ცილისმწამებლისათვის სასამართლოში ეჩივლა, რაზეც მწერალმა მიუგო:

— ვუჩივლო? ვაჟკაცები ასე არ იქცევიან!

კონან დოილმა შეურაცხმყოფელი დუელში გამოიწვია.

მთელი ლონდონი ყალყზე დადგა. კეთილისმსურველნი ცდილობდნენ დუელი თავიდან აეცილებინათ.

— საჯაროდ ბოდიში მომიხადოს და ვაპატიებ! — მოითხოვა დოილმა.

ვუდი სულითხორცამდე ოფიცერი გახლდათ, შესაბამისად, მისთვის წარმოუდგენელი იყო ბოდიშის მოხდა.

კონან დოილიც, როგორც პოლკის ექიმი, არაერთ სამხედრო ექსპედიციაში იღებდა მონაწილეობას. დოილი ჩინებული მსროლელი იყო და კუნთებიც ფოლადისა ჰქონდა.

— ის დახელოვნებული მოკრივე და მორაგბე იყო. ჯარში სამსახურისას კრივში პოლკის ჩემპიონიც კი გახდა, — წერს დოილის ბიოგრაფი და დეტექტიური ლიტერატურის აღიარებული ოსტატი ჯონ დიქსონ კარი.

ასე რომ, დუელი შედგა. დოილი უჩვეულოდ მშვიდი იყო. ის მეგობრებს ჰპირდებოდა:

— ამ საცოდავს არ მოვკლავ, მაგრამ ჭკუას კი სამუდამოდ ვასწავლი!

სერ არტურმა პირობა შეასრულა. პოლკოვნიკი ვუდი მან მუხლში დაჭრა, მაგრამ არ მოკლა.

— ვუდი მთელი ერთი წლის განმავლობაში მკურნალობდა. ის გადარჩა და არც დაკოჭლებულა, — წერს ელერ ქუინი (დეტექტივის ამერიკელი ოსტატების დენნიისა და ლის ფსევდონიმი).

ასე დაიცვა სერ არტურ კონან დოილმა თავისი ღირსება.

უზბეკი პოეტის აუხდენელი ოცნება

გადიოდა დრო. დეტექტიური ლიტერატურა ევროპის წიგნის ბაზარზე მტკიცედ დამკვიდრდა. ამის პარალელურად ძლიერდებოდა აზრი, რომ დეტექტიური ლიტერატურა ძველ ჩინეთში შეიქმნა.

— ბევრი ამას ყურადღებას არ აქცევდა, ბევრს კი დაებადა სურვილი ეპოვა დეტექტივის ჩინური ნიმუშები, — წერს ვან დაინი.

მათ რიცხვს მიეკუთვნებოდა იმხანად უკვე გამოჩენილი უზბეკი პოეტი — ჯადიდი ჰამზა ჰაკიმ-ზადე ნიაზიცი (1899-1930).

— ის საოცრად იმპულსური და, იმავდროულად, საოცრად წესიერი, კეთილშობილი კაცი იყო, — წერს ცნობილი უზბეკი მეცნიერი და საზოგადო მოღვაწე მუსტაფა ჩოკაევი.

ჯადიდთა მოძრაობა, როგორც ცნობილია, ისლამის განახლებას ცდილობდა. ჩოკაევი, რომელიც თავის დროზე ამ მოძრაობაში ჰამზასთან ერთად მონაწილეობდა, ჯადიდებსა და სოციალ-დემოკრატებს შორის ერთგვარ პარალელსაც კი ავლებს.

— სოციალ-დემოკრატებთან, მართლაც, ბევრი რამ გვექონდა საერთო. თუნდაც ის, რომ ორივენი სოციალურ რეფორმებსა და ევროპასთან დაახლოებას მოვითხოვდით. თუმცა განსხვავებაც იყო: სოციალ-დემოკრატები ათეისტები იყვნენ, ჩვენ კი ისლამურ პოზიციებზე ვიდექით.

ჰამზა ფეთქებადი და თავნება ბუნების კაცი იყო, ამიტომაც ხშირად ჰქონდა კონფლიქტები როგორც მუსულმანურ სამღვდლოებასთან, ასევე მორწმუნეებთანაც. მოლებს ის საჯაროდ და ფრიად უხეში ფორმით უსიამოვნო შეკითხვებს უსვამდა. მართალია, კოკანდის მუსულმანური სამღვდლოების თავკაცი (ჰაზრატი) მიან ქუდრატი ყველას სთხოვდა, ჰამზას შემწყნარებლურად მოეპყარიყო, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში ეს ვერ სრულდებოდა. მალე ჰამზას კონფლიქტები მამასთანაც დაენყო:

— უღმერთო წიგნებს კითხულობს! მის სულს შაითანი დაეპატრონება, — ამბობდა მამა.

ამ „უღმერთო“ წიგნებს ჰამზას მისი შეყვარებული, ეროვნებით რუსი აქსინია უვაროვა აძლევდა. მაშინდელ შუა აზიაში წარმოუდგენელი იყო, რომ მუსულმან მამაკაცს მართლმადიდებელთან რომანი გაეხა. ჰამზა ამას არ შეეპუა. აქსინიასთან აშკარად და ყველას თვალწინ დასეირნობდა.

— ბოლოს და ბოლოს ეს იმით დამთავრდა, რომ მამამ შვილი დაწყევლა და სახლიდან გამოაგდო, — წერს უზბეკი ისტორიკოსი, პროფესორი ბაიმირზა ჰაითი.

ჰამზამ ქედი არც ახლა მოიდრიკა. ის ძალიან განათლებული კაცი იყო (ბრწყინვალედ დაამთავრა მედრესე, იცოდა არაბული, სპარსული, რუსული, ინგლისური ენები, აგრეთვე ღვთისმეტყველება და აღმოსავლური ფილოსოფია). უვაროვასაც (ის უბრალო ექთანის გახლდათ) მასთან საუბარი უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებდა. ქალი დეტექტიური ლიტერატურით იყო გატაცებული. მისი წყალობით ჰამზა ედგარ პოს, უილკი კოლინზის, ემილ გაბორიოს, კონან დოილისა თუ სხვა ოსტატების შემოქმედებას ეზიარა. ჰამზა აღტაცებული იყო. მან გადაიკითხა ყელაფერი, რაც დეტექტიურ ლიტერატურასთან იყო დაკავშირებული, დეტალურად შეისწავლა პოს, დოილის და სხვა ოსტატების ბიოგრაფიები.

— ნუთუ დეტექტიური ლიტერატურა მართლაც ძველ ჩინეთში შეიქმნა? — კითხულობდა ჰამზა.

ამ საკითხმა იმდენად დააინტერესა, რომ ყველაფრის მიტოვებასა და ჩინეთში გამგზავრებასაც კი აპირებდა. აქსინია სერიოზულად შეშინდა. ქალი უკვე ფეხმძიმედ იყო. საფრთხე, რომ ჰამზა მას მიატოვებდა და ჩინეთში გამგზავრებოდა, ძალზე რეალური იყო.

— ჰამზა ხომ გატაცების კაცი იყო, — წერს ჩოკაევი, — ის ემოციებით ცხოვრობდა და არა გონებით.

მალე ხანძრისას ჰამზას მამა ტრაგიკულად დაიღუპა. ჰამზაზე ამან უდიდესი გავლენა იქონია. პოეტმა მექაში წასვლა და მომლოცველობით ცოდვათა მონანიება გადაწყვიტა. აქსინია ცდილობდა მის შეჩერებას, მაგრამ ამაოდ. ჰამზაზე არც იმან იმოქმედა, რომ აქსინიას შვილი ეყოლა:

— ჰამზა მექაში გამგზავრა, აქსინიამ კი ბავშვს ხელი დაავლო და რუსეთში წავიდა, — წერს კამილ იაშენი.

მექამდე მგზავრობა იმხანად იოლი როდი იყო. ჰამზასაც გზაში არაერთი ხიფათი გადახდა. მიუხედავად ამისა, მან მექას მიაღწია და მუჰამედის საფლავს თაყვანი სცა. ამის შემდეგ პოეტს დაებადა დაუოკებელი სურვილი, ჩინეთში გამგზავრებულიყო და დეტექტივების ჩინური ნიმუშები მოეძებნა. ეს მხოლოდ იმიტომ ვერ მოახერხა, რომ მოგზაურობისათვის ფული აღარ ჰქონდა.

— ჰამზა სამშობლოში დაბრუნდა. მისი შემდგომი ბედი კი ტრაგიკულად წარიმართა, — წერს ჩოკაევი.

ოქტომბრის გადატრიალების შემდეგ ჰამზა ბოლშევიკებს მიემხრო. მიუხედავად ამისა, მან ხმამაღლა გაილაშქრა „წითელი ტერორის“ წინააღმდეგ, რის გამოც დააპატიმრეს და პარტიიდან გარიცხეს. შემდგომში პოეტი გაათავისუფლეს. ცხოვრებაზე გულგატეხილი ჰამზა შვებას დეტექტიურ ლიტერატურაში ეძებდა. ამ დროს ძველი ოცნებაც გაიხსენა:

— ჩინეთში გავემგზავრები და დეტექტივის ჩინურ ნიმუშებს მოვძებნი!

ჰამზას ეჭვი არ ეპარებოდა, რომ ასეთი ნიმუშები მართლაც არსებობდა. რასაკვირველია, არც დოილი და არც პო პლაგიატები არ ყოფილან, უბრალოდ, ისინი დამოუკიდებლად მივიდნენ იქამდე, რასაც ჩინელებმა უძველეს დროში მიაღწიეს. ჰამზას ოცნება ახლაც განუხორციელებელი დარჩა. ასეთი შორეული მოგზაურობისათვის მას ფული არ ჰქონდა.

— მოგვიანებით შუა აზიაში პოლიტიკური ვითარება შეიცვალა. ჰამზაც ინტრიგებში აღმოჩნდა ჩათრეული, — წერს ჩოკაევი.

შუა აზიაში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარება უდიდეს სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. ამის გამო კრემლს კომპრომისებზე წასვლა მოუხდა. შენარჩუნდა მუსულმანური სამღვდელოების გავლენა, მეჩეთებს ჩამორთმეული მიწები დაუბრუნდათ, შარიათის სასამართლოებიც კვლავინდებურად მოქმედებდა. შუააზიელ კომუნისტთა უმრავლესობის პოზიცია მოსკოვისათვის მიუღებელი იყო. ყველაზე საშიშ ფიგურად უზბეკეთის განათლების სახალხო კომისარი, რისკულოვი მიიჩნეოდა, რომელიც რუსიფიკაციას ეწინააღმდეგებოდა და ეროვნული კულტურის განვითარებისათვის იღვწოდა.

— რისკულოვი ე.წ. „ნაციონალ-კომუნისტებს“ განეკუთვნებოდა, — წერს აბდირაჰმან ავტორხანოვი, — მის გარშემო თავი მოიყარეს მწერლებმა, პოეტებმა, მეცნიერებმა, ყველამ, ვისაც თავის ერზე გული შესტკიოდა.

მოსკოვმა რისკულოვზე იერიში მიიტანა. ამ საქმეში კრემლმა ჰამზას გამოყენებაც სცადა. 1926 წელს ჰამზას პირველს მიენიჭა უზბეკეთის სახალხო პოეტის წოდება. რისკუ-

ლოვზე მისმა თავდასხმებმაც სისტემატიური ხასიათი მიიღო. ჰამზამ სასტიკად გააკრიტიკა ცნობილი უზბეკი მოღვაწეები ფიტრათი, ჩოლპანი, ბათუ, რამზი და სხვები. მისი დახმარებით მოსკოვმა შეძლო სკანდალების აგორება:

— ჰამზას გამოხტომებით ყველა შენუხდა, — წერს ჩოკაევი.

ჰამზას უახლოესი მეგობარი ალჩინბეკ ნაზირი რისკულოვის მოადგილე იყო. ის დიდხანს და ამოდ ცდილობდა ჰამზასათვის აეხსნა, რომ მას უზბეკეთისადმი მტრულად განწყობილი ძალები იყენებდნენ. ამან შედეგი არ გამოიღო. მაშინ ნაზირიმ შესთავაზა:

— რა იქნება, რომ ჩინეთში ნახვიდე და დეტექტიური ლიტერატურის პირველი ნიმუშები მოძებნო? ეს ხომ შენი ახალგაზრდობის ოცნებაა!?

— კარგი იქნება! — ჰამზას თვალები გაუბრწყინდა.

პოეტის შეჩერება ვერაფერმა შეძლო. ვერც იმან, რომ ჩინეთი შორს იყო, ვერც სამოქალაქო ომმა. ჰამზა მზად იყო მიეტოვებინა ყველაფერი, თეატრი, რომლის მხატვრული ხელმძღვანელიც იყო, დაფასება, რაც მას, როგორც სახალხო პოეტს ჰქონდა, ახლად შერთული ცოლი და ა.შ. პრობლემა მხოლოდ ფული იყო. ნაზირიც შეჰპირდა, რომელიმე ექსპედიციაში ჩაერთავო. ეს ვერ მოხერხდა. საბჭოთა უშიშროება ჰამზას საზღვარგარეთ გამგზავრებას რატომღაც წინ აღუდგა. პოეტი ამან ძალზე გაანაწყენა. ჰამზას უზბეკეთის მაშინდელი უმაღლესი საბჭოს თავჯდომარე ახუნბაბაევი ესაუბრა. მისმა წინადადებაზე, მუშაობა დაენყო პირველი უზბეკური ოპერის შექმნაზე, დაამშვიდა პოეტი. თავის მხრივ უზბეკეთის ცენტრალურ კომიტეტში ზეიმობდნენ. როგორც იქნა, მოხერხდა სკანდალების ჩაცხრობა და ჰამზას პოლიტიკიდან ჩამოშორება.

— როცა კოლექტივიზაცია დაიწყო, კრემლმა ჰამზას გამოყენება კვლავ სცადა, — წერს ჩოკაევი.

როგორც ცნობილია, პოეტი ტრაგიკულად დაიღუპა. ის შეეცადა სოფელ შაჰიმარდანში სუკის პროვოკაციას წინ აღდგომოდა. ეს ვერ მოხერხდა. ფანატიკოსების გამხეცვებულმა ბრბომ ჰამზა ჩაქოლა.

პოეტმა თავისი სანუკვარი ოცნება ვერ აღსრულა, დეტექტივის ჩინური ნიმუშები ვერ იპოვა.

მისტერ ჯონსონის ძიებანი

დეტექტიური ლიტერატურის გარშემო მითქმა-მოთქმა გრძელდებოდა. ჩინეთში მოხვედრილი ბევრი ევროპელი მეცნიერი თუ მზვერავი ცდილობდა დეტექტივის ჩინური ნიმუშების პოვნას. ამას შეეცადა ინგლისელი მეცნიერი ჯონსონიც, რომელიც ჩინეთის მომავალი იმპერატორის პუს აღმზრდელად მიიწვიეს.

— ჯონსონი არა მხოლოდ მეცნიერი, არამედ მზვერავიც იყო, — წერს იულიან სემიონოვი, — მისი ფუნქციებიც აღზრდის ფარგლებს სცილდებოდა. ის ინგლისის გარკვეული ნრეების დავალებით ნორჩ პუს აკვირდებოდა, ცდილობდა გაერკვია, რამდენად შესაძლებელი იქნებოდა დიდი ბრიტანეთის ინტერესებისათვის მისი გამოყენება.

ჯონსონმა პუსთან მეგობრული ურთიერთობების დამყარება შეძლო. იმპერატორს მან არა მარტო ინგლისური ენა ასწავლა, არამედ ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურაც გააცნო. ჯონსონის წყალობით პუ გაეცნო დოილის, კოლინზის, მორის ლებლანისა თუ დეტექტივის სხვა ოსტატების ნაწარმოებებს.

— რა შესანიშნავი წიგნებია! — აღფრთოვანებული იყო პუ.

ის დეტექტიური ლიტერატურის კითხვაში ლამეებს ათენებდა და ჯონსონს თავის შთაბეჭდილებებს გულახდილად უზიარებდა. ამ საუბრებმა ისინი ერთმანეთთან დააახლოვა:

— რა შესანიშნავი მწერლები გყოლიათ, — აღტაცებას ვერ მალავდა პუ, — ჩვენ, ჩინელებს, ამისი მსგავსი არაფერი გავგაჩნია.

— ამბობენ, რომ დეტექტიური ჟანრი სწორედ აქ, ჩინეთში, შეიქმნაო, — ფრთხილად შენიშნა ჯონსონმა.

— მართლა?! — პუმ გაცოცხებით ასნია წარბები, — ამის თაობაზე არაფერი მსმენია.

— ევროპაში ამის შესახებ კარგა ხანია ლაპარაკობენ, — გაიცინა ჯონსონმა, — ერთ-ერთმა თავგაცხელებულმა კონან დოილს პლაგიატშიც დასდო ბრალი! მწერალმა ის დუელში გამოიწვია!

— სწორადაც მოქცეულა, — კვერი დაუკრა პუმ, — ჩინურ ლიტერატურას შესანიშნავად ვიცნობ, ამის მსგავსი ჩვენ არაფერი გვაქვს.

— მაგრამ, თქვენო უდიდებულესოზავ, ალბათ დამეთანხმებით, რომ ზოგიერთ წყაროში მოეპოვება ცნობები, რომ ჩინელი მწერლები დანაშაულის გამოძიებას დიდ ყურადღებას უთმობდნენ და ამას აღწერდნენ?

— ეს ცარიელი სიტყვებია. დამისახელეთ თუნდაც ერთი მწერალი, რომელსაც თავის ნაწარმოებებში ეს აღწერილი აქვს!

— მაგას ვერ დაგისახელებთ, — ჯონსონმა ხელები გაასავსა.

— ავანტიურული სიუჟეტები ანტიკურ ტექსტებშიც გვხვდება, — გაიცინა პუმ, — ისევე, როგორც შექსპირთან. იმედია, არ დამიწყებთ იმის მტკიცებას, რომ შექსპირი დეტექტივებს წერდა?

— რა თქმა უნდა, არა, — გაიცინა ჯონსონმა, — შექსპირთან არ არსებობს დეტექტიო, ან ძიება. იგივე შეიძლება ითქვას ანტიკურ ეპოქაში შექმნილ ნაწარმოებებზეც. დეტექტივებს ისინი არასგზით არ განეკუთვნებიან.

— აი, ამაშია საქმე.

— კი მაგრამ, თქვენო უდიდებულესოზავ, განა არ შეიძლება, რომ ნაწარმოები დაკარგულიყო? ჩინეთში ხომ მილეთის ხალხმა გაიარა.

— ჰოდა იპოვეთ, წარმომიდგინეთ და სიხარულით დაგეთანხმებით, — გაიღიმა პუმ, — მეც, როგორც ჩინელი, სიამაყით აღვივსები, თუ აღმოჩნდება, რომ დეტექტიური ლიტერატურა ჩემმა თანამემამულეებმა შექმნეს.

ჯონსონი, მართლაც, შეეცადა დეტექტივის ჩინური ნიმუშები ეპოვა, მაგრამ მისი ყველა მცდელობა მარცხით დამთავრდა:

— მიზანს ვერ მივაღწიე, მაგრამ მაინც ეჭვი არ მეპარება, რომ დეტექტიური ჟანრი პირველად აქ, ჩინეთში, შეიქმნა, — განუცხადა მან პუს.

— კი, მაგრამ რას ეფუძნება თქვენი რწმენა? თვით ჩინელებსაც კი არ ახსოვთ ასეთი ნაწარმოებები.

— გეთანხმებით, მაგრამ მე, ჩინური კულტურის დიდ თაყვანისმცემელს, ასეთი რწმენა გამიჩნდა. სამწუხაროდ, არ შემიძლია ეს არგუმენტებით დავასაბუთო, მაგრამ მწამს, რომ დეტექტივი მართლაც აქ, ჩინეთში, შეიქმნა!

ცოტა ხნის შემდეგ ჯონსონი ჩინეთიდან გაემგზავრა. დეტექტივის ჩინურ ნიმუშებს მან ვერ მიაკვლია.

დისკუსიების დასასრული

დისკუსიებს თემაზე, როდის წარმოიქმნა დეტექტიური ლიტერატურა, წერტილი 1949 წელს დაესვა, როდესაც ტოკიოში გამოქვეყნდა ჩინური დეტექტივების კრებული „შემთხვევა მსხლის ხის ქვეშ“. მწერალ ვან გულიკის ცნობით ინგლისელმა არქეოლოგმა ბატლერმა ეს კრებული ჩინეთის ერთ-ერთ მონასტერში 1949 წელს აღმოაჩინა.

მეცნიერებმა დაასკვნეს, რომ ჩინური კრებული ჩვენი ნელთალრიცხვის მე-7-8 საუკუნეებში შეიქმნა. ავტორის ვინაობის დადგენა ვერ მოხერხდა, თუმცა ბევრმა გამოთქვა ვარაუდი, რომ ეს დეტექტივის პირველი ნიმუშები არ იყო.

— აღნიშნული მოთხრობები ძალიან მაღალი დონისაა, — წერს ვან გულიკი, — შესაბამისად, ეჭვი მეპარება, რომ ეს დეტექტივის პირველი ნიმუშებია. უბრალოდ, ეს ის ქმნილებებია, რომელთა პოვნაც მოხერხდა.

ჩინური დეტექტივების გამორია მოასამარლე დი. ის რეალურად არსებული პიროვნებაა და მისი სრული სახელი დი ჟენ-ჩია. ის იყენებს იმავე დედუქციურ მეთოდს, რომელსაც კონან დოილისა და ედგარ პოს გმირები.

— გარეგნული მსგავსება მართლაც არსებობს, — წერს ვან გულიკი, — მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნული მსგავსებაა. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება იმისი თქმა, რომ კონან დოილი, ედგარ პო ან სხვები პლაგიატები იყვნენ.

მართლაც ჩინური დეტექტივები დოილისა და პოს თხზულებებისაგან საფუძვლიანად განსხვავდება. აშკარაა, რომ არც დიუპენის, არც შერლოკ ჰოლმის შემქმნელმა მათ შესახებ არაფერი იცოდნენ. ძველ ჩინეთში შექმნილი დეტექტივები გამოირჩევა ამაღლებული სტილით, მოქმედება ვითარდება ნელა, არ არის ევროპული და ამერიკული დეტექტიური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი დინამიზმი, აბსოლუტურად განსხვავებულია წერის ტექნიკა თუ სიუჟეტური სქემები. ბევრ ნაწარმოებში მოქმედებენ ე.წ. „არაამქვეყნიური ძალები“, რომელთა არსებობაც ძველ სამყაროში სწამდათ. ამრიგად, ესაა აბსოლუტურად განსხვავებული თხზულებები. საერთო მხოლოდ ისაა, რომ ნაწარმოებები დეტექტიურ ჟანრს განეკუთვნება.

— ჩინურ მოთხრობებში, ისევე როგორც ედგარ პოსთან, ძირითადი თემაა საიდუმლოებით მოცული დანაშაული და მისი გახსნა, — წერს ვან გულიკი, — ამრიგად, ჩინური მოთხრობები თავისუფლად შეიძლება დეტექტიურ ჟანრს მივაკუთვნოთ. ისინი ბევრად ადრე შეიქმნა, ვიდრე პოს, დოილის ან სხვა ოსტატთა ქმნილებები. მიუხედავად ამისა, ეს ამერიკელი და ევროპელი ავტორების დამსახურებას ოდნავაც არ აფერმკრთალებს. ისინი დამოუკიდებლად მივიდნენ იქამდე, სადამდეც ბევრად ადრე ძველი ჩინეთის მწერლები.

ჩინურ დეტექტივებში მთავარი გმირი მოსამართლეა. ეს არაა შემთხვევითი, რადგანაც ძველ ჩინეთში მოსამართლის ფუნქციებში მსჯავრის გამოტანის გარდა, გამოძიებაც შედიოდა. დანაშაულის დამამტკიცებელ საბუთად ბრალდებულის აღიარება ითვლებოდა, მაგრამ თუკი ბრალდებულს ცემის ან წამების ნიშნები აღმოაჩნდებოდა, ის ავტომატურად ცხადდებოდა უდანაშაულოდ. მოსამართლესაც უნდა გამოეჩხრიკა დანაშაულის დამამტკიცებელი ფაქტები. ამრიგად, ის შეთავსებით მაძებარიც იყო, შესაბამისად, დეტექტიური ნაწარმოების გმირი.

— უნდა ვივარაუდოთ, რომ დის გარდა, ჩინურ დეტექტიურ ლიტერატურას სხვა გმირებიც ჰყავდა, — წერს ვან გულიკი, — დი ალბათ ყველაზე პოპულარული იყო, ამიტომაც მასზე დანერილმა მოთხრობებმა ჩვენამდე მოაღწია.

მოსამართლე დის თავგადასავლებისადმი მიძღვნილი დეტექტიური ნაწარმოებები ინგლისურად ითარგმნა. მკითხველმა ისინი საკმაოდ ცივად მიიღო. მასობრივი მკითხველისათვის მიუღებელი აღმოჩნდა ამაღლებული სტილი, ცრურწმენები და მისტიციზმის მოჭარბებული დოზა. აღნიშნულმა ნაწარმოებებმა მხოლოდ სპეციალისტები დააინტერესა. მაშინ ვან გულიკმა ისინი ძირეულად გადაამუშავა, მისტიციზმი ამოიღო, თხრობაც უფრო საინტერესო და დინამიური გახადა. ვან გულიკის ნაწარმოებები ბესტსელერებად იქცა. ისინი მრავალ ენაზე ითარგმნა და ეკრანზეც იქნა გადატანილი.

ეპილოგი

ამრიგად, დეტექტიური ლიტერატურა, მართლაც, ჩინეთში შეიქმნა. თანამედროვე მეცნიერებამ ჯერჯერობით მხოლოდ მე-7-8 საუკუნეში შექმნილ ნიმუშებს მიაკვლია. შესაბამისად, პიონერის როლი მართლაც ჩინელებს ეკუთვნით, თუმცა ისიც უდავოა, რომ ამას მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესზე არავითარი გავლენა არ მოუხდენია.

— დეტექტივის ჩინური ნიმუშები თავად ჩინეთშიც კი მივიწყებული იყო, — წერს კიოსტჰეი, — ამერიკელმა და ეროპელმა მკითხველმა დეტექტიური ჟანრი ედგარ პოს, კონან დოილის, ლებლანის, გაბრის, კოლინზის თუ სხვა ოსტატების წყალობით გაიცნო. სწორედ მათ ჰყავდათ მიმდევრებიც და არა დეტექტივის შემქმნელ ჩინელ მწერლებს, რომელთა სახელიც უცნობი დარჩა.

მართლაც, ახალი დროის ჩინელმა მკითხველმაც კი დეტექტიური ლიტერატურა ჟანრის ამერიკული და ინგლისური ნიმუშებით გაიცნო. იგივე შეიძლება ითქვას აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებზეც. იაპონურ ლიტერატურაში დეტექტიური ჟანრი მხოლოდ მე-20 საუკუნიდან გვხვდება და ეს დასავლური კულტურის იქ შეღწევის შედეგია. ამ ჟანრში მოღვაწე პირველი ცნობილი იაპონელი მწერალი ედოგავა რამპოს სახელს ატარებდა. ედოგავა იაპონიზირებული ედგარია, რამპო კი — პო.

— ედოგავა რამპო ედგარ პოს მხურვალე თავყანისმცემელი იყო, — წერს იულიან სემიონოვი, — დეტექტივების წერაც მან ედგარ პოს გავლენით დაიწყო. წლების მანძილზე ედოგავა რამპო იაპონურ დეტექტიურ ლიტერატურაში უდავო ლიდერად ითვლებოდა. ყველა იაპონელი მწერალი მას ბაძავდა.

1955 წელს სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდა მეორე მწერალი, რომელიც ედოგავა რამპოს პირველობაში შეეცილა. მკითხველმა ის სეიტე მაცუმოტოს ფსევდონიმით გაიცნო (ნამდვილ გვარია კიოჰარუ). სწორედ ამ მწერლის სახელს უკავშირდება „სოციალური დეტექტივის“, ანუ, როგორც იაპონელები უწოდებენ, „სური სიუსეცუს“ შექმნა. მაცუმოტოს ნაწარმოებების კითხვისას უმალ თვალში გეცემათ ამერიკელი და ევროპელი მწერლების — ჰემეტის, ჩენდლერის, ჩეიზის, არნოს, მაკდონალდის, გლაუზერის გავლენა. იგივე შეიძლება ითქვას იაპონური დეტექტივის ისეთ ოსტატებზეც, როგორებიც არიან სიიტი მორიმურა, ეისუკე ნაკაძონო, კობაიასი და ა.შ.

— ჩვენ დეტექტიურ ლიტერატურას ევროპელებისა და ამერიკელების გავლენით ვეზიარეთ, — წერს ცნობილი იაპონელი კრიტიკოსი გონდა მანდზი.

ამრიგად, მრავალი წლის დისკუსიას ნერტილი დაესვა. დეტექტივის შექმნის საქმეში პირველობა უდავოდ ჩინელებს ეკუთვნით, თუმცა ეს სულაც არ ამცირებს ედგარ პოს, კონან დოილისა თუ სხვა ოსტატების ღვაწლს.

დაგონებები:

ბელზა 1989: Белза А. *От Шерлока холмса ло комиссара Мегре. Мастера детектива*. М.: „Правда“, 1989.

ბუალო-ნარსეჟაკი 1964: ბუალო-ნარსეჟაკი. *პოლიციური რომანი*. პარიზი: 1964 (ფრანგულ ენაზე).

გონდა მანდზი 1988: Гонда Мандзи. „Проблемы детективной литературы“. М.: „Прогресс“, 1988.

ვან გულიკი 2003: Ван Гулик Р. *Избранное*. т. 1. М.: „Радуга“, 2003.

ვან დაინი 1990: Ван Дайн С. С. *Двадцать правил для написания детективных романов*. М.: „Радуга“ 1990.

იაშენი 1988: Яшен К. *Хамза*. М.: „Советский писатель“, 1988 .

კაიუმოვი 1990: Каюмов Л. *Хамза*. М.: „Советский писатель“. 1990.

კარი 1949: Carr, J. D. *The Life of Sir Artur Conan Doyl*. London: 1949.

კოსტუჩი 1990: Кестхей Т. *Анатомия детектива*. Будапешт: „Корвина“, 1990.

კრებული 1949: *Знаменитые дела судьи Ди*. М.: 1954.

კრებული 1991: *Turkestan*. Varchava: 1991.

რაინოვი 1875: Райнов Б. *Черный роман*. М.: „Прогресс“, 1875.

ქუინი 1929: Queen E. *The Roman Hat Mystery*. New York: 1929.

Nika Tevzadze

When the Detective Literature Originated

Abstract

Key words: detective literature, Edgar Poe, Conan doyle, chinese detective

The paper is to discuss the origins of detective literature. For many years we have believed that detective genre was created by Edgar Allan Poe, an American writer. However, the fact that the first detective stories were written in China was proved in 1949.

The paper presents intense and lengthy discussions about the origins of detectives, including the description of Conan Doyle's duel - after the writer was accused of plagiarism as well as quests of an English scientist and spy called Johnson, which ended unsuccessfully. In 1949 English archeologists discovered detective texts dating back to 7th-8th centuries in one of the convents in Tibet. This fact put to an end all the arguments about this topic. There are some presumptions that there might be even much older Chinese detective stories that were not found then. So, it is officially proved that Chinese pioneered in creating this literary genre but people forgot about them (even in China). The world – including China – learnt about detective genre after they had read the creations by Poe, Collins, Gaboriau, Doyle. As a result, not Chinese texts but these creations had a huge influence on the literary processes of the World.

ლიტერატურული მერიდიანები

კონსტანტინე ბრეგაძე

მოდერნისტული ლირიკის დისკურსი და გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“

შესავალი

თანამედროვე და უახლოეს ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში განსაკუთრებული კვლევის საგანი იყო და არის გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“, რაც, სავარაუდოდ, თავად ტექსტის განსაკუთრებული და გამოკვეთილი „მოდერნისტულობით“ აიხსნება, რაც ვლინდება როგორც საზრისისეულ (იდეურ-ფილოსოფიურ), ისე სტრუქტურულ-ფორმალურ დისკურსთა დონეებზე, ვინაიდან: **a**) ერთი მხრივ, „ლურჯა ცხენების“ ტექსტში განვითარებულია ტრადიციული ლირიკული გმირის გაუქმებისა და მისი „განპიროვნების“ ტენდენცია, რაც ლირიკული ტექსტის საზრისისეულ დისკურსში ვლინდება, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის აპრიორული ეგზისტენციალური კრიზისის პოეტოლოგიური გამოხატულება: „ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირი გაუცხოებულია მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისადმი, იგი სამყაროში ველარ ახდენს თვითიდენტიფიკაციას, შედეგად კი ლირიკულ „მე“-ში აპრიორულად მოცემულია ყოფიერების დისჰარმონიულობის ტრაგიკული განცდა; **b**) მეორე მხრივ, გალაკტიონის ლირიკულ ტექსტში აპრიორულია აბსოლუტური პოეზიისადმი ტენდირება (რაც, ზოგადად, მოდერნისტული ლირიკის, ამ შემთხვევაში სიმბოლისტური ლირიკის, უმთავრესი პოეტოლოგიური მახასიათებელია), რაც ვლინდება აბსოლუტური მუსიკალურობისადმი სწრაფვასა და პოეტური მეტყველების მიზანმიმართულ სუბსტიურობაში, რა დროსაც მაქსიმალურად ხორციელდება ტრადიციული ლირიკისათვის დამახასიათებელი სიტყვის (ასევე ფრაზის, სინტაგმატური ბმულობის) შიგნით მოცემული ნიშნისა და აღსანიშნის მთლიანობის, ხოლო პოეტური სიმბოლოს შიგნით მოცემული სახისა და იდეის მთლიანობის რღვევა და „განეიტრალება“.

„ლურჯა ცხენებს“ საგანაგებო სტატიებს უძღვნებენ რ. სირაძე (სირაძე 2008: 215-229), რ. ხალვაში (ხალვაში 2010: 129-140) და ბ. ნიფურია (ნიფურია 2009: www...): რ. სირაძე და რ. ხალვაში თავიანთ სტატიებში „ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტუალურ მიმართებებს ავლენენ და განიხილავენ, ხოლო ბ. ნიფურია გვთავაზობს, ერთი მხრივ, სიმბოლიზმის ძირითადი მსოფლმხედველობრივი და პოეტოლოგიური პრინციპებისა, და მეორე მხრივ, ზოგადად ქრისტიანული მსოფლმხედველობის კონტექსტთა ჭრილში ლირიკული ტექსტის საზრისის ჰერმენევტიკულ ინტერპრეტაციას (აქვე უნდა შევნიშნო, რომ „ლურჯა ცხენების“ ნიფურიასეული ინტერპრეტაცია პარადიგმატული მაგალითია ლირიკული ტექსტის შინაგანი ლოგოსის, ანუ, ტექსტის სიღრმისეული დაფარული საზრისის განმარტებისა და წვდომის თვალსაზრისით). გალაკტიონის სხვა ლირიკული ტექსტებისა, და ზოგადად, გალაკტიონის შემოქმედების კონტექსტში „ლურჯა ცხენებს“ ფილოსოფიური,

პოეტოლოგიური, კომპარატივისტული, ინტერტექსტუალური თუ ვერსიფიკაციული პერსპექტივებიდან განიხილავენ გ. კანკავა (კანკავა 1964: 7-11), მ. კვესელავა (კვესელავა 1977: 61-64), რ. ბურჭულაძე (ბურჭულაძე 1980: 169-178) მ. კოსტავა (კოსტავა 1990: 129-135), ა. ხინთიბიძე (ხინთიბიძე 1992: 126-128), ი. კენჭოშვილი (კენჭოშვილი 1999: 92, 131, 158), ს. ბარამიძე (ბარამიძე 2003: 150-155), ზ. შათირიშვილი (შათირიშვილი 2004: 97-99).

1. „ლურჯა ცხენები“, ანუ ქართული მოდერნისტული ლირიკის დაბადება*

მოდერნისტული ლირიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტოლოგიური და სტრუქტურული მახასიათებელია ის, რომ ტრადიციული ლირიკისაგან განსხვავებით, რომელიც ძირითადად ორიენტირებულია ლირიკული გმირის/ლირიკული „მე“-ს მკვეთრად გამოხატულ სუბიექტურობასა და მის მსოფლმხედველობრივ და ემოციონალურ წიაღსვლებზე (მაგ. სენტიმენტალური, რომანტიკული, ან რეალისტური პოეზია), რომელსაც შემდგომ ეფუძნება ტრადიციული ლირიკული ტექსტის მთელი იდეურ-მსოფლმხედველობრივი, სახისმეცველებითი და სტრუქტურულ-კომპოზიციური სისტემა, მოდერნისტულ ლირიკაში ამის საპირისპიროდ ან უკანა პლანზე გადადის, ან სრულიად გაუქმებულია ე.წ. ლირიკული გმირი/ლირიკული „მე“ და მისი მკვეთრად გამოხატული სუბიექტურობა. შესაბამისად, მოდერნისტული ლირიკის ლირიკული „მე“ ტექსტში უკვე აღარ ფუძნდება უმთავრეს საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად, ანუ, ავტორისა და ტექსტის ძირითადი მსოფლმხედველობრივი და ემოციური მთლიანობის მედიუმად, რომლის გარშემოც ტრადიციულ ლირიკაში შემდგომ იგება ხოლმე ლირიკული ტექსტის მთლიანი სტრუქტურულ-ფორმალური სისტემა (ტროპიკა, რიტორიკა, ვერსიფიკაცია) (ანდრეოტი 2009: 306-329). შედეგად, მოდერნისტულ ლირიკულ ტექსტში ე. წ. ლირიკული „მე“ და მისი სუბიექტურობა ან სრულიად „განეიტრალებულია“, უკანა პლანზე გადადის, ან სულაც გაუქმებული და უკუგდებულია, მაგ., ექსპრესიონისტულ ლირიკაში.

მოდერნისტულ ლირიკაში მოცემული ეს სტრუქტურული „რყევა“, ერთი მხრივ, გამონეულია სამყაროსეული ჰარმონიულობისა და ყოფიერების გონითი წარმართულობისადმი მოდერნისტი ავტორის უნდობლობით და მიუღებლობით (ჰეგელის ნაკადის უარყოფა), მეორე მხრივ, გონების განმანათლებლური კულტისა და სუბიექტის სუბიექტურობის ყოვლისშემძლეობისადმი სკეპსისით (კანტიანურ და ფიხტეანურ ნაკადთა უარყოფა). აქ კი ვლინდება *მენტალობის გლობალური და საყოველთაო ცვალებადობა (Mentalitätswandel)* — თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული არქეტიპული პარადიგმების დესტრუირება, რაც გამონეულია ნიცშესეული *ღმერთის სიკვდილით*. ამიტომაც, მოდერნისტულ ლირიკულ ტექსტებში იმთავითვე გაცხადებულია სუბიექტურობის კრიზისი და ლირიკული გმირის *სუბიექტურობისაგან დაცლა*, მისი *განპიროვნება (Entpersönlichung)*, რაც, როგორც უკვე აღვნიშნე, აისახა მოდერნისტული ლირიკის თვით სტრუქტურულ დონეზეც კი, სადაც ლირიკული გმირის დისოცირებული, დაშლილი, დარღვეული სუბიექტურობა აღარ ფუძნდება ლირიკული ტექსტის საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად.

* ჩემთვისაც მისაღებია ა. ხინთიბიძის დებულება, რომლის თანახმადაც ქართული ლირიკის ძირეული განახლება, ანუ ქართული მოდერნისტული ლირიკის საბოლოო დაფუძნება სწორედ გალაკტიონს უკავშირდება და არა „ცისფერყანწილებს“, ან იმ პერიოდის სხვა ქართველ პოეტებს (მაგ., ა. აბაშელს) (ხინთიბიძე 1992: 152-164).

გალაკტიონის სიმბოლისტური და პოსტსიმბოლისტური ლირიკა ზედმინევენით ასახავს, ერთი მხრივ, ამ სტრუქტურულ ტრანსფორმაციას, ხოლო, მეორე მხრივ, მენტალობის ცვალებადობით განსაზღვრულ *სუბიექტურობის დაშლასა და რღვევას (Ichdissoziation)*, სუბიექტის *განპიროვნებას*, რისი პარადიგამტული ნიმუშია „ლურჯა ცხენები“: ლირიკული ტექსტის სტრუქტურაში წინა პლანზე გამოდის არა მყარი ლირიკული „მე“ საკუთარი მყარი მსოფლმხედველობით, ღრმა და ამაღლებული პიროვნული განცდებითა და ემოციებით, მაგალითად, როგორც ეს ილიას, ან ვაჟას ტრადიციულ ლირიკაშია, არამედ აქ უკვე მოცემულია დაშლილი, დისჰარმონიული, დეპერსონალიზებული ლირიკული გმირი. შესაბამისად, ლირიკული ტექსტის ონტოტექსტუალობა უკვე ასახავს სამყაროს ისეთს, როგორც ის არის, ანუ სამყაროს, რომელიც ლირიკული „მე“-ს ცნობიერებისეული ნებელობის მიღმა და მისგან მონყვეტილად და დამოუკიდებლად ეგზისტირებს (ფიხტიანური ნაკადის გაუქმება): ანუ, აქ გვაქვს ვითარება, როდესაც ლირიკული გმირის ცნობიერებასა და განცდაში ყოფიერება ფუძნდება თავისი აპრიორული დისჰარმონიულობით, უსაზრისობითა და მიზანსმოკლებულობით, რასაც იგი იმთავითვე ვერ ცვლის და ვერ უპირისპირდება, არამედ პირიქით — მოდერნისტული ტექსტის ლირიკული გმირი ყოფიერების ამ დისჰარმონიულობასა და აპოკალიფსურობას სრულად ექვემდებარება: „ლურჯა ცხენების“ „განპიროვნებული“, დესუბიექტივირებული ლირიკული გმირიც სწორედ ასეთ დისჰარმონიულ, დისოცირებულ, დაშლილ სამყაროში ეგზისტირებს და სრულიად ატომიზდება მასში, საბოლოოდ ინთქმება და ქრება არარაში.¹

გალაკტიონის „ლურჯა ცხენების“ მთლიან ტექსტუალურ სივრცეში, ანუ ლექსის ონტოტექსტუალობაში, სწორედ ყოფიერების ატელეოლოგიური, აბსურდული, ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებული არსი და ადამიანური ეგზისტენციის ამაოებაა გაცხადებული. ხოლო, ლირიკულ ტექსტში მოცემული ონტოლოგიური სურათის მიხედვით, ყოველგვარ საზრისს მოკლებული ყოფიერება და ადამიანის არსებობა მხოლოდ სამყაროს ერთადერთ ირაციონალს — *ნებას (Wille)* — ეფუძნება, მისი გამოვლინებაა, რამდენადაც თავად *ნება* ყოფიერების აპრიორული პირველსაწყისი. ამ ონტოლოგიური ირაციონალის — *ნების* — როგორც სამყაროს ერთადერთი საწყისის, მხატვრულ სიმბოლოდ კი ტექსტში ფუძნდება *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველება: *ლურჯა ცხენების* უსასრულო და ყოველგვარ მიზანს მოკლებული სრბოლა სიმბოლურად განასახიერებს სამყაროში სწორედ *ნების* და არა *გონის* აბსოლუტურობას, სიცოცხლისეული ენერჯის, სიცოცხლისეული *ნებელობის* სტიქიურ, დაუდგრომელ და საზრისმოკლებულ ბუნებას, სამყაროსეული *ნების* ატელეოლოგიურ არსს, რის საფუძველზეც ყოფიერებაში ადამიანის ეგზისტენციას აპრიორულად ეკარგება ყოველგვარი საზრისი:

მხოლოდ ნისლის თარეში, სამუდამო მხარეში
ზევით თუ სამარეში, წყევლით შენაჩვენები
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი
ჩქარი გრგვინვა გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები! (ტაბიძე 2011: 79).

აქედან გამომდინარე, ყოფიერების ის სურათი, რომელსაც გალაკტიონი „ლურჯა ცხენებში“ გადმოსცემს, გამორიცხავს ყოველგვარ ტელეოლოგიას, რამდენადაც ლირიკული ტექსტის ონტოტექსტუალურ სივრცეში ნათლად იკვეთება ადამიანის ეგზისტენციის სრული უპერსპექტივობა — იგი (ეგზისტენცია) საზრისმოკლებული და მიზანსმოკლებული მოცემულობაა, ვინაიდან ტრანსცენდენტურობა („სამუდამო მხარე“) უკვე

ყველაფრისაგან გამიჯნული, თავისთავად და თავისთავში არსებული მონადური ყოფიერება, იგი საგანია თავისთავად, რომელიც სუბიექტისათვის საბოლოოდ და სამუდამოდ მიუწვდომელია (თანაც, როგორც ირკვევა, ეს „სამუდამო მხარე“ ტრადიციული გაგების საღვთო სასუფეველი, პარადიზული ყოფიერება კი არ არის, არამედ — არარა, „მარადისი, გასხივებული მხარე, სადაც არაა სიცოცხლე“ — ტაბიძე 2004: 17). ეს კი იმთავითვე გამოირიცხავს ადამიანის ეგზისტენციის ტელეოლოგიურობასა და თეოცენტრისტულობას:

როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავლ მზით ნაფერი,
ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში!
არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე.
მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში,
სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა! (ტაბიძე 2011: 78).

ამგვარად, გამომდინარე იქიდან, რომ ყოფიერება ყოველგვარ აზრს მოკლებულია, ამ ონტოლოგიურ ვითარებაში უკვე თავად ადამიანის ეგზისტენციაც კარგავს ყოველგვარ საზრისს, ადამიანის არსებობა გადაიქცევა ინდივიდუალური ნებელობის გაუთავებელ უმიზნო გამოვლინებად, რომლის ფინალიც მხოლოდ არარასეულ „არსებობაში“ გადასვლა, ანუ სრული გაქრობა და არყოფნაა: სიკვდილის ტოპოსის და აპოკალიფსური ვიზიონების ინტენსივობით („შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით“) ლირიკულ ტექსტში სწორედ ადამიანური ეგზისტენციის სრული არარაობა, ამოება და საბოლოო ფინალობაა გაცხადებული — ანუ, გალაკტიონთანაც ადამიანური ეგზისტენცია მოიაზრება როგორც აბსურდულობითა და საზრისმოკლებულობით განპირობებული მუდმივი და უსასრულო ტანჯვა და სასონარკვეთა, სადაც, შოპენჰაუერისაგან განსხვავებით, ადამიანს არასოდეს უწერია ექსტატიური თვითჩაღრმავება და ნირვანასეული გარინდებისაგან მოგვრილი ნეტარება:

ცეცხლი არ კრთის თვალეში, წევხარ ცივ სამარეში,
წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია.
.....
ყვავილნი არ არიან, არც შვება-სიზმარია!
ეხლა კი სამარეა შენი განსასვენები!
რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?
ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს?
ვერაინ განუგეშებს საოცრების უბეში,
სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს! (ტაბიძე 2011: 78-79).

ამიტომაც მიმაჩნია, რომ გალაკტიონის ლირიკული ტექსტის დისკურსი „ბედისწერით დადგენილი საზღვრების გარღვევისა“ და „ადამიანური შეზღუდულობის დაძლევის“ პათოსით კი არ არის მოცული (კვესელავა 1977: 63-65), ლურჯა ცხენების სახისმეტყველება „სულის უკვდავებას, სულის მარადიულ ქოლას“ (კენჭოშვილი, 1980: 45), გალაკტიონის „პოეზიის უკვდავ ბუნებას“ (კანკავა 1964: 9), ან „ლაუციფერის ერთ-ერთ ასპექტს“ (კოსტავა 1990: 131) კი არ განასახიერებს, არამედ ლურჯა ცხენების სიმბოლიკა ლირიკულ ტექსტში, ერთი მხრივ, ფუძნდება როგორც სიკვდილის ტოპოსი, რომლის ფარგლებშიც სიმბოლურად განსახიერებულია სუბიექტის სრული გაქრობა და მისი ეგზისტენციის სას-

რულობა, რაზეც ლურჯა ცხენების იმთავითვე საიქიოსკენ სრბოლა მიანიშნებს — „ჩემი ლურჯა ცხენებით ჩემთან მოესვენებით, ყველანი აქ არიან“ (შდრ.: ერთი მხრივ, ცხენი, როგორც სიკვდილის სიმბოლო, ხოლო, მეორე მხრივ, ლურჯი ფერის სახისმეტყველება, სადაც ლურჯი ფერი სიკვდილის სიმბოლოცაა — მეცლერი... 2008: 47, 274); ხოლო, მეორე მხრივ, ლურჯა ცხენები სიმბოლურად განასახიერებენ ყოფიერების ბრმა, სტიქიურ, დიონისურ, ირაციონალურ, ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებულ პირველსაწყისს — აბსოლუტურ ნებას, რომელიც სამყაროში ვლინდება როგორც დაბადებისა და კვდომის უსასრულო და საზრისმოკლებული ციკლი, ვლინდება როგორც უსასრულო თავისთავადი წარმოქმნა და გაქრობა.²

მიმაჩნია, რომ „ლურჯა ცხენების“ ონტოტექსტუალურ სივრცეში ინტენციურული დისოციაციური დისკურსები, ანუ, *ღმერთის სიკვდილით* გამონვეული მყარი ეგზისტენციალური საყრდენის დესტრუქცია და ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა („წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია“), ზოგადად თანხვდება შოპენჰაუერის *ნების მეტფიზიკისა* და ნიცშეს *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების* (ანტი-)სწავლების დისოციაციურ დისკურსებს. თუმცა გალაკტიონი საკუთარი და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სუგესტიური პოეტური მეტყველებისა და სიმბოლისტური სახისმეტყველების საფუძველზე სუბიექტის სუბიექტურობისა და მონესრიგებული და ჰარმონიული სამყაროს რღვევასა და დაშლას (რაც ჯერ კიდევ შოპენჰაუერთან და ნიცშესთან იღებს სათავეს) ესთეტიკურად კიდევ უფრო აღრმავებს, განავრცობს, აუკიდურებს, ამდენად, აწყავს ახალ მადისოცირებელ ხარისხში, რის შედეგადაც ფილოსოფოსთაგან მომდინარე იდეური იმპულსები და ინსპირაციები გალაკტიონთან ტრანსფორმირდება და გარდაისახება სრულიად ახალ საზრისისეულ და ესთეტიკურ ზეგანზომილებად, რის საფუძველზეც „ლურჯა ცხენები“ უკვე გადადის თვითმყოფად აბსოლუტურ ესთეტიკურ ეგზისტენციაში და ფუძნდება როგორც აბსოლუტური პოეზიის ნიმუში.

დასკვნები

1. „ლურჯა ცხენების“ ტექსტი ავლენს მოდერნისტული ლირიკისათვის დამახასიათებელ ორ აპრიორულ განზომილებას — მასში მოცემულია თავისებური სტრუქტურული და მენტალური „რყევა“: ერთი მხრივ, ტრადიციული ლირიკული გმირის, როგორც ტექსტის მთავარი საბაზისო სტრუქტურული ერთეულის, დესტრუქცია-გაუქმება, მეორე მხრივ, თეოცენტრისტული მენტალობის დესტრუქციით გამონვეული სუბიექტურობის მონოლითურობისა და ყოფიერების ჰარმონიულობის რღვევა-დაშლა. ამას ერთვის ლირიკულ ტექსტშივე მოცემული მოდერნისტული ლირიკის სხვა პოეტოლოგიური მახასიათებლები: ერთი მხრივ, პოეტური სიმბოლოს ფარგლებში *სახე-აზრისა (Bild-Sinn)*, და მეორე მხრივ, პოეტური სიტყვის ფარგლებში *ბგერა-აზრის (Laut-Sinn)* მთლიანობათა გაუქმება და რღვევა და ამის ხარჯზე სუგესტიური პოეტური მეტყველებისა და აბსოლუტური მუსიკისადმი სწრაფვა. ამიტომაც, „ლურჯა ცხენების“ აღნიშნული პოეტოლოგიური და საზრისისეული მახასიათებლებიდან გამომდინარე, მიმაჩნია, რომ გალაკტიონის სწორედ ამ ლირიკული ტექსტის გამოქვეყნებით (1915) ივლება ზღვარი ქართულ ტრადიციულ ლირიკასა და მოდერნისტულ ლირიკას შორის და თავად „ლურჯა ცხენები“ ფუძნდება როგორც ქართული მოდერნისტული ლირიკის დასაწყისი.

2. ტრადიციული ლირიკისაგან განსხვავებით, „ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირი აღარ არის ტექსტის სტრუქტურული ბაზისი, რამდენადაც ლირიკული გმირის სუბიექტურობა აღარ ავლენს მყარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციასა და ემოციონალურ მონოლითურობას, რომლის საფუძველზეც, როგორც წესი, იგებოდა ხოლმე ტრადიციული ლირიკის სტრუქტურა და პოეტიკა. ამის საპირისპიროდ, „ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირი ავლენს სრულ პიროვნულ რღვევას, რაც გამოიხატება მსოფლმხედველობრივ სკეპსისა („არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი“) და თვითიდეტობის შუქლებლობაში („რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?“). ამიტომაც ლირიკული გმირის ცნობიერებასა და მსოფლგანცდაში ყოფიერება აღიქმება როგორც იმთავითვე დისჰარმონიული მოცემულობა. შედეგად, „ლურჯა ცხენების“ დეპერსონალიზებული ლირიკული გმირი „განეიტრალებულია“, ანუ, უკანა პლანზე გადადის, სრულიად „იხსნება“ და ქრება ტექსტის ქსოვილში. ხოლო „ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირის პირველ და მეორე გრამატიკულ პირში თხრობა, — რაც ტრადიციული ლირიკისათვის დამახასიათებელი აპრიორული რიტორიკული ხერხია, რომლის საშუალებითაც ტრადიციულ ლირიკაში ინტენციურებულია ლირიკული გმირის მყარი, მონოლითური სუბიექტურობა და სამყაროსთან მისი სრული ჰარმონია, — გალაკტიონთან უკვე იღებს საპირისპირო რიტორიკულ დატვირთვებს, ანუ, სუბიექტისა და სამყაროს ჰარმონიულობის რღვევისა და დაშლის განტენსივების რიტორიკულ ფუნქციას. შესაბამისად, ლირიკული გმირის სუბიექტურობის ნაცვლად ლირიკული ტექსტის მთავარ სტრუქტურულ ბაზისად უკვე ფუძნდება წმინდად ობიექტური, „საგნობრივი“, მეტასუბიექტური განზომილება — *ლურჯა ცხენები*.

3. ლირიკულ ტექსტში მოცემული ზემოთაღნიშნული დისოციაციური დისკურსი განვითარებულია *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველებაში, რომელშიც ერთდროულად თავს იყრის სამმაგი სემიოზისი, სადაც იკვეთება შემდეგი ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური მახასიათებლები:

a) ერთი მხრივ, *ლურჯა ცხენები* განასახიერებენ სამყაროს/ყოფიერების ირაციონალურ პირველსაწყისს — აბსოლუტურ ნებას/სიცოცხლეს და მის დროსა და სივრცეში უმიზნო, უსაზრისო და უსასრულო გამოვლინებას თავისთავადი და სტიქიური წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის ფორმით;

b) მეორე მხრივ, *ლურჯა ცხენები* განასახიერებენ თავად ყოფიერების *არსობრიობას (Wesenheit)*, ანუ იმას, თუ როგორია არსებულის, როგორც არსებულის, არსებობის ფორმა. შესაბამისად, *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველებაში ასახულია ყოფიერების მარადგანმეორებადი არსი, რაც ყოფაში და ყოველი ცალკეული ადამიანის ეგზისტენციაში ვლინდება როგორც წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის უსასრულო, უსაზრისო და *მარადიულად ერთი და იგივე* ონტოლოგიური აქტი.

c) და ბოლოს, *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველება ლირიკული ტექსტის ონტოტექსტუალობაში ფუძნდება, ერთი მხრივ, როგორც ყოფიერების/ყოფის უსაზრისობის სიმბოლო, მეორე მხრივ, როგორც სუბიექტის დისოცირებული და ყოველგვარ საზრისს მოკლებული ეგზისტენციისა და მისი საბოლოო აღსასრულის, მისი ეგზისტენციის აპრიორული სასრულობისა და სრული ეგზისტენციალური გაქრობის სიმბოლო. აქედან გამომდინარე, ლირიკულ ტექსტში სწორედ *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველება ფუძნდება უმთავრეს იდეურ და სტრუქტურულ საბაზისო ერთეულად (რაც უკვე ტექსტის სათაურშივეა კოდირებული), რასაც შემდგომ ემყარება ლირიკული ტექსტის დისოციაციური სემანტიკა, ტროპიკა, ვერსიფიკაცია და რიტორიკა.

შენიშვნები:

1. იდეურ-ფილოსოფიური და სტრუქტურული თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია, რომ უკვე თავად ლირიკული ტექსტის სათაური — „ლურჯა ცხენები“, ერთი მხრივ, სწორედ ყოფიერების „ბრმა“ ნებით, და არა გონით, დეტერმინებულობაზე მიანიშნებს და ამ ონტოლოგიური მოცემულობის კოდირებაა, ხოლო, მეორე მხრივ, ლექსის სათაური თავად მთლიანი ლირიკული ტექსტის ნებისეული დისკურსით დეტერმინებულობაზე მიანიშნებაცაა — მთელს ლირიკულ ტექსტს ლაიტმოტივად გასდევს ლურჯა ცხენების ქროლვა („ვით ცეცხლის ხეტიანი, როგორც ბედის ტრიალი, // ჩქარი გრგვინვა-გრილით ქრიან ლურჯა ცხენები!“), რაც ამავედროულად მთელი ტექსტისათვის დამახასიათებელი გამჭოლი ექსტატიურ-სუგესტიური პოეტური მეტყველებითაა ინტენციურებული (ბრეგაძე 2012: 118).

2. საინტერესოა, რომ საკუთარი ლირიკული ტექსტის საზრისისეული დისკურსის ინტერპრეტაციას გალაკტიონი გადმოსცემს ოცდაათი წლის შემდგომ, 1947 წლით დათარიღებულ ჩანაწერში, სადაც იგი ხაზს უსვამს „ლურჯა ცხენების“ ტექსტში დისოციაციური დისკურსის დომინირებასა და მის ტოტალობას: „1. ლურჯა ცხენები ნოვატორული ლექსია. 2. მას საფუძვლად უდევს რეალური საფუძველი. 3. შინაარსი მისი რეალისტურია. 4. ფორმა უაღრესად მუსიკალური, მანამდე არ არსებული. 5. იგი დაწერილია სამეცნიერო თემაზე. მეცნიერებაში მტკიცედ დადგენილ დებულებაზე, რომ დედამიწის გარეშე არსებობს მარადისი, გასხვიებული მხარე, სადაც არაა სიცოცხლე. 6. ნისლის ნამქერი — განათებული ჩამავალი მზით და ნაპირი იმ სამუდამო მხარისა. სიტყვა — ელვარება — აქ მოცემულია ჰიპერბოლურად. 7. არ სჩანდა შენაპირი — საუბარია რელიგიაზე, რომელიც ადამიანებს აპარებს, რომ სიკვდილის, ამ შემთხვევაში გარდაცვალების შემდეგ, არსებობს კიდევ სხვა ცხოვრება — ე. ი. სამოთხე. 9. ცივი მდუმარება სამუდამო მხარისა. მიუსაფარი მდუმარება, ე. ი. ახსნილი, განმარტებული მდუმარება, წინააღმდეგ აუხსნელი, განუმარტებელი, ნათელი მდუმარებისა. (სიკვდილი და არა სიცოცხლე). 11. მდუმარება და სიცივე — გაყინვა და არა სიცოცხლე. 12. სიმუხარე — სამარადისო მხარისა. 13. უცეცხლობა — ცეცხლი — სახე სიცოცხლისა, ცეცხლის კრთომა თვალეში — უსიცოცხლო თვალეში“ (ტაბიძე 2004: 17-18).

დამონებიანი:

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

ბარამიძე 2003: ბარამიძე ს. ყოფიერება და დრო გალაკტიონის პოეზიაში. // *გალაკტიონოლოგია*, II, თბ.: 2003.

ბრეგაძე 2012: ბრეგაძე კ. „ლურჯა ცხენები“: ნების მეტაფიზიკა და (ანტი-)სწავლება მარადიული დაბრუნების შესახებ. // *გალაკტიონოლოგია*, VI, თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

ბურჭულაძე 1980: ბურჭულაძე რ. *მხოლოდ ინტეგრალები*. თბ.: „მერანი“, 1980.

კანკავა 1964: კანკავა გ. გალაკტიონ ტაბიძე. // კანკავა გ. *ლიტერატურული ეტიუდები*. თბ.: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

კენჭოშვილი 1980: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა*. თბ.: „მეცნიერება“, 1980.

კენჭოშვილი 1999: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. თბ.: 1999.

კვესელავა 1977: კვესელავა მ. *პოეტური ინტეგრალები. გალაკტიონ ტაბიძე და თანამედროვე პოეზია*. თბ.: „საბჭ. საქართველო“, 1977.

კოსტავა 1990: კოსტავა მ. *გალაკტიონი. მნათობი*, № 6, 1990.

მეცლერი... 2008: Metzler. *Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. von G. Butzer, Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.

სირაძე 2008: სირაძე რ. გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“ და ვ. კანდინსკის „ლურჯი მხედარი“ (ინტერტექსტუალური წაკითხვისათვის). // *გალაკტიონოლოგია*, IV, თბ.: 2008.

ტაბიძე 2004: ტაბიძე გ. ფრაგმენტები. // *გალაკტიონოლოგია*, III, თბ.: 2004.

ტაბიძე 2011: ტაბიძე გ. რჩეული. // *ქართული მწერლობა*. ტ. 36. თბ.: „ნაკადული“, 2011.

შათირიშვილი 2004: შათირიშვილი ზ. *გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა*. თბ.: „ლოგოს პრესი“, 2004.

წიფურია 2009: www...: წიფურია ბ. „ლურჯა ცხენების“ გააზრებისათვის. მის.: <http://www.busrusi.wordpress.com/literature/galaktion-tabidze/2009/06/06/>

ხალვაში 2010: ხალვაში რ. „ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტი. სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი, № 7, თბ.: „უნივერსალი“, 2010.

ხინთიბიძე 1992: ხინთიბიძე ა. *გალაკტიონი თუ ცისფერყანწილები. ქართული ლექსის უახლესი რეფორმა*. თბ.: 1992.

Konstantine Bregadze

Discourse of Modernist Lyrics and “Blue Horses” by Galaktion Tabidze

Abstract

Key words: Modernism, Symbolism, Poetology, Tropology, Existence

1. One of the main poetical and structural characteristics of modernist lyric differing it from traditional lyric is that it is not focused on abruptly expressed subjectivity of the lyrical hero/lyrical “I” and on the ideology and emotional phases the hero is undergoing (for example, sentimental, romantic, or realistic poetry); the principles, compositional-structural system and outlines on which the traditional ideal of the lyrical text is based in modernist lyric becomes either of secondary importance or is not mentioned at all. Accordingly, in the modernist lyrical texts lyrical “I” is not established as the most important basic structural unit, or the author and the text of the main ideological and emotional integrity of the media, around which the traditional lyrics of the later built a lyrical text of the whole structure - the formal system (Topic, Rhetoric, Versification). As a result, in the modernist lyrical text the lyrical “I” and its subjectivity, is either balanced or even cancelled and moved to the back part.

2. The symbolist and post-symbolist lyric of Galaktion Tabidze (1891-1959) is a clear example of one hand on the structural transformation and on the other the decline of subjectivity because of mental unsteadiness (Ichdissoziation), the depersonalization of the person (Entpersönlichung) and “Blue Horses” (1915) is a paradigmatical representation of this. In the structure of the lyrical text we do not have a solid lyrical “I”, with his/her vision and deep, exciting feelings and emotions, but a dismissed, disharmonial, depersonalized lyrical hero. Correspondingly, the ontotextuality of the lyrical text portrays the world as it is, a world that is beyond the conscious will of the lyrical hero and exists independently from him/her (the abolition of Pikhtean Stream): so we have the condition when in the conscious and emotional experience of the lyrical hero life is based on appropriable disharmoniality and unreasonability; although it cannot be changed it can be opposed. The lyrical hero of “Blue Horses” exists in this disharmonial, desubjective, dismissed world and in the end disappears in nothingness.

3. Galaktion Tabidze’s lyrical text “Blue Horses” is a representation of a pointless and reasonless endless race, that on the one hand is a symbol of senseless state of life/being, and on the other as the image of lyrical hero, who after the failure of his/her quest dies.

As a conclusion it could be said that lyrical text of “Blue Horses” is founded as the ultimate ideal, and the basic structural unit, which has been coded in the title of the verse.

Wiesna Mond-Kozłowska

The Concept of Beauty in the Mediaeval European Aesthetics. A Probable Chance for the Contemporary Renewal of the Notion of Art Related to the Sacred - Sacrum

I dedicate this work to the Polish Sisters of Saint Clare in Krakow who have been great patrons of music and art since the Middle Ages.



Plate 1. Anglo-Irish. Cross Page, from the Lindisfarne Gospels. About A.D. 13.5-9.6cm, British Library, London, after Janson, Horst Waldemar, *A History of Art*, London, Thames and Hudson, 1979

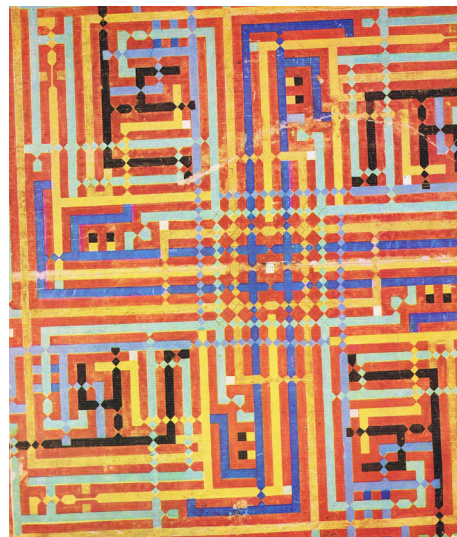


Plate 2. Calligraphic page, from the Album of the Conqueror (Sultan Mahommad II). Turkish (?), 15th century, Topkapu Palace Museum, Istanbul, after Janson, Horst Waldemar, *A History of Art*, London, Thames and Hudson, 1979

While we approach the Mediaeval literary processes in Europe, Asia and Georgia, the focus of the research being carried on is put inevitably on literature and its internal processes in the context of the time frame called roughly the Middle Ages. Geographically we cover then almost a half of the globe from the Western borders of Europe to the Eastern coastline of Asia. Logically and obviously, such a vast and global point of reference in terms of culture and geography demands breaking through that reductive and narrowing label, exclusively Europe-centered, which every so often denotes the emergence of some Western and Near East political and cultural powers that were imbedded in the Greek-Roman civilization fundamentals. As a result, we are bound to embrace the Judeo-Christian heritage imbued with Hellenic-Roman philosophy and spirituality, then the Islamic contribution in the field along with the India, China and Japan, would we want to have a proper and panoramic view on the epoch in question. Such a general picture, perceived from the bird's eye perspective might, hope-

fully, allow us to see analogous and parallel, yet very often non-synchronic, tendencies in the related aesthetics or poetics, even if we confess humbly that a term aesthetics comes up as early as in the 18th century and belongs exclusively to the European philosophical vocabulary. Nevertheless, each artist's self-awareness and his/her theoretical assumptions in the artistic practices have always been the very inherent elements within creative process in progress. Are they not recorded in writing, aesthetic principles of art, they always exist implicit firstly in the artist's mind, secondly, in the structure of a piece of art itself.

My research field is in comparative aesthetics. It is a huge area of investigation demanding extensive knowledge on man's art, especially on the one that spans study on artistic materials and techniques with artistic styles in different world cultures. Needless to say that it not only aims at comparing expressive potential of different artistic media through paralleling, for instance, music with literature, painting with dance or sculpture with poetry, but it makes as well an effort to juxtapose some analogous cultural and aesthetic phenomena in different and sometimes very distant cultures.

In order to meet the abundance of the arts flourishing in the Middle Ages so predominantly co-present in one artistic environment like the Gothic cathedral for example, I need to recall the 19th century theoretical term, coined in France, namely *correspondance des arts*.¹ There are two basic ways of its inference. Some researchers claim that it can be perceived functionally; as it happens when different arts convey the same meaning or provoke similar or identical aesthetic experience. On the other hand, there are some who advocate ontological affinity between arts that are to exchange their workings on the basis of some material substratum called *materia prima*. By producing one total message of the complex fractal structure [that will provoke inevitably some dynamic act of intersemiosis, a kind of global perceptual response from the side of a perceiver], *correspondance des arts* points at some semantic interrelation of artistic media engaged in producing one total meaning. Regardless its quite recent age, a label *correspondance des arts*, proves to have a very ancient ancestry, to bring only in mind Homer's Iliad with its Achilles' shield description or Horace's *ut pictura poesis** concept in the Roman-Latin literature.

To evidence such an expressive co-existence of different way of the human expression in a single piece of art the three works are instanced, taken from the Mediaeval illuminated manuscripts; the first two pictures come from the 13th century Polish psalter, made in Krakow for the Polish-Lithuanian Queen Hevdvigis d'Anjou, a spouse to King Vladislau II Jogaila, king of Poland and Lithuania. The third comes from the 13th Northern France enluminer and it is an extract from the Bible. In all of them, in some enchanting and breath-taking aesthetic way, the anonymous Mediaeval artists manifest their struggle to convey the depth of the literature message, the Holy Scripture in both cases, through correlative and simultaneous application of different artistic media, generating in consequence an aesthetic inter-play among them.

* *ut pictura poesis* in Latin means literally "As is painting so is poetry". The expression comes from Horace's *Ars poetica*. In the poet's view, poetry resembles painting, and painting resembles poetry as they are arts grounded on the same principles of imitation of nature.



Plate 3. The example of Mediaeval syn-thesis of arts in Poland: a big initial with a king David, *The Florian Psalter* [Psalterz Floriański], the 14th century, k.3r, in Śnie-żyńska-Stolot Ewa, *Tajemnice dekoracji Psalterza Floriańskiego. Z dziejów śred-niowiecznej koncepcji Uniwersum*, p.II, Warszawa: PWN 1992.

The term Middle Ages – is eminently the European way of periodization that was introduced in the Western historiography to distinguish the complex and many faceted cultural realities that follow Late Antiquity and proceeds Renaissance in regions that were, using a very simplifying and sweeping measurement criterion, firstly under the Greek cultural influence and later within the order of the Roman law and power. The human civilization epoch such defined, became also extended by the rise of the new Germanic and Slav states in Europe together with the Caucasian and Arabic-Islamic states in the Near and Middle East. If the era in question might start, quite roughly and approximately, with the Milan edict of 313 establishing Christianity as the official religion of the Roman Empire, to end with the defeat of Constantinople in 1453, the future Turkish Istanbul, we have less or more one millennium that embraces firstly the crystallization of the Christian doctrine, secondly the rise and formation of Islam, then sequential re-interpretations of already ancient and living religious systems in Asia, be it Hinduism and Buddhism in India or in China and Japan.

Having in mind the weight of spiritual, cultural, scientific and political processes that were in operation between two epochs considered as classical ones, namely Greek or Hellenistic Antiquity from one hand and Renaissance from another, one has no more courage to call this period with a term ‘the Age of Darkness’. Instead, considering the spiritual significance of the two religious systems newly born (e.g. Christianity and Islam) and their further cultural implications for the world destiny,



Plate 4. The example of Mediaeval synthesis of arts in Poland: an angel holding letters mm, one m stands for Mary, another m for Martha. Finding the balance between contemplation and active life, as embodied in these two relative Evangelical characters, was an ethical ideal Queen Hedvigis (Jadwiga d’Anjou, 1372-1399) followed in her life. *The Florian Psalter* [Psalterz Floriański], the 14th century, fragment k.53v, in Śnieżyńska-Stolot Ewa, *Tajemnice dekoracji Psalterza Floriańskiego. Z dziejów średni-owiecznej koncepcji Uniwersum*, p. XXXII, Warszawa: PWN 1992.

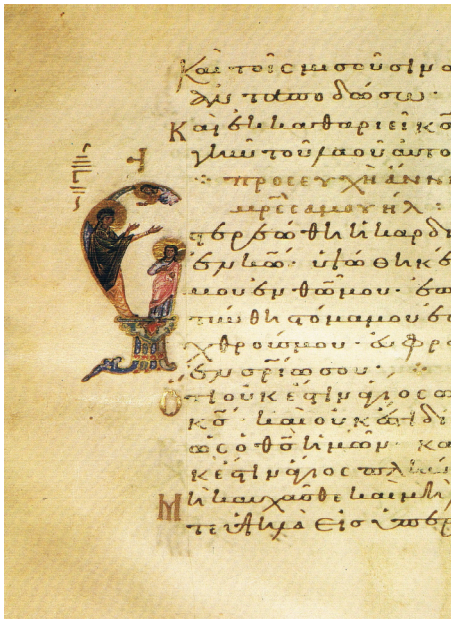


Plate 5. An example of Mediaeval synthesis of arts in France: the beginning of the Book of Esther, a scene with hanging of Haman, an illumination of about 13th century, the Hermitage Museum, Saint Petersburg. In *Les manuscrits enluminés Français du XIII siècle dans les collections soviétiques 1200-1270*, Mokretsova, I.P., and Romanova, V.L., Moskow, Iskousstvo, 1983.

selected ones, yet embracing all vital issues of both Mediaeval art and Medieval thought on art. Again, before proceeding this way it is essential recalling Auguste Rodin's remark regarding the importance of the Middle Ages for the modern man's sense of identity and his/her self-awareness. As we know the French sculptor was a great lover of the Mediaeval architecture and its sculpture, especially of the French cathedrals to which he dedicated a small book in the first decade of the 20th century (*Le cathedrales ...* 1996). He claims there, among others, that without understanding a complete message of the wisdom of the Middle Ages art, one eradicates one's proper roots and loses a key to oneself. Judging after the content of his written work, which can be called a kind of some metaphysical diary of him, as it marks his pilgrimage to Chartres, Reims and Rouen, the artist might have considered the High Gothic to be the hub of what he had experienced to be the true Mediaeval. There is no doubt that for Rodin a substantial meaning of the Middle Age art was the concept of beauty that derived from overlapping the experience of the sacred with the esthetic experience of both nature and art.

There is another thing to be considered in advance of our research premise connecting the Middle Ages with art of today in terms of aesthetics dilemmas. By no means can we overlook a huge civilization gap between the Middle Ages' man and his or her counter-part of the present days. Some may argue, of course, that a concept of civilization has nothing to do with the real spiritual values. We can

we would rather replace the word connoting ignorance and barbarism with a term evoking light and brightness, inevitably and humanly reached through some mental and emotional struggle.

In a quite similar way, parallelly and simultaneously, the already existing religious or spiritual dogmas in the Far East, underwent fermentations in the womb of the Vedic religion in the 12th century, to recall only the Kashmir Shivism and writings on aesthetic experience by Abhinavagupta (on this subject see more in Gnoli 1968). Similar processes were developing in the Buddhism and in the Islam, the latter significantly distinguished by the Sufi mysticism of Jeluladdin Rumi. Thus, obviously enough, one may openly call the discussed millennium to be predominantly the Age of Faith. It is worth recalling that such a more positive and uplifting term have been used interchangeably with seemingly unjust and unfortunate notion of the Dark Ages.

Before I pass to the main core of my speech which is *The Concept of Beauty in the Mediaeval European Aesthetics. A Probable Chance for the Contemporary Renewal of the Notion of Art Related to the Sacred – Sacrum* I need to underline that my paper aims at bridging some key features of the Middle Ages aesthetics with a main stream of the Western contemporary philosophy of art. They are by force

perfectly observe this on the ground so called primitive cultures whose magnificent and unsurmounted art is a good evidence of man's ahistoric creative capacities.

The Christianized Europe, both from the Eastern and Western side, has been constantly shaped with some progressive idea of constant development of one's individual intellectual and spiritual endowments. This cumulative life-span programme of one's self-education is based there on Greek ideals of *paideia* from one hand, and an Evangelic concept of the perfect man, from the other. The latter attitude patterns the divine example of the Son of God, Jesus Christ. And the same is present, although put differently, in all till now mentioned religious systems, be it Islam or Buddhism or Shivism. Through the combination of some internal logics of the Western culture processes with what can be called a nature of the occidental mind, this kind of social instruction turned into a rise of exact science and the birth of industry. As a result, we might presume that a contemporary man has reached much higher on the scale of accumulated communal achievements in the realm of intellect and spirit than his or her Middle Ages ancestor, due to that ceaseless evolutionary and self-perfecting course. Yet looking back from now to the Middle Ages, which is only around the seven centuries span of time, one can surprisingly see a technological progress and spiritual regress at the same time.* The first one marked by staggering technical inventions and discoveries, the second exemplified by a large number of religious wars, the two extremely ferocious world wars, genocide in fact, the atomic bombing and atomic trials, terrorism, hunger, poverty, different kinds of the totalitarian oppression, be it the Nazi, the Communist or Banking, and constant destruction of the natural environment.

What is more, a new social circumstances have recently emerged, namely the high-tech every day facilities, so a contemporary man, a typical John of the street, can enjoy being a citizen of the global village with the immediate contact with all world news and all earth pieces of art thanks internet and television. (On globalization as culture transforming factor see Mond-Kozłowska 2010: p.161-174).

The Polish philosopher and aesthetician, Władysław Tatarkiewicz, although excellent in his work on the Mediaeval aesthetics, narrows it to the Christian Art solely, dividing the researched field into the Early Middle Ages and the High Middle Ages.** The former goes subdivided into Eastern and Western Aesthetics. The Eastern one comprises the aesthetics of the Holy Scriptures, the aesthetics the Greek Church Fathers, the aesthetics of the Pseudo – Dionysius and Byzantine aesthetics, while the Western one starts with Saint Augustine through Boethius, Cassiodorus and Isidor to Carolingian aesthetics. The latter, the High Middle Ages, goes firstly into more detailed ramification into poetics, the theory of music and theory of the visual arts then undergoes division into Cistercian aesthetics, Victorine one, next comes the school of Chartres and other Schools of the 12th century to end with Scholastic aesthetics, the early and the late one. Umberto Eco presents the same Europe-centrism in his *Arte e bellezza nell'estetica medievale* [Art and beauty in the Aesthetics of the Middle Ages] (See more in Eco 1997). As a result, an all-inclusive and comparative future approach is very appreciated in order to follow some significant efforts already made and being made by art historians who have been juxtaposing synchronic periods in the world art in aesthetic terms as well, to mention late American art historian Horst Waldemar Janson's significant and widely known opus,**

* The thorough analysis of the Western world view in the sciences, the arts, ethics, and religion is provided in the book by Edward O. Wilson, *Consilience. The Unity of Knowledge* (Wilson 1998).

** Tatarkiewicz 2005.

*** H.W.Janson, *A History of Art. A Survey of the Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, (new edition), Thames and Hudson, 1979.

Doing research into comparative aesthetics that made me investigate into Islamic and Hindu art in the span of time related to our term of the Middle Ages, I had found the initial ground for some extensive approach that relates to the concept of beauty in the European and Oriental aesthetics. It is worth recalling the fact frequently posed by Ananada Quamrasvami, who in the first half of the 20th century had been making a titanic effort in India to find the points of contact between Western and Eastern thought and aesthetics. According to him, the late Middle Age in Europe was to be the unique moment of the equivalent philosophical and conceptual approaches in the field of metaphysics and ontology, if we correlated it with the relative Hindu thought.* The same would be valid in the realm of the Islamic culture. It is not surprising at all, since the most of the Middle Age philosophy is entirely rooted in the theological views when the empirical world paved the way to the supernatural (Tatarkiewicz 2005:37). Thus in presenting the Mediaeval concept of beauty I would narrow myself to the Early Middle Age period, as I agree with Władysław Tatarkiewicz that all crucial ontological criteria of the concept of beauty were worked out then. Basing on the Gospel, in which there was no aesthetics, and drawing on the Greeks, who had a different aesthetics, the early Christian thinkers – as a by product of their theological studies – created a spiritual and the theocentric aesthetics. Late Christian aestheticians in the middle Ages hardly extended and deepened these ideas, retaining, however, the basic theoretical ideals of the Fathers of Church.

The early Christians living in the Hellenistic world had to inevitably deal with aesthetic problems, and when they did so, they did it in terms of the Hellenistic concepts which were then in current. The

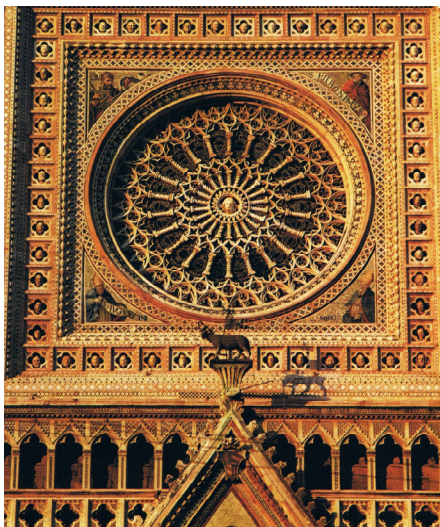


Plate 6. The Mediaeval mandala window at the Orvieto 14th century cathedral, Italy. An intricate double layered wheel producing three dimensional vortex effects, at the centre is the head of Christ, who is mostly at the centre of all the rose windows as the source of all energy, equivalent in the Pythagorean universe with its central fire (Cowen 1990:86).**

* Coomarasvami 2004: pp.59-96.

** From the author's archive.

aesthetic views were taken by the Christians from Antiquity (from the Greek and the Hebrew), who put them to new uses and took on a new meaning.

This was due to their religious attitude, which referred all values to God, and also their moral attitude, according to which all human activity is subordinated to moral consideration. The world is beautiful because God created it. The world has measure and number – because these have been conferred on it by God.

Transient earthly beauty is vain when juxtaposed with eternal values and with moral purposes of man. It was on account of these assumptions that the transition from ancient to Christian aesthetics - even though the Christian took over the main ideas of the Greeks and Romans – terminated in new set of ideas; it was not due to any single idea, but to a new view of the world. Of the types of beauty known to Hellenism, the Gospel exalted only one: moral beauty. Beauty in the narrowly aesthetic sense, beauty of appearance or form, was not important, yet the beauty of things is not rejected and scorned, since the teaching of Saint Paul was also

venerated and accepted, the apostle underlined the importance of the physical world and its beauty, for through it eternal power and Divinity have made themselves visible.

The Greek Church Fathers, to mention only Basil of Cesarea, Athanasius, Clement of Alexandria, Saint Jerome, posed aesthetic problems only incidentally, yet they dealt with a considerable number of aesthetic themes. One of them was a concept of *pankalia*, in the Christian meaning of this ancient term of course: the world is beautiful not in the sense that it pleases everyone at all times, but in the sense that it is purposefully constructed. And since the world is beautiful because it is purposefully constructed, it is similar in this respect to a work of art. *Pankalia* and *appropriateness* are the two basic notions of beauty in the writings of the Greek Fathers. By regarding nature as a work of art they brought internal and symbolical beauty to the fore. The aesthetics, even appearing as a by-product of the Greek Fathers' theological studies was spiritual and theocentric.

A quite unique place in the Early Christian aesthetics is taken by Pseudo-Dionysius, or Pseudo-Areopagite, a Christian Platonist of the 5th century, known through writings entitled CORPUS DI-ONISIACUM. In his treatise on the Divine names (IV7) he expounds the concept of archetypal beauty penetrating the foundations of existence and the ultimate metaphysical source of beauty. The Pseudo-Dionysius' aesthetics was based on two notions: 1. a religious concept of God derived from the Bible and 2. a philosophical concept of the Absolute, taken from the Greeks as the philosopher fused these two concepts into one. On this notion he based his concept of beauty as an attribute of God – Absolute.

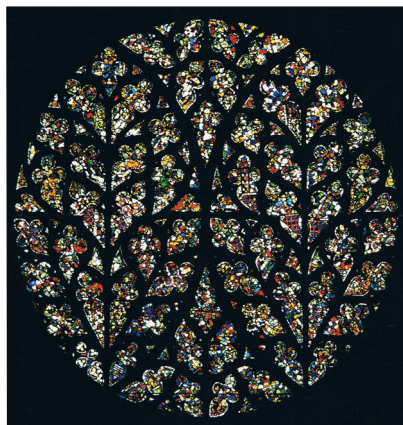


Plate 7. Every rose window is a symbol and an image of the Creation and the created Universe, thus it inevitably plays mirroring Nature through its mathematical principle organizing all forms through manifestation of beauty and metamorphosis. This stain glass window shows the divine geometry of the leaves, referring by this to the order of the Universe operating in accordance with the Logos – the Divine Reason, the rose in Sainte-Chapelle, Paris, and 15th century. *From author's archive.*

In fact, it appeared those days as the most abstract picture of beauty. Apart from the general notion of the Absolute, the Pseudo-Dionysius took over from Plotinus the idea of emanation, from each earthly beauty emanates. According to him the world has no beauty of its own at all, it did, however, contain emanations of Divine beauty. His doctrine of art follows from his doctrine of beauty, and particularly of the emanation by which art attains beauty. For this, the artist must direct his/her attention to, concentrate on and gaze deeply at “archetypal” beauty. Creativity is “imitation”, but imitation of perfect, invisible beauty. Secondly, in order to depict invisible beauty, the artist may use the forms of the visible worlds, because the visible things are the images of the invisible things. Human creativity is thus the imitation of invisible beauty by means of visible beauty. Thirdly, the artist must reject everything in the visible world which might distract him/her from invisible beauty. Creativity thus consists in the removal of the superfluous. The theory of emanation put forward by Plotinus and the Pseudo-Dionysius was founded on the analogy of light. It was assumed that being has the nature of light, that it radiates like light, and that the absolute beauty in particular radiates beauty in this way. Thus light entered as a fundamental concept into aesthetics perceived as the creative force of the Cosmos streaming from the Centre, forming colour in every shape to every corner of the Universe.

Pseudo – Dionysius every so often refers to beauty as light or brilliance (*lumen, claritas*) and, in one place he combines this new concept with the traditional concept of beauty as harmony (*consonantia*): thus beauty is defined as *consonantia et claritas (euharmonia kai aglaia* in Greek), in other words, harmony and light, or proportion and brilliance. For him, beauty, the absolute beauty - was not only the source, but also a goal of being; man should not contemplate it, but love it and strive for it. We learn from his writings that three kinds of movement lead to beauty. He called them 1. Cyclical, 2. Ratiocination, 3. Contemplation. The exhortation to strive for beauty as the highest goal of the human being was both of ethical and aesthetic nature, since striving for the beauty started its route to goodness and truth and ended with material beauty, what can be seen the most strikingly in the example of Mediaeval cathedrals, especially the Gothic ones with their soaring grandeur. Following the Pseudo –Dionysius philosophy of emanation and symbolism, the churches that were being built those days, represented not only God, but also the world emanating from God, expressing as well “lofty mysteries concerning heaven and earth” . This was attainable through special role which this architecture assigned to light. In fact, the concept of light entered aesthetics from that time on. Beauty began to be defined as light, brilliance, or – in the combined expression – as harmony and brilliance, *consonantia et claritas*, since light for the Medieval mind was a magical substance which contained the power to transform things. “*The setting sun and the sounds of music: all are part of the Cosmos and of the creative action of the Logos - and not for its own sake*” (Cowen 1990:33). And verily, the beam of light piercing the rose in the cathedral and the glass in the rose was attributed with purification and wisdom, as they were to co-constitute man’s space-time coordinates.

Conclusions: The Finite and the Infinite.

Coming back to the original idea of the paper, *The Concept of Beauty in the Mediaeval European Aesthetics. A Probable Chance for the Contemporary Renewal of the Notion of Art Related to the Sacred – Sacrum*, we notice that some determined research decision needs to be made to arrive at initially intuited research conclusions. Namely one has to decide on **what** of the Middle Ages aesthetics is going to be bridged with **what** of the contemporary philosophy of art. This is being done in order to investigate whether in reality there is one universal human meaning that passes unchanged through centuries taking inevitably on and on new appearances and shapes in the realm of art. Such a notion of universality may allow us to think about some invariable properties of the human nature/dignity and some universal knowledge that appear in diversity of sequential periods and movements of art.

At the turn of the 19th and 20th century the Western aesthetics came up with two main streams of thought on art, firstly in the phenomenology, secondly in the pragmatics.

The former, initiated in Europe by Husserl and his disciples like Roman Ingarden 1893-1970, Nicolai Hartman 1882-1950, Max Scheller 1874-1928, tend to put focus on the aesthetic experience, eventually evolving the idea of the aesthetic object. It was a totally anthropocentric approach.

The latter, born in the United States, by John Dewey 1859-1952, William James 1842-1910 and continued contemporarily by Richard Schusterman, has been concentrated on educational aspect of the aesthetic experience, and its early stage developed and deepened the concept of expression as well.

The analysis of the aesthetic experience in the aforementioned schools of thought was carried on exclusively in the human dimension of the world being experienced. The Sacredness in the medieval terms is no more mentioned any longer in the relative philosophical writings. This is not surprising at

all, since from Renaissance on we have been observing and experiencing the progressive departure from religious and theocentric concept of the world. Finally, it was Mircea Eliade [1907- 1986] in the 20th century who came up with non-deistic concept of the Sacred* in the context of ‘a desacralised cosmos’. He extended the traditional semantics of the notion by adding non theological meaning to it as well. In other words, according to him the term Sacred is to embrace all the substantial questions of the human being, every so often very far from official religious dogmas.

Some decades earlier, Stanisław Witkacy, 1885-1939, the Polish artist and philosopher proclaimed the crisis of the metaphysical feelings due to ceaseless ageing of the civilization.² Soon after this revelation, the four (at least) disasters followed, that is the two world wars, the birth of communism and atomic bombing.

There is no doubt that drawing on the Middle Age aesthetic ideals based on the fusion of Profane and the Sacred it is a project recalling the well known concept of the journey *ad fontes*, here to the origins of Christian and non-Christian concept of man and the world as they are considered to constitute a theological and intellectual matrix of the Western civilization. This certainly can be successful in the course of reviewing the relative original founding Scriptures and writings. Through new readings one can hopefully get a deeper access to the ancient heritage of the man’s struggle for the highest level of mental and spiritual life manifested in art works. The lofty ideals once disguised as Plato’s triad of Truth, Love and Good, so profusely investigated by his Hellenistic and Mediaeval followers, recurred again in the Middle Ages engrafted into the message of the Gospel, which shone them through with love of man. Having done this, eventually we might prepare a platform for necessary meeting with the Asian philosophical thought, both Mediaeval and contemporary one, so eminently and powerfully represented by the Indian and the Islamic thinkers seeking humbly and perseveringly some ontological borderlines and kinship between aesthetic experience and the feeling of Sacred, *Sacrum* in Latin.

NOTES:

1. The three akin notions: correspondence of the arts, synthesis of arts and synaesthesia are inter-related yet separate phenomena. All of them catch links and correspondences between arts from its own perspective. In the 19th century the concept of correspondence of the arts was brought to the fore again in the poetry and thought of Charles Baudelaire particularly by the poems in his *Les Fleurs du mal* (1857) and his programme sonnet *Correspondances*. Baudelaire’s concept of the *correspondances* between the senses is grounded on the premises that world is of symbolical nature. Phenomena of nature and human thoughts and feelings are related; nature echoes man’s moods and in turn affects him/her through different stimuli received in the course of the sense perception. Each stimulus is received by a specific sense, yet there are some of especially evocative powers, that can provoke other sense response. For instance red colour can be seen, heard and smelled as well.

“La nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir des confuses paroles;/ L’homme y passé à travers des forêts de symboles/ Qui l’observent avec des regards familiers./Comme de longs échos qui de loin se confondent?/ Dans une ténébreuse et profonde unité?/ Vaste comme la nuit et comme la clarté,/

* In his influential work in the field of the religious studies, entitled *The Sacred & The Profane*, Mircea Eliade tries grasp the very nature of the Sacred in the context of ‘a desacralised cosmos’ of his times which are still ours (Eliade 1957:13).

Les parfums, les couleurs e les sons se répondeent./ Il est des parfums frais comme des chaires d'enfants,? Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,/Et d'autres, corrompus, riches at triomphants./Ayant l'expansion des choses infinies,/Comme l'ambre, le mucic, le benjoin et l'encens,/Qui chantent les transports de l'esprit et des sens."/ [Correspondances, 1857, Charles Beaudlaire], in *Le Poètes Français 1820-1920*, ed.Ch.-M. des Granges, p.234, Paris 1932.

Thus, to the Symbolists, the theme within a poem could be developed and “orchestrated” by the sensitive manipulation of the harmonies, tones, and colours inherent in carefully chosen words, engaging total response of all senses in the aesthetic experience. The Symbolists’ attempted to emphasize that the essential and innate qualities of the poetic medium resulted from their conviction of the supremacy of art over all other means of expression or knowledge. This in turn was partly based on their idealistic stand that underlying the materiality and individuality of the physical world was another reality whose essence could best be glimpsed through the subjective emotional responses contributing to and generated by the work of art. (See more in E. Souriau, *La Correspondance des arts*, Paris 1947, M.Praz, *Mnemosine, Parallelo tra la letteratura e le arti visivi*, Roma 1971, *The Sound of Painting.Music in Modern Art*, ed. Karin von Maur, New York 1991, *The Neighbouring of Cultures the Bodrelines of Arts*, ed. W.Mond-Kozłowska, Krakow 2012). While synthesis of art is associated with Wagner’s aesthetic ideals, called in his native German as a Gesamtkunstwerk, which stands for total work of art, ideal work of art, universal artwork, synthesis of the arts, comprehensive artwork, all-embracing art form, or total artwork, a work of art that makes use of all or many art forms to create one aesthetic unity. Finally, synaesthesia in art historically refers to multi-sensory experiments in the genres of visual music, music visualization, audiovisual art, abstract film, and intermedia. Distinct from neuroscience, the concept of synaesthesia in the arts is regarded as the simultaneous perception of multiple stimuli in one gestalt experience. <http://en.wikipedia.org/wiki/Synesthesia>/13th November 2012.

2. Oswald Spengler launched his theory in the field of the philosophy of history in the span of time between 1918 and 1923. Through it we learn how to accept inevitable progressive change of the human culture that reflects the development of the individual soul. His stand is also worth considering in our research since he broke through Europocentric concept of culture and civilization, treating all the world culture as one organism subjugated to the cyclical rise and decline of civilizations (Spengler-Trans. Charles F. Atkinson 1991).

BIBLIOGRAPHY:

Coomarasvami 2004: Coomarasvami, Ananda. *The Transformation of Nature in Art*, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., New Delhi 2004.

Cowen 1990: Cowen, Painton. *Rose Windows*. Thames and Hudson, 1990.

Eco 1997: Eco, Umberto. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, 1997.

Eliade 1957: Eliade, Mircea, *The Sacred & The Profane*, Berlin: Verlag, 1957.

Gnoli 1968: Gnoli, Raineri *The Aesthetic experience according to Abhinavagupta*, Varanasi 1968.

Le cathedrales... 1996: *Le cathedrales de France*, texts des Auguste Rodin, Éditions de l'Atelier, Reims, 1996.

Janson 1979: Janson, Horst Waldemar, *A History of Art. A Survey of the Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, (new edition), Thames and Hudson, 1979.

Mokretsova...1983: Mokretsova I.P., and Romanova 2010 V.L., *Les manuscrits enluminés Français du XIII siècle dans les collections sovietiques 1200-1270*, Moskow, Iskousstvo, 1983.

Mond-Kozłowska 2010: Mond-Kozłowska, Wiesna. *Psychologiczne i intelektualne źródła transkulturowości w sztuce. Globalizacja jako siła kulturotwórcza*, in *Globalizacja w kulturze*, pp.161-174. Krakow: Wydawnictwo Ignatianum, 2010.

Mond-Kozłowska 2012: Mond-Kozłowska, Wiesna, ed., *Stanisław Wyspiański-Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. The Neighbouring of Cultures, the Borderlines of Art*, Krakow: 2012.

Spengler 1991: Spengler, Oswald. *The Decline of the West*. Ed. Arthur Helps, and Helmut Werner. Trans. Charles F. Atkinson. Preface Hughes, H. Stuart. New York: Oxford UP, 1991

Tatarkiewicz 2005: Tatarkiewicz, Władysław. *History of Aesthetics*, v.2, transl. A.&A. Czerniawski, New York: Continuum, 2005.

Wilson 1998: Wilson, Edward O. *Consilience. The Unity of Knowledge*. New York: Knopf, 1998.

ვესნა მონდ-კოზლოვსკა

სილამაზის კონცეპტი შუასაუკუნეების ევროპულ ესთეტიკაში.
Sacred - Sacrum-ის ცნებასთან დაკავშირებული Notion of Art-ის
(შეხედულება ხელოვნებაზე) იდეის განახლების თანამედროვე მცდელობა

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: კომპარატივისტული ესთეტიკა, ხელოვნების სინთეზი, შუასაუკუნეების ესთეტიკა, სილამაზის კონცეპტი შუა საუკუნეებში

გასულ საუკუნეებში დასავლური კულტურის წარმომადგენლებმა არაერთგზის სცადეს შუასაუკუნეებისა და თავიანთი თანამედროვე ეპოქის ესთეტიკურ ღირებულებათა ერთმანეთთან დაკავშირება. მეოცე საუკუნის დასაწყისში ფრანგი მოქანდაკე ოგიუსტ როდენი თანამედროვე დასავლური ცნობიერების სულიერი ფესვების სიღრმისეული კვლევისთვის აუცილებლად მიიჩნედა შუასაუკუნეობრივი სიბრძნის წვდომასა და გათავისებას. უცილობლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ ტერმინი „შუასაუკუნეები“ სწორედ დასავლური აზროვნების ნიაღში ჩაისახა, კერძოდ, დროის იმ ინტერვალში, რომელიც არსებობდა 313 წლის მილანის ედიქტსა და 1453 წელს კონსტანტინეპოლის დაცემას შორის.

ფაქტობრივად, შუასაუკუნეები იმ უძველესი ცივილიზაციების დიდებულ ეპოქებს მოჰყვა, რომლებიც გაჩნდა ადამიანთა მიგრაციების, ალებ-მიცემობის, ომებისა თუ სასიყვარულო ურთიერთობათა გზაგასაყარზე. მას შემდეგ, რაც შუასაუკუნეების ადამიანმა თავისი მენტალური თუ არტისტული შესაძლებლობების კონცენტრირების შედეგად გაითავისა წინარე ეპოქის ადამიანთა მიღწევები არსებული სამყაროს შეცნობის სფეროში, იგი ახლებური კუთხით ჩასწვდა ადამიანის ბუნებას და წარმოდგენებს კოსმოსის შესახებ, რომლებიც ემყარებოდა იუდაისტურ-ქრისტიანულ სულიერებას, კერძოდ, ძველ და ახალ აღთქმას.

სახარება ძალზე პოპულარული იყო ევროპაში, ახლო და შუა აღმოსავლეთში, რეგიონებში, რომლებშიც გავრცელდა ქრისტიანული რელიგია. იმ ადამიანების

კულტურული თავისებურებებიდან გამომდინარე, რომლებიც ქრისტეს მოძღვრებას ეზიარნენ, რელიგია ორ ძირითად ნაწილად, ლათინურად და ბერძნულად, გაიხლიჩა. ამას შედეგად მოჰყვა გარკვეული ისტორიული და კულტურული მიგრაციები, რომლებმაც ხელი შეუწყო ისლამის გავრცელებას შუა აღმოსავლეთში, უძველესი ჰინდუს რელიგიის განვითარებას ინდოეთში, ხოლო ბუდიზმისა — ჩინეთსა და იაპონიაში. ეს ყველაფერი განამტკიცებს იმ ვარაუდს, რომ შუასაუკუნეები ძირითადად იყო კაცობრიობის ინტენსიური სულიერი ზრდის ეპოქა წყნარი ოკეანის აღმოსავლეთ და დასავლეთ სანაპიროებს შორის.

არც ისე დიდი ხნის წინ, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში, გამოიკვეთა სამი ძირითადი მეცნიერული მიდგომა შუა საუკუნეების მემკვიდრეობასთან მიმართებაში. ესენია: ერნესტ რობერტ კურციუსი — ლიტერატურაში, ვლადისლავ ტატარკევიჩი და უმბერტო ეკო — ესთეტიკაში. ცოტათი უფრო ადრე კი ინდოელი მეცნიერი ანანდა კუმარასვამი ეძებს საერთო მეტაფიზიკურ კავშირებს ინდურ და ევროპულ აზროვნებაში. სწორედ მან გაუსვა ხაზი იმ ფაქტს, რომ ევროპაში სქოლასტიკის აღმოცენება შეიძლება დაკავშირებული იყოს დასავლური და აღმოსავლური ონტოლოგიის გახლეჩვასთან.

ცხადია, რომ სქოლასტიკური აზროვნების ჩასახვის შედეგად ევროპული ხელოვნება და ესთეტიკა უფრო საერო და მიწიერი გახდა, ხოლო ვედიზმით გამყარებული ინდური სასულიერო ხასიათს ინარჩუნებდა. შუასაუკუნეების იდეოლოგიურ ნიაღში დაბრუნება, შესაძლოა, მეტისმეტად პრობლემატურად ჩაითვალოს მაღალი ტექნოლოგიების ეპოქაში, რაც, თავის მხრივ, ინვეეს მეტაფიზიკური შეგრძნებების გაქრობას. თუმცა, ის ფაქტი, რომ სემიოტიკური კვლევები უფრო და უფრო აქტუალური და პოპულარული ხდება მთელ მსოფლიოში, რაც, ერთი მხრივ, საჭიროებს ივრითის, ბერძნულისა და ლათინური ენების, მეორე მხრივ კი, სანსკრიტისა და არაბულ/სპარსული ენების ცოდნას, შეიძლება დაგვეხმაროს რელიგიური აზროვნებისა და ესთეტიკის განუყოფლობის ხელახალ აღმოჩენაში.

„ჩვენ ეხლავ ვიცით, სად დადგებიან კლოდელი, ჟამში, სიუარესი...“

(გალაკტიონის ერთი ლექსის ინტერპრეტაცია პოლ კლოდელის
შემოქმედებითი პორტრეტის ფონზე)

ლექსში „ჩვენ პოეტები საქართველოსი“ გალაკტიონი წარსულში გადატანილ ძნელ-ბედობას და ნგრევას თითქოს აღარ ნაღვლობს, ვინაიდან მომავალი ომების საფრთხე არ ასვენებს მის გულს და გონებას:

„გულში იმავე გრძნობით ბრუნდება
და მოლოდინი დარეკავს ჩუმი
რომ არაერთხელ აგუგუნდება
დედამინაზე კიდევ სამუმი“ (ტაბიძე 1973: 240).

ლექსი თარიღდება 1924 წლით. გამორიცხული არ არის, რომ გალაკტიონი გრძნობ-და მომავალი ომების საშიშროებას, იქნება ეს მეორე მსოფლიო ომი თუ სხვა, მაგრამ ვფიქრობთ, ეს არ არის მთავარი ამ შემთხვევაში. ჩვენი ვარაუდით, რამდენადაც პოეტს არ ჰქონდა უფლება ღიად შეეფასებინა 1924 წლის და მისი წინამდებარე მოვლენები, მან ის, რაც უახლოესი წარსულის მიმართ უნდა ეთქვა, მომავლის შესახებ თქვა:

„გააფთრებული ომის გენია,
ძველი ჟანგივით ყვითელი ფერის,
გადეფარება მენამულ ზეცას
რომ მოიტანოს დღე მწარე წერის“ (ტაბიძე 1973: 240).

აურაცხელი მტერი შეიძლება თბილისსაც მოადგესო:

„იქნებ მოსწყინდეს ერთსახეობა
აღმოსავლეთის დღეების თბილის
გადმონგრეოს მტკვარის ხეობა
და ასაკლებად მოადგეს თბილისს“ (ტაბიძე 1973: 240,241).

მაგრამ ქართველ პოეტებს უარესი დღეებიც ახსოვთ:

„ვართ პოეტები საქართველოსი,
რომელთაც გვახსოვს დღე უარესი“ (ტაბიძე 1973: 241).

ამ კონტექსტში, ვფიქრობთ, მთავარია — „დღე უარესი“. ამით გალაკტიონი უპირისპირდება წარსულს და გვეუბნება, რომ ქართველ პოეტებს არ უნდა შეეშინდეთ არც წარსული და არც მომავალი ქარტახილების. (თუმცა, ალბათ, წარსული უფრო აწუხებს, ვიდრე მომავალი). მეტი დამაჯერებლობისთვის იგი იხსენებს თავის თანამედროვე ფრანგ პოეტებს, რომელთა სიმტკიცე გადამწყვეტ მომენტში მიუთითებს შემოქმედის პასუხისმგებლობაზე ზნეობრივი პრინციპების დაცვაში:

„ჩვენ ეხლავ ვიცით, სად დადგებიან
კლოდელი, ჟამი, სიუარესი...“

ლექსის დასასრულს სისხლიანი ანგელოზის გვერდით ქარიშხალში დამდგარი ქართველი პოეტების სახე აღიქმება მათი შეუპოვრობის მეტაფორად როგორც მომავლის, ასევე წარსულის მიმართ.

ზემოთ დასახელებული ფრანგი პოეტები — კლოდელი, ჟამი, სიუარესი გალაკტიონის თანამოაზრეები და სიმბოლიზმის თაყვანისცემლები არიან.

პოლ კლოდელი (1868-1955) გატაცებული იყო რემბოს ვიზიონერული ხილვებით და ესწრებოდა მალარმეს სამშაბათობებს. იგი „fin de siècle-ის“^{*} ხელოვანთა წრეში აღიარებული პოეტი, დრამატურგი და ესეისტი. მის პირველ პიესებს: „ოქროს თავი“ (Tête d'Or, 1889), „ქალაქი“ (La Ville, 1890), „გაცვლა“ (Echange, 1893), „დასვენება მეშვიდე დღეს“ (Le Repos du Septieme Jour, 1896) ემჩნევათ სიმბოლიზმის გავლენა და, იმავდროულად, ქრისტიანული დოგმებისადმი ერთგულება.

რომანტიკოსებს კლოდელი საყვედურობს ღმერთისა და ბუნებისადმი უსაფუძვლო ამბობს, მათი კერპების — ჰუმანიზმისა და პროგრესის სიმყიფეს, ლექსებში — დეკლამაციურ მჭევრმეტყველებას.

კლოდელის დამოკიდებულება სიმბოლისტებისადმი მოიცავს სხვადასხვა ნიუანსს: 1886 წელს იგი ამბობს, რომ „მოაჯადოვა“ რემბოს შემოქმედების გაცნობამ: „ნავიკითხე „გასხივოსნება“, მოგვიანებით, რამდენიმე თვის ბოლოს — „ერთი სეზონი ჯოჯოხეთში“, ეს იყო ჩემთვის უმთავრესი მოვლენა. ამ წიგნებმა პირველად გამიღეს ჩემი მატერიალისტური კატორღის ფანჯარა და მომანიჭეს ზებუნებრივის ცოცხალი, თითქმის ფიზიკური შეგრძნება. მიუხედავად ამისა, ჩემი ასფიქსიისა და უიმედობის მდგომარეობა არ შეცვლილა“ (მოგვიანებით ქრისტიანული რწმენა დაეხმარა მას სულიერი კრიზისის დაძლევაში).

კლოდელი რჩება რემბოს ერთგული, აღფრთოვანებულია ვერლენით, „ამ ქრისტიანი პოეტით, რომლის სულშიც ასე სამწუხაროდ და დასანანად თანაცხოვრობს დაწყვეტილი პოეტი“; აქებს მალარმეს, რომელმაც სამყარო წარმოადგინა როგორც ამოსაცნობი, ბნელი სიმბოლოების ასპარეზი, მაგრამ კლოდელი იმავდროულად აცხადებს, რომ ამ ამბიციურმა პოეტმა ვერ გაიკვლია გზა წყვილადმი: „იჟიტიურის თავგადასავალი დამთავრებულია და მასთან ერთად მე-19 საუკუნის თავგადასავალიც“ (კასტექსი...1974: 814, 817). კლოდელს ჩიხიდან გამოსავლად ქრისტიანული რწმენა მიაჩნია.

ახალგაზრდა პოლ კლოდელი რომენ როლანთან ერთად ესწრება ბეთჰოვენისა და ვაგნერის იმდროისათვის მომრავლებულ კონცერტებს. მის სამეგობრო წრეში შედიან ახალბედა მწერლები და ხელოვანები: ჟიულ რენარი, რომლის სტილიც ძალიან მოსწონს კლოდელს, ესეისტი და მთარგმნელი მარსელ შვობი, ესეისტი და რომანების ავტორი ლეონ დოდე, ალფონს დოდეს ვაჟი, ასევე კლოდელის და, კამილა, ოგიუსტ როდენის მოწაფე და მეგობარი. მთელმა სახელოვნებო პარიზმა იცის მათი რომანის შესახებ. კამილა გახდა სახელოვანი მოქანდაკე („თავდავინწყება“ — L'Abandon, 1888, „ვალსი“ — La Valse, 1893).

პოლ კლოდელი თანამშრომლობს ჟურნალ „ლა ნუველ რევიუ ფრანსეზთან“ (La Nouvelle Revue Française), რომლის პირველი ნომერი გამოვიდა 1908 წელს. ჟურნალის სულის ჩამდგმელები იყვნენ ცნობილი მწერლები, ჯერ ანდრე ჟიდი, მიშელ არნო, ჟაკ კოპო, შემ-

* „საუკუნის დასასრული“ — ტერმინი უკავშირდება მე-19 საუკუნის ბოლოს (1870-იანი წლებიდან) საფრანგეთში ჩამოყალიბებულ ახალ მიმდინარეობას ლიტერატურასა და ხელოვნებაში (კერძოდ იგულისხმება დეკადენტობა და სიმბოლიზმი) და, უფრო ზოგადად, მათ გავლენას მთელ ევროპაში.

დეგ – ჟან შლუმბერჟე, ჟაკ რივიერი, როჟე მარტენ დიუ გარი. ჟურნალი ჩამოყალიბდა როგორც ნეოსიმბოლიზმის ანტიპოდი, რომანტიზმიდან გამომდინარე, სევედიანი ლირიზმისა და ფსიგოლოგიური პირობითობის მონინაალმდეგე. მათ არჩევანი შეაჩერეს გამოკვეთილი კონტურებისა და მყარი საფუძვლის მქონე ნაწარმოებებზე და ახალ ავტორებზე. ასეთები იყვნენ: პოლ კლოდელი, ვალერი ლარბო, ჟან ჟიროდუ, ალენ ფურნიე, პოლ ვალერი, სენ ჟონ პერსი, მარსელ პრუსტი(გარკვეული დებატების შემდეგ). რედაქციას შემოუერთდა აგრეთვე გასტონ გალიმარი, რომელიც თავდაპირველად უძღვებოდა ფინანსურ, შემდეგ – ჟურნალის გამოცემის საქმეს. 1919 წელს იქვე ჩაეყარა საფუძველი გალიმარის ცნობილ გამომცემლობას.

„ლა ნუველ რევიუ ფრანსეში“ აქვეყნებდა აგრეთვე თავის ესეებს ანდრე სიუარესი (1868-1948). მას იცნობდნენ როგორც ღრმად მოაზროვნე პოეტს, დრამატურგსა და ესეისტს. ეს იდეალისტი შემოქმედი მკაცრად და პირუთენელად აფასებდა თავის საუკუნეს, რისთვისაც ბევრი უსიამოვნება ხვდა წილად. ქმნიდა დიდ ადამიანთა პორტრეტებს(ნაპოლეონი, პასკალი, იბსენი, დოსტოევსკი). 1935 წელს სიუარესმა მიიღო საფრანგეთის აკადემიის სალიტერატურო გრან პრი და, ასევე, ლიტერატორთა საზოგადოების გრან პრი. მან უარი თქვა ნაცისტებთან თანამშრომლობაზე და 1940 წელს დატოვა პარიზი. ანდრე სიუარესის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა მისი მიმონერა პოლ კლოდელთან (Correspondances André Suarès – Paul Claudel, 1951) და ახალგაზრდობის დროინდელი წერილები რომენ როლანისადმი (Cette âme ardente, lettres de jeunesse de Suarès à Romain Rolland ,1954).

რაც შეეხება ფრანსის ჟამს (1868-1938), ამ პროვინციელმა გულუბრყვილო პოეტმა თავისი გულწრფელობითა და სისადავით მიიპყრო პარიზელი ბომონდის ყურადღება. კერძოდ, ჟამის ლექსების კრებულს დადებითად აფასებდა სტიფან მალარმე: „ეს არ უნდა დარჩეს შეუმჩნეველი“, — აცხადებდა დიდი სიმბოლისტი. მალარმეს მიერ ნაქეზებულმა ანდრე ჟიდმა, ანრი დე რენიემ და პიერ ლოტმა უშუამდგომლეს ჟამს ოლენდორფის გამომცემლობის წინაშე, რის შედეგადაც გამოიცა მისი ლექსების ახალი კრებული. „სიმბოლისტების მთელი წრე გაოცებანარევი სიმპათიით ხვდებოდა ფლეიტის ამ მოუქნელ დამკვრელს, დისონანსური აკორდების პატრონს, მაგრამ მელოდია ნამდვილად უნაკლო და ახალი იყო. 1895 წელს ანდრე ჟიდმა, გაიღო ხარჯები ჟამის პროვინციული დიალოგის — „ერთი დღის“ — დასაბეჭდად „მერკურ დე ფრანსში“. დიალოგი ეძღვნებოდა ანრი დე რენიეს“ (ლაფონ-ბომპიანი 1999: 479).

1893 წლის კრებულის წინასიტყვაობაში ჟამი ასე აფასებს საკუთარ ლექსებს: „ყალბი ლექსები შევქმენი, თითქმის უარი ვთქვი ყოველგვარ ფორმასა და საზომზე... ჩემი სტილი ლუღლუღია, მაგრამ მე სიმართლე ვთქვი...“ მოგვიანებით ჟამი ჩამოყალიბდა კათოლიკე ლირიკოსად. ცნობილია მისი „ქრისტიანული გეორგიკები“. პოლ კლოდელს ასეთი აზრი აქვს გამოთქმული ჟამის პოეზიის შესახებ: „ეს არ არის პოეტი ამ სიტყვის პროფესიული გაგებით, ეს არ გახლავთ პროსოდიები და არც ლიტერატურა, ეს არის ხმა, მაგრამ ჩვენი ქრისტიანი და განათლებული მიწიდან არასოდეს აჟღერებულა უფრო ნმინდა და ბუნებრივი კილო“ (ლაფონ-ბომპიანი 1999: 480).

წინამდებარე სტატიაში გვინდა უფრო ვრცლად შევეხოთ გალაკტიონის მიერ ლექსში „ჩვენ, პოეტები საქართველოსი“, დასახელებული ტრიადის პირველი წარმომადგენლის, პოლ კლოდელის შემოქმედებას.

კლოდელს დიპლომატიური კარიერის გამო დიდხანს მოუხდა ცხოვრება მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში: ჩინეთსა (1895-1909) და იაპონიაში, ცენტრალურ ევროპაში, იტალიაში, დანიაში, ვაშინგტონში, ბრაზილიაში. ბრიუსელი აღმოჩნდა მისი დიპლომატიური მოღვაწეობის ბოლო პუნქტი (1935 წელს).

შორეული აღმოსავლეთისაკენ მიმავალ გემზე კლოდელი შეხვდა პოლონელ ქალს – როზალი ვეჩს და უზომოდ შეუყვარდა ის. როზალი ბიზნესმენის ცოლი იყო. ხუთი წლის სულიერი ტანჯვის შემდეგ პოლმა უარი თქვა ამ სიყვარულზე და შექმნა ახალი ოჯახი. პოეტის სულიერმა დრამამ გამოხატულება ჰპოვა მის პიესაში „შუადღის გაზიარება“ (1906 წ.). ამ დრამის ანარეკლი ჩანს მის პოეტურ შედეგში „ხუთი დიდი ოდა“ და ასევე ბაროკოულ პიესაში „ატლასის ფეხსაცმელი“ (1924-1943).

აღმოსავლეთში ცხოვრება კლოდელს სამყაროს საიდუმლოებათა ჭვრეტისათვის გაანწყობდა. ამ საფუძველზე შეიქმნა მისი ორი წიგნი მიძღვნილი ჩინეთისა და იაპონიისადმი. პირველ წიგნში, „აღმოსავლეთის გაცნობა“ (Connaissance de l'Est, 1900-1907), რომელიც დანერგია პრეციოზული და მუსიკალური სტილით, ავტორი ჩინელი მხატვრების მანერით გადმოსცემს პეიზაჟისა და საგნის არსს. მეორე წიგნში — „შავი ფრინველი ამომავალ მზეში“ (L'Oiseau Noir dans le Soleil Levant, 1923-1927) კლოდელი ცდილობს ჩასწვდეს იაპონური სულის საიდუმლოს (ზეიმის გრძნობა, სამყაროს ჭვრეტის ნიჭი, კატასტროფების მოთმენის უნარი, ნო-ს თეატრის დიალოგი ადამიანსა და სურვილს შორის).

„ტრაქტატში ამ ქვეყნად დაბადებისა და საკუთარი თავის შეცნობის შესახებ“ (Traité de la Co-naissance au monde et de soi-même, 1900-1904) კლოდელი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ხელოვნება არ ემიჯნება სამყაროს ქრისტიანულ კონცეფციას. პოეტი უფლის მსგავსად ქმნის სამყაროს სიტყვებითა და რიტმებით: “პოეტს, რომელიც განაგებს ყველა სიტყვას და რომლის ხელოვნება მდგომარეობს მათ გამოყენებაში, შეუძლია ისე გონივრულად განალაგოს სიტყვებში წარმოდგენილი საგნები, რომ ადამიანის გონება ჰარმონიულ, ინტენსიურ, სამართლიან და ძლიერ ძალად აქციოს... და ისე როგორც ლექსს თავის ერთიან საზომში აქვს უნარი მოიცვას ყოველგვარი რიტმი და ნებისმიერი არსი, ასევე მთელი შემოქმედება შეიძლება დაინეროს იმ მეტრით, რომელსაც სული ქმნის“ (ვარუსფელ-ონ-ფრუა 1988 : 426).

კლოდელის ოდების ციკლი — „ხუთი დიდი ოდა“, რომელსაც მოსდევს „საგალობელი ახალ საუკუნეს“, შეიქმნა 1900-1908 წლებში, ავტორის დიპლომატიური სამსახურის დროს ჩინეთში (მასზე მუშაობა კლოდელმა პარიზში დაიწყო).

ოდა, როგორც ლირიკის უძველესი ჟანრი, ძველი საბერძნეთიდან და რომიდან დაწყებული საუკუნეების განმავლობაში მოჰყვება ევროპულ ლიტერატურას. რაც შეეხება ფრანგულ ლიტერატურას, აქ... ოდის აღორძინებას რონსარმა ჩაუყარა საფუძველი. თავდაპირველად ის ნიმუშად ირჩევა პინდარეს ოდებს (იზომეტრული სტროფები, ანტისტროფები და ეპოდები. მეტრი ექვსიდან რვა მარცვლამდე, სტროფის სიგრძე რვიდან ცხრამეტ ტაეპამდე). იგი ქმნიდა ძალიან თავისუფალ ფორმებს. პლადის პოეტები, მათ შორის დიუ ბელე, ერთმანეთს ეცილებოდნენ ოდისადმი ერთგულებას: „...ოდა თავისუფლად მიჰყვება ლექსის შეთხზვის ნებისმიერ მანერას, მისი ტაეპები ნებისმიერი გემოვნებით შეიძლება შეიქმნას, ისე როგორც ჰორაციუსმა იმღერა ცხრამეტი სახის საზომით“.

მე-17 საუკუნეში ფრანგები ოდას უკავშირებენ ზნეობრივი სიმაღლისა და სიდიადის გამოხატვას. „ოდა მეტი ბრწყინვალეობით და არანაკლები ენერგიით | ზეცამდე რომ ადის ამბიციური ფრენით | თავის ტაეპებში ღმერთებს ესაუბრება“ (ბუალო 1964: 58-81). ის

ჰეტერომეტრული სტროფებით არის შედგენილი, როგორც ლაფონტენის „ოდა მშვიდობას“, მაგრამ უფრო ხშირად — იზომეტრული სტროფებით (შვიდტაეპიანი სტროფები ან ათ ტაეპად დალაგებული რვამარცვლედები, ან კიდევ ალექსანდრიული ტაეპები).

რომანტიკოსებმა, განსაკუთრებით ჰიუგომ, განაახლეს ოდის ჟანრი, ჩამოაშორეს მას ნეოკლასიკური ოდის ყალბი ლირიზმი. სტროფის ფორმა და შინაგანი აგებულება იმდენად შეიცვალა, რომ ზოგჯერ მთლად მოუწესრიგებელი გახდა. ჰიუგოს „ოდები და ბალადები“ მონმოხს ამ ჟანრის დიდ მრავალფეროვნებას და ოდას ანიჭებს ლირიზმის პრივილეგიურ-ბული ინსტრუმენტის სტატუსს.

მე-20 საუკუნეში ოდა აგრძელებს თავის გზას პოლ ვალერის, პოლ კლოდელისა და სენ-ჟონ პერსის ვრცელ ლექსებშიც. თვით სიურეალისტები არ უკადრისობენ ოდის საგმირო სულისკვეთებას (ანდრე ბრეტონი, რობერ დესნოსი) (ლაფონ-ბომპიანი 1999: 722).

ფრანგი კრიტიკოსები ხაზგასმით აღნიშნავენ კლოდელის ოდების მჭიდრო კავშირს ანტიკურობასა და იუდეურ-ქრისტიანულ მოძღვრებასთან: „არც ერთი ფრანგი პოეტი არასოდეს ყოფილა ასე ახლოს პინდარესთან, მაგრამ ქრისტიანული სულით გამსჭვალულ პინდარესთან. „ხუთი დიდი ოდა“ გამოხატავს აგრეთვე იმ მემკვიდრეობითობას, რასაც კლოდელი ყოველთვის გრძნობდა ანტიკურობის უმაღლეს შთაგონებასა და იუდეურ-ქრისტიანულ გამოცხადებას შორის. „ხუთი დიდი ოდა“ ძლიერი სტილითა და გამოხატვის ექსპრესიულობით წარმოადგენს კლოდელის შემოქმედების მწვერვალს. მხოლოდ „შუადღის გაზიარების“ ზოგიერთ სცენასა და „Corona benignitatis anni Dei“-ის რამდენიმე ლექსში ვხედავთ მსგავს სრულყოფას“ (ლაფონ-ბომპიანი 1999: 198).

პირველი ოდა, რომლის სათაურია „მუზები“ (1900-1904 წ.წ.), პოლ კლოდელს შთააგონა სარკოფაგზე გამოსახული მუზების ბარელიეფების ხილვამ ლუვრში. ოდა ეძღვნება პოეტური სიტყვის დაბადებას. ავტორი მიმართავს ცხრა ქალღმერთს, რომელთაგან თითოეულს თავისი წილი უდევს შემოქმედებით პროცესში; ამიტომ უძღვნის სალამს „ამ შემოქმედებით გუნდს, ისინი ცხრანი რომ არ იყვნენ, არაფერი შეიქმნებოდა“. მიუხედავად ამისა, მათ შორის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ტერფსიქორეს, რომელიც არის იგივე მენადა, იგივე სიბილა: „ტერფსიქორე, ცეკვის აღმომჩენი! რა იქნებოდა ქორო ცეკვის გარეშე? სხვა ვინ დაიმორჩილებდა ერთად რვა მიუკარებელ დას მჩქევარე ჰიმნის სამღერლად რთველში, ვინ მოიგონებდა ამ ჩანწულ ფიგურას? (იგულისხმება საცეკვაო ილეთები).

“Terpsichore, trouveuse de la danse! Où serait le chœur sans la danse? Quelle autre captiverait.

Les huit soeurs farouches ensemble, pour vendanger l’hymne jaillissante, inventant la figure inextlicable?” (კლოდელი 1957: 18)

აქ ტერფსიქორე, როგორც ცეკვის სიმბოლო, გამოხატავს ცისა და მიწის კავშირს, წრებრუნვას და სამყაროს ჰარმონიას. პოეტი პარალელს ავლებს ცეკვის დაბადებასა და პირველი სიტყვის, ლექსის დაბადებას შორის: ტერფსიქორეს მშვენიერ სხეულს ერთი შეხედვით არ ემჩნევა დაძაბულობა, მისი კაბის ნაოჭები კისრიდან ტერფამდე უძრავად დგას, მაგრამ დაჭიმული და ზევით აწეული მკლავი მიანიშნებს, რომ ის მთელი არსებით მზად არის საცეკვაოდ და მოუთმენლად ელოდება, როდის დაჰკრავს მგზნებარე ორკესტრის პირველი ტაქტი; პოეტი ასევე შემართულია პირველი სიტყვის — „პირველი ხმოვნის“ დაბადებისას: „საიდუმლო ხმოვანი! სიტყვის გაცოცხლება დაბადებისას! მოდულაცია, რომელსაც სული მთლიანად ეხმიანება!“

“Secretète voyelle! Animation de la parole qui naît! Modulation à qui tout l’esprit consonne!”
(კლოდელი 1957: 18)

გონების როლს შემოქმედებით პროცესში კლოდელი მნემოსინეს სახე-სიმბოლოს საშუალებით გადმოსცემს. მნემოსინე როგორც ყველა მუზის დედა, მაგრამ მაინც მათი ტოლი; დების ჩუმი, უთქმელი ხელმძღვანელი, სამყაროს მაჯისცემას რომ აკონტროლებს უხმოდ. მნემოსინე არის შინაგანი საათი, წმინდა და შეუვალე სიმდიდრე. ამიტომ ეძღვნება მას ოდის პირველი ტაეპები: „შენ გიძღვნი, მნემოსინე, ამ პირველ ტაეპებს და ოდის უცაბედ აფეთქებას!“

“Pour toi, Mnémosyne, ces premiers vers, et la déflagration de l’Ode soudaine!” (კლოდელი 1957: 20)

ღამის ნიაღში აფეთქებული ლექსი მოედება ყველა მხარეს და მოიპოვებს თავისუფლებას. პოეტს არ აკმაყოფილებს ულისეს და ენეასის მიერ განვლილი გზა, არც დანტეს ჯოჯოხეთი და ზეცა, ყოველგვარი გათელილი გზა და წინასწარი გეგმა მიუღებელია მისთვის: “არაფერი ამდაგვარი! მოგვწყინდა გაკვალული გზით სიარული! მოგვწყინდა წინასწარ აღმართულ კიბეზე ასვლა! „ო ჩემო სული! ლექსი არ იწერება ამ ასოებით ლურსმნებივით რომ ვარჭობ მე, არამედ ქალაქზე დარჩენილი თეთრი ადგილებით“.

“Rien de tout cela! toute route à suivre nous ennuie! toute échelle à escalader!

O mon âme! le poème n’est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier” (კლოდელი 1957: 21).

მაშასადამე ის, რაც უკვე ნათქვამია, აღარ არის საინტერესო. პოეტი მიისწრაფის იმისკენ, რაც დაფარულია. მისი მოუთვინიერებელი სული მზად უნდა იყოს გაჰყვეს შინაგან მონოდებას, ისე როგორც სუსტი მერცხლების დიდ გუნდებს ეძახის შემოდგომა უხმოდ. ლექსში არაფერი უნდა იყოს მონური, პოეტის სული ისეთივე შეუპოვარია როგორც ზღვაში ვეებერთელა თევზთან მებრძოლი არწივი, როცა აღარაფერი ჩანს ფრთების გრიგალისა და აქაფებული წყლის შხეფების გარდა. მიუხედავად ამისა, ლირიკულ გმირს არც მუზებისაგან მონიჭებული ზომიერების გრძნობის გარეშე წარმოუდგენია შემოქმედება.

კლოდელი სწორად აფასებს კომიზმის უდიდეს მნიშვნელობას შემოქმედებაში. ის, ვინც კომიზმის დიდ საიდუმლოს ფლობს, ადვილად გარდაქმნის ადამიანებს. ამ იდეას განასახიერებს თალია, კომედიის მუზა, ერთ ხელში კომბლით და მეორეში უზარმაზარი ნიღბით, რომელსაც პოეტი „ცხოვრების სიფათს“, სამინელ და გროტესკულ გარეკანს უწოდებს. მაგრამ ეს არის ტრანსმუტაციის ფორმულა.

პირველი ოდის თანახმად, ისტორიისა და ეპოპეის მუზა — კლიო — ადამიანის სულის ჟამთაღმწერელია. მას სამი თითით უჭირავს სტილი(პატარა წკირი, რომლითაც ძველად წერდნენ ხის ქერქზე, სანთელსა და ქერცლზე გრავირების წესით) და ავსებს დავთრებს როგორც მონაგარიშე. კლიო ცხოვრების მეთვალყურეა, რომელმაც ქვეშარიტება უნდა დაანახოს ადამიანებს, მათ შორის ხელოვანებს. მეტაფორულად არის გამოხატული შემოქმედების არსი: „ვინ იყო პირველი მხატვარი? ალბათ ის მწყემსი, რომელმაც თავისი ვაცის ჩრდილი დაინახა კლდეზე და ნახშირით შემოხაზა, ასევე შემოიხაზება მწერლის ნვეტიანი ჩრდილი ფურცელზე“.

“On dit que ce berger fut le premier peintre

Qui, sur la paroi du roc observant l’ombre de son bouc,

Avec un tison pris à son feu contourna la tache cornue.

Ainsi qu'est la plume, pareille au style sur le cadran solaire? (კლოდელი 1957: 22,23)

ამით კლოდელი გვეუბნება, რომ შემოქმედი აჩრდილია და მისი შემოქმედება — ანარეკლი (ამ შემთხვევაში იგი დიდად არის დავალებული პლატონის მოძღვრებისაგან).

პირველ ოდაში პოეზიის ტრიუმფის, მისი ძალისა და მიმზიდველობის ერთ-ერთ სახესიმბოლოს წარმოადგენს ასევე პოლიჰიმნია, რომელსაც ავტორი უნიკალურ ქალღმერთს უწოდებს.

ოდის დასასრულს თვალნათლივ ჩანს ტერფსიქორეს როგორც მენადის, როგორც დიონისური სანყისის ენერგია. ღვინის, შიშველი ფეხით გასრესილი ყურძნის, ვარდების კონისა და თაფლის სურნელით მთვრალი ტერფსიქორე თავისი სილამაზითა და ძლიერი ვნებით იზიდავს ლირიკულ გმირს. ისინი ერთად ადიან გემზე, რომელიც შორდება განახლების ცეცხლით მოცულ დედამიწას და გადის მოელვარე ზღვაში. იმ ადგილას, სადაც ტერფსიქორემ და ლირიკულმა გმირმა დატოვეს ნაპირი ანუ დასავლეთისაკენ, ისინი შორიდან ხედავენ ყალყზე შემდგარ სამყაროს, ამბოხებულ ანწყოს, რომელსაც კლოდელი აღმოაჩენს ტროას უწოდებს. ეს არის განახლების პროცესში მყოფი სამყაროს მეტაფორა, რომლითაც ჰომეროსის მხატვრული სახე სრულიად ახალ კონტექსტში მოექცა და ახალი სიცოცხლე შეიძინა.

მიუხედავად ყველაფრისა, პოეტს არ აკმაყოფილებს საკაცობრიო განახლების ცეცხლი. ის მოულოდნელად ამჩნევს სატრფიალო ლირიკის მუზის, Erato-ს დაჟინებულ მზერას და მასში იღვიძებს პირადი გრძნობები — სატრფოსადმი, როზალი ვენისადმი სიყვარული. პოეტი ემორჩილება სიყვარულს, რომელიც ყველაზე ძლიერი აღმოჩნდა.

როგორც ვხედავთ, ქორალური ლირიზმი შეიცვალა ინტიმური ლირიზმით. თითოეული მუზის „კულტი“ პირველ ოდაში ემსახურება შემოქმედების პრინციპების წარმოჩენას ე. ი. გვაქვს მითოლოგიური ეპიფორები(არისტოტელეს ტერმინიდან — “epiphora” — „გადაადგილება, მოდიფიკაცია“), რაც ქმნის ოდის ჟანრის მითოპოეტიკას (ბრუნელი 2003: 197).

„დიდი ოდების“ ციკლიდან მეორეში, რომლის სათაურია „სული და წყალი“ (L'Esprit et l'Eau), პოლ კლოდელი ეძებს სამყაროს პირველსაწყის ელემენტს, მატერიას (L'élément même, La matière première! C'est la mère je dis, qu'il me faut!) (კლოდელი 1957: 37). იგი ეძებს თვით დედას, რომელიც წარმოადგენს სათავეს და იმავდროულად ზღვა არის(ფრანგულ ენაში „ზღვა“ და „დედა“ ომონიმებია). პოეტს ზღვა მიაჩნია თვით სიცოცხლედ, რომლის გარეშე ყველაფერი მკვდარია. იქვე ნათქვამია: „ვფლობდეთ ზღვას, მარადიულს და მარდიანს, დიდ ნაცრისფერ ვარდს! ხელი სამოთხისკენ მაქვს განვდილი! მივიწვევ ზღვისკენ, რომლის სტომაქი ყურძნით არის სავსე!“

“Possedons la mer éternelle et salée, la grande rose grise! Je lève un bras vers le paradis! Je m'avance vers la mer aux entrailles de raisin! (კლოდელი 1957:37).

ლიტერატურათმცოდნე, სორბონის უნივერსიტეტის პროფესორი პიერ ბრუნელი აღნიშნავს, რომ აქ კლოდელი ზღვის მიმართ იყენებს ჰომეროსის ეპითეტს „ოდისეადან“ — „oinops pontos“ („ოდისეა“, 1, 183) — „ღვინიანი ზღვა, ყურძნისფერი ზღვა“, როგორც ამქვეყნიურ სისხლსავსე ცხოვრებაზე, დიონისურ სანყისზე მინიშნებას (ბრუნელი 2003: 183).

ლირიკულ გმირს სურს მუდამ იყოს გემზე, რადგან ზღვა არის უსაზღვროებითა და თავისუფლებით ტკბობა. წყალი, რომელიც სამყაროში საგნებს შორის ურთიერთკავში-

რის სიმბოლოა, ყველაფერში იჭრება, მაგრამ სული სჯობნის მას შეღწევის უნარი და თავისუფლების ხარისხით. უფალი უხილავია, მაგრამ ის ჩვენთან არის და ეს ფლუიდი ელემენტები — წყალი და სული, რომლებითაც გაჟღენთილია ყოველი საგანი, გვაკავშირებენ მასთან.

ასე გადმოსცემს კლოდელი სამყაროს ერთიანობის იდეას, რომელიც უფლის ნებით ჰარმონიული და სრულყოფილია: ყველა საგანს და სულდგმულს თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი, სამყარო „არ არის სინათლესავით ცარიელი და უსიტყვო. პირიქით, აქ ყველაფერი ჩამოწერილია თავიდან ბოლომდე... აჟღერებული ორკესტრით სრულქმნილია აქაურობა“.

“Ce n'est point le texte nu de la lumière: voyez, tout est écrit d'un bout à l'autre. . . complet comme un orchestre qui joue” (კლოდელი 1957: 44).

მეორე ოდის მიხედვით, ზღვა სამყაროს ნაწილია. ის არ არის ისე უსასრულო, რომ ადამიანს ემინოდეს მისი. ზღვა არ ქრება, არამედ უბრუნდება თავის თავს ანუ ქმნის წყლის ციკლს. როგორც პიერ ბრუნელი მიუთითებს, ჰესიოდეს თანახმად ზღვა უნაყოფო, ბნელი და ბოზოქარი ძალაა. ზღვა დაიბადა ნაზი სიყვარულის გარეშე (თეოგონია), კლოდელის ოპტიმიზმმა კი უნაყოფო ზღვა გადააქცია სასიცოცხლო აუცილებლობად და სრულყოფის წყაროდ (ბრუნელი 2003: 186, 187, 189).

ზღვის სტიქიას, როგორც სიცოცხლის პირველსაწყისს, დიდი ადგილი აქვს დათმობილი აგრეთვე სენ-ჟონ პერსის პოემაში „ორიენტირები“. აქ, კლოდელის “მეორე ოდისაგან” განსხვავებით, ზღვა უკიდევანოა, მისი ტალღები ფარავს ნაპირებს, ერთი და იგივე ტალღა მოიცავს მთელ დედამიწას. ტროას დაცემის შემდეგ ეს ტალღა აერთიანებს ყველას და ყველაფერს. ის არ ემორჩილება დროს. სენ-ჟონ პერსის ზღვა მარადიული ძიების, ამბოხისა და სამყაროს ერთიანობის სიმბოლოა (ბრუნელი 2003: 184).

ოდში „სული და წყალი“ ჩანს პოეტის უიღბლო სიყვარულთან დაკავშირებული ტკივილიანი გრძნობები. იგი წუხს, რომ ვერ მისცა სატროს (როზალი ვეჩს) თავისი სული და მისგან მიტოვებულს ცრემლები მოერიდა.

კლოდელს პოეტის ხმა წყლისა და სულის ტოლფასად ესახება, რომელიც ასევე ღრმად აღწევს ადამიანში, სული სულს ეძებს და სინათლედ ინთება. ამასთანავე ეს არის გონიერი, ზომიერი და შემოქმედებითი ხმა. სიტყვა როგორც სიბრძნე ისე მოდის ლირიკულ გმირთან, მაგრამ მას მაინც სურს, რომ სიყვარული იყოს შუამავალი პოეტსა და მოყვასს შორის: „ო, მეგობარო, ნამდვილად არა ვარ არც კაცი, არც ქალი, ვარ სიყვარული, რომელიც ნებისმიერ სიტყვაზე მაღლა დგას“.

“O,ami ,je ne suis point un homme ni une femme, je suis l'amour qui est au-dessus de toute parole! (კლოდელი 1957 : 52).

მეოთხე ოდა — „მუზა, რომელიც არის წყალობა“ (La Muse qui est la Grace), კვლავ შემოქმედებითი პროცესის სიუხვესა და სიხარულს ეძღვნება. იგი შედგება სტროფების, ანტისტროფებისა და ეპოდისაგან, მაშასადამე, აგებულიებით პასუხობს ჟანრის მოთხოვნებს.

ლირიკული გმირი დიალოგს მართავს მუზასთან, რომელიც შემოქმედებით აღმაფრენას ანიჭებს მას. პოეტი მარანში შესულ მევენახესავით მთვრალი მიჰყვება მგზნებარე რიტმებს: „ღამე გარეთ არის, ჩემგან მოშორებით, სამაგიეროდ ჩემში არის ღამის ძალა და „დიდების“ ღვინო და ამ მთლად სავსე გულის ტკივილი! თუ მევენახე ვერ ჩადგება დაუსჯელად საწნახელში, გჯერათ, რომ მე ისე დავწურავ სიტყვებს ჩემს დიდ რთველში, რომ

მათი სურნელი არ დამათრობს?! ოჰ, ეს სალამო ჩემია! ოჰ, ეს დიდი ღამე ჩემია! ღამის მთელი წიაღი ისეთია ჩემთვის როგორც გაბრწყინებული დარბაზი ქალიშვილისთვის მის პირველ მეჯლისზე“.

“Hors de moi la nuit , et en moi la fusée de la force nocturne, et le vin de la Gloire, et le mal de ce coeur trop plein!
Si le vigneron n'entre pas impunément dans la cuve,
Croyez-vous que je sois puissant à fouler ma grande vendange de paroles,
Sans que les fumées m'en montent au cerveau!
Ah, ce soir est à moi! Ah, cette grande nuit est à moi! Tout le gouffre de la nuit comme la salle illuminée pour la jeune fille à son premier bal!”

მოყვანილ ვერსეტში (ბიბლიური სტროფი) შემოქმედებითი პროცესი დახატულია იშვიათი მეტაფორებით: პოეზიას თან ახლავს ღამის დიდი ენერჯია, ღვინის მაცოცხლებელი ძალა და ფიზიკურ ტკივილამდე მისული ექსტაზი. განსაკუთრებით საყურადღებოა ღამის სიმბოლიკა: ღამე როგორც ბნელეთი, მაგრამ იმავდროულად ძალა, რომელიც დღის წარმოშობას უდევს საფუძვლად. მარადიული ჭიდილი: ქაოსის, წყვდიადისა და სინათლისა. ნათელი როგორც განხორციელებული ღვთაებრიობა, წყვდიადი კი — განუხორციელებელი.

პოეტისა და მთარგმნელის ჟან გროჟანის (Jean Grosjean) აზრით, პიერ დე რონსარის შემდეგ პოლ კლოდელმა შექმნა ყველაზე საუკეთესო ოდები ფრანგულ პოეზიაში. ჩინეთსა და იაპონიაში ხანგრძლივი ცხოვრების შედეგად (ჩინეთში მან 14 წელი დაჰყო), მან თავისი შემოქმედების ენად აირჩია აღმოსავლეთის ფრანგული ენა, რომელიც მანამდე რემბომ გამოიყენა თავის კრებულში „ერთი სეზონი ჯოჯოხეთში“ და ეთიოპიურ წერილებში. ფრანგული ენის ეს კილო უფრო მეტად აღწერისთვის გამოდგება და არა ოდისთვის. მაგრამ, როგორც ჟან გროჟანი აღნიშნავს, კლოდელმა იშვიათი პოეტური ოსტატობის წყალობით შეძლო ამ ენის გამოცოცხლება თავის ოდებში, რათა ნებისმიერი გრძნობა და აზრი გამოხატა: „კლოდელს აქ (ოდებში, რ.თ.) შეუძლია დატკბეს მუზეების ბარელიეფებით ან ჩინური პეიზაჟით, შეისწავლოს გეოგრაფია ან ადამიანის გული, გაშიფროს მითები, ჩაურთოს ისტორიული ან საკუთარი ცხოვრების ამბები, მიეცეს ალტაცებას ან არც თუ თავაზიან ლანძღვას, იფიქროს საკუთარ ხელოვნებასა და კეთილდღეობაზე, ყველაფერს მისწვდეს ტრიუმფალურად ან გადაეშვას კონფლიქტებში, მაინც ვერაფერი მოერევა მის სიმღერას, სიმღერას, რომელიც იმორჩილებს უფრი მეტ სულიერს და უსულოს, ვიდრე გვეგონა, რომ ამას შეძლებდა ჩვენი პოეზია“ (კლოდელი 1957: 6).

თვით „პიუგო ოცნებობდა ამგვარ ოსტატობაზე: ამოძრავებელი სული, ორაკულის ხმა, რომელიც არ ეპუება უფსკრულებს და ჰორიზონტებს, ერთდროულად მოვლენილი სიცილი, შიშის ზარი და წყალობა, უსახურიც და კურთხეულიც, ნათელი აზრიც და იდუმალი გზებიც. კლოდელმა შეაზავა ჩვენი სალიტერატურო ენები, მათ შორის ლექსის მშვენიერი მკვდარი ენაც“ (კლოდელი 1957: 6,7).

ჟან გროჟანი ვერ მალავს გაოცებას კლოდელის ოდების სალექსო სტროფის — ვერსეტის მრავალფეროვნების გამო: “არ იკმარებს იმის თქმა, რომ ეს ვერსეტები ურითმოა, თითოეულ მათგანს თავისი სიცოცხლე აქვს: უნიკალური, შეუდარებელი და აბსოლუტური. მათი ხანგრძლივობა მეტისმეტად არათანაბარია: ორასოიანი მარცვლიდან ექვსს-ტრიქონიან ფრაზამდე“ (კლოდელი 1957: 9).

ვერსეტის არჩევისას კლოდელის შთაგონების წყარო ბიბლიასთან ერთად იყო ბერძენი ტრაგიკოსების პიესები და ბოდლერისა და მალარმეს ნააზრევი.

რამდენადაც ცნებაში „სულიერი“ კლოდელი გულისხმობს სიტყვის „სული“ („esprit“) პირველ მნიშვნელობას, ანუ „სუნთქვას“ (souffle=spiritus), მისი ვერსეტი, უპირველეს ყოვლისა, მოიცავს რიტმს, გულისცემის, სუნთქვის თუ აზროვნების რიტმს. ამაზეა დამოკიდებული ვერსეტის წარმოთქმის რიტმი, პაუზები, მარცვლების სიგრძე.

ჟან გროჟანი მიუთითებს, რომ კლოდელის შემდეგ არ შექმნილა მსგავსი რამ ფრანგულ პოეზიაში, თვით კლოდელსაც აღარ შეუქმნია სხვა ოდები.

პოლ კლოდელმა როგორც დიპლომატმა თითქმის მთელი დედამიწა შემოიარა, ალბათ ამიტომაც ჰქონდა სამყაროს ერთიანობის მძაფრი განცდა, რომელიც ვერ იგუებდა სივრცისა და დროის საზღვრებს. ადგილისა და დროის ერთიანობის კანონი არ მოქმედებს მის პიესებში: „ატლასის ფეხსაცმელში“ მოქმედება მოიცავს ნახევარ საუკუნეს და განფენილია დიდ სივრცეზე — კასტილიის უდაბნოდან მოგადორის(ამჟამად ესაუირა, მაროკოს ქალაქი ატლანტის ოკეანეზე) სანაპირომდე, სიცილიის უდაბური ტყიდან პრალამდე და პანამამდე, კარაველებით დასერილი გაშლილი ზღვიდან ასტრალური სამყაროს შუაგულამდე. ასევე მისი ოდებიც გადმოსცემს სხეულისა და სულის, ხილულისა და უხილავის ერთიანობის გრანდიოზულ „მელოდიას“. ამავე დროს პოეტი ბუნების მაცოცხლებელ ნელ და უწყვეტ მოძრაობასაც გვიჩვენებს, თითქოს დიდი და მდორე მდინარე მიედინებოდ. ამ სულისკვეთებით კლოდელის შემოქმედება შეიძლება შევადაროთ ფოლკნერის ველურ მდინარეს, იოკნაპატოფას, რომელიც ასევე უმფოთველად მიედინება და ცხოვრების ზოგადი, მაგისტრალური ხაზის სახე-სიმბოლოდ წარმოგვიდგება.

ზემოთ მოცემული გამოკვლევის მიხედვით უნდა დავასკვნათ შემდეგი:

1. გალაკტიონმა ლექსში „ჩვენ პოეტები საქართველოსი“ მიმართა იმ ფრანგ პოეტებს („კლოდელი, ჟამმი, სიუარესი“), რომელთა სახელები დაკავშირებულია პოეზიის განახლებასთან მე-19 საუკუნის დასასრულს და მე-20 საუკუნის პირველ მესამედში (პოზიტვიზმისა და ათეიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა; შემოქმედების დამთრგუნველი გარემოდან თავის დასაღწევად ქაოსისა და არეულობის თავისუფლების სიმბოლოდ გამოცხადება). ამ პოეტებისთვის მისაღებია სიმბოლისტიკის მიერ მუსიკის უპირატესობის აღიარება და მისი საშუალებით ტრანსცენდენტური სამყაროს წვდომის სურვილი; პოეზია როგორც სპეციფიკური დისკურსი, რომელიც ადამიანის სულის „საიდუმლო მუსიკას“ გადმოსცემს.

2. გალაკტიონის შემოქმედებით და საზოგადოებრივ პოზიციას მიესადაგება კლოდელის, ჟამისა და სიუარესის პრინციპულობა და სიმტიციე როგორც პოეზიაში, ასევე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. გალაკტიონის სულისკვეთებას პასუხობს აგრეთვე დასახელებული პოეტების ქრისტიანული მსოფლმხედველობა და ქრისტიანული მოტივები მათ პოეზიაში.

3. პოლ კლოდელმა ოდების ციკლში „ხუთი დიდი ოდა“ მითოლოგიური სახე-სიმბოლოები გამოიყენა შემოქმედებითი პროცესის სპეციფიკურ თავისებურებათა გამოსახატავად. მან სახე-სიმბოლოებს სავსებით შეუცვალა კონტექსტი და ამით შექმნა მითოლოგიური ეპიფორები, რითაც ვლინდება ოდის ჟანრის მითოპოეტიკა. მან ასევე ახალ კონტექსტში მოაქცია ჰომეროსის მეტაფორები და მხატვრული სახეები („ალმოდებული ტროა“, „ღვინიანი ზღვა“, „შიშველი აქილევსის ხმა ორმოს პირას“...), ასე დაიტვირთა მხატვრული სინამდვილე ახალი აზრით. პოეტის ხმა წყლისა და სულის ტოლფასია და ამდენად სიცოცხლის წყაროდ, საგნების დამაკავშირებელ მოვლენად აღიქმება. შემოქმედების კიდევ ერთ საინტერესო მეტაფორას წარმოადგენს „ჩრდილების ხატვა“ (პლატონის მოძღვრების გამოძახილი). მკაფიოდ ჩანს დიონისური სანწყისით გატაცება. „სამხმიანი

კანტატის“ მიხედვით ვაზი ადამიანს ანიჭებს სიამოვნების ისეთ წუთს, რომელსაც მარადისობაში გადავყავართ. შთამბეჭდავია ღვინის იშვიათი მეტაფორა სიმღერიდან „ქებათა ქება ვაზს“: „გეუბნებით, ადამიანმა კი არა, თვით უფალმა მოისურვა, რომ ერთ ჭიქაში ერთად მოეთავსებინა მზის მცხუნვარება, ვარდის ელფერი, სისხლის გემო და მაცდური ნყალი, რომელიც დასალევად გვეძახის!“ (კლოდელი 1957: 151). გრამატიკული ინტერპრეტაციის მიხედვით (ფრ.შლაიერმახერის ტერმინი) ტერფსიქორე ლირიკული გმირის ულამაზესი და იმავდროულად შიშველი ფეხით გასრესილი ყურძნისა და თაფლის სურნელით მთვრალი სატრფოა, მაგრამ ფსიქოლოგიურ-ტექნიკური ინტერპრეტაციით (ფრ. შლაიერმახერის ტერმინი)* ტერფსიქორე არის ცისა და მიწის კავშირის, სამყაროს ჰარმონიის და ლირიკული პოეზიის სიმბოლო.

4. კლოდელის შემოქმედებაში ქრისტიანული მსოფლმხედველობა ვლინდება ნათლისა და ბნელის მარადიული ბრძოლის, დიდი ღამისა და დიდი შუადღის სიმბოლიკით. ეს სიმბოლიკა მეტად აქტუალურია აგრეთვე გალაკტიონის პოეზიაში (კავთიაშვილი 2011:140-144). სიჩუმე შემოქმედებითი გარემოს მნიშველობას იძენს, სიცარიელე კი დაფარულის გამჟღავნებასთან დაკავშირებულ შემოქმედებით პროცესზე მიანიშნებს. ავტორი ერთმანეთთან აკავშირებს ანტიკური სამყაროს უმაღლეს მისწრაფებებსა და ქრისტიანობას. მითოლოგიური სახეები ხშირად გამოყენებულია ქრისტიანული შეხედულებების გამოსახატავად. გალაკტიონი ასევე არაერთგზის მიმართავს ამ მხატვრულ ხერხს (კავთიაშვილი 2011: 145-153).

5. კლოდელმა აღიშნულ ციკლში „ხუთი დიდი ოდა“ ამ ჟანრის საშუალებით შეძლო გადმოეცა ყოველგვარი გრძნობა და აზრი, სრულიად გასხვავებული შინაარსები. ფრანგი მკვლევარები ერთსულოვნად მიუთითებენ, რომ პოეტმა წარმატებით გამოიყენა სხვადასხვა ხანგრძლივობის ბიბლიური სტროფი ანუ ვერსეტი, ორი მარცვლიდან ექვსსტრიქონიან ფრაზამდე. კლოდელის ვერსეტი იმეორებს ადამიანის სასიცოცხლო ანუ სუნთქვისა და აზროვნების რიტმს. კლოდელის „ხუთი დიდი ოდის“ მსგავსად გალაკტიონის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ გამოირჩევა ახალი სალექსო ფორმით („გალაკტიონის სტროფი“), ემოციურად ძლიერი სახეებით და იმავდროულად ბუნებრიობით (ბარბაქაძე 2010: 45).

დამოწმებანი:

ბარბაქაძე 2010: ბარბაქაძე თ. ლირიკის ჟანრები. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

ბრეგაძე 2009: ბრეგაძე კ. ჰერმენევტიკა და მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია. // სჯანი, № 10, 2009.

ბრუნელი 2003: Brunel P. *Mythopotéique des Genres*. Paris: PUF, 2003.

ბუალო 1964: Boileau N. *Huvres complètes*, éd. A.Adam et F. Escal, Pléiade, L'Art Poétique. Paris: Gallimard, 1964.

ვარუსფელ-ონფრუა... 1988: Warusfel-Onfroy N., Egéa F., Rincé D. *Histoire de la Littérature Française*. Paris: Gallimard, 1988.

* ფრ. შლაიერმახერის ჰერმენევტიკული კონცეფციის შესახებ იხ. კონსტანტინე ბრეგაძე, ჰერმენევტიკა და მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია. ჟურნ. „სჯანი“, 2009, №10.

კავთიაშვილი 2011: კავთიაშვილი ვ. კომპარატივისტული გამოკვლევები და რეცენზიები. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

კასტექსი... 1974: Castex P.-G., Surer P., Becker G. *Histoire de la Littérature Française*. Paris: Hachette, 1974.

კლოდელი 1957: Claudel P. Cinq Grandes Odes. *La Cantate à Trois Voix. Préface de Jean Grosjean*. Paris: Gallimard, 1957.

ლაფონ-ბომპიანი 1999: Laffont-Bompiani. *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française*. Paris: Robert Laffont, 1999.

ტაბიძე 1973: ტაბიძე გ. *რჩეული*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

Rusudan Turnava

Galaktion's One Verse (Interpretation in the Background of Paul Claudel's Creative Portrait)

Abstract

Key words: aesthetics of symbolism, christian motives, mythological “epiphors”, mythopoetics of the genre of ode, Bible stanza or verset.

In Galaktion Tabidze's verse “We, poets of Georgia” we find the expression of his special interest in French poetry. This verse was written in 1924. We consider, there is there an echo of tragic events having taken place in Georgia at that period. In that very complicate situation Galaktion chose the names of French poets familiar for him – Paul Claudel, Francis Jammes and André Suarès. He admires their fight for renovation of poetry and a firm social position.

Opposite to positivism and atheism, these three poets recognize aesthetics of symbolism and poetry as “mysterious music” of human soul. Galaktion's creative tendencies coincide with Christian world outline of them and christian motives in their writings.

It is true that in the verse “We, poets of Georgia” Galaktion expresses his fear about future wars but he also mentions past troubles and he couldn't say more because of censorship then. Therefore all he says about future must be implied about nearest past too.

In Paul Claudel's poetry who is the first member among three poets mentioned in the verse we are interested in, the cycle of odes - “Five Great Odes” - are most important. They are considered maximum and best realization of the opportunities of this genre in French literature. As the critic Jean Grosjean says, “here (in these odes, R.T.) Claudel is able to admire the muses” bas-reliefs or Chinese landscape, study geography or human heart, examine myths, include historical or private stories, follow his admiration or swear at someone not so kindly, think about his own art and prosperity, get all triumphally or come into conflicts, just nothing will damage his song, the song that dominates more creatures and inanimate objects than we expected our poetry would be able to” (Claudel 1957: 6).

“Five Great Odes” are consecrated to nine muses, patrons of different branches of art. Thanks to them this complicated process from the birth of poetic speech until the creation of reality stories and world cognition will pass the way of renovation of artistic principles and of the struggle for liberty.

Paul Claudel completely changed the context of mythological symbolic images and created mythological “epiphors”^{*} that in the end serve the mythopoetics of the genre of ode. Homer’s metaphors and artistic images are also placed in a new context (“Flaming Troy”, “ wine sea”, “naked Achilles crying at the hole “).

“Drawing shadows” is Claudel’s another impressive metaphor (echo of Plato’s ideas). In his poetry it is obvious a strong passion for elements linking with Dionysus.

After grammatical interpretation (Fr. Schleiermacher’s term) Terpsichore is most beautiful sweetheart of the lyrical personage and at the same time she is drunk on perfume of grapes crushed barefoot and on perfume of honey. But after psychological interpretation (Fr. Schleiermacher) Terpsichore is the symbol of the union of Heaven and the Earth, the symbol of world harmony and lyrics.

Claudel joins the highest ideals of antiquity and Christianity together. Mythological images are often used to express christian opinions. This artistic method really appeals to Galaktion as well.

Bible stanza or verset of “Five Great Odes” is varied: from one syllable to six-line phrase. The rhythm of Claudel’s verset follows the rhythm of respiration and thought.

^{*} From Aristotle’s term –“epiphora”(“transfer, modification”); To see: Brunel P. 2003: 197.

ასი წლის წინათ: ეპისტოლური რეკონსტრუქციები

პირადი მიმოწერა გრიგოლ რობაქიძის ბიოგრაფიის, ლიტერატურული საქმიანობისა და მსოფლგანცდის მრავალ ნიუანსს აზუსტებს. გამორჩეული ხვედრის მწერლის ცხოვრების გზა თუ მემკვიდრეობა სრულყოფილად ჯერ კიდევ არ არის შესწავლილი. ეს ითქმის 1910-იან წლებზეც. შემოქმედებითი დაოსტატებისა და ძიების თვალსაზრისით ეს პერიოდი ახალგაზრდა რობაქიძისათვის ძალზე ნაყოფიერი გახლდათ. სასწავლებლად უცხოეთს გამგზავრებული მწერალი ხანგრძლივი დროით სტოვებდა სამშობლოს და მისთვის პირადი მიმოწერა ახლობელ ადამიანებთან კონტაქტისა და კომუნიკაციის ერთადერთი საშუალება გახლდათ. შესაბამისად, მასში დიდძალი ფაქტობრივი მასალა თავმოყრილი, რაც შემოქმედის ცხოვრების უცნობი მონაკვეთების თუ სულიერი განწყობილების თუნდაც ნაწილობრივ რეკონსტრუქციაში გვეხმარება.

ამ მხრივ გამორჩეული ღირებულებისაა ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული გრიგოლ რობაქიძის 44 პირადი წერილი ქეთევან ამირეჯიბისადმი, რომელიც ცნობილი მეცნიერის, კონსტანტინე ამირეჯიბის მეუღლე გახლდათ. ეს ბარათები რუსულიდან თრგმნა და ახლახან გამოაქვეყნა ეთერ ქავთარაძემ (რობაქიძე 2012: 10-34).

გრიგოლ რობაქიძე ამირეჯიბებს ხშირად სტუმრობდა თბილისში და მათ მამულში, ავლევში. ბარათებიდან ირკვევა, რომ მწერალს ქეთევან ამირეჯიბთან ახლო ურთიერთობა აკავშირებდა.

ასევე, მრავალმხრივ საყურადღებოა გრიგოლ რობაქიძის პირადი წერილები არჩილ ჯორჯაძისადმი, რომლებიც 1910-იანი წლებით თარიღდება. ისინიც ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ფონდებშია დაცული და პირველად ეთერ ქავთარაძემ გამოაქვეყნა (რობაქიძე 2012: 330-336). ამავე პერიოდის მასალიდან გამოვიყენეთ აგრეთვე გრიგოლ რობაქიძის რამდენიმე ბარათი სხვადასხვა პიროვნებისადმი.

აღსანიშნავია, რომ აღნიშნულ წლებში მწერალი ძირითადად ტარტუ-იურიევის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტი გახლდათ. 1910 წლის 4 აგვისტოს მას თხოვნით მიუმართავს იურიევის საიმპერატორო უნივერსიტეტის რექტორისადმი, რათა იგი იურიდიულ ფაკულტეტზე აღედგინათ. აქ მას შვიდივე სემესტრის საგნები მოუსმენია და ჩაუბარებია (ბაქრაძე 2004: 21).

გამორჩეული ღირებულებისაა გრიგოლ რობაქიძის 1910 წლის აგვისტოს პირველი რიცხვებით დათარიღებული ვრცელი ეპისტოლე კიტა აბაშიძისადმი, რომელიც ავლევინდანაა გამოგზავნილი. იგი ადრესატის საოჯახო არქივშია დაცული და 1998 წელს გიორგი აბაშიძემ გამოაქვეყნა.

გრიგოლ რობაქიძე მიმართავს კიტა აბაშიძეს: „მსურს მოგანოდო ჩემი სულის ნაკვეთი. რამოდენიმე წელია, რაც ერთი საშინელი იდეა თანმდევს, მტანჯავს, ფრთებს მიკვეცს და დროა, ვინმე ახლობელს გაუზიარო იგი. შენ მგრძნობიერი და თან თავდამჭერი მეგობარი ხარ, — და გიხსნი ამ წყლულს: ვიცი, გულწრფელი თანამგრძნობით შეხედავ მას“ (კრებული 2003: 159).

წერილში რობაქიძის იმჟამინდელი მსოფლგანცდის უმთავრეს კონცეპტებზეა საუბარი: „ჩემთვის, როგორც იდეალისტისათვის, ყველაფერს რაიმე „აზრი“ („სმისლ“,

ლოგოსი) აქვს: უაზრო ყოფა არარაობაა: აზრი რომელიმე არსის არის უკანასკნელი ყოფის იდეა. უაზრო ყოფა მხოლოდ ხაოსია. ხელოვნება კიდევე უფრო მკაფიოდ სახავს არსებობის აზრიანობას. არსი უთუოდ უკვდავია” (კრებული 2003: 155).

წერილის შემდგომი რეფლექსიები ონტოლოგიურ პრობლემებსა და ხელოვანის ურთულეს მისიას ეხება: “წარმავლობა მხოლოდ ცვლილებაა არსებითად ერთიდაიგივესი. და აი, ხელოვანიც იჭერს წარმავალში წარუვალს და, მაშასადამე, აზრიანს.. წარმავალი და წარუვალი, ისტორიული და „ეტერნიული“, — აი, უდიადეს პრობლემა გონების წინაშე. მათი ურთიერთობა დღემდე გამოურკვეველია. მხოლოდ მხატვრული სახით შეიძლება მისი წარმოდგენა“. იმავე ეპისტოლეში რობაქიძე ისტორიის საზრისსაც განმარტავს: “მთელი მსოფლიო ერთი უსაზღვრო ხორციელებაა სხვადასხვა „მთა“. ეს „მენი“ სხვადასხვა ვითარების არიან: ზოგი ახლოა სრულობასთან, ზოგი კი შორს, — და სანამ „სრულად“ არ ჩამოიხსმინან, მანამდე განუწყვეტელი განიცდიან ხორციელებას. ამაში მდგომარეობს, ჩემის აზრით, პროცესი და აზრი ისტორიისა — უამისოდ გაქვავებული ყოფა იქნებოდა“. მაღალი ხელოვნების ფუნქცია მწერალს ამგვარად ესმის: „მთელი მსოფლიო ვითარდება, სრულდება, პროცესს განიცდის. და რადგანაც მისი ყოფა „აზრიანია“ (და არა უაზრო), ამისთვის ეს პროცესიც აზრიანი უნდა იყოს: ამ პროცესსში ყოველი არსი თავის იდეას უნდა უახლოვდებოდეს, უნდა სრულდებოდეს — აქ არის კვანძი ხელოვნების ინტიუციისა“ (კრებული 2003: 155).

კიტა აბაშიძისადმი გაგზავნილი იმავე წერილიდან ირკვევა, თუ რატომ მიმართა მწერალმა ფილოსოფიას. ჩანს, მას იმჟამად უფრო ღრმა — სიკვდილის პრობლემა აინტერესებდა: „წარმავალი ჰქრება, წარუვალი რჩება. ჩემს პირად არსებობაში წარუვალს (გამოაშკარავებით მხილებით) ვერ ვხედავ, — და აი, თანმდევს იდეა ჩემის სიცოცხლის უაზრობისა. და აი, ეს მტანჯავს“ (კრებული 2003: 156).

სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემებზე რობაქიძე ერთი ტრაგიკული შემთხვევის გამოც დაფიქრებულია: „თავი მოიკლა ჩემმა საყვარელმა არსებამ“, — სწერს ის კიტა აბაშიძეს. რა მიზეზით? — მას ეს არ სცოდნია. საყვარელი ადამიანის დაკარგვა მწერალს ძალზე განუცდია: „ვერ ავსწერ ამ ტანჯვას; არც არის საჭირო.. ერთი რომანი მაქვს მოფიქრებული და შეიძლება, იქ ჩავაქსოვო იგი“ (კრებული 2003: 157).

რა მოხდა სინამდვილეში? საქმის რეალური ვითარება ამ ბოლო ხანებში გაირკვა. გიორგი აბაშიძის კომენტარით, მკვლევარმა ზეინაბ ლომჯარიამ დაადგინა, რომ რობაქიძის საყვარელი არსებას (იულია (ლუდმილა) მაჭავარიანს) თავი არ მოუკლავს, ის ახლობლებს გადაუმალავთ და მისი სიკვდილის ცნობა ქალის გრიგოლთან დაშორების მიზნით გაუფრცველებიათ.

მწერალი ძალზე უკმაყოფილო ყოფილა მის ირგვლივ არსებული რეალობით: „ჩემი „გარემო“, რასაკვირველია, საქართველო და ქართველობაა. ეს გარემო კი, ჩემის უცნაურის გრძნობით, საშინელს ავადმყოფ სხეულს წარმოადგენს“ (იქვე). წერილში ორიგინალურადაა გააზრებული ერის სწეულების მიზეზი: „ქართველობაში აღარ არის იდეა მთელისა. ეს არის მისი ავადმყოფობა, და მით ყველანი ვართ ავად“ (კრებული 2003: 157).

აქვე გრიგოლ რობაქიძე გულწრფელად წარმოაჩენს თავის რომანტიკულ ბუნებას: „მიყვარს მხოლოდ მშვენიერი (ესთეტიზმი), მიყვარს მხოლოდ შორეული (რომანტიზმი). ვალმერთებ მზეს, როგორც მზისთაყვანისმცემელი, მაგრამ მთვარე უფრო მიყვარს“ (კრებული 2003: 158). ამგვარი განწყობის მიუხედავად, მწერლის იმდროინდელი სულიერი

მდგომარეობა მძაფრია და არაპროგნოზირებადი: „გწერ კიდევ მისთვის, რომ ჩემი თავის მეშინია: ვაი თუ ჩემივე ხელით უფსკრულში გადავიჩეხო! ხომ იცი, მე პირადი ცხოვრება სრულებით არ მაქვს: ჩემი თანამგზავრი საშინელი მარტოობა, ყოვლის მომშორებელი ეულობა.. გარშემო კი — სიბნელე და სიცივე.. მაქვს ერთგვარი შემოქმედებითი ნიჭი, მაგრამ ჩემი მარმარილო გაბზარული გამოდის. მიზეზი: სამშობლოს სწეულება და თან ჩემი „ავადმყოფი“ სიყვარული“ (კრებული 2003: 159).

ქეთევან ამირეჯიბისადმი გაგზავნილი წერილებით ზუსტდება. 1910 წლის 17 აგვისტოს გაგზავნილი ბარათიდან ცნობილი ხდება, რომ რობაქიძე ვინმე გოგიასთან ერთად ლეჩხუმში 5 დღით გამგზავრებულა (წერილზე მისამართიცაა მითითებული: ქუთაისი, სასტუმრო „ფრანცია“). ჩვენ ჯერჯერობით არ ვიცით, თუ როგორ ჩაიარა გრიგოლ რობაქიძის მოგზაურობამ ლეჩხუმში. იმავე ადრესატისადმი 21 აგვისტოს მიწერილი ბარათით ვიგებთ, რომ რობაქიძე ამ დროს კვლავ ქუთაისშია და „ნათელი განწყობილება“ აქვს, 24 აგვისტოს წერილი კი იუწყება, რომ მას ამჯერად ოდნავ აციებს.

1910 წლის 27 აგვისტოს მწერალი უფრო ვრცლად აცნობს მეგობარ ქალს თავის იმდროინდელ ყოფას: „უზომოდ ბევრს ვკითხულობ. ჩემი საქმეები კარგად მიდის. გავიცანი ძალიან საინტერესო პიროვნება. დღიურის წერა დავიწყე. ბევრს ვწერ“ (რობაქიძე 2012: 10). ამ სტრიქონებს რეფრენად მოჰყვება სიტყვები: „ჩემი თავისუფლება ზღვაა, ოღონდ ნაპირების გარეშე“.

ქეთევან ამირეჯიბისადმი გაგზავნილი შემდგომი ბარათებიდან ირკვევა, რომ 1910 წლის სექტემბრის პირველ რიცხვებში მწერალი კვლავ ქუთაისშია. აქ, მისი თქმით, უკვე „მონყენილობა და ერთფეროვნებაა“. გრიგოლ რობაქიძე უსაზღვროდ ემადლიერება ქეთევანს მისი ბარათების გამო. 1910 წლის 10 სექტემბრის წერილიდან მის გეგმებსაც ვეცნობით: „დავრჩები 10 რიცხვამდე. თბილისში 20 სექტემბრამდე გავჩერდები. შემდეგ რუსეთში“.

ამავე ბარათიდან მწერლის იმდროინდელი საქმიანობაც ცხადდება: „ახლა ვკითხულობ ერთი გერმანელი ავტორის გამოკვლევას ბერძენ მწერლებზე. დღიურების წერას ვაგრძელებ. ჩემს ხშირ მოგონებებში თქვენი ოჯახი უნათლესი ფერებით მეხატება. ზოგჯერ მინდა ვისმენდე თავადის ქალის ვერას დაკვრას, მაგრამ ქუთაისური არღანი მუსიკით ტკბობის ყოველგვარ სურვილს მიკარგავს“ (რობაქიძე 2012: 12).

1910 წლის 22 სექტემბრის ბარათი ქეთევან ამირეჯიბისადმი უკვე თბილისშია დაწერილი: „სალამოს მივემგზავრები.. დღეს რატომღაც სევდა მომეძალა, თუმცა საერთოდ ნათელი განწყობილება მაქვს“ (რობაქიძე 2012: 13), — წერს რობაქიძე მეგობარ ქალს.

შემდგომი წერილებიდან ირკვევა, რომ 1910 წლის 22 სექტემბერს მწერალი რუსეთს გამგზავრებულა, 24 სექტემბერს იგი უკვე ბესლანიდან აუწყებს ქეთევან ამირეჯიბს: „მონყენილობა და ერთფეროვნება. უინტერესო მგზავრობა, თუმცა მშვენიერი ამინდია“. აქვე მისი ჯანმრთელობის მდგომარეობაც ჩანს: „დროდადრო მაციებს. ვერ ვარ კარგად“.

1910 წლის 12 ოქტომბრის ბარათი უკვე იურიევიდანაა გამოგზავნილი: „მე ისევ იურიევი ვარ. აქ შეიძლება ოქტომბრის ბოლომდე დავრჩე. შემდეგ — პიტერში. მონყენილობა და ერთფეროვნება. დავდივარ უნიჭო ლექტორების ლექციებზე. კიდევ კარგი, რომ უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში ბევრი საინტერესო ფილოსოფიური წიგნია გერმანულ ენაზე. ბევრს ვკითხულობ. აქ ასამდე ქართველი ვართ. პიტერში ლიტერატურული სეზონი ჯერ არ დაწყებულა“ (რობაქიძე 2012: 12), — ატყობინებს გრიგოლ რობაქიძე ქეთევან ამირეჯიბს.

ამავე ადრესატისადმი 1910 წლის 18 ნოემბრით დათარიღებული წერილი უკვე პეტერბურგიდანაა გამოგზავნილი: „საკმაოდ კარგად ვარ, თუმცა ხშირად ვავადმყოფობ. ბევრს ვწერ და ვკითხულობ. ერთი დიდი ლიტერატურული ნაწარმოები დავასრულე. ალბათ ერთ-ერთ ჟურნალში დაიბეჭდება“ (იქვე, 14).

ბარათიდან ისიც ირკვევა, რომ მწერალი მეგობარ ქალს უგზავნის „ზაკავკასკოეობოზრენიეში“ დაბეჭდილ საკუთარ სტატიას „აზრები ტოლსტოიზე“. ამასთან, ის აუწყებს ადრესატს, რომ პეტერბურგში ყოფნისას შეხვდა მერეჟკოვსკის და სხვა ცნობილ ადამიანებს. მას გაუცნია მწერალი ვიაჩესლავ ივანოვიც, რომლის შესახებ „სახალხო გაზეთისათვის“ სტატიის დაწერა განუზრახავს.

აღსანიშნავია, რომ გრიგოლ რობაქიძე ცნობილ მოაზროვნეს ადრეც შეხვედრია. ამას მოწმობს ამ უკანასკნელისადმი 1907 წლის 6 დეკემბერს გაგზავნილი მისი პატარა ბარათი, საიდანაც ვიგებთ, რომ პეტერბურგში მყოფი ახალგაზრდა რობაქიძე დახმარებას სთხოვდა ივანოვს ნიცშეს ერთი ციტატის ზუსტ თარგმნაში (“Wie in einem gleichnibartigen Traumbilde”) (კვატაია 2010: 261).

ქეთევან ამირეჯიბისადმი გამოგზავნილი ზემოხსენებული ბარათიდან იკვეთება მწერლის ნოსტალგია სამშობლოსადმი: „საქართველოს ბუნება მენატრება. აქ ყველაფერი ნაცრისფერია და ერთფეროვანი, ნისლი, დროდადრო სისველე. საერთოდ, აქაურობა ჭაობს წააგავს“. ამავე წერილიდან ვიგებთ, რომ უცხოეთში გამგზავრებული გრიგოლ რობაქიძე თბილისის თითქმის ყველა გაზეთს იღებდა, ხოლო სამოთხოდ ფინეთში აპირებდა გამგზავრებას.

1910 წლის 23 ნოემბერს ქეთევან ამირეჯიბისადმი პეტერბურგიდან გამოგზავნილი ბარათი გარკვეულ ადგილს კვლავ მწერლის სულიერ განცდებს უთმობს: „თქვენს კითხვაზე — როგორ ვცხოვრობ — პასუხი ადვილია: ვცხოვრობ აზრით და გრძნობით. ამისათვის დიდი ნებისყოფის გამოჩენა არ მჭირდება. მონყენილი ვარ“ (რობაქიძე 2012: 14-15).

როგორც ჩანს, გრიგოლ რობაქიძეს არც პეტერბურგმა გაუმართლა იმედები: იქაური ცნობილი პიროვნებანი მისთვის „მხოლოდ ერთი შეხედვით ჩანან საინტერესონი“. აქვე რობაქიძე აუწყებს ქეთევან ამირეჯიბს 25 ნოემბერს პეტრე სტრუვესთან მისი სტუმრობის შესახებ. მწერალს გადაუწყვეტია მასზეც დაეწერა სტატია: „შემოქმედებით და კოლექტიურ განცდებზე“. აქვე ნათქვამია, რომ გრიგოლ რობაქიძე დროდადრო გერმანელი იდეალისტების (კლასიკოს-ფილოსოფოსების) შრომების კითხვასაც აგრძელებდა.

1910 წლის 30 ნოემბრის წერილი ქეთევან ამირეჯიბისადმი კვლავ პეტერბურგიდანაა გამოგზავნილი. ის გვატყობინებს, რომ ქართველ მწერალს მართლაც გაუცნია პეტრე სტრუვე, მის შესახებ სტატია კი „რუსსკაია მისლ“-ში დაიბეჭდებაო. აქვე მითითებულია: „ჩემს წერილს ვიაჩესლავ ივანოვზე სათაურით „დღიური“ ხვალ ვგზავნი ქართულ გაზეთში (ამასთან, ვიაჩესლავ ივანოვი, იგულისხმება, დასახელებული არ არის). ბევრს ვმუშაობ. აქ საზიზღარი ამინდია. თბილა, თუმცა ნესტია, ტალახი. პირდაპირ დაწყევლილი ამინდია. მე ნათელი განწყობილება მაქვს, ოღონდ დროდადრო ვავადმყოფობ“ (რობაქიძე 2012: 16).

სტატია ვ. ივანოვზე ჩვენში მართლაც დაბეჭდილა, რასაც გვამცნობს არჩილ ჯორჯაძისადმი გამოგზავნილი რობაქიძის ბარათი (1911 წლის 11 იანვარი. პეტერბურგი): „აქაური „ზნამენიტოსტ“-ები ვერ ახდენენ ჯეროვან შთაბეჭდილებას. რუსეთის სიდიდე (ეს უკანასკნელი მაქვს მხედველობაში, როგორც სოციოლოგიური ფენომენი) აძლევს მათ „სიდიადეს“. აქ ერთგვარი იდუმალი კავშირი არსებობს, რომელიც ჯერ კიდევ გამოუკვლეველია. უთუოდ ამოიკითხავდით „სახალხო გაზეთში“ ჩემ დღიურთაგან ერთი რუსი

მწერლის შესახებ. უთუოდ მასაც მიხვდებოდათ, რომ იგი ვიარა. ივანოვია. ყველა ამგვარ შთაბეჭდილებას ტოვებს: მწერლობაში რაღაც დიდი, ცხოვრებაში რაღაც პატარა. საქართველოს ბედ-ილბალი მათ ისე არ აინტერესებთ, როგორც მარსის მცხოვრებნი“ (იქვე, 330-331).

„სახალხო გაზეთს“ 1910 წლის 15 დეკემბერს დაუბეჭდავს გრიგოლ რობაქიძის „დღიური“ (პეტერბურგი. 5 დეკემბერი), რომელშიც მართლაც არ არის დასახელებული ვიარა-სლავ ივანოვი. თუ რატომ, ამას წერილის შინაარსი გვიჩვენებს. ამავე სტატიის მიხედვით, გრიგოლ რობაქიძისა და ვიარა-სლავ ივანოვის საუბრის საგანი ყოფილა: „არის თუ არა სიცოცხლე მხოლოდ ესთეტიური ფენომენი“, როგორც ამას ნიციშვილი ფიქრობდა.

წერილში ა. ჯორჯაძისადმი გრიგოლ რობაქიძე გამოყოფს მათი საუბრის იმ მონაკვეთს, რომელიც საქართველოს ეხებოდა. კერძოდ, ქართველ მწერალს უამბობს მისთვის ვაჟას „სიმბოლიურ პოემაზე“ „გველის მჭამელზე“. ივანოვი აღფრთოვანებულია ვაჟა-ფშაველას ნიჭიერებით და, როცა რობაქიძეს მისთვის აუხსნია, თუ სად და როგორ ცხოვრობდა ქართველი გენიოსი, ცნობილ რუს მოაზროვნეს ვაჟას პეტერბურგში ჩამოყვანის სურვილი გასჩენია. ამაზე გრიგოლს უპასუხია: ის „პეტერბურგის საზარ ბურუსს არ ანაცვალავს ფშავის იდუმალ ნისლს“.

საქართველოზე საუბრისას ქართველ მწერალს აღმოუჩენია, რომ ივანოვს სრულებით არ სცოდნია ეს ქვეყანა და მისი კულტურა. „ნუ თუ ასეთმა მცოდნე მხატვარმა არ უნდა იცოდეს იმ ერის შემოქმედებითი სული, რომელმაც რუსთაველის მხატვრული გენია წარმოშვა?“ — კითხულობს რობაქიძე და ახსენდება და-ძმა უორდროპები: „ეხლა ვიგრძენ, თუ რა მნიშვნელოვანი ყოფილა მათი ზეეროვნული სიყვარული სხვა ერისა, პატარა ქართველობისა“.

დამიტრი ჩოლოყაშვილისადმი გაგზავნილი გრიგოლ რობაქიძის ბარათი 1910 წლის 10 დეკემბრით თარიღდება. მისი ტექსტი გვაუწყებს, რომ მწერლისათვის „ზაკაკვაზიეს“ წერილი დაუკვეთავს. ამავე დროს, რობაქიძეს სასწრაფოდ უნდა დაენერა სტატია რუსული ჟურნალისათვის. „რადგან ერთსა და იმავე დროს არ შემოძლია სხვა და სხვა თემაზე წერა, ამისათვის, მგონია, ჩემთვის საძნელო იქნეს “ზაკაკვაზიეში” იანვრამდის რაიმე წერილის მიწოდება“ (რობაქიძე 2012: 302), — სწერს გრიგოლ რობაქიძე ადრესატს.

ეპისტოლური მასალა მოწმობს, რომ 1911 წლის დასაწყისი გრიგოლ რობაქიძისათვის განსაკუთრებით ტრაგიკული ყოფილა. ეს ჩანს ამ წლის 26 იანვარს პეტერბურგიდან კვლავ ქეთევან ამირეჯიბისადმი გამოგზავნილი წერილიდან, საიდანაც ვიგებთ, რომ ჯერ კიდევ 10 დეკემბერს მამამისი, ტიტე რობაქიძე მძიმედ გამხდარა ავად, რაც გრიგოლისათვის დეპრესიით უცნობებიათ. სიკვდილის პირასააო, შეუტყობინებიათ მისთვის, მაგრამ მწერალი უფულობის გამო ვერ დაბრუნებულა სამშობლოში: „25 დეკემბრიდან დაძაბული ვიყავი და ვღელავდი. 11 იანვარს შემატყობინეს, რომ გარდაიცვალა. დეპრესიით მივეცი დავალებები.. დანვრილებით თვითონაც არაფერი ვიცი“ (რობაქიძე 2012: 17), — სწერს რობაქიძე ქეთევან ამირეჯიბს. ეს ბარათი მეორე უსიამოვნო ცნობასაც იუწყება: გრიგოლის ახლო მეგობარი, თავადი კუჭია მიქელაძე იმავე წლის 5 იანვარს ტვერში ჭკუიდან შემლიდა და 16 იანვარს, დილით, გარდაცვლიდა. მის მეგობრებს ფული შეუგროვებიათ, რათა ცხედარი ქუთაისში გადმოესვენებინათ. „ნეკროლოგი უკვე გავუგზავნე ერთ ქართულ გაზეთს. სული დამიმძიმდა.. ძალიან ცოტას ვმუშაობ. მაპატიეთ, რომ ვღელავდი, წერა არ შემეძლო“ (იქვე, 17), — უბოდიშებს მწერალი ქეთევან ამირეჯიბს.

მეგობრის ხსოვნისადმი გრიგოლ რობაქიძეს მართლაც უძღვნია წერილი „კუჭია მიქელაძე (ნეკროლოგის მაგიერ)“ („სახალხო გაზეთი“, 1911 წლის 25 იანვარი, გვ. 4).

ამ დიდ პირად ტრაგედიაზე სწერს გრიგოლ რობაქიძე არჩილ ჯორჯაძეს პეტერბურგიდან 1911 წლის 11 იანვარს გამოგზავნილ წერილში: „მამა ჩემი გარდაცვლილა და მთლად დაირღვა ჩვენი ოჯახი. ვერც წასვლა მოვახერხე და ვერც მწუხარების გამოსახვა“ (იქვე, 330). ამავე ბარათიდან ირკვევა, რომ ამ მძიმე პირობებშიც მწერალს ჩვეული საქმიანობა გაუგრძელებია: „ჩემი ცხოვრება აქ მეტად მარტივია: საჯარო ბიბლიოთეკაში მეცადინეობა და რამოდენიმე რუს მწერალთან სჯა-ბაასი, — აი ყველაფერი. ვმეცადინეობ, განსაკუთრებით ფილოსოფიითა და ლიტერატურით. დავსწერე ერთი წერილი, რომელსაც მადლექციად წავიკითხავ: „ადამიანის ტრაგედია და მისი ხსნა“ (მოტივები ფრ. ნიცშედან). დავსწერე აგრეთვე „იდეა ჰამლეტისა“. უკანასკნელ წერილში ჰამლეტს ვუპირისპირებ სოფოკლეს ორესტიის და ვატარებ მასში აზრს, რომ ჰამლეტი კოსმიური მოვლენაა უფრო, ვიდრე ფსიხოლოგიური“ (იქვე, 330).

პირად სატიკვარს ეხება 1911 წლის 8 თებერვლით დათარიღებული წერილი ქეთევან ამირეჯიბისადმი: „მსრესს მარტოობა. აქ მეგობრები არ მყავს. „ის“ (კუჭია მიქელაძე) სრულიად განსაკუთრებული იყო. ასეთები იშვიათად იბადებიან. მის შესახებ ქართულ გაზეთში დავწერე. ვაპირებ გამოვცე კრებული „მეგობრის ხსოვნას“ (რობაქიძე 2012: 17).

მწერალი მეგობარ ქალს თავის გეგმებსაც უზიარებს: „20 აპრილს გამოვემგზავრები პეტერბურგიდან. 25-ში თბილისში ვიქნები“. ამავე ბარათიდან ჩანს, რომ გრიგოლ რობაქიძე ისევ დეპრესიაშია: „მე ისე ვარ განადგურებული, მუშაობა არ შემიძლია. წერილების წერაც კი არ შემიძლია. ვაპირებ თბილისსა და ქუთაისში წავიკითხო ორი ლექცია: ფრიდრიხ ნიცშე და ჰამლეტის იდეა. ვნახოთ“ (იქვე). 22 თებერვლის ბარათიც მწერლის იმდროინდელ სულიერ მდგომარეობას ასახავს: „განწყობილება ნათელი მაქვს, თუმცა მარტოობა მთრგუნავს. ირგვლივ მოწყენილობაა“ (იქვე, 18). აფორიაქებული გრიგოლ რობაქიძე გამოსავალს ეძებს: „დღეს ერთმა აზრმა გამიელვა – ხომ არ დავბრუნდე სამუდამოდ საქართველოში?“ რადგან „ჩემს ტანჯვას ბოლო არ უჩანს. ეს საშინელებაა; რაც მთავარია, ტანჯვიდან გამოსავალს ვერ ვხედავ“.

მრავალმხრივ საყურადღებოა 1911 წლის 3 მარტს არჩილ ჯორჯაძისადმი გამოგზავნილი ბარათი: „ძმავო არჩილ! მინდოდა ვრცელი წერილი მომწერა საპასუხოთ, მაგრამ გავიფიქრე: ალდგომის კვირეში ტფილისში ვიქნები და პირისპირ მოველაპარაკები-თქო. და, მართლაც, მგონი, ეს უკეთესი იქნება“ (რობაქიძე 2012: 332), — სწერს გრიგოლ რობაქიძე ადრესატს. აქვე მინიშნებაა, საიდანაც ნაწილობრივ შეიძლება ვივარაუდოთ, თუ რაზე უნდა ესაუბრა ამ ორ პიროვნებას: ჩანს, არჩილ ჯორჯაძეს რობაქიძისათვის უთხოვია, ქართული ლიტერატურა რუსებისათვის გაეცნო, რაც არც ისე ადვილი ყოფილა: „კარგია თქვენი აზრი, მაგრამ მეტად საძნელო განხორციელებით. მართალია, ცოტაოდენი ძალა შემწვევს ამგვარ გაცნობისათვის, მაგრამ ერთი საშინელი გარემოება მელობება წინ. ეს არის აქაურ მწერალთა გულცივობა“ (იქვე).

წერილის შემდეგ მონაკვეთში უფრო ზუსტდება მწერლის უკმაყოფილების მიზეზი: „დავდივარ ლექციების მოსასმენად. თუ სალიტერატურო სადამოს ვესწრები, ვხვდები მათ (მწერლებს) პირისპირ, თუ ვუცქერ მათ ვინრო საზოგადოებაში — ყველგან და ყოველთვის გულცივობა, მხოლოდ ლანდი აღფრთოვანებისა, კარშეკეტილობა, ერთი სიტყვით, ვერ ვხედავ ვერსად ღვთაებრივ ცეცხლს. ეს კი აუცილებელ საჭიროა ინტერესის გასაღვიძებლად. რა უნდა ჰქნას აქ ქართულმა ლიტერატურამ? არაფერი“ (იქვე, 333).

წერილი გვაუწყებს, რომ გრიგოლ რობაქიძეს უცდია, ჩვენი ლიტერატურა რუსული საზოგადოებისათვის ისევ მწერლობით გაეცნო. ამ მიზნით მას დაუწერია სტატია ვაჟაფშაველას „გველის მჭამელზე“ და „რუსსკაია მისლის“ რედაქტორის პეტრე სტრუვესათვის გაუგზავნია. ამ უკანასკნელს თხზულება მოსწონებია და ჟურნალის ლიტერატურისა და კრიტიკის განყოფილების უფროსის, ვალერი ბრიუსოვისათვის გაუგზავნია. პეტრე სტრუვე იმასაც დაპირებია გრიგოლ რობაქიძეს, რომ სტატია ჟურნალის უახლოეს ნომერში დაიბეჭდებოდა. „ვნახოთ, რა შთაბეჭდილებას მოახდენს ვაჟას მხატვრული კონცეპტი“, — სწერს რობაქიძე ჯორჯაძეს.

ამავე წერილიდან ირკვევა, რომ გრიგოლ რობაქიძე ახალგაზრდა ქართველი მწერლები დაოსტატების პრობლემაზეც დაფიქრებულა: „ერთი აზრი დამებადა. ჩვენი ახალგაზრდა მწერლობა, ჩემის აზრით, ნიჭიერია, მხოლოდ საფრთხე მოელის გზის გაუკაფველობის მხრივ.. საჭიროა დაარსდეს ჯგუფი ლექტორებისა, რომელიც გააცნობს ჩვენს ახალგაზრდებს მწერლობის ტექნიურ მხარეს: ფორმას, სტილს, ფაბულას და სხვ. თორემ ჩვენ მგოსანთა (ეხლანდელი მყვანან მხედველობაში) ლექსები უმეტესწილ ქაოტიურ ხასიათს იჩენენ. მე მგონია, ასეთი ჯგუფი დახმარებას გაუწევს მოუძინებელთ და მოსწრაფებულთ“ (იქვე).

ქეთევან ამირეჯიბისადმი 1911 წლის 18 მარტსა და 10 აპრილს გამოგზავნილი წერილებიდან ირკვევა, რომ ამ პერიოდში რობაქიძე ისევ პეტერბურგშია, 13 აპრილის ბარათი კი გვაუწყებს, რომ ის 16-17 აპრილს პიტერიდან გამომგზავრებას აპირებს: “20 რიცხვში თბილისში ვიქნები. ვერა ვარ კარგად. მეშინია, გზაში ავად არ გავხდე”.

გრიგოლ რობაქიძე მართლაც დაბრუნებულა სამშობლოში, თუმცა ქეთევან ამირეჯიბისადმი გამოგზავნილ წერილებში შემდგომი ნიუანსები არ ჩანს.

1911 წლის 11 ივნისს რობაქიძე კვლავ საქართველოშია და აუწყებს მეგობარ ქალს, რომ სოფელში მიემგზავრება: „სასიამოვნოა იმ ადგილების ხილვა, სადაც გავატარე ბავშვობა, სადაც რომანტიკულ ოცნებებით. მაგრამ, მეორე მხრივ, შიშს განვიცდი. ვგრძნობ (არ ვიცი, რის საფუძველზე), რომ მხოლოდ იქ მოვკვდები, სადაც ბავშვობა გავატარე. და აი, ჩემი ფიქრები სიკვდილს უტრიალებს. ვფიქრობ, ბუნების წიაღში გაცილებით უკეთ ცხოვრობ (ადამიანი), ვიდრე კომპარულ ქალაქში“ (იქვე, 19).

ამავე დღეს, 1911 წლის 11 ივნისს, სოფელ ჩხარიდან გრიგოლ რობაქიძეს დავით წერეთლისათვის გაუგზავნია ბარათი, რომლითაც აუწყებს: “მე თქვენსა მოსვლას ვაპირებ ორ ივლისს“ (რობაქიძე 2012: 304).

1911 წლის 28 ივნისს მწერალი კვლავ უგზავნის ქეთევან ამირეჯიბს ბარათს, საიდანაც ირკვევა, რომ პეტრე სტრუვეს მისთვის წერილით შეუტყობინებია, რომ გრიგოლის სტატია მალე დაიბეჭდებოდა „რუსსკაია მისლ“-ში. ჩანს, ეს შესრულდა კიდევ, რაც იკვეთება ქეთევან ამირეჯიბისადმი გაგზავნილი სხვა უთარილო წერილიდან.

ამავე ბარათებიდან ჩანს, რომ მწერალს სულს უამებს მშობლიური სოფელი, მაგრამ დიდხანს იქაც ვერ რჩება. ის ატყობინებს მეგობარ ქალს, რომ 3 ივლისს საჩხერეში მიემგზავრება კნენა ნინა ამირეჯიბთან ერთად: “ძალიან ცუდად ვარ. ბევრს ვწერ, თუმცა ეს მაინც არ მშველის”.

პირად ტრაგედიას ღრმა, ტკივილიანი განცდები გამოუწვევია, რაც მწერლის იმავე წერილიდან იკვეთება: „სოფელი აღრმავებს განწყობილებას. ზოგჯერ მეჩვენება, ადამიანის სული მარმარილოსავით სპეტაკია, სანამ მთელია. მაგრამ შესაძლოა კი ტანჯვაში

სულის სიმრთელის შენარჩუნება? მეექვსეა! ტანჯვისას სული გატეხილი მარმარილოა. ზეადამიანური ძალაა საჭირო ტანჯული სულის გასამრთელებლად!“ (იქვე, 20).

ბარათის მიხედვით, მწერალს რამდენიმე დღის წინ ამ თემაზე ნოველა დაუწერია, თუმცა მისი გადაწყვეტა არ მოსწონებია.

სულიერი კრიზისიდან გამოსავალს მწერალი წიგნების კითხვაში ეძებს. მას სულს უმსუბუქებს ოსკარ უაილდის თხზულება, ასევე, შვებას ჰევრის იოანეს სახარების კითხვა: „რა სიღრმეა, რამდენი ნაღვლიანი სიყვარული, რაოდენი სიბრძნე! დაუსრულებლად შეგიძლია იკითხო“. ხსნისათვის მწერალი ელადის აჩრდილსაც უხმობს: „ოდესმე მე ვნახავ პარტენონს. ჯერჯერობით კი მხოლოდ შეყვარებული ვარ ელადაზე“ (იქვე), — აუწყებს რობაქიძე ქეთევან ამირეჯიბს (მსგავსი განწყობილებაა მწერლის სხვა უთარილო ბარათში იმავე ადრესატისადმი: „მე ელინი ვარ. ელინური სიბრძნით კი ყველაფერში ზომიერებაა საჭირო“). ამავე წერილით ცხადდება მისი ადგილსამყოფელი საჩხერეში: ბეჟან წერეთლის მამული.

ზემო იმერეთში მოგზაურობას ამოდ არ ჩაუვლია. სასურველ გარემოს მწერლის გუნება-განწყობილება გაუუმჯობესებია. ამას ადასტურებს ქეთევან ამირეჯიბისადმი ქუთაისიდან, სასტუმრო „ფრანციადან“ 1911 წლის 7 ივლისს მიწერილი ბარათი: „ქუთაისში სულით ვხალისობ. მშვენიერი, ნათელი ამინდია. გრილა. ლექციის წაკითხვას 11-ში ვაპირებ“.

იმავე ადრესატისადმი 1911 წლის 26 სექტემბერს გაგზავნილი ბარათი მოწმობს, რომ გრიგოლ რობაქიძე უკვე გორში იმყოფება: „მშვენიერი დღეა, მზიანი, ოღონდ დაღლილობას ვგრძნობ“ (რობაქიძე 2012: 21), — სწერს ის მეგობარ ქალს.

1912 წლის მაისში რობაქიძე, ჩანს, კვლავ საქართველოშია. 4 მაისის ბარათით ის ქეთევან ამირეჯიბს ვიარაღს ივანოვის წიგნს სთხოვს. აქვე დასძენს: „მძიმე განწყობილება მაქვს. აუტანელია, მძიმეა, როცა ადამიანის რწმენას კარგავ“ (იქვე). მსგავსი პესიმიზმი ჩანს 5 მაისის წერილშიც.

გრიგოლ რობაქიძის იმედგაცრუება სიღრმისეული ჩანს: „უკანასკნელ დღეებში განსაკუთრებით განვიცდი ჩემი სულის მსხვრევას. ძალა მეკარგება. თუ ასე გაგრძელდა, ხვალ დილითვე წავალ თბილისიდან“ (იქვე).

მწერლის მძიმე გუნება-განწყობილება თბილისურ ქორწილს გაუხალისებია, რაც ქეთევან ამირეჯიბისადმი 1912 წლის 10 მაისით დათარიღებული წერილიდან ირკვევა: „წუხელ აწყვეტილ გუნებაზე ვიყავი და ბრწყინვალედ გავატარე დრო, აზიური მხიარულება იყო, ესე იგი, არავითარი მხიარულება“ (იქვე, 23).

მწერალი ცდილობს, არასასურველ გარემოს გაემიჯნოს და ხელოვნების სამყაროს შეაფაროს თავი: „თავადის ქალს ვარიას ვთხოვ, ჩემთვის დაუკრას შოპენის პოლონეზი“ (იქვე, 24), — სწერს იგი ქეთევან ამირეჯიბს. ამავე ადრესატისადმი განკუთვნილ ერთ-ერთ უთარილო ბარათში ასევე საინტერესო დეტალია შემორჩენილი: „ვივლი გამოფენაზე და დავტკბები. ცნობილი მევიოლინის, იზანის კონცერტზე არ წავედი. ამბობდნენ, რომ უღმობელმა დრომ იმოქმედა მის დაკვრაზე. მე არ მინდოდა გამწელებოდა ის ცეცხლოვანი შთაბეჭდილება, რომელიც ამ 5-6 წლის წინ მოახდინა, როცა ევროპაში მოვუსმინე“ (იქვე, 31).

მუსიკისადმი გრიგოლ რობაქიძის დამოკიდებულება იკვეთება ასევე თბილისიდან ქეთევან ამირეჯიბისადმი 1912 წლის 9 ოქტომბერს გაგზავნილი ბარათიდან: „გუშინ ოპერაში ვიყავი. „ჰუგენოტები“ მიდიოდა. მღეროდა ლაზარევი. საკმაოდ ლამაზი ხმა აქვს,

ოლონდ უნდა მეთქვა, რომ საოპერო მუსიკა ჩემზე აგრე არ მოქმედებს. ასე იყო გუშინაც. შიგადაშიგ მოვიწყენდი. მხოლოდ ბოლო მოქმედებამ გამომაფხიზლა” (იქვე, 24). ამ ბარათშიც პესიმისტიზმი გამოსჭვავის: მწერალი ჩივის ფინანსურ პრობლემებზე, ეჩვენება, რომ სიყვარულშიც აღარ უმართლებს. „მონყენილი ვარ, ძალზე მონყენილი“ (რობაქიძე 2012: 24), — წერს იგი.

1912 წლის 4 ნოემბრისთვის (?) გრიგოლ რობაქიძის მეუფე გიორგის (დავით ალადაშვილი) უგზავნის ბარათს, რომლითაც უბოდიშებს მას იმის გამო, რომ ბორჯომში ყოფნისას ვერ ინახულა.

არჩილ ჯორჯაძისადმი 1912 წლის 1 და 15 ნოემბერს გაგზავნილი ბარათები მოწმობს, რომ ამ დროს მწერალი ისევ იურიევშია და საქართველოს ამბები აინტერესებს (არჩევნები ქუთაისში, სადაც, მისი თქმით, „ფედერალიზმის იდეამ გაიმარჯვა“, მდგომარეობა გაზეთ „თემში“ და სხვ.). აქვე იურიევში მისი საქმიანობასაც ვეცნობით: „მოვკიდე ხელი საუნივერსიტეტო საგნებს. მინდა, ამ თვეში ჩემი „ბარათები“ განვაგრძო; ძლიერ დამაგვიანდა თქვენდამი მომართული „ბარათი“. ამ განზრახულს ბარათში საქართველოს იდეას შევხები.. განმარტებული მექნება, თუ რა არის „ისტორია“ (ახალ სახეთა ჰქმნა) და რა ადგილი უჭირავს მასში ეროვნებას“ (იქვე, 334). ამავე წერილს შემოუნახავს არჩილ ჯორჯაძის პიროვნების რობაქიძისეული შეფასება: „ქართველ ერს დიდი წინასწარმეტყველი ეჭირვება, ცეცხლით შობილი. თქვენ მისი წინამორბედი ხართ, ჩემის ღრმა და გულწრფელი განცდით; ადამიანში მე „ღვთიურობას“ ვაფასებ, — და ამ მხრით მარტო წალვერში თქვენთან შეხვედრა რად მიღირს?! აზრთა სხვადასხვაობა ბევრს არას ნიშნავს, მთავარი რამ ღვთიური ცეცხლით ანთებაა“ (იქვე, 334). ამავე დროს რობაქიძე თანაუგრძნობს არჩილ ჯორჯაძეს პრესაში მასზე დაბეჭდილი უღირსი წერილების გამო და თანადგომას აღუთქვამს: „ამ ყამათ ეგზამენები მაქვს; როგორც გავათავებ, უთუოდ უნდა ამოვიღო ხმა“.

იურიევის ჩვეულ გარემოს მწერალზე დადებითად უმოქმედია. ამას ადასტურებს 1912 წლის 1 დეკემბერს ქეთევან ამირეჯიბისადმი მოწერილი ბარათი: „ახლა თავს უკეთ ვგრძნობ. სხვისი სიხარულით გახარება უზუნაესი სულიერი კეთილშობილებაა, მაგრამ ეს მაინც არაა სიცოცხლის სრული სიხარული“ (იქვე, 25).

მწერალი იურიევიდან არაერთხელ სწვევია პეტერბურგს. ქეთევან ამირეჯიბისადმი 1912 წლის 18 დეკემბერს გამოგზავნილი წერილი გვატყობინებს, რომ იგი ამჯერად ვერ ახერხებს იქ საშობაოდ ჩასვლას, ლიტერატურული საღამო კი 1913 წლის თებერვლისათვის გადაუდიათ. ამასთან, რობაქიძე მეგობარ ქალს თავის იმჟამინდელ საქმიანობასაც აცნობს: „ბევრს ვმეცადინებო, თავს ძალიან კარგად ვგრძნობ. მხნედ ვარ. ახლა ვამზადებ „სახელმწიფო სამართალს“. გარკვეული ნაწილის დაზეპირება მომიხდება. მთლიანობაში 700 ფურცელი უნდა გავიარო. კარგი მეხსიერება მაქვს და ყველაფერს ადვილად ვსწავლობ“ (იქვე, 25). 1912 წლის 26 დეკემბრის წერილშიც მსგავსი განწყობაა: „ბევრს ვმეცადინებო. სრულ მარტოობაში ვცხოვრობ. შიგადაშიგ სევდა და ნალველი მიტევს. ოლონდ ჯანმრთელად ვიყო და დანარჩენი თავად დალაგდება.. პიტერში თებერვლის 20 რიცხვში ვაპირებ გამგზავრებას“ (იქვე, 26).

1913 წელი გრიგოლ რობაქიძისათვის კვლავ უსიამოვნოდ დაწყებულია: ამჯერად მისი ჯანმრთელობის მდგომარეობა გაუარესებულია. ამ წლის 5 იანვრის წერილით ის აუწყებს ქეთევან ამირეჯიბს: „ამ დღეებში ექიმმა დამიდგინა დაავადება, ჯერჯერობით ფარულ ფორმაში. მისი რჩევით, უმჯობესია სამკურნალოდ უცხოეთში წასვლა. ეს მე ფინანსური მდგომარეობის გამო არ შემიძლია. წარმოიდგინეთ, რა დათრგუნული ვარ“ (რობაქიძე

2012: 26-27). მომდევნო, 15 იანვრით დათარიღებულ ბარათში კვლავ უსიამოვნო ინფორმაციაა: „მე ისევ კარტი ვითამაშე ერთ გერმანულ ოჯახში და მნიშვნელოვანი თანხა (40 მანეთი) წავაგე. სხვათა შორის, წაგების შემდეგ, ჩვეულებრივ, რალაცნაირი მხიარულება მეუფლება“ (იქვე, 27).

სულიერი სიმძიმისას გრიგოლ რობაქიძეს არჩილ ჯორჯაძის ბარათი მიუღია. ეს ირკვევა ამ უკანასკნელისადმი 1913 წლის 21 იანვარს გამოგზავნილი წერილიდან: „მადლობა ბარათისათვის“, — სწერს რობაქიძე ჯორჯაძეს და აუწყებს, რომ წაუკითხავს მისი წერილი აკაკისადმი: “მშვენიერია, განსაკუთრებით „კილო“ ბარათისა, ურომლისოდაც მოხუცი მგოსნისადმი მიმართვა არ იქნებოდა კარგი“.

აქვე მწერლის განზრახულობაც იკვეთება: „მსურდა გამომეთქვა ნაფიქრალი: აკაკი — მგოსანი და აკაკი — ემპირიული პიროვნება; მაგრამ დუმილი ვარჩიე, რადგან ფსიხოლოგიურად ძნელია ასეთი განწვერება, — და, ვინ იცის, რა შედეგს გამოიწვევს იგი ქართველთა ისედაც უდისციპლინო აზროვნებაში. მაღლიანი თემა კია: ჭურჭელი ღვთიური ნიჭისა და ნაკადული ნიჭისა. ისტორიაში ძვირად თუ უდრის ჭურჭელი ნაკადულსა“ (რობაქიძე 2012: 335).

ამავე ბარათის მიხედვით, გრიგოლ რობაქიძეს წაუკითხავს ერთი ნაწილი გაზეთში დაბეჭდილი არჩილ ჯორჯაძის „დიმიტრი ყიფიანისა“, რომელის დოკუმენტურ მასალას ჯერ კიდევ სამი წლის წინ გასცნობია. დიმიტრი ყიფიანის რადიკალობაზე მსჯელობისას მწერალი შენიშნავს: „ჭეშმარიტება, — აი, რით უნდა ვხელმძღვანელობდეთ. მამულიშვილობის გადანყვება „ფიზიოლოგიური ემოციით“ ყოვლად შეუწყნარებელია“ (რობაქიძე 2012: 335-336).

არჩილ ჯორჯაძის ვრცელი ნაშრომი „დიმიტრი ყიფიანი“ 1912 წლის 10 იანვრიდან დაწყებული, თითქმის მთელი თვის განმავლობაში იბეჭდებოდა „სახალხო გაზეთში“. ჩანს, ამ პუბლიკაციას გრიგოლ რობაქიძე უცხოეთშიც კითხულობდა.

აქვე საყურადღებო ინფორმაციაა: „პეტერბურგში აპირებენ „ილიას საღამოს“ გამართვას. მონაწილედ მეც ვარ მიწვეული. რუსულად იქნება. ვეცდები, არ შევრცხვეთ“. გრიგოლ რობაქიძის მრწამსი იკვეთება წერილის დასასრულს: „ადამიანის ბედნიერება ღვთიური ვალის ასრულებაშია. ვინც ამ ვალს ასრულებს, იგი უკვდავია და ერთვის მარადისობას. თქვენც ასეთს ვალს ასრულებთ და, მაშასადამე, ვერც უგვანო სინამდვილე გაგიტეხსთ გულს“ (იქვე).

1913 წლის 23 მარტს გაზეთებმა საზოგადოებას აცნობეს, რომ გარდაიცვალა არჩილ ჯორჯაძე. საქართველოში საყოველთაო გლოვა გამოცხადდა. პრესაში სამძიმრის მრავალი წერილი გამოქვეყნდა. „სახალხო გაზეთს“ 1913 წლის 26 მარტს (გვ. 3) დაუბეჭდავს გრიგოლ რობაქიძის სამგლოვიარო დეპეშა ბერლინიდან: „გზაში გავიგე შეუდარებელ არჩილის გარდაცვალების ამბავი; სიცოცხლე, აღსავსე შეგნებითა და ტანჯვით, გაჰფრინდა მარადისობის წიაღში. უდაბნოსებრმა სიცარიელემ მოიცვა ჩემი სული“. როგორც დეპეშიდან ჩანს, ამ დროს გრიგოლ რობაქიძე გერმანიაში იმყოფებოდა.

1913 წლის 18 აპრილს „სახალხო გაზეთს“ გამოუქვეყნებია „არჩილ ჯორჯაძის მიწერ-მოწერა“ (წერილები გრიგოლ რობაქიძისადმი), სადაც განსვენებული მოღვაწის ორი ბარათია წარმოდგენილი (თარიღები მითითებული არ არის).

არჩილ ჯორჯაძე სთხოვს რობაქიძეს, თუ მეცადინეობაში ხელი არ შეეშლება, რუსებსაც გააცნოს ის ლექციები, რომლებიც ქართულ ლიტერატურაზე საქართველოში წაიკითხა. „ჩვენ აქ არავინ გვიცნობს. არავის აინტერესებს ჩვენი საქმეები და ეს, ჩემის აზ-

რით, იმ დრომდე იქნება, სანამ ჩვენ თვითონ არ შევიქნებით ღირსნი გაცნობისა და ინტერესის გამოწვევისა“, — შენიშნავს ჯორჯაძე.

წერილის ბოლოს იგი თავის მდგომარეობაზეც საუბრობს: „ჩემი ამბავი რა მოგწერო? დაზამთრდა და ვარ მომწყვდეული დატუსაღებულ დამნაშავესავით; როცა ავადმყოფობა არ მძლევს, ცოტა-ცოტას ვმეცადინებ“.

1913 წლის ზაფხული რობაქიძეს კვლავ სამშობლოში გაუტარებია. ამ წლის 13 ივნისს მას აკაკი წერეთლისათვის მიუწერია ბარათი, საიდანაც ცნობილი ხდება, რომ ცილისწამების გამო გრიგოლ რობაქიძეს ქუთაისში სალიტერატურო საღამო მოუხსნია. როგორც ჩანს, საქმე ეხებოდა „რუსთაველის საღამოს“, რომლითაც საზოგადოება ძალზე დაინტერესებულა. „რუსთაველის პირმშო შვილი თქვენა ხართ და, სანამ ცოცხალ ხართ, უთქვენოთ მისი საღამო არ უნდა იქმნეს გამართული. საღამო დავნიშნეთ კვირისათვის (16 ივნისი)“, — ატყობინებს გრიგოლ რობაქიძე აკაკი წერეთელს (იქვე).

1913 წლის 3 ივლისს რობაქიძე ქუთაისიდან ბარათს სწერს ქეთევან ამირეჯიბს: „ჩემი საქმეები ძლიერ აირია. მე სულ ქუთაისში ვარ (სასტუმრო „ფრანცია“)“ (რობაქიძე 2012: 27).

იმავე წლის 1 აგვისტოს მწერალი იმავე ადრესატს აუწყებს, რომ იგი პირველად სწვევია ჭიათურას, იქ ასევე ყოფილან ზდანევიჩი და კიტა (აბაშიძე). ამ მოგზაურობის ამსახველი უნდა იყოს ერთ-ერთი უთარილო ბარათის რეალია: „ჭიათურის საბადოები ცხენზე ამხედრებულმა დავათვალიერე. უკანა გზაზე ცხენმა კინალამ უფსკრულში გადამჩეხა.. გადამარჩინა იმან, რომ არაადამიანურად ვძლიე შიშის გრძნობას (ან კიდევ, შეიძლება გამიჩნდა გრძნობა, რომ ჩემთვის ყველაფერი სულერთია. არ ვიცი). მღელვარებასაც არ ვგრძნობდი“ (რობაქიძე 2012: 30-31).

მწერლის წინააღმდეგობრივ სულიერ მდგომარეობას კარგად ახასიათებს იმავე ბარათის ერთი მონაკვეთი: „ვაგრძელებ წერას. სადღაც, სულის იდუმალ სიღრმეში, შევიგრძნობ, რომ ვიტანჯები, ოღონდ ეს ტანჯვა ყრუა და, მით უფრო, საშინელი. გარშემო მყოფთ სრულიად არ ესმით, რა იმალება ცხოვრების ჩემეულ წესში და იქმნება გაუგებრობათა მთელი წყება. როგორ მინდა ამისგან თავის დაღწევა. საშინელებაა, რომ ჩემ გვერდით ასე ცოტაა საინტერესო ადამიანი. წიგნები საინტერესოა, მაგრამ უსიცოცხლო“ (რობაქიძე 2012: 30-31).

ქეთევან ამირეჯიბისადმი 1913 წლის 2 ოქტომბერს გაგზავნილი წერილიდან ირკვევა, რომ ამ დროს გრიგოლ რობაქიძე კვლავ იურიევშია. აქვე მოთხრობილია, თუ როგორ დაისვენა მან ზაფხულში ბორჯომში.

იურიევში მწერალი ჩვეული საქმიანობითაა დაკავებული: „ბევრს ვმეცადინებ. სახელმწიფო გამოცდები ან ხარკოვში უნდა ჩავაბარო, ან — მოსკოვში“, — სწერს რობაქიძე ქეთევან ამირეჯიბს და სთხოვს შეატყობინოს კნეინა თამარ აბაშიძის მისამართი. საკუთარი ცხოვრება მწერალს უაღრესად მოსაწყენად ეჩვენება, თუმცა შენიშნავს, რომ ზაფხულში მრავალი მხატვრული ესკიზი დაწერა მოახერხა. „ახლა გამოცდებს ველოდები. ჩემმა ფანტაზიამ დროებით უნდა მიიძინოს“, — აღნიშნავს მწერალი. იგივე ბარათი გვაუწყებს, რომ „სახალხო გაზეთს“ გრიგოლ რობაქიძის „ფოთლების“ ბეჭდვა დღიურების სახით დაუპირებია. „სამი წერილი უკვე გავუგზავნე. ერთი – D' Anunzio (იქვე, 29)“, — სწერს რობაქიძე მეგობარს.

საბოლოოდ ვერც იურიევის უნივერსიტეტმა გაამართლა გრიგოლ რობაქიძის იმედები. მწერალს გადაუწყვეტია, ყაზანის უნივერსიტეტში გადასულიყო. როგორც გიორგი მაიაშვილისადმი გამოგზავნილი რობაქიძის წერილიდან ირკვევა, ამის მიზეზი ყოფილა

სისხლის სამართლის პროფესორი პუსტოროსლევვი, რომელიც სტუდენტებს აიძულებდა საკუთარი 2 ტომიანი, 900 გვერდიანი სახელმძღვანელოდან მოემზადებინათ საგანი. ეს კი გრიგოლ რობაქიძისათვის მიუღებელი ყოფილა: „სხვისი რა მოგასხენოთ და მე არ შემიძლია მათი დაზეპირება. მე მგონია, ტვინს გააფუჭებს, გაალაყებს.. რადგან იურიევის უნივერსიტეტის პროგრამა, გარდა სისხლის სამართლისა, ძალიან უახლოვდება ყაზანის უნივერსიტეტის პროგრამას, ამისათვის გადავწყვიტე, სახელმწიფო გამოცდა ყაზანში „მისცე“ (ბაქრაძე 2004: 22).

ყაზანის უნივერსიტეტში გადასვლის მიზნით 1913 წლის 26 დეკემბერს გრიგოლ რობაქიძეს იურიევის უნივერსიტეტის რექტორისათვის მიუმართავს. ეს თხოვნა მწერალს 1914 წლის 7 მარტსაც გაუმეორებია, რადგან ყაზანის უნივერსიტეტში არ გადაუგზავნიათ ცნობა იმის შესახებ, რომ რობაქიძემ სამოქალაქო სამართლის კურსი გაიარა. 1914 წლის 24 მარტს ყაზანის უნივერსიტეტში ყველა აუცილებელი დოკუმენტი მიუღიათ (იქვე). ახალ უნივერსიტეტში მწერალს მერვე სემესტრი უნდა გაეგლო, მაგრამ ეს ვეღარ მოასწრო, რადგან 1914 წლის 14 აგვისტოს პირველი მსოფლიო ომი დაიწყო და გრიგოლ რობაქიძე საქართველოში გამოემგზავრა.

ქეთევან ამირეჯიბის არქივში შემოინახა ასევე რამდენიმე უთარილო ბარათი, რომლებიც 1910-იან წლებში გრიგოლ რობაქიძის სულიერ თუ ეკონომიკურ მდგომარეობას ასახავს: 15 მარტი — „პიტირიდან წამოსვლას 15 აპრილს ვაპირებ. ფინანსურ მდგომარეობაზე არაფერი მკითხოთ: სავალალო ყოფაში ვარ. თბილისში რამდენიმე კვირას გავჩერდები. ზაფხულში შეიძლება უცხოეთში წავიდე. ბევრს ვმეცადინებო. ამ დღეებში გერმანულ ენაზე წავიკითხე კელერმანის ძალზე საინტერესო რომანი “Ingeborg” (იქვე, 30); „იურიევი თებერვლის შუა რიცხვებამდე დავრჩები, შემდეგ, თუ ღმერთი ინებებს, უცხოეთში მოვხვდები“ (იქვე, 33); „აღდგომის წინ გამოცდების ჩაბარებას ვაპირებ. ამიტომ 2-3 კვირით იურიევი უნდა გავემგზავრო“ (იქვე, 31); „მე კი მსრესს მარტოობა და ვწერ ბევრს, ძალიან ბევრს. ამბობენ აქ, ნაპოლეონს ვგავარ. მართლა ასეა?“ (იქვე, 33); „წუხელ ციებამ შემომიტია. თავს ცუდად ვგრძნობ. თბილისში მოწყენილობაა: აქაურობა მალე უნდა დავტოვო“; „ამჟამად ძალიან მოუცლელი ვარ. ბევრს, ძალიან ბევრს ვწერ. თუ უზენაესი შემენევა იმ ამოცანების გადაჭრაში, რომლებიც ჩემ წინაშე ამ გაუთავებელმა წერამ დააყენა, მაშინ, რა თქმა უნდა, შევძლებ, სურვილები ავისრულო. თუკი უზენაესი ამ პატარა თხოვნაზე უარს მეტყვის, იძულებული გავხდები, ჯვარი დავუსვა საკუთარ თავს და რაიმეს შესრულებაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტი იქნება“ (იქვე, 33).

მწერლის ბიოგრაფიის უცნობ დეტალს გვაცნობს გრიგოლ რობაქიძის ამავე პერიოდის ბარათი, რომლის ადრესატია „სანატრელი ასული ივერიისა“ — მშვენიერი სოფიო ტატიშვილი, ივანე გომართელის ცოლის და, შემდგომში კი მეუღლე 1924 წელს უდანაშაულოდ დახვრეტილი ინტელიგენტის, გიორგი ციციშვილისა. ეს შესანიშნავი დოკუმენტი ადრესატის ოჯახს შემოუნახავს და მკვლევარმა ლალი ავალიანმა გამოაქვეყნა (ავალიანი 2005: 88-90).

წერილის მიხედვით, ახალგაზრდა მწერალს ქალისათვის რომანტიკულ სახელი „Silvia“-ს უწოდებია და, როგორც აქვე ირკვევა, მასთან ღრმა გრძნობები აკავშირებდა: „ასეთ გზაჯვარედინზე შემხვდით თქვენ: ჩემმა სულმა იგრძნო სრულიად რამ ახალი, ჩემთვის ჯერ უგრძნობელი და უცდელი. ვერა-რა ამოშლის ჩემში ამ გრძნობას“ (იქვე, 88-89), — სწერს რობაქიძე სოფიო ტატიშვილს.

ჩვენ გავაანალიზეთ ჩვენს ხელთ არსებული გრიგოლ რობაქიძის 1910-იანი წლების პირადი წერილები. ამ ბოლო ხანებში გრ. რობაქიძის თხზულებათა ხუთტომეულის მე-4

ტომში ლალი ცომიამ გამოაქვეყნა ასევე ამავე პერიოდის სხვა ეპისტოლეები, რომლებიც მწერალს გაუგზავნია გ. ზდანოვიჩის, ს. ფირცხალავას, ი. გრიშაშვილისადმი. ახალი ეპისტოლური თუ სხვა ტიპის დოკუმენტური მასალების მიკვლევა და გამოყენება მწერლის ცხოვრების ამ მონაკვეთს კიდევ უფრო სრულყოფილად წარმოაჩენს.

როგორც ცნობილია, 1910-იან წლებში გრიგოლ რობაქიძე აქტიურად თანამშრომლობდა პრესასთან. ქვემოთ გთავაზობთ 1914 წელს „სახალხო გაზეთში“ (№ 1100) დაბეჭდილ ესეს „რაბინდრანათ ტაგორ“.

რაბინდრანათ ტაგორ

გასულ ზაფხულს შემთხვევით „რუსკია ვედომოსტის“ ერთი ნომერი ჩამივარდა ხელში, საცა, სხვათა შორის, დიონეოს წერილი იყო მოთავსებული ინდოეთის თანამედროვე მგოსნის რაბინდრანათ ტაგორიჭს შესახებ; დიონეოს ცნობით, ინდოეთის მგოსანს თვითონ ეთარგმნა ინგლისურად პროზით თავის ლექსთა კონა — „გიტანჯალი“ (მსხვერპლ-შენირვანი), რომელიც რამოდენიმე თვის განმავლობაში ოთხჯერ გამოცემულა; თანაც, ავტორის რამოდენიმე ლექსიც მოჰყავდა, ამ უცნობისა და უცნაური ხელოვანისა.

ძლიერი იყო და სულ-ახალი გულ-ნება, ამ ორიოდე ლექსით გამონვეული; მე ეთარგმნა სრულიად არ მეხერხება; მაგრამ ერთმა ლექსმა ისე დამატყვევა, რომ იქვე ვთარგმნე იგი; ეს ლექსი იყო — “ბავშვები ზღვის პირას თამაშობენ”, რომელიც “ოქროს ვერძის” მეოთხე ნომერში დაიბეჭდა; ამ პატარა ქმნილებაში მთელი სიბრძნეა ასულდგამულებული, — და მინდოდა გამეგო, თუ რა შთაბეჭდოლებას გამოიწვევდა იგი პოეზიის მოყვარეთა შორის ჩვენშიც: მაგრამ ლოდინი სასურველ არ ამიხდა: რაღაც ბუნდოვანიაო, — ამბობდა მრავალი მათგანი აშკარა წუნის დასაფარავად.

„რაღაც ბუნდოვანი, — ეს სიტყვა ჩვენში თითქმის ყოველს პირზე აკერია; რა ნაწარმოებია, ბატონო, თუ კი იგი ვერ გავიგე. — აი, რა გაისმის ხშირად ჩვენში; მაგრამ აქვს რაიმე ფუძე ასეთს მტკიცებას? შექსპირის „ჰამლეტს“ უბრალო მკითხველი ვერ გაიგებს, ხოლო ამით იგი ქმნილება ოდნავ არ ჰკარგავს თავის გენიალობას; შესაძლოა, რომელიმე სმენა-განუვითარებელს ბეტჰოვენის სიმფონია „კაკაფონიად“ მოეჩვენოს, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ბეტჰოვენი “ბუნდოვანია”; ამ შემთხვევაში ბრალი ნაწარმოებს კი არა, თვითონ მკითხველს თუ მსმენელს მიუძღვის: ნაწარმოების გაგებისათვის საჭიროა ერთგვარი დონე განვითარებისა; და ბოლოს და ბოლოს რომელიმე ქმნილებისათვის ის კი არ არის დამახასიათებელი, გაიგო თუ არა იგი ყველამ, არამედ ის, თუ ვინ რა გაიგო მით; უბრალო მკითხველს რუსთაველი უთუოდ „სადათ“ მოეჩვენება, მაგრამ უაილდი მასში სიბრძნეთა ზღვას დაინახავდა; ჰერაკლეიტოს ეფესელი მრავალთათვის „ბუნდოვანი“ იყო (აკი „ბნელიც“ კი უწოდეს მას), მაგრამ ფრიდრიხ ნიცშესათვის იგი ყველაზე უფრო უნაკლოა.

მაგრამ დავანებოთ ამას თავი: დღეს ინდოეთის მგოსანს „რაღაც ბუნდოვანს“ ვერავინ უწოდებს; რაბინდრანათ ტაგორმა დაატყვევა მთელი ევროპა და რამდენიმე თვის წინად ნობელის პრემიაც მიიღო; მოხდა უმაგალითო ამბავი: ჯილდოს აძლევენ სრულიად უცხო მწერალს; და მერე რისთვის? პატარა ლექსთა კონასათვის და ისიც ნათარგმნისათვის? ალბად, ამ ვითომდა „ბუნდოვან“ მგოსანში ისეთი სინათლე დავინახე, რომელმაც თვალნი მოსჭრა ხელოვნების ნამდვილ დამფასებელთ.

და ჭეშმარიტად ღვთიურია ტაგორის მარჯვენა; ჩემთვის ხელოვნური ნაქნარი მხოლოდ მაშინ არის გენიალი, როცა იგი მარადობის სამთავროში ამაფრენს და ჩემს „მეს“ მარადობის ნაჭრად მაგრძნობინებს; ამ მხრივ ტაგორის ყოველი სიტყვა მართლაც რომ ლურჯი ფრინველია, რომელიც უკვდავების სუნთქვას მოგბერს. სულ ჰანა მაგალითი.

„თუ შენ არ გასურს ლაპარაკი, მე ავავსებ მაშინ ჩემს გულს შენი დუმლით და ჩავიკეტე-ბი შიგ. მე ვიქნები მჯდარი ჩუმი და ლოდინით სავსე, ვით ღამე, უძრავად ფხიზელი და თმენით თავდახრილი; დილა უთუოდ მოვა, ბნელი გაჰქრება და ხმა შენი ოქროს ჩქერად ინყებს სხმას ცათა შორის; და მაშინ სიტყვები შენნი აფრინდებიან სიმღერებით ჩემ ფრინველთა ყველა ბუდეთაგან და ჰიმნნი შენნი ყვავილებად გაიშლებიან ჩემს ტყეთა ყოველს კუთხეში“.

ან კიდევ: „მისუსტებული, იმედით დავდივარ მე ოთახში და ვეძებ „მას“ ყოველს მის კუთხეში, მაგრამ ვერ ვნახულობ სასურველს; სახლი ჩემი დიდი არ არის და, რაც გაჰქრა, არაოდეს დაბრუნდება ახლად, მაგრამ ვრცელია, უფალო, საცხოვრებელი შენი, და მის ძებნაში მე მოველ შენს ბჭემდე; მე ვდგევარ შენი სალამური ცის ტატანის ქვეშ და ვუმზერ ანთებულ შენს სახეს. მე მოველ მარადობის საზღვრამდე, საიდანაც არა დაიკარგება რა: არც იმედი, არც ნეტარება, არცა სახე, ცრემლებში ხილული; ჰიო, ჩასძირე, უფალო, ჩემი დაცარიელებული სიცოცხლე ამ ოკეანეში, ჩასძირე იგი თვით მის ფსკერამდე; მომეც მე ერთბაშად ძალა, რომ მსოფლიოს ყოველშემცველობაში ვიგრძნო დაკარგული სათუთი შეხება“.

ერთი წამით შეჩერდით და დააკვირდით: ამის იქით განა წავა სიბრძნე, ლამაზს სამოსელში გახვეული?! მან დაჰკარგა სატრფო: იგი არაოდეს დაბრუნდება ამ სოფლად; მოტრფიალე გრძნობს, რომ მარადობის სამთავროში არა დაიკარგება რა და იგიც მიდის უფალის ბჭესთან, რომელიც სათავე და ბოლოა ყოველის არსისა; მარადობის სამთავრო მაძიებლის წინ უსაზღვრო ოკეანედ იშლება, რომელშიაც უთუოდ მისი სატრფოც დაცურავს; და აქ იგი უფალს ევედრება — მისცეს მას საშუალება, რომ ოკეანეში ჩაძირვით იგრძნოს მან გამქრალი შეხება სატრფოსი; მსოფლიო ლიტერატურაში ეს რამოდენიმე სიტყვა საგალობელად დარჩება მარადის.

ღრმა არის აღმოსავლეთი და ტაგორიც მისი პირმშო შვილია; ბოლოს და ბოლოს, ყველაზე უფრო დიდი ლირიკოსი დავით წინასწარმეტყველია და „ქებათა ქების“ ავტორიც ხომ ღვთიური ხელოვანია ცეცხლოვანი ეროსის მიერ ნაშობი ყვავილოვანი გრძნობისა; ტაგორის მრავალი შაირიც ნამდვილი ფსალმუნია, მისი მრავალი ხატება „ქებათა ქები“ ყვავილია; ტყუფილად კი არ მიაჩნიათ იგი მის სამშობლოში წინასწარმეტყველად: იგი ნამდვილი ქურუმი, მსხვერპლისმწირველი და უწოდა ხომ მან თავის საგალობელს „გიტანჯალი“, რაც ნიშნავს **მსხვერპლშენირვას!**

აღმოსავლეთი მე **„ფიქრ-მორეულ გულ-ნებით“** გამოვსახე: სხვა მხრივ ვერ წარმომიდგენია მე იგი; ფრ. ნიცუმე მოგვცა შესანიშნავი სიტყვა „დიადი შუადლე“; პანი სწორედ ამ უამს იბადება; და ყველა რელიგიაც აღმოსავლეთმა წარმოშობა. შოთა რუსთაველი ჩემთვის მით არის ძვირფასი, სხვათა შორის, რომ მისი ქმნილება ხანდახან აღმოსავლეთის გულ-ნებასა ჰქმნის (მაგ., ავთანდილი, როგორც ესთეტიური ფენომენი).

ტაგორიც მრავალ მნიშვნელოვანია ქართველობისათვის: ჩვენც ხომ აღმოსავლეთის შვილი ვართ და ჩვენში ბევრს ლაპარაკობენ „გაევროპიელებაზე“ და ამ დროს აღმოსავლეთი სრულიად ავიწყდებათ; „უაღმოსავლეთონი“ კი ქართველნი მხოლოდ „ფიზიოლოგიურნი ერთეულნი“ გახდებიან; აქ თავსა ჰყოფს პრობლემა რომელიმე ეროვნების ცხოვრების სტილისა, რომელიც მხოლოდ ერთხელ ავსახე ჩემს ერთ წერილში (იხ. ბარათები არჩილ ჯორჯაძისადმი); საქართველოს წინსვლა ამ პრობლემას გვერდს ვერ აუხვევს; პირადად ჩემთვის ქართველთა კულტურის სტილი უკვე გამოკვეთილია რუსთაველის სიტყვაში: **ესთეტიური სინტეზი ელლინთა მზიური ხალისიანობისა და აღმოსავლეთის ფიქრ-მორეული შუადლისა** (იხ. ზემონაჩვენები ბარათები); ქართველების კულტურა მხოლოდ

რუსთაველის გზით განვითარდება: თუ ამ გზას გადაუხვია, უფსკრულში გადაიჩეხება უთუოდ.

ტაგორს „ევროპაც“ აქვს შეთვისებული, მაგრამ მან მხოლოდ მით დაატყვევა ევროპა, რომ აღმოსავლეთის ნამდვილი შვილი დარჩა.

დამონებიანი:

ავალიანი 2005: ავალიანი ლ. „გიჟი დროის“ ქართული მწერლობა. თბ.: „თეთრი გიორგი“, 2005.

ბაქრაძე 2004: ბაქრაძე ა. თხზულებანი. ტ. 2. თბ.: „ნეკერი“, 2004.

კვატაია 2010: კვატაია მ. გრიგოლ რობაქიძე იტალიაში — ეპისტოლური ალუზიები. // ლიტერატურული ძიებანი, XXXI, 2010.

კრებული 2003: წერილი კიტა აბაშიძეს. პუბლიკაცია და კომენტარები გიორგი აბაშიძისა. // გრიგოლ რობაქიძისადმი მიძღვნილი კრებული: „თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით“. თბ.: 2003.

რობაქიძე 2012: რობაქიძე გრ. პირადი მიმონერა (შეადგინა, წინასიტყვაობა, კომენტარები და საძიებლები დაურთო ეთერ ქავთარაძემ). თბ.: „არტანუჯი“, 2012.

Manana Kvataia

A Hundred Years Ago: Epistolary Reconstructions

Abstract

Numerous details of Grigol Robakidze’s biography and creative activity are still to be restored and specified. In this respect along with other documentary materials one of the best sources is the writer’s personal letters sent at different times and to different persons. In this work on the basis of analysis of the epistolary material concrete passage of Robakidze’s life (the years between 1910 and 1914) has been studied. From the viewpoint of sharpening creative skills and search this period appeared to be rather fruitful for the young writer. Set off on study abroad Robakidze left his homeland for a long period and for him personal correspondence with those who were dear to him seemed to be the only means of communication and contact. Hence, this correspondence contains rather great actual material which helps to reconstruct at least partially the unknown segments and spiritual state of creator’s life. At the same time in this period Grigol Robakidze’s novels were published actively both in Georgian and Russian press, the writer delivered lectures in these languages before a wide audience.

The author studies the realities of Robakidze’s personal letters sent to K.Ameregibi, A.Jorjadze, K.Abashidze, A.Tsreteli and other persons which help to restore those less known moments of the years 1910-1914 which make familiar us with new details of the writer’s biography, creative and lecturing activity. The work is supplied with two essays “d’Annunzio” and “Rabindranath Tagore” by Grigol Robakidze printed in “Sakhalkho Gazeti” (People’s newspaper) in 1913-1914.

ადამიანის იდენტობის კრიზისი ვაცლავ შაველის ესეისტიკასა და დრამატურგიაში

ადამიანის იდენტობის კრიზისი ერთ-ერთი ცენტრალური თემაა როგორც ვაცლავ შაველის დრამატურგიაში, ისე მის ესეისტიკაში.

ვაცლავ შაველი (5 ოქტომბერი 1936– 18 დეკემბერი 2011) მე–20 საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი და გამორჩეული ფიგურაა: დრამატურგი, ესეისტი, ადამიანის უფლებათა დამცველი, დისიდენტი, პოლიტიკოსი, ჩეხოსლოვაკიის უკანასკნელი და ჩეხეთის პირველი პრეზიდენტი, ერთი სიტყვით, ადამიანი არაორდინალური ცხოვრებითა და შემოქმედებით. მისი ცხოვრება და მოღვაწეობა განუყრელად არის დაკავშირებული მისი სამშობლოს ბედთან, მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე იგი ნებსით თუ უნებლიეთ მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა თავისი ქვეყნის პოლიტიკურ, კულტურულ და ლიტერატურულ ცხოვრებაში და მისმა საქმიანობამ თანდათანობით ფართო საერთაშორისო მნიშვნელობა შეიძინა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ვაცლავ შაველის პიროვნებაში სამი იპოსტასია გაერთიანებული: დრამატურგი, ფილოსოფოსი და პოლიტიკოსი და მათი ერთმანეთისგან გამოცალკეება შეუძლებელად მოგვაჩნია. მისი ლიტერატურული და პოლიტიკური საქმიანობა მისი ფილოსოფიური შეხედულებებიდან ამოიზარდა. ამასთან, იგი პრაქტიკოსი ფილოსოფოსია, რომელიც ყოველდღიურობის შეკითხვებზე ცდილობს პასუხების პოვნას.

იმისთვის, რომ წარმოჩნდეს ვაცლავ შაველის შემოქმედების არსი და მნიშვნელობა, აუცილებელია იმ ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის ჩვენება, რომელშიც მას მოღვაწეობა უნევდა. ეს არის XX საუკუნის ჩეხეთის 50-იანი–80-იანი წლები. კომუნისტური რეჟიმის მთელი სისასტიკე და ანტიჰუმანურობა ჩეხოსლოვაკიის მოქალაქეებმა ისევე იწვნიეს, როგორც დანარჩენი კომუნისტური სივრცის ქვეყნებმა. ჩეხოსლოვაკიაში 1948 წლის თებერვალში კომუნისტებმა ხელში ჩაიგდეს ძალაუფლება, რასაც მოჰყვა კერძო საკუთრების ნაციონალიზაცია. ძალაუფლების გადასვლამ კომუნისტების ხელში გამოიწვია ის, რომ ქვეყნის საშინაო და საგარეო პოლიტიკა საბჭოთა კავშირზე გახდა დამოკიდებული. ამას კი თან სდევდა პოლიტიკური პროცესები, პოლიტიკურად და იდეოლოგიურად მიუღებელი ადამიანების დაპატიმრებები, დევნა, იძულებითი ემიგრაცია. ჩეხოსლოვაკიის სახელმწიფო უშიშროება პოლიტიკური პოლიცია იყო, რომელიც მთელი თავისი არსებობის მანძილზე უხეშად იჭრებოდა მოქალაქეებისა და მთელი საზოგადოების ცხოვრებაში. 50-იან წლებში იგი მონინალმდეგეების ლიკვიდაციას პილიტიკური პროცესების მეშვეობით ახდენდა, რომლის დროსაც პოლიტიკური პროცესების მსხვერპლი ასი ათასობით ადამიანი გახდა. პროცესები მოსახლეობის ყველა ფენას შეეხო. სტალინის სიკვდილის შემდეგ კი ვითარება ქვეყანაში შედარებით ლიბერალური გახდა, 60-იან წლებში უკვე შესაძლებელი იყო საჯარო გამოსვლებსა და პირად საუბრებში სტალინის რეჟიმის კრიტიკა. ეს იყო ჩეხოსლოვაკიის უახლესი ისტორიის ე.წ. „ოქროს ხანა“, რომელიც 1968 წლის „პრალის გაზაფხულით“ დასრულდა. მასთან დაკავშირებული იყო ქვეყნის მოქალაქეების დიდი იმედები: სიტყვის თავისუფლება, ეკონომიკური რეფორმები, საზღვრების გახსნა და სხვ., მაგრამ ეს ყოველივე ვარშავის ხელშეკრულების ქვეყნების ჯარების შემოჭრით და ჩეხოსლოვაკიის ოკუპაციით დამთავრდა. ამის შემდეგ გადააყენეს ქვეყნის შედარებით

ლიბერალური ლიდერი — ა. დუბჩეკი და ჩეხოსლოვაკიის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის გენერალურ მდივნად გუსტავ ჰუსაკი დანიშნეს (1969). ჰუსაკი საბჭოთა კავშირისთვის მისაღები და მის მიერვე მხარდაჭერილი ლიდერი იყო, რომელსაც „ნორმალიზაციის“ სახელით ცნობილი კურსის გატარება დაევალა.

„ნორმალიზაციის“ ეპოქის ჩეხოსლოვაკიაში ვაცლავ ჰაველმა შექმნა მთელი რიგი ტექტებისა, რომლებიც პოსტტოტალიტარული სახელმწიფოს ანალიზს ეხება. იგი „არათავისუფლების“ კონკრეტული გამოვლინებების საფუძველზე ცდილობდა მიეკვლია იმ დამმონებელი წნეხის ფესვებისთვის, რომლიდანაც იგი იყო ამოზრდილი. პირველი ასეთი ტექსტი არის ჰაველის „წერილი გუსტავ ჰუსაკს“ (1975), რომელიც „ნორმალიზაციის“ შემამოთებელი შედეგების ღრმა ანალიზს შეიცავს. ჰაველი განიხილავს ჰუსაკის მთავრობის მიერ საზოგადოებაში დანერგილი შიშის ფენომენს, რომელმაც ადამიანებში წარმოშვა გულგრილობა, აპათია, ფარისევლობა და შედეგად — შემგუებლობა. იგი ეხება და ანალიზებს ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა მორალური ნორმების კოროზია, ცხოვრების რიტუალიზაცია, ისტორიის და ფსევდოისტორიის მიმართება პოსტტოტალიტარულ სახელმწიფოში და მის დალუპველ შედეგს — ადამიანის იდენტობის კრიზისს (ჰაველი 2007: 14-29). განსაკუთრებით დაწვრილებით ვაცლავ ჰაველი ადამიანის იდენტობის კრიზისის სხვადასხვა ასპექტებს ეხება ესსეებში „წერილი გუსტავ ჰუსაკს“, „ძალა უძალოთა“, „ადამიანის იდენტობის კრიზისი“. აქ ჰაველი განიხილავს ადამიანის ყოფიერების ძირეულ საკითხებს და ტოტალიტარული რეჟიმის ბრწყინვალე, უნივერსალურ ანალიზს იძლევა, ავლენს მისი ფუნქციონირების მექანიზმებს და მისი ტოტალური წნეხით გამოწვეულ დამლუპველ შედეგებს.

ფილოსოფიის ისტორიაში ხშირად არსებობს განსხვავება მხატვრულ შემოქმედებასა და აბსტრაქტულ აკადემიურ ანალიზს შორის. თანამედროვეობაში და განსაკუთრებით ეგზისტენციალისტებთან ხშირია, როდესაც ავტორები თავის ფილოსოფიურ აზრებს დრამატულ ნაწარმოებებში ან ზოგადად ლიტერატურაში განასხეულებენ. ასე წერენ გაბრიელ მარცელი, ჟან-პოლ სარტრი და ალბერ კამიუ. ვაცლავ ჰაველი სწორედ ის პიროვნებაა, რომელიც თავის ფილოსოფიურ შეკითხვებს სვამს მხატვრული, დრამატურ-გიული ფორმით.

მაშასადამე, ჰაველის პიესები მისი ფილოსოფიური ნააზრევის კონკრეტულ ხორც-შეხსმას წარმოადგენს, რომლებშიც იგი უკვე კონკრეტული სიტუაციების და გმირების მეშვეობით უჩვენებს ამ დამთრგუნველი მექანიზმის მოქმედებას. ადამიანის იდენტობის კრიზისი ყველა მის პიესაშია და იქ მისი სხვადასხვა ასპექტია წარმოდგენილი. ადამიანის იდენტობის კრიზისის სხვადასხვა გამოვლინებას აჩვენებს როგორც თავის ადრეულ, ისე ნორმალიზაციის პერიოდში დაწერილ პიესებში: „ზეიმი ბაღში“ (1963), „შეტყობინება“ (1965), „გონების მოკრეფის გართულებული შესაძლებლობა“, „ღარიბული ოპერა“ (1975), „სასტუმრო მთაში“, „აუდიენცია“ (1975), „ვერნისაჟი“ (1975) და „პროტესტი“ (1978), „Largo desolato“ (1984), ე.წ. ფაუსტური პიესა „ცთუნება“ (1985), „ასენიზაცია“ (1987), სადაც ჰაველი ეხება და უჩვენებს ადამიანის ყოფიერების, მისი ეგზისტენციის ძირეულ საკითხებს, ტოტალიტარული რეჟიმის არსს, მის გამანადგურებელ ზეგავლენას ადამიანებზე, ამ ზეგავლენის დამლუპველ შედეგებს ადამიანისა და საზოგადოებისთვის. საზოგადოებაში დანერგილი შიშის, მლიქვნელობის, ფარისევლობის, გულგრილობის ფენომენს, რომელიც შედეგად იწვევს ადამიანის იდენტობის კრიზისს და გაუცხოებას.

ჰაველი თავისი კრიტიკული აზროვნებით და ყოფიერებისთვის ძირეული შეკითხვების დასმით უპირისპირდებოდა ზედაპირულ აზროვნებას და საზოგადოებაში გაბატონებულ

განწყობილებებს. იგი ანგრევდა კერპებს, ცრუნრმენებსა და მითებს. მის მსჯელობათა მთავარი საკითხი იყო მორალი. ჰაველი კრიტიკულად მსჯელობს საზოგადოებრივ სიტუაციაზე და დიაგნოზს უსვამს ეპოქას, რომელშიც ცხოვრობს. ეს კარგად ჩანს თუნდაც ჰუსაკისადმი მიწერილ წერილში. ეს იყო ეპოქის კრიტიკული ანალიზის ცდა, რომელიც სცილდებოდა ჟურნალისტურ ან ერთგვარ მშრალ სოციოლოგიურ გამოკვლევას. იქ გაჟღერდა კითხვები ეთიკის, ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის და პოლიტიკური ფილოსოფიის სფეროებიდან. ჰაველის მეთოდი მდგომარეობს იმაში, რომ იგი სვამს კრიტიკულ შეკითხვებს და ცდილობს დასვას ეპოქის სულიერი დიაგნოზი, რასაც ფილოსოფიაში აკეთებდნენ იასპერსი და ორტეგა ი გასეტი. მისი ფილოსოფიური აზრები, გამოთქმული მის ესეებსა და წერილებში, აისახა მის მხატვრულ შემოქმედებაში: მისი აბსურდის პიესები საზოგადოების პორტრეტია, რომელიც გარკვეულ ცხოვრებისეულ ფილოსოფიას გულისხმობს. თავის კომენტარებში აბსურდის თეატრის მნიშვნელობის შესახებ იგი განმარტავს, რომ, მისი აზრით, აბსურდის თეატრის მონოდებაა, აიძულოს ადამიანი, რომ მან აზრის ძიება დაიწყოს, ანუ მას აბსურდის თეატრი ესმის, როგორც ფილოსოფიური მოქმედება თუ აქტი.

ჰაველის შემოქმედების მრავალფეროვნების გააზრება დაკავშირებულია იმასთან, თუ როგორ ვკითხულობთ და როგორ გვესმის ჰაველი, ანუ რამდენად ერთიანობაში ან ფრაგმენტულად აღვიქვამთ მისი შემოქმედებას. ჰაველის მკვლევართა უმეტესობა დრამატურგ ჰაველს ჰაველი-ესეისტისგან განცალკევებით განიხილავდა, ხოლო ჰაველ-პოლიტიკოსს დამოუკიდებლად მოიხიზრებდა. ჩვენ ჰაველის შემოქმედებას მთლიანობაში განვიხილავთ, თუმცა შემოვიფარგლებით პერიოდით 1989 წლამდე, ანუ მის მიერ პოსტტოტალიტარულ სახელმწიფოში შექმნილი ტექსტებით და პიესებით, რათა ვაჩვენოთ ურთიერთკავშირი მის ფილოზოფიურ ნააზრევსა და დრამატულ ნაწარმოებებს შორის. სწორედ მისი დრამატურგიისა და ესეისტის მთლიანობაზე, მათ შინაგან ურთიერთკავშირებზე ფოკუსირებით იკვთება მისი შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი საკითხი — ადამიანის იდენტობის კრიზისი. ამ თვალსაზრისით უაღრესად საყურადღებოა ჰაველის გრაფიკული პოეზიაც, მაგ. კრებული „ანტიკოდები“, რომელიც, პრინციპში იმავე თემებს მოიცავს, რომლსაც მისი დრამატურგია და, ჩვენი აზრით, თვალსაჩინოა პარალელები ზოგიერთ პიესასა და გრაფიკულ ლექსს შორის. აქ ერთი მეორეს ავსებს და ხსნის.

კაცობრიობის ისტორიამ შექმნა უამრავი ორიგინალური და ერთმანეთისგან განსხვავებულ მიზანდასახულებათა მქონე ფილოსოფიური სწავლება, მაგრამ მათ ცენტრში ასე თუ ისე ყოველთვის მოქცეულია ადამიანი, მისი ბუნების, მისი ჭეშმარიტი არსის, სამყაროსადმი დამოკიდებულების გაგების მცდელობა. სწორედ ეს სძენს ფილოსოფიურ სწავლებას ჰუმანისტურ ხასიათს. მე-20 საუკუნის სამრეწველო და ტექნოლოგიურმა რევოლუციამ გამოიწვია ადამიანის გარე სამყაროსთან გაუცხოების პრობლემა და ადრინდელი ჰარმონიის დაკარგვა. თანამედროვე ცხოვრების სულ უფრო მზარდ ტემპს ადამიანი მიჰყავს სულიერი საწყისის ფაქტიურ კვდომასთან, არყევს ადამიანის ყოფიერების საფუძვლებს. ადამიანს პრაქტიკულად აღარ რჩება დრო, იმუშავოს საკუთარ თავზე. ამას ყურადღება მიაქციეს თანამედროვე დასავლური ირაციონალური ფილოსოფიის, ფენომენოლოგიის და ეგზისტენციალიზმის წარმომადგენლებმა. მათი აზრით, სწორედ ფილოსოფია უნდა დაეხმაროს ადამიანს სამყაროსთან ამ საშიში გაუცხოების დაძლევაში. ეს

კი მიიღწევა ადამიანის ჰუმანისტური და მსოფლმხედველობით პოტენციალის ამოქმედების გზით. ალბერ კამიუმ შემოგვთავაზა კითხვა: რაში მდგომარეობს ადამიანის ცხოვრების არსი (კამიუ 1984: 222-318). ამ შეკითხვაზე პრინციპული პასუხის გარეშე აზრს კარგავს საუბარი დანარჩენზე. ისტორიული გამოცდილება იცნობს უამრავ ტრაგედიას, როდესაც ადამიანი ივინყებდა სამყაროში თავის მაღალ დანიშნულებას და გადაიქცეოდა უდარდელ მომხმარებელ არსებად. თუ ადამიანი უარს ამბობს საკუთარი თავის სულიერად ზრდის ამოცანაზე, მაშინ იგი იქცევა ადამიანური ჯოგის აბსოლუტურად კონფორმისტულ წარმომადგენლად. იგი კარგავს თავის ჭეშმარიტ ადამიანურ არსს, რაც მთელი საზოგადოების დეგრადაციას იწვევს.

რაც შეეხება აბსურდის თეატრს, იგი ცდილობდა „გამოეხატა ადამიანური ეგზისტენციის უაზრობა“. აღმოსავლეთ ევროპაში ტრადიციული სულიერი ღირებულებების კრიზისს და ადამიანის ეგზისტენციის აზრის დაკარგვას თან ერთვოდა აბსურდული ყოველდღიურობა, რომელიც იქ გაბატონებული იდეოლოგიით იყო განპირობებული. XX საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოს და 60-იან წლებში ჩეხეთში შედარებით ოპტიმისტური ატმოსფერო იყო, რაც პიროვნების კულტის დაგმობით იყო გამოწვეული. ადამიანები თვლიდნენ, რომ მათი შეთანხმებული ძალისხმევა ყოველგვარ შეცდომებს გამოასწორებდა და დაძლევა. ჰაველის 1960 წლების აბსურდის დრამები ძირითადად ენის როლის ანალიზზეა კონცენტრირებული. ენა ჰაველისთვის ძალაუფლების, დამონების და დეჰუმანიზაციის ინსტრუმენტია. ჰაველის პიესების გმირებს აქვთ არჩევანი: ან მოიქცნენ ბუნებრივად და გამოიყენონ ნორმალური ადამიანური ენა და არ განადურდნენ, ან მიიღონ ბიუროკრატიის ენა, მოერგონ დეჰუმანიზებულ საზოგადოებას და შეიქმნან წარმატებული კარიერა თავიანთი პირადი იდენტობის დაკარგვის ხარჯზე. ჰაველის პიესები შესანიშნავად აჩვენებს იმას, თუ როგორ აღწევს იდეოლოგიური ენა კომუნისტური სისტემის დროს ცხოვრების ყველა სფეროში, განდევნის ყოველივე აზრიანს, ავთენტურ ადამიანურ დისკურსს და საზოგადოებას აქცევს მდუმარე მასად, რომელსაც არ ძალუძს საკუთარი პრობლემების განხილვა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ადამიანის იდენტობის პრობლემა ერთ-ერთი ძირეული პრობლემაა როგორც ფილოსოფიის, ასევე ლიტერატურისათვის. ვაცლავ ჰაველის შემოქმედება პოსტკოტალიტარულ რეჟიმში შექმნილი კულტურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პლასტია, რომელიც ხელს უწყობს იმ დროს არსებული რეჟიმის ფუნქციონირების გაგებას და მასთან დაპირისპირებული მცირე დისიდენტური ჯგუფების და პიროვნებების ბრძოლის მნიშვნელობას.

ფილოსოფიით დაინტერესებულმა ჯერ კიდევ სულ ახალგაზრდა ჰაველმა მიზნად დაისახა გარკვეულიყო ყოფიერების საკითხთან მიმართებაში თანამედროვე ფილოსოფიის კუთხით. ამქვეყნიური ყოფიერება მას ესმის, როგორც რთული მეტაფიზიკური აქტი (ჰაველი 1953). ჰაველის ინსპირირება მარტინ ჰაიდეგერის ფილოსოფიით უდავოა, ამას აღნიშნავენ მკვლევარები და ამასვე აღიარებს ჰაველიც. ჰაიდეგერის მიხედვით, ჩვენთვის ამ ყოფიერების შემეცნება მიუწვდომელია და ისეთივე საიდუმლოდ რჩება, როგორც ჩვენივე ცხოვრების აზრი. ადამიანს, რომელიც სამყაროშია, ორი გზით შეუძლია სამყაროს მოხელთება. ერთ-ერთია ავთენტური ცხოვრება, რომელშიც ადამიანი არ კარგავს თავის იდენტობას, შეიცნობს თავისი ყოფიერების შესაძლებლობებს და მის მიმართ

პასუხისმგებლობას, ხდება აქტიური. მიუხედავად ამისა, ეს ავთენტური ცხოვრება დაკავშირებულია შიშთან, დაურწმუნებლობასთან, ვინაიდან ადამიანი ხშირად ვერ ეწინააღმდეგება თავის შიშს პასუხისმგებლობის წინაშე, მისი ცხოვრება იცვლება არაავთენტური ეგზისტენციით. არავითარი პასუხისმგებლობა არ აქვს საკუთარი თავის წინაშე, გადააქვს იგი რალაც გარეგნულზე — საზოგადოებაზე და სხვა ადამიანებზე. თუ ადამიანი დაემორჩილება ბრბოს დიქტატურას, თუ იგი დაკარგავს პასუხისმგებლობის გრძობას, მაშინ მოხდება მისი გაუცხოება საკუთარ თავთან, ყოფიერებასთან და სხვებთან. მაშასადამე, გაუცხოება არის ის მდგომარეობა, როდესაც ადამიანი ვერ შეძლო თავისი ერთადერთობის დაცვა, ანუ მდგომარეობა, როდესაც ყველაფრის რედუცირება ხდება საშუალოზე და რომელშიც უარყოფილია პასუხისმგებლობა. ჰაველი იზიარებს ჰაიდეგერის მოთხოვნას ავთენტური ცხოვრების, დამოუკიდებელი არჩევანის, პასუხისმგებლობის, რეალობის პასიურად მიღების უარყოფის შესახებ (ჰაველი 1953). ამას უკავშირდება ჰაველის ძალაუფლების მქონეთა მიმართ ბრმა მორჩილების უარყოფა, მრავალფეროვანი ცხოვრების დაყვანა კლასიფიცირებულ სისტემამდე, როგორც ამას მარქსისტული იდეოლოგია ცდილობდა.

პიესების წერას ვაცლავ ჰაველმა ორმოცდაათიანი წლების ბოლოს მიჰყო ხელი. მისი შემოქმედების პირველი პერიოდი დაემთხვა სამოციან წლებს — ამ შედარებით ხელსაყრელ ეპოქას. მიუხედავად იმისა, რომ ვაცლავ ჰაველის პიესები ბევრად განსხვავდებოდა იმისგან, რაც მანამდე შეიძლება ყოფილიყო დაშვებული, ისინი თანდათანობით სცენაზე მოხვდა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო არა ის, რომ მისი პიესები დაუშვეს, არამედ ის, რომ საზოგადოებამ შესძლო მათი მიღება, რომ ისინი ეხმაურებოდა საზოგადოების საერთო ვითარებას, იმდროინდელ სულიერ კლიმატს. ყოველ ახალ ნაწარმოებთან ადამიანების იდენტიფიცირება და მათი ინტეგრირება ეპოქის სულიერ სინამდვილესთან კანონზომიერად ხსნიდა სივრცეს უფრო რადიკალური აქტისთვის და ყოველი ახალი ნაწარმოები კიდევ უფრო ასუსტებდა რეპრესიული სისტემის შესაძლებლობას.

1960 წელს ჰაველმა დაიწყო მოღვაწეობა თეატრში „ნა ზაბრადლი“, რომელიც არსებითად განსხვავდებოდა სხვა თეატრებისგან და საზოგადოებრივი თვითშეგნების ერთ-ერთი ამაფორიაქებელი კერა იყო. ამ პერიოდს ჰაველი უწოდებს წარმოუდგენლად ხელსაყრელს თავისი შემოქმედებითი მუშაობისთვის: „ვიცოდი, ვისთვის ვწერდი“, — ამბობს იგი.

დასავლური „აბსურდის თეატრი“ ძირითადად ხაზს უსვამდა ადამიანის ფუნდამენტურ დაბნეულობას, რომელიც იმ ფაქტიდან მომდინარეობდა, რომ მას არ ჰქონდა პასუხი ძირითად ეგზისტენციურ შეკითხვებზე: რატომ ცხოვრობს, რატომ უნდა მოკვდეს, რატომ არსებობს უსამართლობა და ტანჯვა. კომუნისტური რეჟიმი საერთოდ, და აღმოსავლეთ ევროპაში გაბატონებული რეჟიმი კერძოდ, აცხადებდა, რომ მას ჰქონდა პასუხები ყველა ამ შეკითხვებზე და რომ მას ძალა შესწევდა მოესპო ტანჯვა და უსამართლობა. ეს გამარტივებული იდეოლოგია იმისთვის იყო შექმნილი, რომ ცხოვრების ყველა სფეროზე ებატონა, ხალხს კი ენთუზიანობით უნდა დაეჭირა მისთვის მხარი. მაშასადამე, საბჭოური ტიპის სისტემამ მოახერხა ის, რომ აბსურდულობის შეგრძნებამ მოიცვა ყველა. იმან, რაც დასავლეთში მხოლოდ ინტელექტუალთა მცირე ჯგუფს აღელვებდა, აღმოსავლეთში მთელი საზოგადოება მოიცვა.

ვერ ვიტყვი, რომ ცხოვრების აბსურდულობა აღმოსავლეთ ევროპაში გარკვეულწილად განსხვავდებოდა იმ აბსურდულობისგან, რომელსაც მოეცვა დასავლეთ ევროპა.

სამყაროს ორივე ნაწილში იგი სამყაროში ადამიანის მდგომარეობის გაურკვევლობიდან, სიკვდილის შიშიდან და ადამიანის აბსოლუტისკენ ინსტიქტური სწრაფვიდან აღმოცენდა, მაგრამ აღმოსავლეთ ევროპულმა პრაქტიკამ შექმნა რეალობა, სადაც აბსურდულობა ღრმად იყო საგრძნობი ყველასთვის, ვისაც ამ რეჟიმთან ჰქონდა შეხება.

აბსურდის თეატრი ცდილობდა „გამოეხატა ადამიანური ეგზისტენციის უაზრობა“. აღმოსავლეთ ევროპაში ტრადიციული სულიერი ღირებულებების კრიზისს და ადამიანის ეგზისტენციის აზრის დაკარგვას თან ერთვოდა აბსურდული ყოველდღიურობა, რომელიც იქ გაბატონებული იდეოლოგიით იყო განპირობებული.

1963 წელს თეატრ „ნა ზაბრადლის“ სცენაზე დაიდგა ჰაველის პირველი აბსურდის პიესა „ზეიმი ბაღში“, რომელმაც ჰაველი აღმოსავლეთევროპული აბსურდის თეატრის წამყვან წარმომადგენლად აქცია. საზოგადოებას სურდა სცოდნოდა, რაში იყო საქმე, ამას კი ჰაველის პიესებიდან რაც დრო გადიოდა, სულ უფრო უკეთ იგებდა (კრისეოვა 1991: 35). თეატრს იმ დროს პოლიტიკური მნიშვნელობა ჰქონდა, იგი სულიერ კლიმატს ქმნიდა. თავის ესეში „ჩემი ცხოვრებიდან“ ჰაველი წერს: „რაც უფრო მეტი შეგვეძლო, მით უფრო მეტს ვაკეთებდით, რაც უფრო მეტს ვაკეთებდით, მით მეტი შეგვეძლო. ეს იყო რაღაც დაჩქარებული ნივთიერებათა ცვლა ხელოვნებასა და ეპოქას შორის, რომელიც აუცილებელია ისეთი სოციალური ორგანიზმისთვის, როგორც თეატრია, არაჩვეულებრივად ინსპირატორული და პროდუქტიული“ (ჰაველი 1992).

1968 წლის სისხლიანი მოვლენების შემდეგ ჰაველი უაღრესად მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდა. მას წაართვეს არა მხოლოდ მისთვის საყვარელ „ნა ზაბრადლიში“ მოღვაწეობის საშუალება, არამედ საერთოდ მოუსპეს ყოველგვარი შესაძლებლობა, რაიმე საერთო ჰქონოდა ჩეხურ თეატრთან და, როგორც ავტორი, იგი ყველაზე აკრძალულთა შორის აღმოჩნდა. მისი ნაწერები „სამიზდატის“ სახით გამოდიოდა, პიესები ძირითადად საზღვარგარეთ, დასავლეთში, იდგმებოდა. ჰაველის ბიოგრაფი — ედა კრისეოვა — ერთ-ერთ ასეთ ეპიზოდს აღწერს: უკვე მოგვიანებით სადღაც ბარში მჯდომ ჰაველს თურმე ვიღაც მამაკაცი მიუახლოვდა და უთხრა, რომ ორწლიანი სასჯელის მოხდისას იმით იყო დაკავებული, რომ ჩეხური ლიტერატურის ისტორიიდან მის სახელს აქრობდა...

როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, ვაცლავ ჰაველის პირველი მნიშვნელოვანი პიესა არის „ზეიმი ბაღში“, რომელიც 1963 წელს დაიდგა „ნა ზაბრადლის“ სცენაზე. ამ პიესის შესახებ ცნობილმა დრამატურგმა, ჰაველ კოჰოუტმა, თქვა: „ზეიმმა ბაღში“ მოახდინა ჰაველის კატაპულტირება სამყაროში“.

პიესაში ასახულია ჩეხოსლოვაკიის ვითარება XX საუკუნის 60-იან წლებში. მასში ნაჩვენებია იმდროინდელი ჩეხი მოქალაქის ფსიქოლოგია, რაც იმაში მდგომარეობდა, რომ არაფერში ჩარეულიყო, არ გამოეთქვა საკუთარი აზრი, შენიღბულიყო ფრაზებით, მაგრამ მოეხერხებინა სიტუაციის თავის სასარგებლოდ გამოყენება. პიესა გვიჩვენებს ადამიანს, რომელიც კარგავს საკუთარ იდენტობას. ჰაველი ამ პიესით მიუთითებს არსებული რეჟიმის უაზრობასა და ბიუროკრატიულ უსუსურობაზე და აჩვენებს იმას, რომ ასეთ რეჟიმში ადამიანის საკუთარ თავთან გაუცხოება გარდაუვალია.

პიესის — „ზეიმი ბაღში“ მთავარი პერსონაჟი ჰუგო პლუდეკია. ეს არის ახალგაზრდა კაცი, რომელმაც თავისი კარიერა ფრაზებზე ააგო და ბოლოს მთლიანად ჩაიკარგა კიდეც მათში. ერთი შეხედვით უაზრო, აბსურდული ფრაზები და სიტყვები დაშიფრული სახით

ასახავს სახელმწიფო სისტემას, რომელიც თავს იქებდა იმით, რომ წვლილი შეჰქონდა ისტორიის დინამიურ განვითარებაში, სინამდვილეში კი ერთ ადგილზე იტკეპნებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ჰუგო ამ პიესის მთავარ მოქმედ პირად უნდა მოიაზრებოდეს, რადგან ის, რაც პიესაში ხდება, მისი „თავგადასავალია“, მისი ამ სტატუსით აღქმა ერთი მიზეზით არის შეუძლებელი — აქ, ისევე როგორც ჰაველის სხვა პიესებშიც, მთავარი მოქმედი პირი ფრაზაა. პლუდეკი, ისევე როგორც დანარჩენი მოქმედი პირები, მხოლოდ საშუალება, მხოლოდ მედიუმი, რომლის მეშვეობითაც ლაპარაკობს და მოქმედებს პროტაგონისტი.

ჰაველის ამ აბსურდის პიესაში არის ეპოქალური ფსევდოფილოსოფიის შესანიშნავი ნიმუშიც, რომელიც გორკის ცნობილი ფრაზის — „Чело-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век! Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью... уважать надо!“ — პაროდირებას შემდეგნაირად ახდენს: „ადამიანი — ეს არის რაღაც მდიდარი, რთული, ცვალებადი და მრავალფეროვანი, არ არსებობს სიტყვა, წინადადება, წიგნი, არაფერი, რაც მის აღწერას მთელი მოცულობით შეძლებდა და მთლიანად მოიცავდა. ადამიანში არ არის არაფერი მუდმივი, მარადიული, აბსოლუტური, ადამიანი უწყვეტი ცვლილებაა, მაგრამ, ცვლილება, რომელიც ამაყად ჟღერს!“ (ჰაველი 2011: 102-103).

აბსურდულობა პიესაში განსაკუთრებით მოქმედი პირების დაყოფით არის ნაჩვენები: ერთნი გამხსნელები არიან, მეორენი — ლიკვიდატორები. იმას, რასაც ერთი ხსნის, მეორე იმისავე ლიკვიდაციას ახდენს და ასე გაუთავებლად, როგორც ერთგვარი *perpetuum mobile*. ანუ ეს არის საქმის კეთების სიმულაცია. იგივე მნიშვნელობა აქვს ჭადრაკის თამაშის მეტაფორას. ჰუგო საკუთარ თავს ეთამაშება ჭადრაკს: როდესაც დავის ერთ მხარეს ცოტას მოიგებს, მეორე მხარეს ცოტას წააგებს და პირიქით. იქ არაფერი არ ხდება, პერსპექტივაში არანაირი რეალური შედეგი არ ჩანს. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ასეთ სამყაროში ბევრს ლაყბობენ, მაგრამ არაფერი არ ითქმება. ზუსტად ისე, როგორც აბსურდის თეატრში, ოლონდ იმ განსხვავებით, რომ ჰაველმა პირველმა აღმოაჩინა ცხოვრებისეული აბსურდულობის სოციალისტური განზომილება.

უმნიშვნელოვანესად მიმაჩნია ჰუგო პლუდეკის ფინალური მონოლოგი. ეს არის ჰამლეტის, რენესანსის მიწურულის ინტელექტუალის გადაბრუნებული მონოლოგი „ყოფნა — არყოფნისა“, წარმოთქმული XX საუკუნის 60-იანი წლების ჩეხი კარიერისტის მიერ და გადააზრებული აბსურდულ, გნებავთ, პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში.

ფრაზა ადამიანსა და სამყაროს შორის დგას, ადამიანები რეალური შემთხვევებისა და მოვლენების სამყაროში კი არ ცხოვრობენ, არამედ მის ინტერპრეტაციებში და მანევრირებულ დასაბუთება-მოტივირებებში, რომელთაც უნარი შესწევთ დაიცვან ნებისმიერი რამ რეალობის სრული იგნორირებით: „დღეს უკვე აღარ არის სტატიკური და უცვლელი კატეგორიების დრო, როდესაც A მხოლოდ A იყო, ხოლო B ყოველთვის მხოლოდ B; დღეს კარგად მოგეხსენება, რომ A შეიძლება ხშირად ამავე დროს B იყოს, ხოლო B ამავე დროს იყოს A; B შეიძლება B იყოს, მაგრამ ასევე იყოს A და C; ისევე, როგორც C შეიძლება იყოს არა მარტო C, არამედ, B და D; და გარდა ამისა, გარკვეულ გარემოებებში F შეიძლება არა მარტო O, Q, Y იყოს, არამედ, ვთქვათ R-ც!“ (ჰაველი 2011: 103). ეს ფრაგმენტია ჰუგოს მონოლოგიდან, რომელიც ინტერტექსტურად დაკავშირებულია ჰაველის ექსპერიმენტული პოეზიის კრებულთან „ანტიკოდები“,^{*} სადაც სიტყვების ვერბალური ასპექტები კომბინირებულია ვიზუალურ ასპექტებთან. კრებულის ერთ-ერთი ლექსი, „მლიქვნელობა“ წარმოადგენს ტოლობათა ციკლს, სადაც „გარკვეულ ვი-

^{*} „ანტიკოდები“ არის ჰაველის „სამიზდატი“ გამოსული გრაფიკულ-ექსპერიმენტული პოეზიის კრებული: <http://eldar.cz/myf/txt/havel-antikody.html>

თარებებში A უდრის B-ს, B გარკვეულ ვითარებებში უდრის C-ს“ და ა. შ., მანამ, სანამ ანბანის პირველი და უკანასკნელ ასოს შორისაც არ ჩაინერება ტოლობის ნიშანი: „Z გარკვეულ ვითარებებში უდრის A-ს“ და არ შეიკვრება წრე ანუ გამოუვალი სიტუაცია ან გაუთავებელი სიარული წრეზე. ლექსის ბოლო სტრიქონებია: „ხოლო იმის ძიება, რას უდრის გარკვეული გარემოებები, მლიქვნელობაა, რომელიც დამახასიათებელია გარკვეული ადამიანებისთვის“. ამ კრებულში შეტანილი ლექსები XX საუკუნის 60-იანი წლების პირველი ნახევრიდან იქმნებოდა და მათ იგივე საფუძველი აქვთ, რაც მის პიესებს: ისინი აზროვნების და ენის, არაფრისმთქმელი მრავალსიტყვაობის და ფრაზიორობის სტერეოტიპს იკვლევენ.

ჰუგო პლუდეკი ერთი მეორის მიყოლებით სესხულობს ფრაზებს, სწრაფად ითავისებს მათ, როგორც საკუთარ აზრებს, და საბოლოო ჯამში მთლიანად კარგავს საკუთარ პიროვნებას და იქცევა აზრის არქონის განსახიერებად, იქცევა თვითკმარ და რეალობისგან მონყვეტილ უნივერსუმად. შინ დაბრუნების შემდეგ ის, ვინც ოდესღაც ჰუგო პლუდეკი იყო, უკვე ველარ აცნობიერებს კავშირს ამ ადგილთან და მათთან, ვინც იქ ცხოვრობს. მისი გარდაქმნა იმდენად სრულყოფილია, რომ მას მშობლებიც ველარ სცნობენ. ფრაზამ ისეთ განვითარებას მიაღწია, რომ იგი აღარც არის დამოკიდებული მის წარმომთქმელზე, ფრაზამ ადამიანურ არსებებს მხოლოდ ფრაზის მატარებლის და მისი არტიკულატორის ფუნქცია დაუტოვა.

„რა განსაზღვრებას მისცემთ აბსურდის თეატრს?!“ — ეკითხება ჟურნალისტი და მწერალი კარელ ჰეიფდილა ჰაველს „დაუსწრებელ დაკითხვაში“, რაზეც ჰაველი პასუხობს: „პირადად მე ვფიქრობ, რომ ეს არის უმნიშვნელოვანესი მოვლენა XX საუკუნის თეატრალურ კულტურაში, რადგანაც იგი თანამედროვე კაცობრიობას ასახავს მის „კრიზისულ მდგომარეობაში“ ანუ უჩვენებს კაცობრიობას ადამიანს, რომელმაც დაკარგა ძირითადი მეტაფიზიკური რწმენა, აბსოლუტის გრძნობა, დამოკიდებულება მარადიულობისადმი, საზრისის შეგრძნება, ანუ მტკიცე საფუძველი ფეხქვეშ. ეს არის ადამიანი, რომელსაც ყველაფერი ხელიდან ეცლება, მისი სამყარო ინგრევა, იგი გრძნობს, რომ რაღაც სამუდამოდ დაკარგა, მაგრამ არ ძალუძს აღიაროს თავისი მდგომარეობა და ემალება მას. აბსურდის პიესების თამაში არ შეიძლება ბუკვალურად, ისინი არაფრის ილუსტრირებას არ ახდენენ, არც პათეტიკური არიან და არც დიდაქტიკური, პირიქით — დეკადენტურად სახუმაროები. მათთვის ნაცნობია ფენომენი უსასრულო სიმძიმისა. ამ პიესებში ხშირად სუფევს დუმილი და ბრიყვული ლაყბობა. ვისაც სურს, შეუძლია დაესწროს მათ, როგორც ცარიელ კომედიებს. ეს პიესები არ არის ნიჰილისტური და ეს მნიშვნელოვანია — ისინი გამაფრთხილებელია. ისინი არ გვამშვიდებენ და არ გვისახავენ იმედს. ისინი მხოლოდ იმას გვახსენებენ, თუ როგორ ვცხოვრობთ. იმედის გარეშე. ამაშია მათი გამაფრთხილებელი მისია“ (კრისეოვა 1991: 29).

უნდა ითქვას, რომ ვაცლავ ჰაველის აბსურდის პიესებს სრულიად გამოკვეთილი სტილი აქვთ. მათ უმეტესობაში არის ძლიერი რაციონალური და ინტელექტუალური ინსპირაცია. წიგნში „დაუსწრებელი დაკითხვა“ ჰაველი ამბობს, რომ პიესის დანერამდე იგი ჯერ სტრუქტურის სქემას აგებდა. მისი პიესებში ხშირად არის სიმეტრიული, მათემატიკური ან გეომეტრიული კონსტრუქციები. უადრესად სტილიზებულ კომუნისტური ცხოვრების წესს ისინი კარიკატურის სახით წარმოადგენენ.

ერთმოქმედებიანი პიესა „ვერნისაჟი“ ჰაველმა 1975 წელს დაწერა. პიესა გარკვეულ-ნილად ავტობიოგრაფიულია. ისევე, როგორც „ვერნისაჟის“ მთავარი გმირი, დისიდენტი მწერალი ბედრჟიხი, ვაცლავ ჰაველიც ერთ დროს ლუდსახარშ ქარხანაში მუშაობდა დამხმარე მუშად.

მთავარ გმირს თავისთან პატიჟებს ცოლ-ქმარი, რომელიც აღფრთოვანებულია თავისი მატერიალური კეთილდღეობით. ცოლ-ქმარი სტუმარზე შთაბეჭდილების მოხდენას ცდილობს თავისი ბინის რემონტით, ავეჯით, საკვებით, ცხოვრების წესით. ეს არის პროტესტი მომხმარებლური საზოგადოების წინააღმდეგ, რომელიც დაცლილია ყოველგვარი ადამიანური ღირებულებებისგან. მათთან სტუმრობით თავმოებზრებულ და შეძრწუნებულ ბედრჟიხს წასვლა სურს, მაგრამ იძულებული ხდება დარჩეს და კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის იმას, თუ რა ცარიელია ამ ოჯახის ცხოვრება, რომელიც დამყარებულია არა გრძნობებზე, არამედ მატერიალური კეთილდღეობისკენ სწრაფვაზე.

კომუნიკაცია დარღვეულია, მასპინძლების ფრაზები ხელოვნურია, სტუმრად მოსული ბედრჟიხი კი მხოლოდ მოკლე პასუხებით იფარგლება. სიტუაციის უაზრობას და აბსურდულობას გამოხატავს ის, რომ მოქმედება წრიულია, იგი გაუთავებლად მეორდება.

პიესა „ასენიზაცია“ 1987 წელს დაწერა. მოქმედება ვითარდება ერთ-ერთი ძველი ციხესიმაგრის დარბაზში, სადაც დროებით არქიტექტორთა ჯგუფი ცხოვრობს და ციხესიმაგრის ქვემოთ არსებული დასახლების ასენიზაციის პროექტზე მუშაობს. ძველი ქალაქის ადგილზე მათ უნდა შექმნან ახალი, თანამედროვე დასახლება. ამას არ ეთანხმებიან დასახლების მოქალაქეები, რომელთათვისაც ძვირფასია ძველი ქალაქის განსაკუთრებული ტრადიციები და ატმოსფერო, რომელიც საუკუნეთა განმავლობაში იქმნებოდა.

ეს პიესა არის, ზოგადად, ძალაუფლებისა და იმით შესახებ, ვისაც ეს ძალაუფლება ხელთ უპყრია. აქ ნაჩვენებია, თუ რამდენად ადვილად იღებენ „ძლიერნი ქვეყნისანი“ გადწყვეტილებებს ადამიანთა ბედის შესახებ. ეს არის პიესა ერის ისტორიული ფესვების, მისი უწყვეტობის შენარჩუნებისთვის ბრძოლაზე და იმ ხალხის ბედზე, რომელსაც ამის გამო სიკვდილმისჯილთა დილეგებში ყრიან და იმათზე, ვინც კონფორმიზმის გზას ადგას. დროის კავშირთა უწყვეტობის აუცილებლობის იდეა კარგად ჩანს პიესის ამ ფრაგმენტში:

„მეორე დელეგატი (კითხულობს): როგორც ძველი მაცხოვრებლები ამ პატარა ქალაქისა, რომელიც ისტორიულ ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენს და მშენებლობის თვალსაზრისით უნიკალური დასახლებაა, ამ დოკუმენტით გამოვხატავთ ჩვენს პროტესტს აქ დაგეგმილი ასენიზაციის გამო. გვესმის, რომ მისი მიზანია ჩვენი საცხოვრებელი და ჰიგიენური პირობების გაუმჯობესება, მაგრამ ფასი, რადაც ეს დაგვიჯდება — ანუ მრავალი წლის მანძილზე სანაცვლო საცხოვრებლის მიღება და შემდეგ დაბრუნება იმ გარემოში, რომელსაც უკვე არაფერი ექნება საერთო ჩვენს ნამდვილ სახლთან — ჩვენთვის ძალიან მაღალია. მრავალი ათწლეულის მანძილზე სიამოვნებით ვცხოვრობდით აქაური დასახლების თავისებურ და ხატოვან გარემოში, შევეჩვიეთ მის განუმეორებელ ატმოსფეროს, გვიყვარს იგი და არ გვსურს მისი დაკარგვა. თუ წაგვართმევთ ჩვენს ახლანდელ სახლს — გაგვაუბედურებთ. ხელს აწერს ორას თექვსმეტი მოქალაქე (ხანგრძლივი პაუზა)“ (ჰაველი 2011: 160).

ამავე პიესაში არის ეპიზოდი, რომელშიც საუბარია შინაგან ხმაზე, ის ადამიანს მიუთითებს, თუ რისი გაკეთებაა სწორი გარკვეულ სიტუაციაში, მაგრამ, ამავე დროს, ამავე ადამიანმა იცის, რისი გაკეთებაა მისთვის უფრო მომგებიანი. იგი ერთგვარი არჩევანის წინაშე დგება. ეს შინაგანი ხმა, რომელსაც იგი უმეტეს შემთხვევაში არ უსმენს, მისი სინდისი, მისი მორალური ორიენტირია. ამ პიესაშიც, როგორც ჰაველის მთელ შემოქმედებაში, ადამიანის იდენტობის კრიზისზეა საუბარი, საუბარია ადამიანის გაუცხოებაზე საკუთარ თავთან და იმაზე, რომ მაინც ყოველთვის გამოჩნდება ადამიანი, რომელც აღიმაღლებს ხმას უსამართლობის წინააღმდეგ, თუნდაც ეს პროტესტი უტყვი იყოს. ამის გამოხატულებაა პიესის ერთ-ერთი მთავარი გმირის თვითმკვლელობა.

უნდა დავამატო, რომ ჩემი აზრით, სრულიად გამჭვირვალეა პარალელი ჩეხოსლოვაკიის სახელმწიფო უსაფრთხოების მიერ მოწყობილ ღონისძიება „ასენიზაცია“ და პიესის სათაურს შორის. „აქცია ასენიზაცია“ იყო კოდური სახელწოდება სახელმწიფო უსაფრთხოების ოპერაციისა მე-20 საუკუნის 70-80-იანი წლების მიჯნაზე. იგი მიზნად ისახავდა, ეიძულებინა „ქარტია 77“-ის ხელმომწერები, რომ მათ ჩეხოსლოვაკია დაეტოვებინათ. ამისთვის იყენებდნენ იძულებას, ფსიქოლოგიურ და ფიზიკურ ზეწოლას. 1977 წლის დეკემბერში გაიცა ბრძანება, რომლის საფუძველზეც უნდა მომხდარიყო „ქარტია 77“-ის მთავარი ორგანიზატორების სრული იზოლაცია და მათი გაძევება ჩეხოსლოვაკიიდან. აქცია ასენიზაციის“ ფარგლებში რიგი მოღვაწეებისა იძულებული გახდა ემიგრაციაში წასულიყო.

ერთ-ერთ ინტერვიუში, კითხვაზე, რის შესახებ მოგვითხრობს მისი პიესები, ჰაველი ასე უპასუხებს: „როდესაც ამაზე ვფიქრობ, მგონია, რომ ჩემი ყველა აქამდე დაწერილი პიესა არსებითად ერთ თემაზეა, ეს არის თემა ადამიანის იდენტობის კრიზისისა. მას, რა თქმა უნდა, სხვადასხვა ფორმით ვუბრუნდები, მაგრამ, მინდა ეს თუ არა, ეს თემა მათში ყოველთვის რაღაც სახით იჩენს ხოლმე თავს“. ადამიანის იდენტობის კრიზისს კი ჰაველი ასე განმარტავს: „ვეფიქრობ, რომ ღმერთის დაკარგვით ადამიანმა დაკარგა რაღაც აბსოლუტურ და უნივერსალურ კოორდინატა სისტემა, რისთვისაც შესძლებდა ნებისმიერი რამის, უპირველეს ყოვლისა კი — საკუთარი თავის შეფარდებას. ადამიანის სამყარომ და მისმა პიროვნებამ ნელ-ნელა დაიწყო დაშლა მისგან განცალკევებულ და ერთმანეთთან დაუკავშირებელ ფრაგმენტებად, რომლებიც სხვა, პირობით კოორდინატა სისტემებს შეესაბამება. სწორედ ამით დაიწყო ადამიანის შიგნით იდენტობის დაკარგვა ანუ დაკარგვა იგივეობისა საკუთარ თავთან და, ამასთან ერთად, ადამიანმა დაკარგა იერარქია განცდებისა და ღირებულებებისა“ (ჰაველი 1990ა: 237-238).

ფრანგმა ფილოსოფოსმა ჟან-ფრანსუა ლიოტარმა პოსტმოდერნიზმი აღიქვა, როგორც მარქსიზმის ტიპის უნივერსალურ თეორიათა უარყოფა და ასეთ უნივერსალურ თეორიებს მან **დიდი ნარატივი** უწოდა, რომელსაც **მცირე ნარატივები** უპირისპირდება.

ლიოტარი **დიდ ნარატივს** აღწერს, როგორც თეორიას დიდი ნარატივებისა, რომელთაც აქვთ პრეტენზია, რომ ფლობენ უნივერსალურ განმარტებებს და თავიანთ ინტერესებში იყენებენ ამით მოპოვებულ გავლენას. მაგალითს წარმოადგენს მარქსიზმი, რომლის მიხედვითაც, კაცობრიობის მთელი ისტორია კლასთა ბრძოლის ისტორიაა, მისი საბოლოო მიზანი კი — პროლეტარიატის დიქტატურა. ეს უკანასკნელი კი გამორიცხავს კლასთა ბრძო-

ლას, ვინაიდან მის ფარგლებში აღარ იქნებიან ექსპლოატირებულნი. არაერთი რელიგია სთავაზობდა კაცობრიობის ისტორიის ამგვარ ყოვლისმომცველ განმარტებებს საკუთარ სისტემათა შესაბამისად. ლიოტარის ასკვნის, რომ ასეთი სისტემები იმპლიციტურად ავტორიტარულია და რომ XX საუკუნის მინურულიდან მათ დაკარგეს ზეგავლენა ინდივიდუალურ ქცევაზე. პოსტმოდერნულ სამყაროში ცხოვრების ნაწილია ის, რომ ამგვარ **დიდ ნარატივებს** კი აღარ უნდა ვენდოთ, არამედ შევექმნათ ტაქტიკურად ორიენტირებული **მცირე ნარატივები**, თუ გვსურს წინ აღვუდგეთ ავტორიტარიზმს. ლიოტარის აზრით, ჩვენ ახლა გავერკვიეთ დიდ ნარატივებში და აღმოვაჩინეთ, რომ მათი პრეტენზიები ავტორიტარულობაზე ყალბი და უსაფუძვლოა (პოსტმოდერნიზმი 2002: 261-262).

ლიოტარის **დიდ ნარატივში** ინდივიდები ითრგუნებიან და თავს **დიდი ნარატივისთვის** შეწირულ მსხვერპლად აღიქვამენ. მარქსიზმი თავისი საბჭოური მოდელით მოითხოვდა, რომ ყველა ინდივიდი გაჰყოლოდა კომუნისტური პარტიის ხაზს, რადგან პარტია ფლობდა ყველა ჭეშმარიტებას. ლიოტარმა უჩვენა, როგორ ანადგურებს ეს პიროვნულ ინციპტივას და მიჰყავს ადამიანი ტოტალიტარული საზოგადოებისკენ, სადაც განსხვავებულ აზრს სასტიკად სჯიან, ხოლო შემოქმედებას — ახრჩობენ. **დიდი ნარატივის** კრახი, რა თქმა უნდა, ნათელი გახდა მეოცე საუკუნის მინურულს, რაც გამოიხატა საბჭოთა კავშირისა და მასზე დამოკიდებული ქვეყნების კოლაფსში. ლიოტარის აზრით, ის, რაც მხარდაჭერას მოითხოვს, არის **მცირე ნარატივი**. ინდივიდუალური შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც მთავარი **მცირე ნარატივი**, რომელიც ცდილობს დაუპირისპირდეს ავტორიტარულ **დიდ ნარატივს**, იქნება ეს სახელმწიფო თუ მულტინაციონალური კორპორაციები (პოსტმოდერნიზმი 2002: 306).

სწორედ ამ კონტექსტში განვიხილავთ ვაცლავ შაველის შემოქმედებას — მის დრამატურგიას, ესეისტიკასა და ექსპერიმენტულ პოეზიას. ისეთი ცნება, როგორიცაა **მცირე ნარატივი**, ზუსტად ასახავს შაველის ტექსტების მიზანდასახულებას და მის ურთიერთმიმართებას პოსტ-ტოტალიტარულ რეჟიმთან, რომლის დამთრგუნველი წნეხის პირობებშიც მან შექმნა თავისი ჟანრობრივად მრავალფეროვანი ტექსტების მნიშვნელოვანი ნაწილი.

შაველი თავისი „მცირე ნარატივით“ წლების განმავლობაში, ნებისმიერ პირობებში უპირისპირდებოდა „დიდ მარქსისტულ ნარატივს“ და მეთოდურადასუსტებდა მას, რადგან შაველსავე რომ დავესხსოთ: „... ვფიქრობ იმის მსგავსად როგორც ყოველი ჩვენგანი დაბადებითვე არის, ანუ როგორადაც ქცევის შესაძლებლობა აქვს ყოველ ჩვენგანს გარემო ვითარებათაგან დამოუკიდებლად, ე.ი. ვფიქრობ, როგორც სრულყოფილი ადამიანი, რომელსაც შესწევს ძალა, პასუხი აგოს სამყაროზე და სამყაროს წინაშე. ამ შემთხვევაში მე, ცხადია, ბევრი რამის გაკეთება შემიძლია. მაგალითად, შევეცდები მოვიქცე ისე, როგორც სწორად მიმაჩნია და როგორც, ჩემი ღრმა რწმენით, უნდა იქცეოდეს ყველა — სრული პასუხისმგებლობით. არგუმენტს, რომ ამას აზრი არა აქვს, ვპასუხობ ძალზე მარტივად — აქვს!“ (შაველი 1990ბ).

დამონებიანი:

ონგმანოვა 2006: Jungmannova L. *Svět v dramatice Václava Havla*. Jomnal. Otázky českého kánonu 2006.

კამიუ 1984: Камю А. *Миф о Сизифе (Эссе об абсурде)*. Абсурдное рассуждение. М.: 1984.

კრისეოვა 1990: Kriseova E. *Václav Havel. Biografia*. 1990.

პოსტმოდერნიზმი 2002: *The Routledge Companion to Postmodernism*. Edited by Stuart Sim. London and New York, 2002.

ჰაველი 1953: Havel V. *Hamletova otázka*. 1953; Available from: <http://www.vaclavhavel-library.org/en/vaclav-havel/collected-works>

ჰაველი 1990ა: Havel V. *O lidskou identitu*. Praha: Rozmluvy, 1990.

ჰაველი 1990ბ: ჰაველი ვ. იგივეობის კრიზისი. გაზ. „თავისუფალი საქართველო“, № 1, 1990.

ჰაველი 1992: ჰაველი ვ. ჩემი ცხოვრებიდან. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, №35 (2865), 1992.

ჰაველი 2007: ჰაველი ვ. *წერილი გუსტავ ჰუსაკს*. ახალი ათასწლეული. თბ.: „უნივერსალი“, 2007.

ჰაველი 2011: ჰაველი ვ. *პიესები*. თბ.: „სიესტა“, 2011.

Maia Nachkebia

Crisis of Human Identity in Vaclav Havel's Essays and Plays

Abstract

Key words: Vaclav Havel, Vaclav Havel's plays, *Normalization* period, chrisis of human identity, little narrative

Crisis of human identity is one of the major themes for essays and plays of Vaclav Havel. Destination of human being and the crisis of human identity are two sides of one coin and are always presented in Havel's works as a crucial problem.

Author of the article expresses the view that the personality of Vaclav Havel reunites three hypostases: play writer, philosopher, and politician and in her opinion they are inseparable. Havel's literary and political activity rose from his philosophical views. This article focuses on Havel's works created between 60th and late 80th of the 20th century.

During the so called *Normalization* period (after the bloody events of 1968) Havel produced number of texts which were dedicated to the analysis of the post-totalitarian state. First such text was the famous “Letter to Gustav Husak” (1975) which contains profound analysis of disturbing results of so called *Normalization*. He discusses phenomenon of fear which in the Czechoslovak society gave birth to indifference, apathy, hypocrisy and as a result _ to timeserving. Havel focuses on the topics like corruption of moral norms, ritualization of life, correlation of history and pseudo-history in the post-totalitarian state and its completely destructive results.

Havel's plays are embodiment of his philosophical views. Crisis of human identity is presented in all his plays but every times are stressed its various aspects. In this article are discussed mainly the following plays: “The Garden Party” (1963), “Unveiling” (1975) and “Redevelopment” (1987). In the article a special attention is dedicated to the essence of absurd drama and the way in which Havel presents absurd dimension in the socialist environment. Crucial importance in Havel's plays has the language in post-totalitarian regime (i.e. “The Garden Party” and “The Memorandum”) and its enslaving power. In this concern is important interrelation between Vaclav Havel's plays and his collection of experimental poems “Antikody”.

The article views Havel's works, both plays and essays as a *Little Narrative* against the Marxist *Grand Narrative*. Havel's *Little Narrative* was methodically weakening the post-totalitarian regime.

მურმან ლებანიძე — 90

ზოია ცხადაია

მურმან ლებანიძე

„სახე — დაჭმუჭვნილ-დაღეჭილი, / აზრები — მჭახე... / გეამაყება სახე შენი / — ნატანჯი სახე!“ — ასე დასაბა 60 წლის მურმან ლებანიძემ თავისი პორტრეტი (ლექსსაც „პორტრეტი“ ჰქვია, ზ.ც.)... ერთი შეხედვით გარეგნული პორტრეტი, არსებითად კი — ეს მისი შინაგანი სამყაროა, მისი პოეტური სულის შტრიხებია. უმეტესად, პოეზია ტკივილია, პოეტი კი — ამ ტკივილისთვის გაჩენილი. ეს შემოქმედი ადამიანის ბედისწერაა... ამას გულისხმობს ერთ-ერთ ლექსში ნათქვამიც: **„შენი ტანჯვა და შენი კირთება არ დააბრალო, პოეტო, არვის! და, თუ სიცილით პირაქეთ გკითხონ: რად, რისგან გულში ნატენი ხანჯლის?! უბასუხე, რომ შენშია თვითონ, შენშია თვითონ მიზეზი ტანჯვის“**... (უსათაურო). ეს, ზოგადად, პოეტის ხვედრზე. კონკრეტულად კი, მურმან ლებანიძე, სიცოცხლეზე უზომოდ შეყვარებული და ცხოვრებისგან საკმაოდ ნატანჯი რომ იყო, ამას მის პოეზიაში ვკითხულობთ. რჩეულ კრებულებს ახალი ლექსებით იწყებს და ამთავრებს ყველაზე ძველით. მკითხველმა ბოლოდან უნდა ფურცლო პირველ გვერდამდე და დაინახავ კაცს, სულს — სიყრმიდან სიბერემდე, აღსასრულამდე, ყველაფრით: რისთვის იცხოვრა, რაც მსხვერპლად მოითხოვა „ამ ცხოვრებამ — ბრძნულმან, რთულმან“; როცა ამას წერს, უკვე ნახევარი ცხოვრება გავლილია. უკან დარჩენილა საშინელი დღეები (იგი ცხრამეტი წლისა ნავიდა ფრონტზე და ბოლომდე იბრძოდა). ვფიქრობ, ქართულ პოეზიაში ასე ხანგრძლივად, უფრო სწორად, ასე სამუდამოდ არავის ადევნებია იმ მძიმე დღეების მტკივნეული აჩრდილები, როგორც მურმან ლებანიძეს. ისინი დროდადრო, როგორც ნაჭრილობევი, ისე შეახსენებენ თავს. ცალკე აღებული ეს ტექსტები ისეთ ლირიკულ ციკლად იკვრება, რომელიც ისტორიის ყოველგვარ მონათხრობს თუ ნარკვევს აღემატება თავისი სიმართლით და გულწრფელობით, რეალური ფაქტებით და განცდებით... საზოგადო და საკუთარი საფიქრალით... ტანჯვის ერთ-ერთი მიზეზიც — ამ ომიდან ჩამოყოლილი მძიმე სენი, რომელიც იმ დროისთვის ჯერაც მოურჩენლად ითვლებოდა, სენი, „ამაზრზენი და განუკურნელი“, როგორც მისთვის საყვარელი ლადო ასათიანი იტყოდა. ომისშემდგომი საყოველთაო სიდუხჭირე, ოჯახი და პატარა შვილები. უმწეობა და მუდმივი ჭიდილი სიკვდილსა და სიცოცხლის შუა. აბასთუმანში, „იმედის ქალაქში“, გატარებული წლები, ხუდადოვის ტყის ზამთრის გრძელი ღამეები... უიმედობა და იმედი. ყოველივე ეს კარგად ჩანს იმ წლების ლექსებში. **„როგორც ხარ-ურემს, ჩაფლულს ტალახში, / ჩემ განვლილ დღეებს ჩავაცქერდები / და, პირველ ყოვლის, ტანჯულ ქალაქში / შენ, დაო ეთერ, გამახსენდები“**.

იმ მძიმე დღეების სურათია ამავე წელს (1960) დაწერილი ლექსი „დათვები“, ერთ-ერთი საუკეთესო მურმან ლებანიძის პოეზიაში, ლექსი, რომლითაც განსაკუთრებულად

იგრძნო და შეიყვარა 60-იანი წლების ახალმა თაობამ იგი (ამას საგანგებოდ იმიტომ აღვნიშნავ, რომ მურმან ლებანიძე თავისი სრული სახით, როგორც პოეტი, 60-იან წლებში წარდგა მკითხველის წინაშე. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე გაჭაღარავებული, გაფითრებული სახით, რომელსაც მართლაც დაჰკრავდა გამოვლილი ტანჯვის იერი; თავისი საყვარელი ლექსებით: „თამუნია ქავთარაძეს“, „ბერნუში დაგიხატია, ზაზული“, „დათვები“, „ლადო“ და სხვ. იგი ხშირად სტუმრობდა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ახალგაზრდა მწერალთა წრეს, სტუდენტურ საღამოებს და წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებდა. კიდევ ერთი — ლადო ასათიანისადმი მისმა პოეტურ-ადამიანურმა დამოკიდებულებამ, ლექსებმა და საუბრებმა უფრო მეტად აგრძნობინა ამ თაობას, და არა მხოლოდ მას, „ადრე წასულის კაცის ფიქრები“, მისი პოეზიის ხიბლი (მას განსაკუთრებულად უყვარდა ლადო); ლექსის სათაური „დათვები“ ირონიზებულია და ამსუბუქებს ფაქტის სიმძიმეს. როგორც დათვებს სძინავთ მთელი ზამთარი, ასევე ეძინა ხუდადოვის ტყეში გაზაფხულის (სიმბოლურად, ალბათ, გამოჯანმრთელების) მოლოდინში „წყეულ კასტას“ და, მათ შორის, თავად ლირიკულ გმირს. ლექსში განსაკუთრებული ემოციური დატვირთვა აქვს მოულოდნელად შემოჭრილ სტრიქონს — „ეს გაზაფხული რა უცებ გაჩნდა“, ან: „ეს გაზაფხული უეცრად გაჩნდა“. ამან თითქოს გადაფარა ყოველგვარი სიმძიმე და სიცოცხლის, განახლების, იმედის სხივით მზისფრად ააჩახჩახა ყველაფერი — როგორც თავად იტყვის... **„მთელი ზამთარი ხუდადოვის ტყეში მეძინა — / იქ ცხოვრობს ჩვენი წყეული კასტა. / მთელი ზამთარი სულ დათოვლილ ტყეში მეძინა — / ეს გაზაფხული უეცრად გაჩნდა“.**

მიუხედავად იმისა, რომ მოსალოდნელ აღსასრულზე ფიქრი მუდამ თან სდევდა, ეს სათქმელი არასოდეს დარჩენილა წუნუნად. ის ყოველთვის მდიდარია და საინტერესო ღრმა კონტექსტებით. უფრო მეტიც — ამან გამოკვეთა სიკვდილ-სიცოცხლისადმი, საწუთროსადმი მისი დამოკიდებულება. შეიძლება ითქვას, ესაა მურმან ლებანიძის, როგორც პოეტის, მთავარი სათქმელი, მთავარი ნათქვამი. მისი შემოქმედებისათვის საზიაროა XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული პოეზიის ძირითადი ტენდენციები, გამოირჩევა დამოკიდებულება ნაცნობი — ყოფითი თუ მარადიული თემებისადმი. მაგრამ, არსებითად, ყველაფერი განჭვრეტილია და განცდილია სიკვდილ-სიცოცხლის, წუთისოფლის გააზრების ფონზე. იქ, სადაც საუბარია სიცოცხლეზე, ამა თუ იმ ცხოვრებისეულ სასიამოვნო ფაქტებზე, არ ავიწყდება წარმავლობა (სიკვდილი); იქ, სადაც სიკვდილის აჩრდილს ეკამათება, ჩაჭიდებულია სიცოცხლეს — წარსულის ხსოვნას, ძვირფას სახელებს, ქალის ტრფიალს, შვილების ყოვლისმომცველ სიყვარულს... და უმთავრესს — სამშობლოს; მიუხედავად სუბიექტური მიზეზებისა, მურმან ლებანიძის დამოკიდებულება წარმავლობასთან, სიკვდილთან, განპირობებულია არა იმდენად პირადულით (ეს მხოლოდ მაპროვოცირებელი ფაქტებია), რამდენადაც, საერთოდ, ადამიანისთვის თანდაყოლილი შიშით (ნურც ამ სიტყვას ვიუხერხულებთ) ყოველთა დამამხობელის წინაშე. ამას ყველაზე მტკივნეულად ისინი გამოხატავენ, ალბათ, რომლებიც ყველაზე ძლიერ შეიგრძნობენ სიცოცხლის მშვენიერებას, სამყაროს ამოუწურავ საოცრებებს.

შეიძლება ითქვას ერთიც — მართალია, 60-იანი წლები ე.წ. დათბობის დროა, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ საბჭოთა პოეტის სიტყვა ჯერ კიდევ შორს იყო თავისუფლებისაგან. სიკვდილ-სიცოცხლეზე და წარმავლობაზე ამგვარად და ამდენის დაწერას უყურადღებოდ

არ დატოვებდნენ იმდროინდელი იდეოლოგიის მესვეურები (ამის მრავალი ფაქტია სხვა შემთხვევებში), მაგრამ, ალბათ, ირწმუნეს, რომ პოეტს თავისი კონკრეტული საწუხარი ალაპარაკებდა და არა — მარადიული და საყოველთაო. მურმან ლებანიძის ხელნერას, უპირატესად, ორიგინალური რიტმი განაპირობებს, რომელსაც, ძირითადად, ქმნის სიტყვათა ინვერსიული წყობა, შესაბამისად, მახვილთა ისეთი გადანაწილება, რომ იქმნება თვისებრივად ახალი ინტონაცია. იმისდა მიხედვით, რა ინფორმაციას, რა სიტყვიერ მასალას მოიცავს ლექსის სტრუქტურა, იცვლება ეს ინტონაციაც. იგი ხან სადაა — ჩვეულებრივი, თხრობითი სტილისთვის დამახასიათებელი, ხან — კატეგორიულობის ნიშნით აღბეჭდილი და იმპერატიული, თუ სათქმელი მწვავეა — კრიტიკული.

მისი პირველი ლექსები 40-იან წლებშია დაწერილი; ისინი 1943 წლიდან ომის დროს და ომის შემდგომ იბეჭდებოდა ფრონტულ გაზეთებში. სწორედ იქ ჩახედა სიკვდილს თვალებში ჭაბუკმა და ადრიდანვე მიიღო სიმწრის გაკვეთილები ცხოვრებისაგან. ადრევე ისწავლა ფასი სიკვდილისა და ფასი სიცოცხლისა, შესაბამისად — დროის ფასიც. ის მეტად ნაყოფიერი, ხელხვაიანი პოეტი იყო. თითქოს, ყოველი დღე გადაჰქონდა პოეზიაში, რადგან ასე სწამდა: დრო ყველაფრის მკრეფელია და სწრაფმავალი, თუ არ სდევ კვალდაკვალ, ჩარჩები უსახო წარსულში: **„ყოვლისა მოსაკრეფელის, / ბრძენთა სთქვეს, დროა მკრეფელი: / დრო ჰქრის, დრო ჰქრის და მეფობენ / დრონი! და არ მეფენი!“**

ნებისმიერ ადამიანს გულგრილს არ ტოვებს დროის სწრაფმავლობის განცდა, მით უმეტეს, პოეტს, რომლის ფიქრი, ხშირად, ფიქრს იქითაც მიდის. ადამიანის მარადიული სევდის მიზეზიც, უპირველეს ყოვლისა, ეს გამხდარა. ცოტა სევდა, ცოტაც — ირონია სიმსუბუქისათვის, გაძლებისათვის: რომ ქვეყანა ფუსფუსებს, შრომობენ, იღვნიან, ხატავენ, რითმავენ... დღე მიდის და „რაი ამ ფაფხურს და რაი ამ თამაშს?!“

პოეტურ განცდებს ამძაფრებს რიტორიკული კითხვებით აქცენტირებული მიმართვა ადრესატისადმი, მსმენელისადმი, ასევე, სხვათა სტრიქონების (ა. ჭავჭავაძე) ციტირება. საკმაოდ გამომწვევი ირონიაა ცხრა ტონის ნაცვლად მოკრეფილი თოთხმეტი ტონა ჩაიც; არახალია, თუ რას ავალებს დროის სწრაფმავლობა ადამიანს. უსათაურო ლექსში (1971) მურმან ლებანიძე უბრუნდება ამ თემას... რომ ეს დღეებიც წარსულს ჩაბარდებიან, გასურს თუ არა, დაბერდებიან ეს ტყეებიც: **„პრიალა ნაჯახებით, კაი მჭრელი წალღებით, მყვირალა ყაჩაღებად მოვლენ წელიწადები. მოვლენ, მოვლენ სხვა დრონი კითხვით: ვისთან ამქრობდი, რა ტყეების პატრონი რა ეტლებით დაჰქროდი?!“** შემდეგ კი — რწმენა იმისა, რომ დრო მაინც ვერ წაშლის იმას, რაც ღირებულია: **„მჯერა ანას ჭადრების, / არც შენს ძელქვებს ვწუხვარო, / ჩემს ტყეებზე რას იტყვი, / ნათლიმამავ, მუხრანო?!“**

ლექსების პატარა ციკლია — „ისევ ფიქრები“ ანუ შვიდი სხვადასხვა ფიქრი: პირველი — ფიქრი იმაზე, რა უმწეოა ადამიანი ზოგჯერ, რა უძლურია სიტყვა, როცა სიკვდილი მეტისმეტად სისასტიკეს სჩადის. ასეთ დროს, **„რომ არ იფიქრო, შენი ნებაა? მოავლე თვალი აწმყოს და წარსულს... სოფელში ახლა გასვენებაა — ხუთზე მარხავენ ოცი წლის ქალწულს. კურთხეულ იყოს ყოველი მგზავრი, რომელმაც უნდა განვლოს უღრანები! მე ექვს შაურად სამძიმარს ვგზავნი: „მონაწილე ვარ თქვენი მწუხარების!“** ასეთ დროს არაფერი შეგიძლია, თითქოს დამცირებული ხარ სიკვდილისგან, ამ სიტყვის უკიდურესი პირდაპირობით. მეორე ფიქრი — ვენახში ორი ძვირფასი საფლავი, „ყოველ აგვისტოს შევიარ სოფლად, მე ჩემი პირმშო ორ ბორცვთან მიმყავს“. მაგრამ პოეტს აწუხებს ის, რომ ამ

საფლავებთან აღარც ვენახი ჩანს, არც ბებერ ნიგვზებს დასტრიალებს ქორი... „აღარც ბოსტანი და აღარც ბაღა“. ეს უკვე მიტოვებული სამშობლოს, მიტოვებული კუთხის გამო აღძრული ტკივილია, რომელიც ქალაქში შეახსენებს თავს: **„მომელანდება ქალაქში ვაზი, / ხაპი და ხაპთან ყურძენი ხვირით — / არგასაცვლელი სამშობლო სხვაზე — / და სულს ვუხსენებ ნაყიდი ღვინით“**.

„ნაყიდი ღვინო“, ალბათ, თვითკრიტიკაცაა და ირონია, რომ საკუთარი მოუვლელია, საკუთარი ვერ მოგიწევია (ცნობილია და მრავალჯერ ნათქვამი ქართულ კრიტიკასა და ლიტერატურულ წერილებში, რომ მურმან ლებანიძეს მრავლადა აქვს ლექსები მიტოვებული სოფლების, განსაკუთრებით, რაჭის სოფლების თემაზე. ამას თვითონაც აღნიშნავს მოგონებებში. აქ შეიძლება დავასახელოთ: „ჩემი კორდიდან“, „იყვნენ სამნი ძმანი“, „წვრილი წვიმების დაწყების წინ“, „ჩაის ხვრეპენ და...“ „სახლი ვნახე სირცხვილისგან თავდახრილი“ და სხვ.: **„ეს სხიერი, ეს ლიქოკი, ეს არხოტი არ ჩააქრო, არ ჩააქრო! გეფიცები... მეშინია, ეს სამოთხე, ეს წალკოტი, სხვა არავინ მოვიდეს და დაიკავოს“...**

მესამე ფიქრი უფრო შორს მიდის. „მესამე ლექსი წვიმაზე ფიქრობს“, წვიმა და მშვიდი ჯარისკაცები, მათ შორის, 19 წლის ბიჭი. კოცონზე, რომელსაც წვიმა აქრობს, იხარშება ცხენის ხორცი („მჭლე და ართვალი წყალში გაბანეს და ცხელი ტყვია ჩაასხეს ყურში“). წლების მერე კიდევ უფრო შემადრწუნებელია ამის გახსენება ყოფილი მეომრისთვის. უნდოდა თუ არ უნდოდა, ისიც ხომ მოწმე იყო ყოველივე იმისა, თანამონაწილედ. გინდა თუ არა, ფიქრიც მოდის (საერთოდ, ომგამოვლილი ადამიანისთვის, ცნობილია, მერე და მერეა უფრო ძნელი, შემანუხებელი, რაც ომის დროს, ომის მკაცრი კანონებიდან გამომდინარე, ჩაუდენია, თავს გადახდენია): **„მაგრამ წვიმს წვიმა და კოცონს მიქრობს, / ვარ შემწყვედელი მარუხის კლდეში... / ოცი წლის წინანდელ წვიმაზე ვფიქრობ / და მაძლარი ვარ ყელამდე ღვით“** (ამ ფაქტს იგი თავის მოგონებებშიც წერს, შეძრწუნებული, შეწუხებული).

ნახევრად იუმორით, ნახევრად ირონიით თვითმკვლევლობასაც ახსენებს. ეს ის შემთხვევაა, როცა ცხოვრება აბსურდს დამსგავსებია. ეს, ალბათ, ნუთებია, მაგრამ მნიშვნელოვანი, წარმოსახვაში გაელვებული... მაინც შემზარავი: **„პარაბელუმთან“ / ძველი „ტეტეტ“ უჯრაში გდია — / რომ აიღო და, / ვთქვათ, რომ შუბლში იხალო ტყვია, / ან უხმაუროდ, / ჰიგიენის, ეთიკის დაცვით, / ცოლს დახვდე / ჭერში დაკიდული, ქათქათა საცვლით, / ან კიდევ არის / გზა მესამე — კარგად დაპურდე, / მაჩაბელივით / გახვიდე და აღარ დაბრუნდე“**.

თუმცა, ყოველგვარი ირონიის და იუმორის გარეშე, ისევ სურვილი არყოფნისა... მაგრამ ეს მაინც ყველაფრისგან დაღლილი კაცის, ისევ და ისევ, ნუთებია — მძიმედ გაელვებული. ლირიკის უმთავრესი ნაწილი სწორედ სიკვდილის გასაადვილებლად იწერება: **„როგორ არ ვწუხდე, რომ ფერი მიგდის, — / დღითიდღე მეტად ხარ ფერმიხდილი, — / რომ წლები გადის, რაც ნიშნავს სიკვდილს, / და რომ ჩვენს გვერდით ცხოვრობს სიკვდილი“**. ეს მწარე სიმართლეა, რომელსაც, რაც შეიძლება, თვალს და ფიქრს არიდებენ ადამიანები, ჩვეულებრივნი თუ უჩვეულონი, მაგრამ პოეტის ხვედრი ამ მხრივ უფრო რთულია და, მით უმეტეს, იმისა, ვისაც ასე მომეტებულად ეფიქრება... ვისთვისაც ცხოვრება მხოლოდ რაღაც ცხადის მსგავსია ზოგჯერ, და არა — რეალობა. უსათაურო ლექსში „გალაკტიონი როგორც იტყვის“ სწორედ ამის განცდაა გამოხატული. ცხოვრების სიზმართან შედარება ცხოვრებით გაუმადლარი, ცხოვრებით მწყურვალე ადამიანის ფიქრია და არა მისი ოპონენტისა: **„გალაკტიონი როგორც იტყვის, — / დაელოცოს ენა-პირი, — / არყოფილი იყო თითქმის,**

/ სიზმარი იყო ყველაფერი... / იყო ბურუსების ტბაში / გზა ვარდისფრად შენაფერი, / იყო რაღაც ცხადის მსგავსი, — / სიზმარი იყო ყველაფერი... / მოდიოდი, მურმან, რისთვის?! / არსით ჩანდა შენაპირი... / სიზმარი იყო, სიზმარი იყო, / სიზმარი იყო ყველაფერი!

ინტერტექსტუალური გადაძახილი გალაკტიონთან: „ვარდისფერად შენაფერი“, „შენაპირი“, ხალხური „ზღაპარ იყოს“ ასოციაცია ლექსის ემოციურობას უფრო საგრძნობს ხდის.

„არ ვთამაშობ, თამაშიდან გავდივარ“, — ესეც ერთგვარი ჟესტია ცხოვრების მიმართ. სიკვდილ-სიცოცხლის ფილოსოფიური გააზრება, როგორც პოეტი წერს, ძველისძველია. გულუბრყვილობაა, ებრძოდე ბუნების კანონზომიერებას. ცხოვრება თამაშია და, შეიძლება, გახვიდე ამ თამაშიდან, გაიქცე, როცა დაიღლები „ბრძოლით, კვნესით, გოდებით“: **„გაჩენილა კაცთა მოდგმა ღვთისაგან, — / მძივნეზარებდეს, ბრძოდეს, კვნესდეს, ჰგოდებდეს / სატალახო გზებით სრულყოფისაკენ! / მაგრამ ჯვარცმა ოპ, როდემდის, როდემდის...“**

„სატალახო გზები“ ანუ ცხოვრებაა ის, რომელიც ათქმევენებს: **„გებრალეზოდეს: ასი წლის კაცი / ორასის არ გახდება! / გებრალეზოდეს: აკვნისას ყმანვილს ცხოვრება გადახდება!“** ე. ი. ცხოვრება რთულია, ია-ვარდით მოფენილი არაა, მაგრამ მაინც დაუთმობელი. ესაა თავი და თავი მურმან ლებანიძის პოეზიისა. მისივე სიტყვით რომ ვთქვათ, იგი ცხოვრებით გულმოუფერებელია, როგორც ნებისმიერი მოკვდავი... ლექსით, მზით, ღვინით გაუმადლარი: **„გიყვარდა ლექსი ისეთი ძალით — / სიტყვის ფერ-ხორცი, გემო, სიჭრელე, / რომ თითებშუა გაგექცა წყალი, / ცხოვრებით გული ვერ მოიჯერე!... / ახლა მაგ ბუხარს აფიცხე ძვლები, / ეგ ფერფლისფერი თმა შეიფერე! / ოთხმოციანი ჩამოდგა წლები / და ჩემი ცოდვით სავსე სიბერე!“** (1980).

ესაა წარმავლობის მწარე განცდა, თითქოს თანდაყოლილი და განუშორებელი, სულში ქრონიკულად ჩასახლებული, როგორც მოურჩენელი იარა. საბედნიეროდ, არ გამართლდა გულისმღრღნელი ეჭვი ნაადრევ სიკვდილზე; ამ ქვეცნობიერმა, არცთუ უსაფუძვლო და ადამიანურად გასაგებმა განცდამ, როგორც ითქვა, კიდევ უფრო საინტერესო გახადა პოეტის ლირიკა. ღრმად განცდილი და ძირიანფესვიანია მისი ტკივილი სანუთროზე, ამიტომაც მოიაზრება ეს საამსოფლიო ფიქრები ზოგადად, ყველასათვის, ვისაც ერთხელ მაინც შეხებია იგი: „სურვილის ქვეყნებში სიგრილეა, სურვილის ქვეყნებში გათოვდა, ეს, ალბათ, სიბერის სიკვდილია — კიდევაც, კიდევაც მეშინია“... და მაინც, მურმან ლებანიძის ტიპის ლირიკოსს შეეძლო, გაექილიკებინა სიკვდილი, ეს ყოვლისშემძველი ურჩხული, რომელიც ხან რას ირქმევს სახელად და ხან — რას: **„პოეტი მარად ბნდებოდა / შეკითხვით: „საით მივქრით?!“ / აქამდე — ჭლექი ჩნდებოდა / (და არა კიბო) ფიქრით. / ეს სენი, ჩვენში დარჩეს და, / მე მოხდილი მაქვს სანდოდ, / ახლა — კიბოსაც აჩენსო, / განგვიმარტავენ ფართოდ!“**

პოეტი, იმთავითვე, ხშირად მიმართავს პროზაიზმს. ეს მისი ბუნებრივი სტილია გამომსახველობის თვალსაზრისითაც და პოეტური მასალითაც. ერთ-ერთ უსათაურო ლექსში იგი იგონებს „გველურ ხუმრობას“, რომელიც მოუსმენია ოპერაციის წინა დღეს: **„ინვა ჩვენს შორის ბერიკაცი, თხანვერა სახის — უკვე გაჭრილი... და თქვა მან მკაცრად: „რა იცითო ბალებმა სიმწრის, მწარე არისო ცხოვრებაში ყველაზე მეტად: რომ გაიღება დილის ცხრაზე კარები მორგის, დაითითოვებს თავთავის მკვდარს ჭირისუფალი და რომ იკითხავს ხმამაღლა, შენზე — „Чей покойничек?“ — ვისიაო მორჩილი მკვდარი?! კაცი — პატრონი დამმარხავი არ გამოჩნდება... აუჩქარებლად რომ დაკეტავს კარებს მორგისას და მოზაიკურ იატაკზე, დედიშობილა, გრილ სიბნელებში, გრილ წყვდიადში მარტო დარჩები...“**

აი, რა არის ცხოვრებაში ყველაზე მწარე... და ა.შ. — ამბობს მოხუცი, „თავად გაჭრილი, შეკერილი უმაღლესი სასწრაფოდ“, ანუ თავად არის, პერსპექტივაში, მკვდარი. რა უფრო უსიამოვნოა მთხრობელისთვის, თხანვერა სახე მოხუცისა თუ მისი ნათქვამი? ან სად თავდება პროზა და სად იწყება პოეზია? ან იყოფა კი ტექსტი ამ თვალსაზრისით?.. ეს ლექსი შეიცავს ნატურალისტური თხრობის ელემენტს (იქნებ, კიჩურსაც), რასაც არც ისე იშვიათად მიმართავს პოეტი, განსაკუთრებით, საომარი თავგადასავლების თხრობისას.

სასაფლაოს თემა კვლავ გრძელდება. ეს იმდენად სულისმერიია, რომ არასოდეს იწვევს მკითხველში მოულოდნელობის ეფექტს, მით უმეტეს, მაშინ, როცა „უამთა ბრუნვით დაღრეჯილი“ მარტოდმარტო უზის ბუხარს და „ცეცხლის ლაპარაკი ართობს“ წარმართივით: „მე — ვინ? ერთის მეტი ვინ მყავს — ცეცხლი მელაპარაკება“.

მეტაფორა — „ცეცხლთან ლაპარაკი“ განსაზღვრავს ლექსის შინაარსობრივ სტრუქტურას, სახეობრივად წარმოაჩენს ადამიანის შინაგან ცეცხლს, სულის ცეცხლისკიდებას. ეს შინაგანი დიალოგია, დიალოგი საკუთარ ცეცხლთან. ამ ვრცელი ლექსის ერთი ნაწილი თოვლიანი ხეობის სევდიანი პეიზაჟიცაა და სიკვდილ-სიცოცხლის არსის განცდაც: **„შაბათს მანვეარი მომდის, / წვევას მთხოვენ არცთუ ცალყბად; / კვირას სასაფლაო კორდის / ქარში ვდგავარ — ხალხი არ ჰყავთ; / ხორხომელა თოვლი მკორტნის, / სანყალს ზღაპრულ თოვლში ვმარხავთ; / თავს ვუქცევთ და, როდის, როდის, / შინ ვბრუნდები, ვერ ვარ კარგად; / ფოთლიანი ქარი ზუის / წლების მიმოტალახებას... / ცეცხლი ძვერს და ცეცხლი ღუის, / ცეცხლი მელაპარაკება“**.

უსათაუროები: „შენ გუგულიანი საათი გიყიდი“, „საზიზღარი ნისლი ასდის ქალაქს“, „აღარავითარი პიროვნული“, „ბოლჩებით და ყავარჯნებით“ გამოირჩევა, ასევე, წარმავლობის მძაფრი შეგრძნებით. მსგავს თემაზე არაერთი პოეტური სიტყვა თქმულა ქართულ ლირიკაში. მურმან ლებანიძის ამ ხასიათის ლექსებს ყველგან თავისებური, განსხვავებული დამლა აზის, რომელსაც ფილოსოფიური სიღრმეცა აქვს და დახვეწილი პოეტური ეფექტიც. მასში გამთლიანებულია პიროვნულ-ბიოგრაფიული და ზოგადადამიანური მარადი საფიქრალი. **„ბოლჩებით და ყავარჯნებით / გრძელი სოფლის კართან ვდგავართ; / მოკლე სოფელს არ დავრჩებით, / ყველა გრძელ სოფელში წავალთ“** (1977).

სიბერის მოახლოების მძაფრი განცდა მეტად საგრძნობია უფრო ადრე (1968) დაწერილ ლექსში, რომელიც პოეტ ოთარ ქელიძეს, თავის უახლოეს მეგობარს მიუძღვნა. პირველსავე სტროფში ნათქვამია მთავარი: ახალგაზრდობა წავიდა, სიბერე მოდის. ყვავილი თივა ხდება: **„გაზაფხულზე ყაყაჩო — ყვავილია, / თიბათვეში, გასთიბვენ და — თივა. / ყვავილობა, იცოდე, ჩავლილია — / ოთარ, გული მტკივა“**.

ყაყაჩო მურმან ლებანიძის ლირიკის ერთ-ერთი სამშვენისია. სადაც კი ამ სახეს მოიხმობს, ყველგან მნიშვნელოვანი პოეტური დატვირთვა აქვს მას (ლადო ასათიანის ყაყაჩოები სხვადასხვა კონტექსტით, განსაკუთრებული ემოციებით, ორიგინალობით მეორდება ანა კალანდაძის, მუხრან მაჭავარიანის, მურმან ლებანიძის პოეზიაში). თივადქცეული ყაყაჩოს ალეგორია ამძაფრებს სიბერის წარმოსახვას. მიუხედავად იმისა, რომ ჯერაც ახალგაზრდაა, თავს ვერ (არ) იტყუებს, რომ სიბერემდე არც ისე შორია. ასეთ დროს უახლოეს მეგობარს მიმართავს, რომელთანაც სიყრმე და სიჭაბუკე გაუტარებია, რომელიც მასთან ერთად ბერდება. საერთოდ, მიძღვნილ ლექსებში, მიმართვის ფორმებით საუკეთესოდ გამოხატავს მურმან ლებანიძე თავის განწყობას. ამ შემთხვევაში, როგორც ძალიან სუბიექტური, არც ისე ხმამაღლა სათქმელი, მეგობარს უნდა უთხრას, მისგან მიიღებს თანაგრძნობას, საზიარო სიყრმის გახსენებით მოიფონებს წყლულს.

ნოსტალგია წარსულზე, ფიროსმანის ქუჩა, მეგობრის „ცალთვალა პანია სენაკი“ — მეგობრობის, სიჭაბუკის, პირველი ლექსების მზებგარეული დღეების მყუდრო სავანე... ეს ყველაფერი წარსულია. **„გავლილია წუთისოფლის ბონდი, ავლილია მოქანავე კიბე — გიხაროდეს, ოქროს ზვრებში ცხონდი, აღმართ-აღმართ მწიფე ლექსი კრიფე“**. ამით ნათქვამია ოთარ ჭელიძის საინტერესო და გულწრფელი გრძნობით გამოთქმული პოეზიის შესახებ. მწარეა, მაგრამ სიმართლეა (თუმცა, ძალიან ნაადრევად ნათქვამი): **„დაღმართ-დაღმართ ვეშურებით ახლა, / ძირს მივყვებით მზის ჩასვლისას ქუჩებს, / და ერთ-ერთი, ვიცი, ასწევს მაღლა / ყვავილებით დამძიმებულ ჭურჭელს“**.

ლექსის დასაწყისი მეორდება ფინალში ანუ — სიბერის აჩრდილი, თივადქცეული ‘ყაყაჩოს მეტაფორით. როგორც უკვე ითქვა, ლექსები ასე მტკივნეულად, ალბათ, იმას უფრო ეწერება, ვინც სიყვარულიც იცის, ვისთვისაც ერთი ლამაზი დღეც კი დიდი ჯილდოა ცხოვრებისაგან. ამ შემთხვევაში ისევე ყაყაჩოს სიმბოლიკაში იკვეთება წუთისოფლის მიმზიდველობა. ორსტროფიან ლექსში („ყაყაჩოს“) პოეტი ამ საიდუმლოს უმჟღავნებს მინდორთა დამამშვენებელს.

ერთ-ერთი, რასაც ნათელი შეჰქონდა მის პოეზიაში, რაც სულიერ საყრდენს წარმოადგენდა — იყო სამშობლოს გრძნობა. სამშობლო რომ მხოლოდ „ცა-ფირიუზ, ხმელეთ-ზურმუხტი“ არ არის, ამაზე ბევრი თქმულა და მაინც, რა არის იგი... ამ შემთხვევაში — მურმან ლებანიძისათვის, როგორც პოეტისა და ადამიანისთვის... ალბათ, ყველაფერია, რაც მას თავის მშობლიურ მიწასთან, ქვეყანასთან, ამ ქვეყნის, თუნდაც წვიმასთან და ქართან აკავშირებდა, დაწყებული პატარა დის საფლავიდან, გოგოლის ქუჩით, სრულიად საქართველოს კუთხეებით (გამორჩეულად: რაჭა, კახეთი, სვანეთი, თუშეთი), წარსულის ხსოვნით და თანამედროვეთა ძვირფასი სახელებით, ულამაზესი ხედებით. პოეტის ინტონაციაც იმის მიხედვით იცვლება, რა კონტექსტში ვლინდება ეს გრძნობა. „მამა“, „ბავშვობა“, „გოგოლის ქუჩა“ — ეს ახალგაზრდობაში დანერგილი ლექსებია, ხსოვნის წარუშლელი სურათები. მამის, ბავშვობის მონატრებაა. გოგოლის ქუჩა, მისი უძვირფასესი მიკროსამყარო, საიდანაც იწყებოდა მშობლიური ქალაქის სიყვარული, სადაც ოცდახუთი ზამთარ-ზაფხული გაუტარებია.

პირდაპირი მინიშნებით, ეს ქუჩა მისი სამშობლოა, მშობლების, დედისა და მამის ნაკვალევით. აქედან, გოგოლის ქუჩიდან წასულა მამა სამუდამო სამყოფლისაკენ. დარჩა ტკივილი, მოგონება, სიტბო, სიყვარული, როგორც სამუდამო საგზალი ცხოვრებისათვის, პოეზიისათვის.

ამაღლებული პათოსით გამოირჩევა ლექსი „სამშობლო“. რამდენიმე სიტყვით დასურათხატებული კავკასიის ხედები, ორიოდვე პოეტური მიმართვა, ორიოდვე ემოციურად დატვირთული კითხვა საოცარი ინტიმით წარმოაჩენს ლირიკული გმირის განცდას, სამშობლოს გრძნობას: **„ჯიხვი — ქარაფზე ხტის, / ბუზს არ აიფრენთ, ქედებო! / კავკასის პონტის პირს / ძირს ჩაკიდულხართ, ხედებო! / მე რომ სიკვდილი მჭირს, / ხომ შენგნით, ჩემო ედემო! / ამბავს წაუღებთ ვის, / თქვენ, ფრინველებო ღვთის — / ნითელ — / ფხვება მტრედებო!“**

ასევე ძლიერია სამშობლოს განცდა — ლექსში „უფლისციხესთან“. რაღაც თავანულობა, სიამაყე, ამბიციის სამშობლოთი თავდაჯერებული კაცისა, ერთგვარი პოზაც კი ყოველივე ამის გამოსახატავად: **„უფლისციხესთან სისხლისფერი ყაყაჩოს წვეთი არა**

დაღვრილის — დასაღვრელის, ალბათ, მაცნეა. არავითარი სხვა სამშობლო ამაზე მეტი არ გამაჩნია“. ლექსის ბოლო სტრიქონები მომდევნო სტროფშიც მეორდება, დასასრულს ახალი ინფორმაციით ივსება და სათქმელიც სათანადო კატეგორიულობითაა გამოხატული: **„მშვენიერია / ორ ზღვას შუა კავკასის ხედი / და კითხვა: „ვინ ვის?!“ / ბებერ გულში ლახვრად მაჩნია. / არავითარი / სხვა სამშობლო ამაზე მეტი / არავითარი სხვა გზა, სხვა ხსნა / არ გამაჩნია“.**

მურმან ლებანიძის პატრიოტულ ლირიკაში გამოირჩევა მცირე მოცულობის ლექსი „ბევრს არ დაგპირდები!“ — რომელშიც განსხვავებული პოეტური შესტითაა გამოხატული სამშობლოსადმი დამოკიდებულება — მარტივი და მართალი: **„ლხინში — ავხირდები, / ჩრდილში გაგიდგები, / ჩემთვის ვაჩხაკუნებ / ფანდურს, სანატრელო: / ჭირში დაგიტკბები, / ბევრს არ დაგპირდები: / ფეხზე დაგიდგები, / ჩემო საქართველო!“**

უსათაურო ლექსი „...აფხაზეთზე ამ კაცს თვალი უჭირავს“ (1977) სიმპტომატურად გამოხატავს იმ საბედისწერო პრობლემებს აფხაზეთთან დაკავშირებით, რაც უკვე არსებობდა იმ დროისათვის. თუმცა, ნამდვილი მტრის სახე დაკონკრეტებული არ არის, მინიშნება საკმარისად ნათელს ხდის ვითარების არსს.

საქართველოს პოეტური ისტორიაა „ოდესმე დიდი ყოფილა საქართველო“ (ედღვება ფიქრის). პოეტი შვილს, ლექსის ადრესატს, უყვება სამშობლოს თავგადასავალს — ოქროს ხანიდან კრწანისის ტრაგედიის ჩათვლით. ლექსის დასაწყისი და დასასრული მიმართვაა, განმეორებით აქცენტირებულია მთავარი სათქმელი, რომ ოდესღაც დიდი იყო საქართველო: **„ჩემო თვალნათელო, ჩემო სანატრელო, ოდესმე დიდი ყოფილა საქართველო“.** ყოფილა აღმამენებელი, გასაშტერებელი ოპიზრები, მოდრეკილი, ცურტაველი, რუსთაველი. ნიკოფსიდან დარუბანდამდე „გაჭენებული და გამოჭენებული, რტოებგაშლილი და გამოჩინებული, ყოფილა ორ-ზღვა — შუა აღმოცენებული“. შემდეგ ბედის უკუღმა დატრიალება...

მეფე ერეკლეს ეძღვება ორი უსათაურო ლექსი, რომლებშიც გამოხატულია პოეტის დამოკიდებულება მისდამი, როგორც ადამიანისა და პოლიტიკოსისადმი: მრავალბრძოლაგამოვლილი, სისხლისგან დაცლილი, ზედდართული სიბერის ჭირი და კრახით დასრულებული კრწანისი... — **„სამშობლო გარშემორტყმული და დამხრჩვალნი მაჰმადის ალყით“** — ასეთი იყო მეფისა და ქვეყნის ხვედრი. ეს აიძულებდა **„ჩაეგო ხმალი... ამხელა რუსეთს რას მისცემსო ჩვენი დაპურობა?! — იმედოვნებდა ერთმორწმუნე რუსეთის ხალხით“**... პოეტი შორსაა იმ აზრებისაგან, რომ ამის გამო „ძრახვით“ შეფასდეს ერეკლე მეფის გადანყვეტილება, თუმცა კი, **„ცოლით, შვილით, კაცით თუ ბაღლით, — ორასი წელი ვართ რუსეთთან პატარა კახით“.** თავის სათქმელს მურმან ლებანიძე კიდევ უფრო გამოკვეთს მეორე ლექსში, რომელიც ქართლის ისტორიაა პოეტური კონტექსტებით: საქართველო — ამტვერებული თურქით, მონღოლით ... მამა-პაპათა შეჭირვებანი, მეფეთა უმძიმესი თავგადასავლები, მაგრამ გამორჩევით ტრაგიკული — ერეკლე, რომლის ცხოვრება იყო „მგლებშუა ლომის ტრიალი“, მისი დამარცხება ლომკაცის დამარცხება იყო. მისი გადანყვეტილება კი, პოეტის აზრით, ჰგავდა „საქმეს „ბეჩავეი კაცისას: პალტო-კალოშის ზამთარში დაგირავებას“, ანუ ეს ყოველივე იყო იძულებითი, რაც, პირველ ყოვლისა, მტკივნეული იყო თავად მეფისთვის. ყველაზე ტრაგიკული მონაკვეთი ტექსტში ორჯერ მეორდება და ამით განსაკუთრებით საგრძნობი ხდება ავტორის განცდა: **„ყურში მიწვიის / კრწანისის**

განაჩენივით, / ასიოდ მხედრით / თბილისით უკუქცეული, / გამახსენდება / ხმაღს მტრისას გადარჩენილი, / შემეცოდება / სანყალი მამაჩემივით / ერეკლე — / სულკურთხეული“.

გადმოცემით, დამარცხებული მეფე ერეკლე შვილიშვილებს ძალით გამოუყვანიათ ბრძოლის ველიდან, სადაც ცოცხალი თითქმის არავინ იყო. სიკვდილს ეძებდა და არ დაანებეს მას. ამის გამოძახილია უთუოდ პოეტის ემოციური დამოკიდებულება დიდი წინაპრისადმი.

1979 წელს დაწერილ უსათაურო ლექსში („ის, ვინც მეცხრამეტის ყურს მიუგდებს ქარებს“) გამოხატულია საუკუნის ტკბილ-მანარე გახსენება. ერთი მხრივ, „საუკუნე — ნყლულით, საუკუნე — ელდით“, ცრემლით, ბოლმით, რომელიც აიძულებს თქვას: **„მძულს ეს მეცხრამეტე, მძულს და მარად მძულდა! მძულს დიდების მქუხრის მშვიდობაზე გაცვლით, იმპერიის უღლით ევროპაში გასვლით... კი, ჩვენ სპარსმაც გვენველა, სხვათ კისრები გვლადრეს, მაგრამ „ძალის ენა“ აქ, ცხრამეტში გვკადრეს“...** თუმცა, მეორე მხრივ, ეს საუკუნე მისთვის, როგორც, ზოგადად, ქართველისთვის, არის **„გატენილი ძვრებით მარად გაუხუნარ სამოციანლებით! და თუ მრავალთ შორის — ტატოს, ვაჟას მადლით, მიყვარს პირველ ყოვლის, თერგდალეულთ ხათრით!“** და ა.შ.

განსაკუთრებული მონივნება და სიყვარული ჩანს დავით აღმაშენებლისადმი მიძღვნილ ლექსში. მთავარი ამ შემთხვევაში გამოხატვის ფორმაა. ყოველი სტროფის ბოლო სტრიქონში ეპითეტებია, რომლებითაც წარმოჩნდება მეფის სახე, როგორც დიდი პოლიტიკოსისა: „ევროპისკენ მიქცეული“, „დიადი და მასშტაბური“, „დავით-მეფე საოცარი“ და ა.შ. ლექსი 1977 წელს არის დაწერილი. აქ გამოთქმულია სურვილი, რომ დავით აღმაშენებელი, როგორც ღირსეულთა შორის უმეტესი, პონტისპირას უნდა იდგეს გრანიტში გამოქანდაკებული: **„როგორც რამე კლდე ჰყუდია ზღვისპირ ცამდის, / კაცისთავა კლდე გინახავს გიგანტური, / იდგეს ასე — ისტამბულს და ბოსფორს ჩანდეს / აზიიდან ევროპისკენ მიმართული“.**

წინაპრებისა თუ თანამედროვეებისადმი მიძღვნილი მისი ლექსები, როგორც ითქვა, შერწყმულია ეროვნულ, მშობლიურ განცდებთან, მისთვის ეს წარსულის და აწმყოს შეგრძნებაა, ხსოვნა და სამადლობელია, სიტბო და სიყვარულია... მრავალი ცნობილი თუ უცნობი სახელი: ილია, აკაკი, ვაჟა-ფშაველა, ფიროსმანი, გიორგი ლეონიძე, მიხეილ ჯავახიშვილი, სიმონ ჩიქოვანი, პავლე ინგოროყვა, პაოლო, ტიცვიანი, ლადო ასათიანი და სხვ. გამორჩევით გალაკტიონი, „კაცი... რუსთველის ტოლი, თავზარდამცემი ნიჭით“.

„ღამისთევა. 19 მარტი, 1959“: **„ჩამომდგარია კრეისერი ლურჯი მთაწმინდის — მიდინარ, მიხვალ! ჩვენ აქ ვრჩებით, შენი გზა კი ციდან ცას მიდის — ცოტაც და, შინ ხარ“.** გალაკტიონის თემაზე პოეტმა შექმნა მრავალი ლექსი. მთელი სიცოცხლის მანძილზე, დროდადრო, გაიბრწყინებს ეს სახელი მის პოეზიაში, გაუნელებელი სიყვარულით, აღტაცებით, სინანულით, სევდით, სიამაყის განცდით, რომ **„პარნასი გულში იკრავს სევდით / ბილიკების შეუშიშარ მძებნელს / — სძინავს ბაღში სწორუპოვართ გვერდით / საქართველოს პოეტების მეფეს“.** — განსაკუთრებით უსათაურო „ყვავილების მდინარეს კუბო ცისკენ მიჰქონდა“ უნდა გავიხსენოთ, რომელიც ქართველი პოეტების მიერ გალაკტიონის თემაზე შექმნილ საუკეთესო რამდენიმე ლექსს შორის მოიაზრება: **„ყვავილების მდინარეს კუბო ცისკენ მიჰქონდა; / ინვა გალაკტიონი და თავისას ფიქრობდა. / აღმართ-აღმართ მდინარე მთაწმინდისკენ დიოდა: / ინვა გალაკტიონი — მოხუცს ბეჭი სტკიოდა. / ალბათ, შუბლიც სტკიოდა — მაინც, მეფურ იერით, / ინვა მკერდბუმბერაზი, ხნიერი და**

ძლიერი. / რაღაც პათეტიკური მას სიკვდილშიც დაჰკრავდა: / ინვა, როგორც ყოველთვის, ახლაც არვის არ ჰგავდა...“

მურმან ლეზანდიძის ლირიკას ბოლომდე გასდევს ომგადახდილი კაცის ფიქრები. „დაჯექ, გალექსე, როცა დრო გექნეს, ფარაჯიანი კაცის ცხოვრება“, — ეს მისი ფრონტზე დაწერილი ლექსია (1943). ერთ-ერთ ინტერვიუში (ალმანახი „კრიტიკა“, 1985) იგი სამკითხვას უპასუხებს, როგორც ომგადახდილი მწერალი. ერთ-ერთ კითხვის პასუხში ჩანს პოეტის დამოკიდებულება ამ ფაქტისადმი, რაც საკმაოდ საინტერესო უნდა იყოს მისი მკითხველისათვის: „ორმოცი წელიწადია, რაც ომი გათავდა და არ გამოსულა არც ერთი ჩემი მორიგი წიგნი, რომელშიც ომის თემაზე დაწერილი ახალი ლექსები არ ყოფილიყოს შეტანილი. ჯიუტად, დაჟინებით გახსენებს თავს და გაიძულებს არდვინყებას. როგორ აღიქვამ და გაიაზრებ გარდასულს ორმოცი წლის დისტანციიდან, აღიქვამ არა როგორც გმირობისა და მხედრული დიდების განუწყვეტელ ტრიუმფს, არამედ როგორც კაცობრიობის აქილევსის ქუსლს და სამუდამო ზადს, როგორც საკაცობრიოს, და, ამასთან ერთად, პირადულ უბედურებას, რომელიც ბედმა მაინცდამაინც მე დამატება თავს დროის ესოდენ მცირე, ჩემი არსებობისათვის განკუთვნილ მონაკვეთში.

ხოლო ვამაყოფ არა იმით, თუ რა მოხერხებულად გავუჭეჭყე თავი მონინააღმდეგეს, არამედ იმით, თუ რა შექცლო და რას გაუძლო ჩემმა სულმა და ჩემმა ხორცმა!“

უფრო მოგვიანებით, 2000 წლის ინტერვიუში (ჟურნალისტ ქეთევან სადღობელაშვილთან), კიდევ უფრო მძაფრად ჟღერს პოეტის მოგონება ამ ომში ნანახ სისასტიკესა და უსამართლობაზე, სხვის ომში ძალით შეყრილი ახალგაზრდების ტრაგედიაზე, რომელსაც ვერასოდეს ივინყებს. ეს იმ ომის ერთგვარი შეფასებაა უკვე შორეული გადასახედიდან: „იმედი უნდა გავუცრუო ქალბატონ ქეთევანს, „გმირული ეპიზოდების“ ნაცვლად ტრიბუნალის ეპიზოდი ხომ არ ვუამბო... ბედმა მარგუნა შევსწრებოდი იმას, რასაც ომში იშვიათად შეესწრება კაცი. დავესწარი სამი ახალწვეული, სრულიად გამოუცდელი ჯარისკაცის დახვრეტას 1942 წლის ნოემბერში, აფხაზეთში. უკვე ოცი წლისა ვიყავი... ოქტომბრის ცამეტიდან თოვლმა საიმედოდ ჩაკეტა უღელტეხილები, ზემო ლათაში ჩამოვივაკეთ და აქ მიწურები გავჭერთი გამოსაზამთრებლად...“

— ერთ დღით უთენია ნამოგვყარეს, ტყის სიღრმეში მინდორზე გაგვიყვანეს... იქ 18-19 წლის სამი ჭაბუკი ვიცანი რაჭაში ფორმირებული ასეულიდან... ამ ყმანვილებთან ისიც მაკავშირებდა, რომ მარუხის ძირში მოღწეულებს ცხენი აღარ სჭირდებოდათ. ტყვიით მოკლეს და ხორცი ერთად ავაჭერთი ერთი თვის წინ... ახლა იდგნენ ბიჭები, ხელში ბარები ეჭირათ, ქამრები და ფეხსაცმელები მოხსნილი ჰქონდათ და წარმოუდგენელ, შემზარავ სიჩუმეში ბარისპირმოხვედრილი კენჭის ჩხარუნი გვესმოდა დროდადრო... გულმოდგინედ ქრიდნენ საკუთარ სამარხებს, თუმცა, ვფიქრობ, არ სჯეროდათ, თუ მართლა გაიმეტებდნენ დასახვრეტად...“

ვფიქრობ, ვერც განაჩენი გააცნობიერეს, რომელიც მაიორმა, ანუ ტრიბუნალის უფროსმა, რუსულ ენაზე ნაგვიკითხა, საიდანაც ჩვენ შევიტყვეთ, რომ სამმა ქარველმა ჯარისკაცმა (ერთი გვარი იაშვილად დამამახსოვრდა) დეზერტირობა ჩაიდინა; წაიღეს თითო ავტომატი თითო დამატებითი დისკით, ტყე-ტყე რაჭისკენ აიღეს გეზი, შორს ვერ გააღწიეს, ოციოდ კილომეტრზე შეიპყრო სპეცრაზმმა სამივე... ბოლო ფრაზაზე, დახვრეტის განაჩენი რომ გამოაცხადა მაიორმა, იარაღი იძრო, მაგრამ სიკვდილმისჯილებისკენ არ იკადრა სროლა, გვერდზე გადაგა და ჰაერში ისროლა. ეს იყო განაჩენის სისრულეში

მოყვანის სიგნალი. იქვე იდგა და მზად იყო თავისი მოვალეობის შესასრულებლად ქრელი, არაქართული ეროვნების სპეციათეული — თითქმის სინქრონულად გაისმა ათი-თორმეტი ავტომატის ჯერი. დახვრეტილებს ხელები თვალებზე აფარებული და წინწამონეული დარჩათ, თითქოს იმ ხელებს რაიმეს შეჩერება და თავიდან აცილება შეეძლოთ! — თოკი რომ განწყდეს და სარეცხი მიწას დაეფინოს, საწყლები ასე დაეფინენ საკუთარი ხელებით გაჭრილ მიწაყრილს“...

წლების შემდეგ, რა თქმა უნდა, ეს კიდევ უფრო მძიმე მოსაგონარი იყო. ომში მუშაობის დროს 1942 წლის მარტში გაინვიეს, უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტის მეორე კურსიდან: მარუხის და ქლუხორის უღელტეხილები, დაჭრა კრასნოდარის ალბისას, ჰოსპიტლები: გარიანი კლუჩი — ჭრილობით, კრასნოდარში — ტიფით... „ქართველი პოეტების უმცროსი თაობის, ცხრამეტ-ცხრამეტი წლის მაშინდელი ჯარისკაცების ზურგზე გადაიარა ამ ომმა. ოსტატობა გვაკლდა, ძირითადად უმნიშვარი იყო ჩვენი მაშინდელი ლექსები. მე, პირადად, ფრონტზე დაწერილ თითო-ოროლა ლექსს ვერ შეველიე, თორემ აურაცხელი საერთოდ გადავყარე. ჩემთვის ომის თემაზე მერე და მერე დაწერილს ვანიჭებ მნიშვნელობას“ — იხსენებს იგი.

შემონახული შთაგონებით იწერება სწორედ ის, რამაც დროს გაუძლო, რაც წარსულმა ვერ წაიღო. ერთ-ერთ ბოლოდროინდელ რჩეულში ომში დაწერილებიდან პირველს დისადმი მიძღვნილ ლექსს (1943) სთავაზობს მკითხველს. ყუბანში, მოქმედ არმიამი ყოფნის დროს, იგებს იგი პატარა დის სიკვდილს, რაც უფრო მეტად, ასკეცად გაუსაძლისს ხდის უთუოდ 20 წლის ჭაბუკის მეომრულ ყოფას: **„როს უსიამო ჟღარუნით / აკვნესდა ომის ჩანგი, / შენ სარეცელზე დაგტოვე / სევდით და გულის მანკით. / ო, ვიცი, ჩემზე ფიქრებმა / არ მოგაკარა რული / და ომმაც ნიბლიასავით / შენ გაგისეთქა გული. / ვაჰ, დაო, ბედმა, შავ-ბედმა / ნისლით დაჰფარა გზები / და ახლა ფიქრებს მიწამლავს / შენი პატარა ძვლები“**... ნაყოლილი დარდები, გადაულახავი მწუხარება, დედის, მამის, ნათესავ-მეგობრების გახსენება იკითხება ამავე წელს დაწერილ ლექსში „მოლანდება“.

შემდეგ, უკვე ასაკში შესული, ტკივილით გაიხსენებს, რომ მხოლოდ ცაგერიდან და ონიდან „ოთხასი კაცი წალალეს ომში „ცუმპა-რამპაით“, ზათქით, მუსიკით“. ლექსი „მარში“ (1976) არა მხოლოდ გახსენებაა, არამედ შეფასებაც ამ ომისა, რომელსაც სამამულო ომად გვისახავდნენ. საბჭოთა რუსეთმა კარგად გამოიყენა ინტერნაციონალური სამშობლოს მორალური კოდექსი და ერთი მუჭა ქვეყნიდან 700 ათასი ჯარისკაცი გაიწვია, რომელთაგან ნახევარიც ვერ დაბრუნდა. უმეტეს შემთხვევაში ძალით, თოფის ლულით მიერეკებოდნენ „საბჭოთა სამშობლოს“ დასაცავად. ამის ნათელი სურათია ეს ლექსი: **„თოფს, / მიაბიჯებს პოლკი, ხვრინავს და / ესრეთ მძინარი / ქალაქში შედის... / „Встать!“ — / ცივი ლულა, მძინარ ყვრიმალთან, / „Встать!“ — / და ანაზად / გინება დედის. / გაავებული თავზე დამყურებ, / ლულას მიქნევ და გინებით მმარხავ; / ო, მეთაურო, მე არ გამტყუნებ — / შენ, რა თქმა უნდა, სამშობლოს ჰკარგავ, / მაგრამ მეც აქ ვარ, ძმადგაფიცული, / მეც ხომ შენთან ვარ ამ სისხლის ტბორში, / მომიტანია აქ ლაფვით სული, / მომითრევია აქ ტანჯვით ხორცი...“**

მიდიოდნენ ნებითაც, მაგრამ მოტყუებით, სიჭაბუკით ანთებულები. ვინც რუსეთის „სამშვიდობო მოქალაქის მმართველობით“ გადარჩა და გამრავლდა 1801 წლიდან 1941 წლამდე, მეორე მსოფლიო ომმა შეინირა, უმრავლესობა — დაუოჯახებელი... გენოფონდი განადგურდა.

უსახელოდ დაღუპულები, უგზო-უკვლოდ დაკარგულები, უსაფლავებოდ გადაგებული. ვინც ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო, ფრთებდაკეცილ არწივს უფრო ჰგავდა (აქ ირონიით ამბობს პოეტი, ბედის ირონიით საკუთარი თავისა და თანატოლების მიმართ): **„მე ვიყავი ცხრამეტის! / კარს მეოცე იყო და / ხერხემალში გხერხავდა — / ლეონიდე იტყოდა: / ბექს არწივი გვეხატა: / მაგრამ ფრთები დაკეცა / იმ არწივმა მოწყენით, / ომის გზა გაინელა / გაიძვერა ჯორცხენით“**. ეს არის სინამდვილე, სიმართლე, რომლის გამოხატვა ასაკოვანი, ფრონტულ ცხოვრებაგამოვლილი კაცისთვის შინაგანი მოთხოვნილებაა, სულის ძახილია. ასეთივე სიმწრით იხსენებს იგი 1942 წლის დეკემბერს. „46-ე არმია“, — ასე ჰქვია ლექსს: **„შენ სად იყავ, მურმან, იმ დროს?! / სული ხორციდან გაყრას გთხოვდა! / არ თქვა ახლა, არ თქვა თითქოს / ბრძოლის ველისაკენ ქროდა! / ოთხი ფუთი ბექში გჭრიდა, / ტერფისგული ლურსმანს გრძნობდა! / ღმერთო, რანაირად წვიმდა! / ღმერთო, რანაირად თოვდა“**.

რამდენი ნაძალადევი ლექსი დაწერილა, ალბათ, იმ ჯოჯოხეთში ახალგაზრდა პოეტების მიერ (თუნდაც მ. ლებანიძეს რომ გაუნადგურებია, ალბათ, ისინიც), ზოგი შიშის დასათრგუნად, ზოგიც ვაჟკაცური ღირსებისათვის. 18-19-20 წლის ბიჭებისთვის რთული იყო იმგვარად მიელოთ და წარმოედგინათ სინამდვილე, როგორც ეს დროის გადასახედიდან გახდა შესაძლებელი, ან ჰქონდა კი აზრი, თუნდაც ვითარების კარგად გაცნობიერებას?! იყო კი საშუალება აზრის თავისუფალი გამოხატვისა?! ისევე გახსენებაა 33 წლის შემდეგ: **„— Мамы! — გატენილა სამხრეთის ტრაქტი / ასიათასი ქვემეხის ლულით / ათასნაირი ჯარების ზვირთით / წყვდიადის სიღრმით და უძირობით / ამ უწვერული ბიჭებით, ჭყინტით, / ილაჯგანყვევით და უძილობით...“**

სამი ელევგია ეძღვნება ტექსელის ტრაგედიას, სამშობლო გარეთ დარჩენილ საფლავებს, სადაც „ტანგაუხდელნი და უჭურჭლოდ ხუთასნი წვანან — კაცმა არ იცის, წვანან რატომ და წვანან რისთვის!..“ ისინი სამშობლოს სახელით იბრძოდნენ. დარჩათ მშობლები, შვილები ცხრა ზღვას იქით, „ან, ვაჰ სოფელო რა შიგან ხარ?!“ — გმინავენ წყალნი, ან „სადაურსა სად წაიყვან?!“ — გრგვინავენ ქარნი“. შესამჩნევია, რომ, რაც დრო გადიოდა, მით უფრო გაცნობიერებული ხდებოდა წარსულის ფაქტები, უფრო და უფრო ღრმავდებოდა ცეცხლშიგამოტარებული სიჭაბუკის იარა. შეიძლება ისიც ითქვას, ბევრი ჩვეულებრივი თუ პოეტი-ჯარისკაცი არ ფიქრობდა მეორე მსოფლიო ომზე ამგვარად (ეს დღემდე მტკინვეული საკითხია მათთვის). ისიც ცნობილია, რომ მოხალისეებიც მიდიოდნენ ამ ომში, ქვეყნის ყველა კუთხიდან და, მათ შორის, საქართველოდანაც. რა თქმა უნდა, მკრეხელობაა მათ გულწრფელობაში ეჭვის შეტანა, მაგრამ ისიც გვახსოვდეს, როგორ მუშაობდა კომუნისტების სააგიტაციო მანქანა მონოდებით — „სამშობლოსათვის, სტალინისათვის!“ ასე რომ, მიდიოდნენ ზოგიერთები: გულწრფელები და გულანთებულები... ბევრი — ძალით — სავალდებულო სამხედრო სამსახურში, საბჭოთა სამშობლოს დასაცავად. დეზერტირებს სასტიკად უსწორდებოდნენ „სამშობლოს“ ლალატისთვის. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, თანამედროვე თუ მომავლის თაობებმა თანაგრძნობით და პატივისცემით უნდა მოიხსენიონ ამ ომში დაღუპულები თუ შინდაბრუნებულები, ან გარდაცვლილები... მაღლიერებით შევხედოთ იმ ჯოჯოხეთის ცოცხალ მონუმებს. ერთ-ერთ ინტერვიუში მურმან ლებანიძე აღნიშნავს: ზოგიერთებს არ მოსწონთ და ჩემზე ამბობენ, სულ სიკვდილზე წერსო... რა თქმა უნდა, იგი არ იღებს ამ შენიშვნას და — სამართლიანადაც.

ის, როგორც ცხოვრებისაგან ადრე დაკაცებული და ჭირნახული, არ გაუბოდა ამ თემას; ეს იყო შინაგანი ხმა, რომელიც დაუფარავად და შეუღამაზებლად გამოჰქონდა პოეზიის სახით.

ცხოვრებისეული მოვლენების და ფაქტების კრიტიკით, საზოგადოებაში არსებული სიყალბის, თვალთმაქცობის მხილებით გამოირჩევა პოეტის იუმორესკები. განსაკუთრებით საწუხარია მისთვის თანამედროვე სამყაროს ბედი; ტექნიკის საოცარი მიღწევებს ფონზე დამაფიქრებელი ბევრი აქვს ადამიანს: მონამლული მდინარეები, დედამინის მონამლული მწვანე საფარი, გაბერებული მარჩენალი მინა...

სატრფიალო ლირიკა არც ისე უხვია მურმან ლებანიძის ლირიკაში, მაგრამ ერთ-ერთი პირველი ლექსი ამ თემაზე, „გაზაფხული შემოსულა, ლენ“, ქართული პოეზიის რჩეულია; ქართულ ხმებში სიმღერადქცეული ეს ტექსტი კიდევ უფრო შთამბეჭდავი და წარუშლელია მკითხველისთვის, მსმენელისთვის. მასში ერთმანეთს ერწყმის გულწრფელი გრძნობა საყვარელი ქალისადმი და გაზაფხულის დღესასწაული (გაზაფხული და ზამთარი მისი უსაყვარლესი დროებია, რასაც არაერთხელ გვაგრძნობინებს პოეტის ლირიკა).

პოპულარული ლექსი „მელიქიშვილის გამზირი“, ყველაზე ადრინდელია (1951) სატრფიალო ლირიკიდან. მასში ჩანს პოეტის ნოსტალგია თავისი სტუდენტობის შეწყვეტილი (ომის გამო) გზისა და ოცნებაში ჩარჩენილი ქალის გამო, რომელიც არ ჩანს. ეს იმ დაკარგული ლამაზი წლების მონატრებაა, გახსენება იმ ტკბილი წარსულისა, რომელმაც მის გარეშე ჩაიარა, კონკრეტულად აქ, მისთვის ესოდენ საყვარელ — მელიქიშვილის ქუჩაზე.

მურმან ლებანიძე ჩინებული მთარგმნელია. სამასზე მეტი ლექსია თავმოყრილი მხოლოდ რჩეულ თარგმანებში — „უკვდავი ყვავილები“. ნიგნის შესავალში ვკითხულობთ: „თარგმანები ხარისხის მიხედვით მკაცრად შევარჩიე. შერჩევისას, პირველ ყოვლისა, ორიგინალის ღირსებას ვითვალისწინებდი და ნიგნის სათაურიც ორიგინალის ღირსებას შეეხება და არა თარგმანისას. „უკვდავი ყვავილების“ რანგში საქვეყნოდ აღიარებული ქმნილებების გვერდით იოლად და თვითნებურად ვერაფერს შევიტანდი. შესატყვის ენებზე შექმნილი პოეზიის ეს ნიმუშები დიახაც უკვდავია“... მას თარგმნილი აქვს რობერტ ბერნსის პოეზია, კიპლინგი, რუსი პოეტები, იაპონური პოეზია, ძველევგვიპტური ლირიკა, ფრანსუა ვიიონი, ალიშერ ნავოი, შამისო, ხოსე მარტი და სხვ. განსაკუთრებით საინტერესოა პოეტის მიერ თარგმნილი იაპონური პოეზია. ძალზე ტევადი და მგრძნობიარეა ეს პატარა ტექსტები (ორმოცი ტანკა და სამოცი ხოკუ).

მრავალფეროვანია მურმან ლებანიძის პოეტიკა. როგორც ითქვას, მას აქვს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პოეტური ინტონაცია; რაც შეეხება პროზაიზმს და ირონიას, — ეს ნაცადი ხერხია ქართულ პოეზიაში: გალაკტიონთან, ცისფერყანწლებთან, განსაკუთრებით — ტიცთან ტაბიძესთან. მუხრან მაჭავარიანმა კი თავისი ლირიკის გამოკვეთილ საშუალებად აქცია იგი. მურმან ლებანიძის სათქმელმა კარგად მოირგო ეს სტილი. მისთვის არც ვერლიბრია უცხო. საინტერესოა მისი შეხედულება ამასთან დაკავშირებით, რადგან თავის დროზე ვერლიბრის შესახებ ცხარე კამათი იმართებოდა და მასში მონაწილეობა ბატონმა მურმანმაც მიიღო: „ვერლიბრი მე პროზისა და პოეზიის ნაჯვარად მიმაჩნია და შეწყნარებით ვუყურებ პოეზიის ამ სახეობას. ჩემთვის ეს — ჰიბრიდია, ამ ჰიბრიდით ვერცხლის ხარისხის მიღწევა ხერხდება და ძნელად — ოქროსი! მაგრამ განა ვერცხლი დასაწუნებელია ამდენ ჯართში?!“

ერთი სიტყვით, დრო, სიტუაცია, სათქმელის შინაარსი, განწყობა განაპირობებს მის პოეტურ ხელწერას, პოეტურ ხმას. ალბათ, ამას გულისხმობს რჩეულის გარეკანზე მინანური ლექსიც: „ოჰ პოეზიაჲ — მარად / ცის კიბეებით მსვლელო! / ვისთვის წკრიალო ქნარად! / ვისთვის — კრწანისის ველო!“

Zoia Tskhadaia

Murman Lebanidze

Abstract

Key words: Murman Lebanidze, Galaktion Tabidze, life/death motive, patriotic lyrics, II world war motive.

In Murman Lebanidze's lyrics particular attention is his attitude to life and death, transiency of life. It can be said this is the main thing Murman Lebanidze's wanted to say as a poet. In his creative works he shares key trends of Georgian poetry of the second half of the 20th century. His attitude to the familiar – everyday life or eternal themes is distinguished. However, essentially everything seems to be penetrated and experienced against the background of understanding of life/death, transiency of life.

The only thing that brought light into his poetry and represented spiritual support was the feeling for his homeland. For Murman Lebanidze, as a poet and man, it is probably everything that connects him with his native land, country, beginning from his small sister's grave, Gogol Street or the corners of entire Georgia. Poet's intonations change depending on the context in which this feeling is revealed. "Father", "Childhood", "Gogol Street" are the poems written in his youth, not erased pictures of memory, nostalgia for childhood. Gogol Street - the most precious microcosm from which love to hometown begins.

His poems devoted to ancestors or his contemporaries blend with national, native feelings, for him it the sensation of the past and present, memory and gratitude, warmth and love... numerous famous or unknown names, his favorite Galaktion. A poem without title "The river of flowers carried the coffin to the heaven" is considered one of the best poems created on Galaktion's theme in Georgian poetry.

Murman Lebanidze's handwriting, is primarily conditioned by original rhythm which is mainly created by inverse order of the words, respectively, such redistribution of stresses that creates essentially new intonation. Depending on what information, what word stock the verse structure contains, this intonation is also changed. Sometimes it is simple – ordinary, characteristic of narrative style. From the outset the poet often addresses prosaism.

Murman Lebanidze's poetry is versatile. He has poetic intonation characteristic only of him. As to prosaism and irony, it is a tried means in Georgian poetry: Galaktion, Blue Horns, especially in Titsian Tabidze. And Mukhran Machavariani made it a distinguished means of his lyrics. This style agree well with what Murman Lebanidze wanted to express. Neither free verse is strange to him.

რეცენზია

ქართული რომანტიზმი — ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები თბილისი: „საარი“, 2012

რომანტიზმის შესახებ მრავალი სამეცნიერო ნაშრომია შექმნილი და თავად ცნების იმდენივე განმარტება არსებობს, რამდენი ნაშრომიცაა. ეს გამოწვეულია რომანტიზმის, როგორც მსოფლმხედველობის, ასევე ლიტერატურული მიმართულების, გარკვეული „იზმის“ ფარგლებში მოქცევისა და განსაზღვრის მცდელობით; ასევე იმ თავისებურებების მეტ-ნაკლები გაუთვალისწინებლობით, რომელსაც ეს მიმართულება სხვადასხვა ქვეყანაში წარმოქმნის. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ წარმოდგენილი წიგნის — „ქართული რომანტიზმი“ — მიზანია როგორც რომანტიზმის ცნებისა და მისი ფილოსოფიის ზოგადი განხილვა-ანალიზი, ასევე მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში მისი გამოვლინების თავისებურებათა ჩვენება და ამ ფონზე ქართული რომანტიზმის განხილვა ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში. წიგნში მთლიანობაშია წარმოდგენილი რომანტიზმის პანორამა და ამ მიმართულების გამოვლინება ცალკეულ ქვეყნებში: ბრიტანეთსა და ამერიკაში, გერმანიაში, საფრანგეთში, იტალიაში, ესპანეთში, რუსეთსა და პოლონეთში, და ბოლოს — საქართველოში; შექმნილია ქართველ რომანტიკოსთა — ალექსანდრე ჭავჭავაძის, გრიგოლ ორბელიანის, ვახტანგ ორბელიანის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის — პორტრეტები. მნიშვნელოვანი ყურადღება აქვს დათმობილი მე-19 საუკუნის I ნახევრის ლიტერატურულ ყოფასა და სალონურ კულტურას, რომელიც, თავის მხრივ, განმსაზღვრელიც კი იყო რომანტიკული მსოფლმხედვისა. წარმოდგენილი თემატიკა საკმაოდ ნათელ სურათს იძლევა ქართული რომანტიზმის ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრების წარმოსაჩენად, რაც წიგნის მთავარ ღირსებას წარმოადგენს.

შესავალ ნერილში წიგნის რედაქტორი ზაზა აბზიანიძე აღნიშნავს, რომ რომანტიზმი „ჩვენი ქვეყნის ისტორიულ გზისგასაყარზე ქართული კულტურის ევროპული ორიენტაციის მანიშნებელი იყო, ... თუმცა საკუთრივ ქვეყანა, პოლიტიკური თვალსაზრისით, კიდევ ორი საუკუნის განმავლობაში ჯერ რუსეთის, შემდგომ კი უკვე საბჭოთა იმპერიის განაპირა პროვინციას წარმოადგენდა“ (გვ. 5). მკვლევარი არ გამორიცხავს ერთი მნიშვნელოვანი და მეტ-ნაკლებად საკამათო კითხვის გაჩენის შესაძლებლობასაც — „რუსეთიდან შემოღწეულ რომანტიზმში ჩამალულმა „თავისუფლებისმოყვარეობის ნაღმმა“ დაამჩნია პირველი ბზარი კავკასიას გარსშემოვლებულ კედელს, თუ ნებისმიერი კულტურული ექსპანსია ხელს უწყობს კოლონიის მეტროპოლიასთან მენტალურ კავშირს და ... თავისუფლების იდეალთა განხორციელების დღეს დაპყრობილ ქვეყანაში უსასრულოდ გადაავადებს?“ (გვ. 5) წიგნის ავტორთა პასუხი ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანია — „თავისუფლებისმოყვარეობის ნაღმი“ აუცილებლად ანგრევს თვით კულტურულ ექსპანსიასაც; ქართული რომანტიზმის სიღრმისეული კვლევის დაგვიანების მიზეზი კი წინამორბედ მკვლევართა შეზღუდული შესაძლებლობებია, რაც გამოწვეული იყო რუსეთის იმპერიის იდეოლოგიური წნეხით. სწორედ ამ „კულტუროლოგიური ნიშის“ ამოვსება გახლავთ წარმოდგენილი სამეცნიერო კრებულის მიზანი. მიზნიდან გამომდინარე

კი, ბუნებრივია, რომ პირველი სტატია — „ქართული რომანტიზმის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტი“ (ავტორები — კახა კაციტაძე, კახა ჯამბურია) წარმოგვიდგენს რომანტიზმის ფილოსოფიის სიღრმისეულ ძირებს ანტიკური ეპოქიდან XVIII საუკუნემდე. კვლევაში მკაფიოდ და თანმიმდევრულადაა გამოკვეთილი რომანტიზმის ძირითადი ტენდენციები და დასმულია მეტად მნიშვნელოვანი საკითხი: რამდენად არის მისაღები ქართველი რომანტიკოსებისათვის რომანტიზმის თეორეტიკოსთა პრინციპები და რით შეიძლება აიხსნას მათი შეხედულებების სხვადასხვაობა, რაც საკმაოდ თვალშისაცემია. მკვლევრები ამ ყოველივეს დამაჯერებელი ობიექტური მიზეზებით ხსნიან: მსოფლიოს რომანტიკოსი მწერლების შემოქმედებითი მიდგომა სინამდვილისადმი ერთნაირი არ იყო. აქედან გამომდინარე, არ არსებობს რომანტიზმის ერთიანი ესთეტიკაც. იმის მიხედვით, თუ რომანტიზმის რომელ ნაკადს ეკუთვნის ესა თუ ის მწერალი, სხვადასხვაგვარია მისი თემაც და მხატვრული სტილიც. ამასთანავე გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ლიტერატურას ყოველთვის განსაზღვრავს ეროვნული თავისებურება. აქედან გამომდინარე, ქართული რომანტიზმი არა მარტო ჩვენი ლიტერატურის განვითარების ერთი საფეხურის გამოხატულებაა, არამედ, ზოგადად, რომანტიზმის ერთ-ერთი სახეობაცაა.

ქართული რომანტიზმის დახასიათებისას მკვლევარები გამოყოფენ სოლომონ დოდაშვილის მნიშვნელობას საქართველოში რომანტიზმის ფილოსოფიის განვითარებაში და მის გავლენას განსაკუთრებით ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაზე. ნაშრომში მკაფიოდ არის წარმოჩენილი სოლომონ დოდაშვილის ფილოსოფიაზე გერმანული კულტურისა და გერმანული ფილოსოფიის ზემოქმედება, რაც სამყაროს ფილოსოფიური მოდელის განსაზღვრაში მდგომარეობს და არ არის შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობის უბრალო გამეორება; მისთვის დამახასიათებელია სამყაროს ტრანსცენდენტალური კონსტრუირება, „ციურის“ წვდომასთან დაკავშირებული რომანტიკული დრამატიზმი, რომელიც თავდაპირველად შემეცნებად აღიქმება, ხოლო შემდგომ ირაციონალურ ნაკადად. ეს ყველაფერი მკაფიოდ წარმოჩნდება სოლომონ დოდაშვილის „ლოგიკაში“, დიდი მასწავლებლის გავლენით კი — ბარათაშვილის შემოქმედებაში. მკვლევარები პუნქტობრივად აყალიბებენ იმ საკითხებს, რომლებშიც ბარათაშვილისა და დოდაშვილის პოზიციები ერთმანეთთან ახლოს დგას. ეს საკითხებია:

1. „სამყაროს დაყოფა მოვლენათა და მიღმურ სამყაროებად; 2. ამ ორი სამყაროს რადიკალური დაპირისპირება; 3. აქცენტირება სუბიექტზე; 4. ყოფიერების პრინციპად სწრაფვის გაგება; 5. ადამიანის განსაკუთრებულად, კერძოდ, ცნობიერად მსწრაფველ არსებად გააზრება; 6. ადამიანის გაგება, როგორც ზეგრძნობადი მიღმური სინამდვილისაკენ მსწრაფველი არსებისა; 7. ცნობიერი სწრაფვის გენეზისის რომანტიკული გაგება“ (გვ. 49).

გიორგი ეკიზაშვილის სტატიაში პანორამულად მიმოხილულია რომანტიზმის გენეზისის საკითხი, ძირითადი პრინციპები და ტენდენციები. აგებულია თვალსაზრისით ძალზე საინტერესო თემურ კობახიძის სტატია ინგლისური და ამერიკული რომანტიზმის შესახებ, რომელიც ეყრდნობა უმნიშვნელოვანეს თარიღთა დაღაგებისა და ინტერპრეტაციის ნიჭმსეულ პრინციპს. სტატიის ერთ-ერთი ღირსება ისიცაა, რომ წარმოჩნდება ხელოვნებისა და ხელოვანის ფუნქცია რომანტიკულ ლიტერატურაში. ინგლისური რომანტიზმის ესთეტიკურ თეორიაში მკვეთრადაა უარყოფილი ხელოვნების ტრადიციული თვისება — ცხოვრების მიბაძვა — და ხელოვნება ფასობს, როგორც „პოეტის შინაგანი სამყაროს გამონათების საშუალება“ (გვ 75). ავტორი წარმოაჩენს იმ პრინციპთა სხვაობასაც, რომელიც არსებობს ინგლისურ და ამერიკულ რომანტიზმს შორის.

გერმანულ რომანტიზმს ეძღვნება შორენა შამანაძის სტატია, რომლის ერთ-ერთ ღირსებას ისიც წარმოადგენს, რომ ავტორი ამ ლიტერატურული მიმართულების ტენდენციებზე, პრინციპებზე და ფილოსოფიურ საფუძველზე მსჯელობას თან ურთავს საინტერესო დეტალებს იენისა თუ ჰაიდელბერგის წრის რომანტიკოსთა ცხოვრების წესის შესახებ, ახასიათებს იენის წრის ქალბატონებს, რომელთაც განსაკუთრებული როლი ითამაშეს გერმანული რომანტიზმის განვითარებაზე და გავლენაც მოახდინეს მამაკაც რომანტიკოსებზე. ავტორი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას რომანტიკულ იუმორზე, გროტესკსა და ირონიაზე, როგორც რომანტიკული სატირის კომპონენტებზე; ფრაგმენტზე, როგორც განსაკუთრებულ ლიტერატურულ ფორმაზე; და ზღაპარზე, რომელთა ჟანრობრივი განვითარება და დახვეწა სწორედ გერმანული რომანტიზმის დამსახურებაა. საყურადღებოა დასკვნაც, რომ „გერმანული პოსტმოდერნისტული მწერლობის ძირითადი პოეტოლოგიური საფუძველი სწორედ გერმანული რომანტიზმია“ (გვ. 122), რაც იძლევა იმის მყარ საფუძველს, რომ რომანტიზმმა ბევრ შემდგომ თეორიასა და მიმდინარეობას დაუდო სათავე.

იტალიურ რომანტიზმს მკვლევარი თამარ კოშორიძე ახასიათებს როგორც კლასიციზმისა და რომანტიზმის ერთგვარ სიმბიოზს, რომლის „იდეოლოგიის“ განუყოფელი ნაწილი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა და რელიგიური მსოფლშეგრძნებაა. მას ახასიათებს მხატვრული გამოხატვის სიმძიმე, რაც ტრადიციებისადმი ერთგულებით აიხსნება. ვფიქრობთ, იტალიური და ქართული რომანტიზმი გარკვეულწილად ემსგავსება ერთმანეთს, რაც ამ ქვეყნებში არსებული პოლიტიკური სიტუაციით უნდა აიხსნას და არა ლიტერატურული გავლენით. ამ მხრივ საინტერესო იქნებოდა ქართული და იტალიური რომანტიზმის შეპირისპირება.

მერი ტიტვინიძის მიერ მოკლედ და სქემატურად არის წარმოდგენილი ესპანური რომანტიზმის თავისებურება — ეროვნული ხელოვნებისა და ტრადიციების აღორძინება — და წარმოჩენილია 1830-იანი წლებიდან 1860-იანი წლებამდე (ანუ რომანტიზმის ხანაში) მოღვაწე ესპანელი მწერლები და მათი შემოქმედება.

თამარ ციციშვილის ვრცელი და საინტერესო ნაშრომი ცალ-ცალკე წარმოგვიდგენს რუსულ და პოლონურ რომანტიზმს. რუსული რომანტიზმის შესწავლით ადვილად ასახსნელი ხდება ის პროცესები, რომლებიც ქართულ სინამდვილეშიც მიმდინარეობდა. მხედველობაში გვაქვს გადმოკეთება-მიბაძვით შექმნილი დამოუკიდებელი ორიგინალური ნაწარმოებები და ჟუკოვსკის ცნობილი სიტყვები — „მე თითქმის ყველაფერი ან სხვისი მაქვს, ან სხვის შესახებ და მაინც ეს ყველაფერი ჩემია“ (გვ. 161); აგრეთვე რომანტიკული მწერლობის პუშკინისეული ინტერპრეტაცია — მწერლობა, რომელმაც „კლასიკური“ ფორმები უარყო (გვ. 182). ავტორი რაც შეიძლება ამომწურავად ახასიათებს მთელ რუსულ რომანტიზმს და მის სახეცვლილებას დროსთან მიმართებაში. ავტორი გვაძლევს „ვალენროდიზმის“ ახსნასაც, რაც ასე დამახასიათებელი იყო მთელი პოლონური რომანტიკული ლიტერატურისათვის და ქართულ მწერლობაზეც კი იქონია გავლენა (იხ. აკ. წერეთელი, „ჩემი თავგადასავალი“), „ამ დროს გარეგნულად თითქოს მტერთან შეგუება ხდება, ემსახურები კიდევაც მას, თუმცა ამავდროულად მის წინააღმდეგ მოქმედებ“ (გვ. 211).

გაგა ლომიძე წარმოაჩენს XIX საუკუნის დასაწყისის იმ ისტორიულ მოვლენებს, რომლებიც გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენს საქართველოს საზოგადოებრივ ცხოვრებასა და აზროვნებაზე. რომანტიკული მსოფლმხედველობის გასააზრებლად ავტორი გვთავაზობს ახსნას, თუ რატომ იქცა ნაპოლეონ ბონაპარტი რომანტიკოსებისათვის მითად, რომლის სიდიადესა და დაცემამაც ისინი დიდ ისტორიულ დანიშნულებას ხედავდნენ, მის ბედს კი

სამყაროს ბედს უკავშირებდნენ. ავტორი აღნიშნავს: „ძველი სჯულისკანონის“ მსხვერველსას განსაკუთრებულად საჭირო ხდება ორიენტირები, პიროვნებები, რომელთაც არ იციან რა არის დაეჭვება, მიზანსწრაფული და ნების მქონე ადამიანები, რომელთაც დაბნეული მასა ერის გარკვეული აღმავლობის იმედს უკავშირებს. მათი მოღვაწეობის ობიექტური შეფასება არ არსებობს — არსებობს მხოლოდ სუბიექტური, რომელთა მიხედვითაც ეს პიროვნებები რეალურ თვისებებს კარგავენ“ (გვ. 218). ავტორი აღარ აკონკრეტებს, რომ ასეთი პიროვნება ნაპოლეონთან ერთად ქართველი რომანტიკოსებისათვის ერეკლე მეორეა.

უაღრესად საინტერესოა ქეთევან ელაშვილის სტატიაში — „სიმბოლო ქართულ და ევროპულ რომანტიზმში“ — გაბნეული მიგნებები და დასკვნები. ქართველი რომანტიკოსების სახისმეტყველებითი აზროვნების გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია მათი შემოქმედების სწორი მიმართულებით კვლევა. ავტორი მათ შემოქმედებაში არსებული სიმბოლოების ანალიზით გვთავაზობს გასაღებს და თანაც ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედების ისეთ ნიუანსებზე ამახვილებს ყურადღებას, რომლებიც სპეციფიკურია თითოეული მათგანისათვის.

ზაზა აბზიანიძის „პორტრეტები“ ორი კუთხით წარმოგვიდგენს ქართველ რომანტიკოსებს: შინაურული (რომელიც დეტალებში მჭლავნდება — ზედმეტსახელში, ოჯახურ წვრილმანსა თუ რაიმე ახირებულობაში — და ძალზე საჭიროა პიროვნების ხასიათის, შემდეგ კი ქცევისა და აზროვნების აღსაქმელად) და შემოქმედებითი, რომელიც განსზღვრავს ლიტერატურული ნაწარმოების დაბადების განმაპირობებელ ფაქტორებს.

დამაფიქრებლად ჟღერს მერაბ ლალანიძის აზრი, რომ ბარათაშვილის ლექსის — „საფლავი მეფისა ირაკლისას“ — მიხედვით, „სამშვიდობო მოქალაქის“ მიერ ქვეყნის არა ხმლითა და ძალით მართვაში იგულისხმება „სამოქალაქო საზოგადოების მშენებლობის“ მოლოდინი, „როცა ყველა უთანხმოება საყოველთაო კანონის, წესდების, ხელშეკრულების საფუძველზე წყდება და არა ცემა-ტყეპითა და მუშტი-კრივით, როცა ყველა მოუგვარებელი საკითხი ბიუროკრატიულ-საკანონმდებლო მაგიდასთან გვარდება, თუნდაც უთვალავი ზედმეტი და გამაღიზიანებელი ქალაქით გადაჭედებულ მაგიდასთან, ოღონდ არა ხელჩართული ბრძოლის ველზე“ (გვ. 320). შინაური ცხოვრების მოწყობის ამგვარ გზას უკვე ადგა ევროპა და ბართაშვილსაც რუსეთი იმ ხიდად მიაჩნდა, რომელიც საქართველოს ევროპული განათლებისა და სულიერი ცხოვრებისაკენ გაუხსნიდა გზას (გვ. 322).

მაია ჯალიაშვილი ახასიათებს ქართულ რომანტიკულ პროზას, ყურადღებას ამახვილებს იმ ძირითად პრინციპებზე, რომლებიც დამახასიათებელია ზოგადად ამ მიმდინარეობის ლიტერატურისათვის, მსჯელობს იმ თემატიკაზე, რითაც საზრდოობს ქართული პროზა და 1832 წლის შეთქმულებას მიიჩნევს „პოლიტიკური რომანტიზმის“ ნიშანსვეტად.

ქეთევან ნინიძე წარმოაჩენს საქართველოში ლიტერატურული სალონების განვითარების სხვადასხვა ეტაპს: როდესაც სალონს, იმპერიულ პოლიტიკასთან დაპირისპირებულს, პერიოდული გამოცემების არარსებობის დროს სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდა; და როდესაც სალონი იმპერიული კულტურული პოლიტიკის დროს ამ პოლიტიკის ორგანულ ნაწილად ყალიბდებოდა. ავტორი ქართულ სალონებში ხედავს ევროპული რომანტიკული სალონის ცალკეულ ნიშნებს, მაგრამ აღნიშნავს, რომ ამ მოვლენას ჩვენში მიმბაძველობითი ხასიათი ჰქონდა, მისი გამოვლინება ფრაგმენტული ხასიათისა იყო და მკვეთრი სახე ვერ მიიღო (გვ. 368).

ნიგნს ერთვის 268 ერთეულით წარმოდგენილი ბიბლიოგრაფია.

ამაგდარნი

ზაზა აბზიანიძე

გამოთხოვება ვახტანგ როდონაიასთან



1-ლი დეკემბრის მზიან დღეს სიონის ტაძარში შეკრებილი მრავალრიცხოვანი საზოგადოება ეთხოვებოდა ვახტანგ როდონაიას — ადამიანს, რომლის ნახევარსაუკუნოვანმა მსახურებამ თავისი კვალი დაამჩნია ქართულ სიტყვიერებას, ხოლო ინტელექტუალურ და რაინდულ თვისებათა იშვიათმა ნაზავმა — მთელ მის იერს, შინაგანსა თუ გარეგნულს; იმ იერს, რომლის გაუნელებელი ხიბლიც პატარა დღესასწაულად აქცევდა მის გაცნობას, ხოლო — ინტელექტუალურ ბედნიერებად — მასთან მეგობრობას...

ჯერ კიდევ თბილისის უნივერსიტეტში სწავლისას თანაკურსელთათვის „ვატა“ როდონაი იყო პირუთენელი მსაჯული მათი პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯებისა. რა მკაცრიც არ უნდა ყო-

ფილიყო მისი განსჯა, არცერთი განხილული ახალბედა არ ეურჩებოდა მის „განაჩენს“. უთუოდ გრძნობდა, როგორი აბსოლუტური ლიტერატურული სმენა, როგორი უმურველობა, როგორი პასუხისმგებლობა და ზნეობრივი მუხტი ასაზრდოებდა ამგვარ გულწრფელობას. ეს საშური თვისებები ვატას მთელი ცხოვრების მანძილზე გაჰყვა და მრავალი თანამოაზრე და მადლიერი თაყვანისმცემელი შესძინა; აქა-იქ, შესაძლოა, მტერიც. მაგრამ, მისდა საქებრად, ვატა არასდროს ეძებდა საყოველთაო აღიარებას — იგი განასახიერებდა იმ იშვიათ ტიპს ადამიანისა, რომელიც შეგნებულად გაურბის გაჩირალდნებულ ავანსცენას და განაპირების მყუდრო ჩრდილქვეშ, ნლობით, თავმოდრეკითა და რუდუნებით აკეთებს თავისი ცხოვრების მთავარ საქმეს...

დღევანდელი გადასახედიდან ეს „მთავარი საქმე“ განმანათლებლობა იყო. ოღონდ ამ სიტყვის უფრო ძველბერძნული გაგებით: როდესაც უნივერსალურად განსწავლული ადამიანისთვის მისი ცოდნის, ეთიკური თუ ესთეტიკური მსოფლალქმის გაზიარება ერთგულ შეგირდთა (სტუდენტთა) აუდიტორიისათვის თუ შემთხვევით მსმენელთათვის იმდენად ღირებულია, ისეთ ინტელექტუალურ ძალისხმევას მოითხოვს, რომ ამ უკიდევანო ერუდიციისა და სიღრმისეულ წვდომათა ქალაღდზე გადატანისათვის ზოგჯერ აღარც დრო რჩება და აღარც ძალა.... ამით აიხსნება ვატას ესეისტური მემკვიდრეობის მოკრძალებული მოცულობა თუ იმ „თვითუკმარისობის სენით“, რომლითაც ზოგჯერ „ავადდებთან“ სრულყოფილების იდეალით შეპყრობილი შემოქმედნი, ძნელი სათქმელია...

ვატას „რაოდენობის ხარისხში გადასვლისა“ არ სჯეროდა და უმკაცრესი რედაქტორის თვალთვალს გარანდა ის ლიტერატურულ-ისტორიული წერილები, რომლებიც ღირსად ჩათვალა ქართულ პერიოდიკაში გამოსაქვეყნებლად. თუკი ეს პუბლიკაციები წიგნად მოიყრის თავს, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ დღევანდელი მკითხველი XX ს. ბოლოსა და XXI ს. დასაწყისის ქართული ესეისტიკის დახვეწილ ნიმუშებს იხილავს. ამ მომავალი კრებულის ერთგვარ „ღერძად“ აღიქმება სტატია — „თხუთმეტსაუკუნოვანი ლიტერატურა“, რომელიც დღესაც ისეთივე ინტერესით იკითხება, როგორც პირველი გამოქვეყნებისას, ჟურნალ „XX საუკუნეში“. განსაკუთრებით ნაყოფიერი თანამშრომლობა აკავშირებდა ვახტანგს ჟურნალთან „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“ (1988 წლიდან — „ბალავერი“, რომლის რედაქტორის — თამაზ კვაჭანტირაძის მოადგილეც გახლდათ). აქ გამოქვეყნდა მისი ნატიფი ისტორიულ-ლიტერატურული ესეები: „იკორთა“; „ნინომინდა“ (ტაძრისა და ლეონიძისეული ლექსის „პარალელური ბიოგრაფიებით“); „ბეთანია“; „რკონი“; 1988 წლით დათარიღებული „მხნედ მიითვალვიდა მახვილსა“, რომელშიც მკითხველს გამდაფრებულ ეროვნულ სატიკივართა ფონზე ახლებურად წააკითხა იოანე საბანიძის უკვდავი ნაწარმოები.

ვატა, ისევე როგორც ნებისმიერი ჩვენგანი, განურჩეველი ვერ დარჩებოდა მის თვალწინ დატრიალებული საზოგადოებრივი ვნებათაღელვებისადმი, მაგრამ მის მეგობრებს კარგად ახსოვთ, როგორ აწონასწორებდა მისი ფილოსოფიური სიდიდე — ერთთა მალემრწმენობას, ხოლო ირონია — მეორეთა პოლიტიკურ ამბიციებსა და კატეგორიულობას (თავად ვატა „მარადიული უპარტიო“ იყო). ასეთივე განწონასწორებული ჩანდა ვატა ოჯახურ წრეში, სადაც ცხოვრების ერთგული თანამგზავრი — მანანა და სამი უსათნოესი ქალიშვილი უმშვენებდნენ გვერდს და სადაც სულიერი თანაზიარობისა და ურთიერთპატივისცემის სული სუფევდა.

გადიოდა წლები, ვატას აუდიტორია კვლავინდებურად მისი განსწავლულობით, იუმორითა და ზეპირი ნოველებით მოხიბლული მსმენელებისაგან შედგებოდა. ოღონდ, თანშეზრდილ მეგობრებს მათი შვილები ენაცვლებოდნენ, მონაფეებს კი — სტუდენტები. თეატრალურ ინსტიტუტში, სადაც ვახტანგი გელა კანდელაკისა და კოტე ჯანდიერის თხოვნით მიიწვიეს, დღემდე ახსოვთ მისი განუმეორებელი ლექციები... გელა კანდელაკთან მეგობრობას, როგორც ჩანს, თავიდანვე ძლიერი შემოქმედებითი მუხტი ასაზრდოებდა და შემთხვევითი არ იყო, რომ ამ რეჟისორმა თავისი მომავალი კინემატოგრაფიული შედეგის — „სოფლის“ სცენარის თანაავტორობა სწორედ ვატას შესთავაზა (მათი ერთობლივი სცენარითაა გადაღებული კანდელაკისავე ფილმი „ფიქრი“).

ასეთივე სულგანაბული მსმენელები დახვდნენ ვატას ქართული საეკლესიო გალობისა და ხალხური სიმღერის უმაღლეს სასწავლებელში, სადაც იგი ქართული მრავალხმიანობის ამგდარმა — ანზორ ერქომაიშვილმა მიიწვია. სახელოვანი ლოტბარი ამ დროისათვის საშვილიშვილო საქმეს ახორციელებდა: მსოფლიოში გაბნეულ ქართული ხალხური სიმღერების უცნობ ფონოჩანაწერებს აგროვებდა. ერთობლივი თანამშრომლობა აქაც შედგა — უნიკალური ფონოჩანაწერების ალბომზე თანდართული ტექსტის შედგენისას. ნებისმიერი მსმენელისა და მკითხველისათვის ეს ძვირფასი გამოცემა ქართული ვოკალური გენიის უტყუარი დასტურია. მაგრამ ვინც კი შესწრებია ანზორ ერქომაიშვილისა და ვახტანგ როდონაიას თავდადებული მუშაობის პროცესს, ყველაფერთან ერთად, ამ ალბომს მათი ღირსეული ქართველობისა და მეგობრობის სიმბოლოდაც აღიქვამს.

გასული საუკუნის დასასრულიდან, ვატას კიდევ ერთ ტალანტს მიეცა ასპარეზი. ეს ტალანტი ისევ და ისევ, „განმანათლებლობის“ სფეროდან იყო, ოღონდ ამჯერად უკვე ამ სიტყვის უფრო საგნობრივი მნიშვნელობით: მან უხელმძღვანელა პროფესიონალ ფილოლოგთა ჯგუფს, რომელთაც ფასდაუდებელი სამსახური გაუწიეს ქართულ სკოლას — შექმნეს თვისობრივად ახალი, საბჭოური კლიშეებისაგან თავისუფალი, მოსწავლისა და მასწავლებლის ერთობლივ ინტერესებზე გათვლილი სახელმძღვანელოები ქართულ ენასა და ლიტერატურაში.

ეს წიგნები იმდენად პოპულარული გახდა, რომ ვატას მეგობრები ახლა უკვე მასზე ხუმრობდნენ: „ბავშვმაც კი იცის, ვინ არის ვატა!“ და აღარავის აკვირვებდა წიგნის მაღაზიაში გაგონილი: „ორი როდონაია მომანოდეთ!“

თავად „როდონაია“ — ერთადერთი და უცვლელად მიმზიდველი — დადიოდა იერ-შეცვლილ ქალაქში, სადაც ქუჩაში სულ უფრო და უფრო იშვიათად ხვდებოდნენ ძველი ნაცნობ-მეგობრები; ის მონაფეები კი, სასკოლო ზურგჩანთები სწორედ „როდონაიას წიგნებით“ რომ ჰქონდათ დამძიმებული, სახეზე ვერ ცნობდნენ თავიანთ დამკვალიანებელს და უკანმოუხედავად ჩაურბენდნენ ეშმაკურად მომლიმარ უცნობს...

ვახტანგი კვლავინდებურად ერიდებოდა ხალხმრავალ დარბაზებს, ტელევიზიის კამერებს, მისკენ მომართულ ფოტოობიექტივებს და, საფიქრებელია, რომ მისი მიზეზით შეკრებილი ერთადერთი ხალხმრავლობა, სადაც იგი მშვიდად განისვენებდა, სიონის ტაძარში მასთან უკანასკნელი გამოთხოვება იყო...

ბედი და მოვალეობა

რევაზ სირაძე — ამ სახელს სიამაყითა და სიხარულით წარმოვთქვამდით. იყო ამაში რალაცნაირი პათეტიკა და რომანტიკული სინრფელე, რასაც ალბათ მისი ხასიათიც განაპირობებდა. აზროვნების დიალექტიკური მანერა და ადამიანებთან ურთიერთობის დემოკრატიული წესი თავისთავადობის ნიშნით გამოარჩევდა.

მისმა ნაადრევმა, ძალზე მოულოდნელმა წასვლამ ერთბაშად დააცარიელა სივრცე, რომელიც მის მიერ იყო შექმნილი ჩვენთვის, ჩვენი კულტურული საზოგადოებისთვის. ეს იყო სივრცე, სადაც მთელი სისასხით შეიგრძნობდი აზროვნების, სიცოცხლის, თავისუფლების ყადრს.

მან თამამად მონიშნა თავისი დრო ქართულ ფილოლოგიაში. სააზროვნო ასპარეზზე გამოჩნდა იმ დროს, როდესაც ელოდნენ. ეს იყო ბედიც და მოვალეობაც. უდრტვინველად და, თუ გადაჭარბებულად არ ჩამეთვლება, ცხებულის თავდაჯერებით იტვირთა გზის გამკვალავისა და დამფუძნებლის შრომათა სიმძიმე.

მხოლოდ მას შეეძლო შეექმნა ისეთი ესთეტიკური წანამძღვრები, რომელიც ძველ ქართულ ლიტერატურულ აზროვნებას სისტემურად დააღაგებდა.

მან შეძლო ისტორიულ-ლიტერატურული მასალის განზოგადების შედეგად მიღებული აზრის ობიექტივაცია და „კანონიკურ“ ფორმებად ჩამოყალიბება.

შექმნა აზროვნების ნათელი, ღია სტილი, რომლისთვისაც შეგვეძლო ანალიზის ახალი ენა დაგვერქმია.

ახალ ენასთან ერთად ახალი ლოგიკაც შემოიტანა. სხვაგვარად არც შეიძლებოდა, რადგან ფილოლოგიური მასალის მანამდე უცნობი, ხელუხლებელი შრეები გახსნა და ნათელი მოჰფინა, რაც თავისთავად ნიშნავდა სისტემური აზროვნების დამკვიდრებას ესთეტიკური კვლევის პრაქტიკაში. აქედან გამომდინარე, ლიტერატურის ისტორია თვითშემეცნების ფორმად წარმოადგინა და შიგნიდან, შიგა სტრუქტურულიდან დაგვანახვა განვითარების პროცესი.

საგულისხმოა ისიც, რომ რევაზ სირაძემ აღიარა ძველი ლიტერატურის ავტორთა ეთიკური და ადამიანური ავტონომიურობა და შეგვახსენა, რომ ისინი შექმნილი არიან სისხლისა და ხორცისგან, სუნთქავენ ჰაერით, მოძრაობენ და არსებობენ არა მარტო იდეების, არამედ მყოფობისა და სიცოცხლის ველში.

მან დაამტკიცა, რომ ჭეშმარიტების წვდომას, გონებასა და ინტუიციასთან ერთად, ფანტაზიაც სჭირდება.



ბუნებით რაციონალისტი იყო და ირაციონალიზმის იდეას იცავდა ყველანაირად. ამით თავის თავში გააერთიანა ემპირისტი და ლირიკოსი.

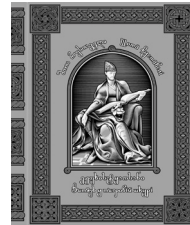
ღრმა და ინტენსიური აზროვნების შედეგი იყო მისი ცხოვრების სტილი — დინამიკური, ლაღი, თავისუფალი.

ადამიანური ურთიერთობები უმაღლეს ეგზისტენციურ კატეგორიად მიაჩნდა. იცხოვრა გულის პრინციპით, მშვენიერების, რწმენისა და სიყვარულის კარნახით. უყვარდა სიცოცხლე და უყვარდა მოყვასი თავისი, როგორც არსებობის ძალის აღიარება.

სამწუხაროა, რომ ყველაფერში სისრულისა და მთლიანობის მომხრეს წუთისოფელი უკმარი შეხვდა და ტკივილად დაგვიტოვა თავისი ლამაზი სიცოცხლის მძიმე, ტრაგიკული ნონ-ფინიტო.

ახალი წიგნები

შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი
კიევი: „АДЕФ-Украина“, 2012

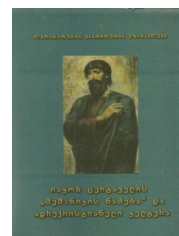


„ვეფხისტყაოსნის“ ვახტანგისეული გამოცემის 300 წლისთავის აღსანიშნავად საგამომცემლო სახლმა „АДЕФ-Украина“ მოამზადა შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ორენოვანი გამოცემა — ქართულ და უკრაინულ ენებზე. ამ შემოქმედებითი ჩანაფიქრის განხორციელება შესაძლებელი გახდა კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია GCLA-ს მეცნიერთა, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტისა და უკრაინის მეცნიერებათა აკადემიის უკრაინული ენის ინსტიტუტის ერთობლივი მუშაობის შედეგად.

პროექტის ქართული ნაწილი არის „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის 1966 წლის გამოცემა (რედ. ა.შანიძე, ა. ბარამიძე), უკრაინული — ცნობილი უკრაინელი პოეტისა და მთარგმნელის, მიკოლა ბაჟანის თარგმანი. გამოცემაში გამოყენებულია ცნობილი ქართველი მხატვრის სერგო ქობულაძის ილუსტრაციები, რომლებიც 1935-37 წლებში შეიქმნა „ვეფხისტყაოსნის“ 750 წლის იუბილესთან დაკავშირებით.

დღეს, როცა ერთა შორის კომუნიკაციაში პოლიტიკურ-ეკონომიკურ ფაქტორთან ერთად კულტურულ-ლიტერატურულ კონტაქტებსაც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი როლი განეკუთვნება, ახალი, ბილინგვური გამოცემით კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფურცელი ჩაინერება უკრაინელი და ქართველი ხალხის, ან უკვე 21-ე საუკუნის თაობის, მრავალწლიანი მეგობრობის მატიანეში.

ლიტერატურის ინსტიტუტის გზამკვლევი
იაკობ ცურთაველის „შუშანიკის წამება“ და ადრექრისტიანული
კულტურა
თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012



წინამდებარე გამოცემა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ახალდაარსებული სერია „გზამკვლევის“ მეორე წიგნია, რომელშიც წარმოდგენილია V საუკუნის ავტორის, იაკობ ცურთაველის, თხზულებასთან დაკავშირებული პრობლემატიკა.

კრებული იხსნება ამონარიდებით (Fragmentum) გამოჩენილ მეცნიერთა ნაშრომებიდან. წარმოდგენილია „შუშანიკის წამების“ ფილოლოგიური და წყაროთმცოდნეობითი შესწავლის ისტორია, აგრეთვე, სხვადასხვა თაობის ქართველ ლიტერატურათმცოდნეთა უახლესი

გამოკვლევები, რომლებიც ისტორიულ-ფილოლოგიური თუ სახისმეტყველებითი კვლევის ტრადიციების გათვალისწინებით თანამედროვე რეცეფციებს გვთავაზობს. „შუშანიკის წამება“ განხილულია ადრექრისტიანულ კულტუროლოგიურ ჭრილში, შესაბამისი ეპოქის პოლიტიკურ-იდეოლოგიური და ისტორიულ-ლიტერატურული კონტექსტის გათვალისწინებით. კრებულში იბეჭდება „შუშანიკის წამების“ ტექსტი და სომხური ვრცელი რედაქციის ილია აბულაძისეული ქართული თარგმანი, რომელიც უკანასკნელად 1978 წელს გამოიცა. კრებულს ერთვის ბიბლიოგრაფია ქართულ და უცხოურ ენებზე (ტექსტის ძირითადი მეცნიერული გამოცემები და ლიტერატურა „შუშანიკის წამების“ შესახებ).

წარმოდგენილი სამეცნიერო ნაშრომები საგანგებოდ ამ კრებულისთვის დაინერა. წიგნი განკუთვნილია მკითხველთა ფართო წრისათვის და, განსაკუთრებით, ახალგაზრდობისათვის. ავტორთა სურვილია, XXI საუკუნის ქართველ მკითხველს გაუღვივონ ინტერესი ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობისადმი, წარმოაჩინონ V საუკუნეში შექმნილი ამ შესანიშნავი ჰაგიოგრაფიული ძეგლის ადგილი მის თანამედროვე თუ დღევანდელ მსოფლიო კულტურულ-ლიტერატურულ კონტექსტში.

**XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ლიტერატურა
აღმოსავლური და დასავლური კულტურულ-ლიტერატურული
პროცესების გზაშესაყარზე
თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012**



წიგნი წარმოადგენს ქართული ლიტერატურის ისტორიისათვის საეტაპო მნიშვნელობის მქონე ეპოქის, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული მწერლობის, გააზრების მცდელობას ახალ რაკურსში — კულტურათაშორისი დიალოგის, კონცეპტუალური, სტრუქტურული და სტილისტური გადაკვეთებისა და წინააღმდეგობების ჭრილში. მეცნიერთა ჯგუფის მიერ ჩატარებული კვლევები ეფუძნება შესაბამისი ისტორიული, ესთეტიკური, იდეოლოგიური და რელიგიური კონტექსტის მონაცემებს, მეთოდოლოგიურ ჩარჩოდ კი განსაზღვრულია ინტერდისციპლინური, ინტერკულტურული და კომპარატივისტული, აგრეთვე, ჰერმენევტიკული და ნარატოლოგიური კვლევები. წიგნში გამოკვეთილია არაერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა: როგორია XVI-XVIII საუკუნეების პოლიკულტურული კონტექსტი; როგორ ყალიბდება ამ კონტექსტში ახალი დროის ქართული იდენტობა; რა გავლენას ახდენს მიმდინარე გეოპოლიტიკური და გეოკულტურული ცვლილებები ქართულ კულტურულ რეალობაზე; რა კონცეპტუალურ და პოეტიკურ ტენდენციებს გვთავაზობს ამ ეპოქის ქართული ლიტერატურა; იძლევა თუ არა ქართულ-აღმოსავლური და ქართულ-დასავლური ლიტერატურების შედარებითი ტიპოლოგიური კვლევის გაღრმავების შესაძლებლობას არა მხოლოდ თემატური, ფაბულური ან ლექსიკური, არამედ ფართო ჟანრული და სტილისტური ანალოგიებისა და განსხვავებების ძიება, დადგენა და დასაბუთება; რატომ და როგორ ინაცვლებს ქართული ლიტერატურა აღმოსავლური კულტურული სიბრტყიდან დასავლურისაკენ და როგორ აისახება ეს გადანაცვლება პოეტიკურ სისტემაზე.

მონიშნული პრობლემატიკის კვლევისას მეცნიერთა ინტერესის სფეროში შემოვიდა უმნიშვნელოვანესი ტექსტები, აგრეთვე, ქართველ მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა დიდი ჯგუფი, რომელთა შემოქმედებამაც რეფორმატორული მნიშვნელობა იქონია ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.

ნიგნი მომზადდა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის საგამომცემლო პროგრამის — „ქართული მწერლობა. პერიოდები და მიმართულებანი“ — ფარგლებში, შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით.

ქართული რომანტიზმი — ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები
თბილისი: „საარი“, 2012



ნიგნის ავტორთა უმთავრესი მიზანია თანამედროვე მკითხველს თვალნათლივ წარმოუჩინონ ქართული რომანტიზმის ადგილი XIX საუკუნის მსოფლიო ლიტერატურულ რუკაზე. ამ მიზანს ემსახურება რომანტიზმის ფილოსოფიის სიღრმისეული ძირების (ანტიკური ეპოქიდან XVIII საუკუნემდე) კვლევა, რასაც ლოგიკურად განაგრძობს სათაურშივე გაცხადებული ინტერნაციონალური საზღვრების „დემარკაცია“, მიღწეული ორი საუკუნის დისტანციიდან დასავლეთ ევროპისა თუ ამერიკის საკულტო ფიგურებად ქცეული რომანტიკოსების შემოქმედებასთან, მათ ლიტერატურულ გარემოცვასთან, რომანტიზმის ეპოქის კულტურასთან მიზრუნებით.

იდეა სამეცნიერო კრებულის შექმნისა, რომელშიც ქართული რომანტიზმის იმანენტური თუ ტიპოლოგიური ტენდენციები ერთ სიბრტყეში იქნებოდა განხილული, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში იშვა და განხორციელდა. „ქართული რომანტიზმი“ არის პირველი კრებული იმ სამეცნიერო პროექტის ფარგლებში („ქართული მწერლობა. პერიოდები და მიმართულებანი“), რომელიც, საზოგადოდ, ქართული მწერლობის პერიოდებისა და მიმართულებების კვლევას ისახავს მიზნად.

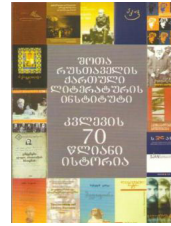
ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი
თბილისი: GCLAPress, 2012



ნიგნი ეთმობა ლიტერატურათმცოდნეობის საბაზისო ცნებების ანალიზს თანამედროვე მოსაზრებებისა და თეორიული მიდგომების გამოყენებით.

საბჭოთა ეპოქაში გამოცემული სახელმძღვანელოები, განიცდიდა რა საბჭოთა იდეოლოგიისა და პოეტიკის კანონების ზეგავლენას, ველარ აკმაყოფილებდა თანამედროვე მოთხოვნებს. ამასთან, ლიტერატურათმცოდნეობის მეცნიერებამ განიცადა მნიშვნელოვანი მეთოდოლოგიური ცვლილებანი, რომელთა ასახვაც შეუძლებელი იყო ძველი ტიპის სახელმძღვანელოებში. სწორედ ამ უკმარისობის ამოვსების მცდელობაა წინამდებარე გამოცემა, შესაბამისად, ავტორთა კოლექტივის ეს ნაშრომი განსაზღვრულია, პირველ ყოვლისა, ჰუმანიტარული პროფილის სტუდენტებისთვის სწავლების ყველა საფეხურზე, ამასთანავე კი ლიტერატურისა და ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის.

**კვლევის 70-წლიანი ისტორია
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის
გამოცემათა ბიბლიოგრაფია (1935–2011 წწ.)
თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012**



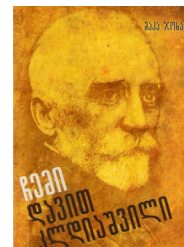
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი საქართველოში ერთ-ერთი ტრადიციული და ავტორიტეტული სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრია. მისი არსებობის ისტორია სამოცდაათ წელს ითვლის. მთელი ამ ხნის განმავლობაში ინსტიტუტი ერთგულად და მიზანმიმართულად ემსახურება ეროვნული ლიტერატურისა და ფოლკლორული მემკვიდრეობის კვლევასა და პოპულარიზაციას როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

ლიტერატურის ინსტიტუტის მუშაობის უმნიშვნელოვანეს სფეროს საგამომცემლო საქმიანობა წარმოადგენს: 1942 წლიდან დღემდე ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელთა თავდაუზოგავი შრომის შედეგად არაერთი სამეცნიერო ჟურნალი, კრებული, სახელმძღვანელო, მონოგრაფია თუ აკადემიური ტომეული დაიბეჭდა. 2012 წელს შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის 70 წლის იუბილესთან დაკავშირებით მომზადდა გამოცემათა ბიბლიოგრაფია, რომელიც შეიცავს ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ 1935–2011 წლებში დაბეჭდილი სამეცნიერო პროდუქციის აღწერილობას.

ბიბლიოგრაფიაში შეტანილია ინსტიტუტის გრიფით ქართულ ენაზე დასტამბული წიგნები, პერიოდული გამოცემები, კრებულები, სესიების, კონფერენციებისა და საერთაშორისო სიმპოზიუმების მასალები (არ არის წარმოდგენილი თეზისები და ავტორეფერატები მათი სიმრავლისა და არასრული რაოდენობის გამო).

ბიბლიოგრაფია შედგება ხუთი განყოფილებისაგან: I. მონოგრაფიული გამოცემები (საავტორო გამოცემები, მონოგრაფიები, წიგნები, ბროშურები); II. პერიოდული გამოცემები (ინსტიტუტის ბაზაზე გამომავალი პერიოდული ჟურნალები) და სამეცნიერო კრებულები; III. პუბლიკაციები (ქართულ მწერალთა აკადემიური გამოცემები); IV. სამეცნიერო სესიების, კონფერენციებისა და სიმპოზიუმების მასალები (ინსტიტუტის მიერ ორგანიზებული ყოველწლიური სამეცნიერო ფორუმების შედეგები); V. გამოცემას თან ერთვის პირთა საძიებელი.

**მაკა ჯოხაძე. ჩემი დავით კლდიაშვილი
თბილისი: „არტანუჯი“, 2012**

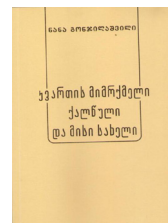


დიდი მწერლის შემოქმედება ყველა დროში აქტიური განსჯის საგანია. ინერტობა ბიოგრაფიული რომანები, სამეცნიერო გამოკვლევები, ლიტერატურული პორტრეტები — ყველა ცდილობს თავისებურად დაინახოს და წაიკითხოს კლასიკად ქცეული შემოქმედის მემკვიდრეობა.

„ჩემი დავით კლდიაშვილი“ — ამ სათაურით გამხელილია ის უშუალოება და ინტიმი, რომელიც მწერალი და ლიტერატორი მაკა ჯოხაძე შედის დავით კლდიაშვილის სამყაროში და მის

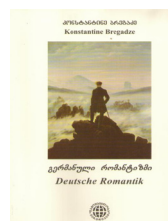
პერსონაჟებზე დაკვირვებით ცდილობს ამოხსნას როგორც კონკრეტული ქვეყნისა და ეპოქის, ისე ზოგადად ადამიანის მარადიული სატიკვარი.

**ნანა გონჯილაშვილი. კვართის მიმრქმელი ქალწული და მისი სახელი
თბილისი: „ნეკერი“, 2011**



ნიგნში დასმულია საკითხი კვართის მიმრქმელი ქალწულის, ელიოზ მცხეთელის დის სახელის, სიდონიას, წარმოშობის შესახებ. ამ მიზნით შესწავლილია “წმიდა ნინოს ცხოვრების” რედაქციები, ქართული და უცხოური წყაროები, ისტორიული თხზულებები, კედლის მხატვრობა, ხატუნებისა და ჭედურობის ნიმუშები, ქართული საბეჭდავები, სამეცნიერო ლიტერატურა, რომლებშიც ქართლის მოქცევასთან დაკავშირებული პრობლემატიკა, უფლის კვართის ისტორია და მასთან დაკავშირებული საკითხები განხილული. კვლევისა და ანალიზის შედეგად ნაშრომში გამოვლენილია საკითხთან დაკავშირებული სიახლენი, გამოტანილია შესაბამისი დასკვნები.

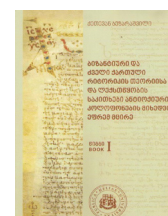
**კონსტანტინე ბრეგაძე
გერმანული რომანტიზმი. ჰერმენევტიკული ცდანი
თბილისი: “მერიდიანი” 2012**



ნიგნში თავმოყრილია ავტორის მიერ ქართულ და გერმანულ სამეცნიერო ჟურნალებსა და კრებულებში უკანასკნელ პერიოდში გამოქვეყნებული სტატიები ნოვალისზე, ფრ. შლაიერმახერზე, ფრ. შლეგელზე, კ.დ. ფრიდრიჰზე, ი.ვ. გოეთესა და გერმანული რომანტიზმის ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ საკითხებზე.

მკითხველი ასევე იხილავს ნოვალისის “ღამის ჰიმნების” ქართული თარგმანის მეორე შესწორებულ გამოცემას.

**ქეთევან ბეზარაშვილი
ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკის თეორიისა და
ლექსთწყობის საკითხები ანტიოქიური კოლოფონების მიხედვით:
ეფრემ მცირე
ნიგნი I, ნიგნი II, ნიგნი III
თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2012**



ნიგნი წარმოადგენს სტატიათა კრებულს, რომელიც შესაძლებლობას მისცემს ბიზანტიური და ძველი ქართული ლიტერატურის საკითხებით დაინტერესებულ მკითხველს ეფრემ მცირის მთარგმნელობითი კონცეფციისა და პრაქტიკის ცალკეულ თავისებურებათა შესწავლის საფუძველზე თვალის გაადევნოს შუასაუკუნეების ბიზანტიურ-ქართულ სააზროვნო სივრცეში მიმდინარე პროცესებს.

ნიგნი დაიბეჭდა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროექტის ფარგლებში შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით.

ვაჟა-ფშაველა 150
თანამედროვე ინტერპრეტაციათა ცდანი
თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2012



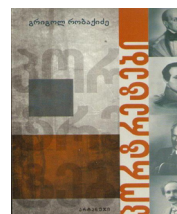
კრებული წარმოადგენს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, ვაჟა-ფშაველას კაბინეტში, დაწყებული მრავალპლანიანი მეცნიერული სამუშაოს გაგრძელებას, დიდი მწერლის ცხოვრებისა და შემოქმედების შემდგომი კვლევის მცდელობას. კრებულის მიზანია, სხვადასხვა ასპექტით წარმოაჩინოს ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება და დაგვანახოს აზრთა სხვადასხვაობაც, რომელიც მის გარშემო არსებობს; უარი თქვას რომელიმე გაგების ერთადერთობაზე და სწორედ ამ გენიოსის მაგალითზე აღიაროს ნაწარმოებთა სხვადასხვაგვარი აღქმის, ერთი სინამდვილისადმი მრავალმხრივად მიდგომის შესაძლებლობა.

გრიგოლ რობაქიძე. დემონი და მითოსი
გერმანულიდან თარგმნა მანანა კვატაია
თბილისი: „არტანუჯი“, 2012.



ესეების კრებული „დემონი და მითოსი (ჯადოსნურ სურათთა რიგი)“ 1935 წელს დაიბეჭდა გერმანიაში, იოგენ დიდერიხსის გამომცემლობაში. კრებულს უძღვის გრიგოლ რობაქიძის „წინასიტყვა“, მას მოსდევს ესეები: „ნეფერტიტის თავი“, „თაურშიში და მითოსი“, „სიცოცხლის განცდა დასავლეთსა და აღმოსავლეთში“, „სტალინი, ვითარცა არიმანული ძალმოსილება“, „გრეტა გარბო, ვითარცა ზმანება დღევანდელობისა“. რობაქიძის „დემონისა და მითოსის“ სრული თარგმანი პირველად დაიბეჭდა „უცნობი გრიგოლ რობაქიძის“ სერიით.

გრიგოლ რობაქიძე. პორტრეტები
რუსულიდან თარგმნა მანანა კვატაია
თბილისი: „არტანუჯი“, 2012.



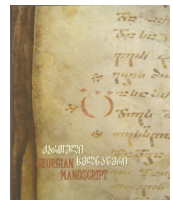
1919 წელს თბილისში რუსულ ენაზე გამოიცა გრიგოლ რობაქიძის ესეების კრებული „პორტრეტები“, რომელიც დღეს ბიბლიოგრაფიული იშვიათობაა. წიგნში წარმოდგენილია ცნობილი რუსი მწერლებისა და მოაზროვნეების: პეტრე ჩაადაევის, მიხეილ ლერმონტოვის, ვასილი როზანოვის, ანდრეი ბელის რობაქიძისეული ესეისტური პორტრეტები. წიგნის სრული თარგმანი „უცნობი გრიგოლ რობაქიძის სერიით“ პირველად დაიბეჭდა.

გრიგოლ რობაქიძე. Pro domo sua.
გერმანულიდან თარგმნა მანანა კვატაიამ.
თბილისი: „არტანუჯი“, 2012.



ნიგნში წარმოდგენილია გრიგოლ რობაქიძის გერმანულ ენაზე დაწერილი უცნობი, კონცეპტუალური თხზულებების „ჩემი განმარტებისა“ (1947) და “Pro domo sua”-ს (1962) ქართული თარგმანები. მათი ორიგინალები პირველად 2011 წელს გერმანიაში გამოქვეყნდა. ნიგნში შეტანილია ასევე გრიგოლ რობაქიძის „გულნადები“, რომელიც „ჩემი განმარტების“ თანადროულადაა დაწერილი და ეხმიანება მას. სამივე ტექსტი ერთმანეთს ავსებს და ახლებურად წარმოადგენს გრიგოლ რობაქიძის არაორდინარულ ფენომენს. ტექსტების ქართული თარგმანი პირველად დაიბეჭდა „უცნობი გრიგოლ რობაქიძის“ სერიით.

ქართული ხელნაწერი. V-XIX საუკუნეები
თბილისი: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, 2012

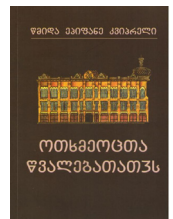


წინამდებარე ალბომში წარმოდგენილია ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ფონდებში (A, H, S, Q) დაცული V-XIX საუკუნეების ქართული ხელნაწერი ნიგნები და უცხოეთის (სინის მთა, იერუსალიმის ბერძნული საპატრიარქო) ქართული კოლექციების ის ფოტოასლები, რომელთა გამოყენების უფლებასაც ფლობს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ალბომში შესული ადიშის ოთხთავის მხატვრული ასლი შესრულებულია ავტორთა მიერ შედგენილი აღწერილობებისა და მითითებების საფუძველზე. ყველა ეს ხელნაწერი თვალნათლივ ასახავს ნიგნის, როგორც კულტურულ-ისტორიული ფენომენის, წარმოშობისა და განვითარების ისტორიას.

ალბომი შედგება ოთხი თავისაგან. მასში თავმოყრილ მასალას ახლავს ზოგადი შინაარსის საინფორმაციო ტექსტი და სათანადო ფოტონიმუშები ანოტაციების თანხლებით. ალბომს ერთვის ძირითადი ბიბლიოგრაფია.

ალბომი დაიბეჭდა რუსთაველის ეროვნული ფონდის მხარდაჭერით, პროექტის — „ქართული ხელნაწერი ნიგნი (ვებ-გვერდის შექმნა)“ — საფუძველზე.

წმინდა ეპიფანე კვიპრელი. ოთხმეოცთა წვალებათათვის
გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთო
სოსო მახარაშვილმა.
თბილისი: თბილისის სასულიერო აკადემიისა და სემინარიის
გამომცემლობა, 2012.



წინამდებარე ნიგნში პირველად ქვეყნდება IV საუკუნის ცნობილი საეკლესიო ღვთისმეტყველის, წმ. პიფანე კვიპრელის, უმნიშვნელოვანესი ანტიერეტიკული შრომის, „ანაკეფალაიოსისის“, ქართული თარგმანის ტექსტი, შესრულებული თეოფილე ხუცესმონაზონის მიერ.

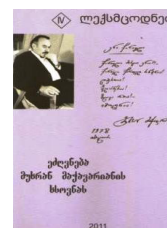
ნიგნში გაშუქებულია თეოფილე ხუცესმონაზონის ქართული თარგმანის რაობა და შედგენილობა. ბერძნულ დედანთან და სხვა ბერძნულ წყაროებთან შედარების საფუძველზე გარკვეულია „ანაკეფალაიოსის“ ტექსტის ისტორიის ზოგიერთი მხარე, რაც აქამდე უცნობი იყო ბიზანტიოლოგიაში. ნიგნში ქართული ტექსტის ლექსიკური და ენობრივ-სტილური ანალიზის საფუძველზე განხილულია თეოფილე ხუცესმონაზონის მთარგმნელობითი მეთოდის თავისებურებანი.

VI საერთაშორისო სიმპოზიუმის - ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები — მასალები. ნიგნი I, ნიგნი II შუა საუკუნეების ლიტერატურული პროცესი. საქართველო, ევროპა, აზია
თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012



კრებულში წარმოდგენილია მასალები 2012 წლის სექტემბერში თბილისში, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში, ჩატარებული VI სამეცნიერო სიმპოზიუმისა — „ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები. შუა საუკუნეების ლიტერატურული პროცესი. საქართველო, ევროპა, აზია“, რომელიც მიეძღვნა „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი ბეჭდური გამოცემის 300 წლისთავს.

ლექსმცოდნეობა, IV მუხრან მაჭავარიანისადმი მიძღვნილი ლექსმცოდნეობის მეხუთე სამეცნიერო სესია (მასალები)
თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011



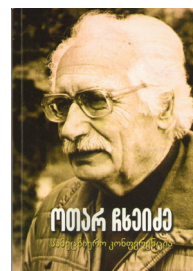
კრებული „ლექსმცოდნეობა“ ამჯერად მუხრან მაჭავარიანის ხსოვნას მიეძღვნა. წინა კრებულები ანა კალანდაძის, ლადო ასათიანის, გიორგი ლეონიძის ლექსის კვლევას დაეთმო და, შესაბამისად, ბევრი ახალი ავტორის თვალსაზრისიც გამომზეურდა. კრებულებში დაბეჭდილი გამოკვლევები ლიტერატურის ინსტიტუტში გამართულ ყოველწლიურ ლექსმცოდნეობის სამეცნიერო სესიაზე იკითხება. საგულისხმოა, რომ ცნობილ მეცნიერებთან ერთად, სესიის მონაწილენი არიან ახალბედა მკვლევარნიც, რომელთა პირველი ლექსმცოდნეობითი ნაშრომები სწორედ ამ კრებულებში იბეჭდება.

„ლექსმცოდნეობა — IV“ ქართული ლექსის ცნობილი მკვლევრის, ქართველ ლექსმცოდნეთა თაობების აღმზრდელის აკაკი ხინთიბიძის „მუხრანულით“ იწყება. ბატონმა აკაკიმ ჯერ კიდევ 2003 წელს დაბეჭდა წერილი „მუხრანული“ და მუხრან მაჭავარიანის ლექსის მოხსენიება ამგვარი სახლდებით დააკანონა კიდევ. მუხრან მაჭავარიანის ლექსის თემატიკა და სათქმელის გამოხატვის სტრუქტურა ახლებურად არის განხილული ლევან ბრეგაძის, ნინო დარბაისელის, სალომე ოშიაძის, თამარ ვაშაკიძის, თამარ შარაბიძის, ედუარდ უგულავას, ზეინაბ სარიას, ზოია ცხადაიას, თამილა ნონორიას, მარიკა ჯიქიას, ქეთევან ენუქიძის, თამარ ბარბაქიძის გამოკვლევებში.

მუხრან მაჭავარიანის ლექსის ახალბედა მკვლევარები: ნუნუ ბალავაძე, მარიამ გიორგაშვილი, ლანა გრძელიშვილი, თამთა კალატოზიშვილი, სალომე ლომოური კი თავიანთ პირველ ნერილებს უძღვნიან „მუხრანულის“ საიდუმლოსა და ლექსწყობის კანონებს.

კრებულში მკითხველი გაეცნობა თამარ ლომიძის, მანანა გელაშვილის, ქეთევან გრძელიძისა და მარიამ ნოზაძის გამოკვლევებს ფუტურისტული პოეზიისა და უცხოური ლექსის (კოლრიჯის, იეიტსის, ბლეიკის) თავისებურებების თაობაზე.

ოთარ ჩხეიძე
სამეცნიერო კონფერენციის მასალები
თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011



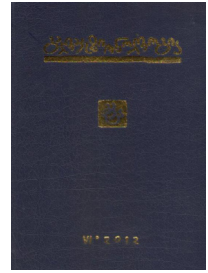
კრებული არის პირველი მასშტაბური მცდელობა ოთარ ჩხეიძის შემოქმედების მეცნიერული ანალიზისა. მასში თავმოყრილია თანამედროვე ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი სკოლის სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელთა სტატიები და ესეები მწერლის ინტელექტუალური მემკვიდრეობის — რომანების, ნოველების, დრამატული თხზულებებისა თუ თარგმანების შესახებ. ოთარ ჩხეიძის ტექსტები გააზრებულია ახალ ჟრილში, თანამედროვე ფილოლოგიური მოთხოვნების, სტანდარსტებისა და მეთოდოლოგიების გათვალისწინებით. ამგვარი კვლევები, ერთი მხრივ, ხელს უწყობს მწერლის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის კვლევის გაფართოებას, მეორე მხრივ კი, უზრუნველყოფს ქართველი ავტორის სრულფასოვან ჩართვას საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესში.

სჯანი, №13
ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი
ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით
ლიტერატურათმცოდნეობაში
თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012



ჟურნალ „სჯანის“ მე-13 ნომერი განსაკუთრებულია თავისი დატვირთვითა და შინაარსით. პირველად მისი არსებობის მანძილზე ჟურნალში წარმოდგენილია ორი ქვეყნის — საქართველოსა და ბულგარეთის — ლიტერატურულ-კვლევით ცენტრებში მომზადებული მასალა. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტსა და ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ბულგარული ლიტერატურის ინსტიტუტს ერთმანეთთან მრავალწლიანი თანამშრომლობა აკავშირებთ. ამ მჭიდრო სამეცნიერო ურთიერთობის კიდევ ერთი საყურადღებო შედეგია ჟურნალ „სჯანი“-ს ახალი ნომერი, გამორჩეული ავტორთა ინტერნაციონალური შემადგენლობითა და მასშტაბური ფილოლოგიური თემატიკით.

გალაკტიონოლოგია, VI
თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012



2012 წელს შესრულდა დეკადა სამეცნიერო-ლიტერატურულ კრებულ „გალაკტიონოლოგიის“ დაარსებიდან.

სერიის ახალი წიგნის „გალაკტიონოლოგია VI“-ის ძირითადი კორპუსი ორი ნაწილისაგან შედგება. პირველი — პოეტის 20-იანი წლების შემოქმედებისა და ცხოვრების გაშუქებას ეძღვნება. მასში გაერთიანებულია ნაშრომები, რომლის ავტორებიც არიან თეიმურაზ დოიაშვილი, ემზარ კვიციანიშვილი, ირაკლი კენჭოშვილი, ლევან ბრეგაძე და ნათია სიხარულიძე.

მეორე ნაწილი გალაკტიონოლოგიური ლიტერატურის რეცენზირებასა და კრიტიკულ ანალიზს ეთმობა. წინო დარბაისელის, ლევან ბრეგაძის, კახი იოსებიძის, ნოდარ ნებიერიძისა და ეკა იმერლიშვილის წერილებში განხილულია ზაზა შათირიშვილის, როლანდ ბურჭულაძის, ნოდარ ტაბიძის, ნაზი ხელაიას და ავთანდილ ნიკოლეიშვილის მონოგრაფიები თუ ცალკეული წერილები.

გარდა ამ მასალებისა, მკითხველი გაეცნობა კონსტანტინე ბრეგაძის გამოკვლევას „ლურჯა ცხენების“ შესახებ, ვახტანგ ჯავახაძისა და გურამ გოგიაშვილის მცირე ესსეებს, ნათია სიხარულიძის ტექსტოლოგიურ ეტიუდს, ფატი დიდიას მოგონებათა პუბლიკაციას (მოამზადა ნანა კობალაძემ) და კრისტიანე ლიხტენფელდის წერილს „გალაკტიონ ტაბიძე“ (თარგმანი გიორგი ბრეგაძისა).

კრებულში სათაურით „სალამოები — ხავერდის ყდაში“ გამოქვეყნებულია ფრაგმენტი როსტომ ჩხეიძის ახალი, ვრცელი ბიოგრაფიული რომანისა „კომიკოსი ტრაგედიაში“, რომელსაც, ავტორის აღიარებით, საფუძვლად უდევს გალაკტიონის კვლევის ცენტრის სამეცნიერო მუშაობის შედეგები.

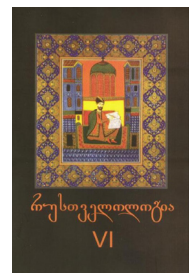
კრიტიკა, № 7
თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012



კრიტიკის ეს ნომერი ბევრ საინტერესო სტატიას გვთავაზობს. რუბრიკა **ვექტორებში** თანამედროვე ქართული ლიტერატურის შესახებ ოთხი წერილია დაბეჭდილი: ლალი ავალიანი გურამ რჩეულიშვილის „უკანასკნელი აბერსენაჟის“ შექმნის ისტორიას იხსენებს, კოტე ჯანდიერის მოთხრობებზეა საუბარი მაია ჯალიაშვილის „სიცოცხლის მისტერიაში“, ინგა

მილორავა ნაირა გელაშვილის შემოქმედებას განიხილავს, ხოლო ავტორის საკითხს ეხება დავით ქართველიშვილის „თვალთვალი ხელოვნებისათვის“, რომელზეც სოფო წულაძემ შეაჩერა ყურადღება. ამირან არაბულისა და თამარ ჩიხლაძის წერილებია მოთავსებული რუბრიკაში **კულტურა**, ხოლო ჟურნალისტიკის, კერძოდ, სამწერლო ბლოგინგის პრობლემებზე მსჯელობს მანანა შამილიშვილი. ტრადიციულად, საინტერესო სტუმარი ჰყავს „კრიტიკის“ ამ ნომერსაც — მწერალი ჭაბუა ამირეჯიბი, რომელთან ინტერვიუ საბა მეტრეველმა ჩაწერა. რუბრიკა MEMORIA ქართველ მწერალთა საიუბილეო თარიღებს ეხმიანება: დავით კლდიაშვილის 150 წლისთავს ეძღვნება მაკა ჯოხაძის „წართმეული ბავშვობა“, 130 წლის იუბილესთან დაკავშირებით გრიგოლ რობაქიძის სამეცნიერო ნოვაციებს ანალიზებს მანანა კვატაია, ადა ნემსაძის „არჩილ სულაკაურის „თეთრი ცხენი“ კი მწერლის 85 წლისთავის გამო იბეჭდება. ჟურნალის ყურადღების მიღმა არც მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების მნიშვნელოვანი ფაქტები აღმოჩენილა. რუბრიკაში **რეპლიკა** „რეაქტიული კლუბის“ შესახებ საუბრობს ნატო ონიანი, ანუკი იმნაიშვილი კი კრებულის — „XXI საუკუნის ქართული მოთხრობა“ — ზოგად ტენდენციებს მიმოიხილავს. ირაკლი ფარჯიანზე საინტერესო სტატიას გვთავაზობს ზაზა ფირალიშვილი. ვაჟა-ფშაველას საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით კი განმეორებით იბეჭდება ალექსანდრე ჭეიშვილის ძალზე საინტერესო და მივიწყებულ წერილი „ვაჟა-ფშაველა“, რომელიც პირველად 1955 წელს გამოქვეყნდა. აქვეა ჰანს-გეორგ გადამერის „გაგების წრის შესახებ“ კონსტანტინე ბრეგაძისეული თარგმანი. „კრიტიკის“ ეს ნომერი იხურება სამეცნიერო სიახლეების მიმოხილვით, სადაც შეგიძლიათ გაეცნოთ მანანა შამილიშვილის რეცენზიას თამაზ ჯოლოგუას მონოგრაფიაზე „ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია (XIX საუკუნე)“ და ნონა კუპრეიშვილის გამომხაურებას გრიგოლ რობაქიძის სამ ახალ კრებულზე, რომელთა თარგმანები მანანა კვატაიას ეკუთვნის.

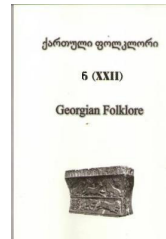
რუსთველოლოგია, VI
თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011-2012



სამეცნიერო კრებულ „რუსთველოლოგიის“ VI წიგნი „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი ბეჭდური (ვახტანგისეული) გამოცემის 300 წლისთავს ეძღვნება. კრებულის თემატიკა მრავალფეროვანია. ნაშრომები წარმოდგენილია, ძირითადად, ტრადიციული რუბრიკების სახით: „ვეფხისტყაოსნის“ სახისმეტყველება, კომპარატივისტული ძიებანი, მითოლოგიური ძიებანი, თანამედროვე ლიტერატურულ-ესთეტიკური თეორიები და „ვეფხისტყაოსანი“, რუსთველოლოგიის ისტორიიდან, რუსთაველის იკონოგრაფია, თვალსაზრისი, მწერლის არქივიდან, ბიბლიოგრაფია. და ბოლოს, წერილი „მე დღესა დავულამდები“ ეძღვნება რევაზ სირაძის ხსოვნას.

ქართული ფოლკორი, 6 (XXII)

თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012



სამეცნიერო კრებულის რუბრიკებია: მითი, რიტუალი, სიმბოლო; ზღაპართმცოდნეობა; ფოლკლორი და ლიტერატურა; ბიბლიური სიუჟეტები; გადმოცემები; პოეზია; ტოპონიმური ეტიმოლოგიები, ფოლკლორისტიკის ისტორია; გამოხმაურება; რეცენზია; მემორია; ქართული ფოლკლორისტიკული გამოკვლევების ბიბლიოგრაფიული საძიებლის ნაწილი. წიგნში წარმოდგენილია:

ახალი მასალები ქალღმერთ დალიზე (ო. ონიანი), „ამირანიანის“ საირმეთი (ნ. სოზაშვილი), სახელისუფლო სიმბოლოთა ფუნქციონალური სპექტრი (ჯადოსნური ზღაპრიდან ლიტერატურულ ძეგლამდე) (ქ. ელაშვილი), თანამედროვე მითოლოგიის სამი არსებითი ნიშანი შესავალი პოლიტიკურ მითოლოგიაში (ხ. თავდგირიძე), წინასწარმეტყველური სიზმრის ხატ-სიმბოლოები ხალხურ ლექსებში (თ. ქურდოვანიძე), ნიღბის გამოყენების ტრადიციის შესწავლისათვის (მ. ხუხუნაიშვილი-ნიკლაური), სიტყვის მაგია და რიტუალი (ნ. ბალანჩივაძე), ტრაგიკული მოტივების გაგებისათვის ზღაპრულ ეპოსში (რ. ჩოლოყაშვილი), მითის მხატვრული ფუნქცია მოდერნისტულ ტექსტში (ი. მილორავა), ერთი ქართული ზღაპრის მიმართების საკითხი ჰომეროსის „ოდისეასთან“ (ნ. რატიანი), ხალხური ტრადიცია გიორგი ლეონიძის მოთხრობაში „სახელის მილოცვა“ (ე. ჩხეიძე), მითოსურ-ფოლკლორული ნაკადი ოთარ ჭილაძის პოეზიაში (დ. ბედიანიძე), ვაჟა-ფშაველას პოემა „ხის ბეჭი“ და ქართული სამონადირეო მითოსი (ო. ონიანი), ხალხური ბიბლიური ლექსის კომპოზიცია (ე. ინწკირველი), გადმოცემები ზეპირ ისტორიებში (მ. ტურაშვილი, მ. ბაკურიძე), ტოპონიმური ეტიმოლოგიის საკითხები (გ. ქურასბედიანი) და ქართული ფოლკლორისტიკის ისტორიის საკითხები (ხ. მამისიმედიშვილი, ი. ყველაშვილი).

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის სამეცნიერო პუბლიკაციების სტილი

- ლიტერატურის ინსტიტუტის პერიოდულ გამოცემებში იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს.
ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ორ ცალად (ელექტრონული ვერსიით: ელ-ფოსტით ან CD დისკზე) და თან ახლდეს:
 - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
 - ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენაზე (1 ნაბეჭდი გვერდი), საკვანძო სიტყვებითურთ (3-5 სიტყვა).
- დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში.
- ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს **თხუთმეტი** და არანაკლებ **ხუთი** გვერდისა.
- ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს A 4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:
 - ნაშრომის სათაური (ინერება შუაში);
 - ნაშრომის ტექსტი;
 - დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა);
 - ანოტაცია;
 - ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
 - ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი — 1;
- ჟურნალში მიღებულია ევროპული სტანდარტების შესაბამისად შემუშავებული ციტირებისა და მითითების წესი **„ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი“** (ლისტ).
მისი მოთხოვნებია:
 - მოტანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („“). ციტირების დასასრულს, მრგვალი ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ — ორნერტილი და გვერდი.
მაგალითად: (აბაშიძე 1970:25). **(იხ. დანართში წარმოდგენილი ნიმუში).**
 - სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ზომით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
 - მე-6 პუნქტის მოთხოვნა არ ეხება რუბრიკებს „გამომხაურება, რეცენზია“ და „ახალი ნიგნები“, სადაც შრიფტის ზომებია:
 - ❖ ძირითადი ტექსტი — Lit.Nusx 10,
 - ❖ განმარტება-შენიშვნები (სქოლიოში ჩატანით) — Lit.Nusx 9.
- დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით (**დანვრილებით იხ. დანართის ცხრილი**).
- სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
 - სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები აღინიშნება ვარსკვლავით და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
- ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
- შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტს.
- შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
- ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაბადონებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში

ნიმუში:

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმია შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიათა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუნევს მეტაფორათა ნუსხას) შედგენას, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონანილებენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის“ მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოაშკარავდეს მეტონიმის როლი მეტაფორაში“ (ჟენეტი 1998: 37). რატომ შეარჩია ჟენეტმა ანალიზის საგნად სწორედ პრუსტის შემოქმედება? იმიტომ, აღნიშნავს მეცნიერი, რომ თვით პრუსტის ესთეტიკურ თეორიაში, ისევე, როგორც პრაქტიკაში, მეტაფორულ (ანალოგიაზე დამყარებულ) მიმართებებს ძალზე არსებითი როლი განეკუთვნება, იმდენად არსებითი, რომ მათი მნიშვნელობა და როლი, სხვა სემანტიკურ მიმართებებთან შედარებით, ძალზე გაზვიადებულია.

ცხრილი

მონაცემის ტიპი	<p style="text-align: center;">დამონემაზული ლიტერატურის ნუსხის (დამონემაზანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით Bibliography Form</p>
<p style="text-align: center;">ნიგნი, ერთი ავტორი</p> <p style="text-align: center;">Book, one authors</p>	<p>აბაშიძე 1970: აბაშიძე კ. <i>ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1970.</p> <p>ვაისი 1962: Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i>. Seattle: University of Washington Press, 1962.</p>
<p style="text-align: center;">ნიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი</p> <p style="text-align: center;">Book, two authors</p>	<p>კეკელიძე ... 1975: კეკელიძე კ., ბარამიძე ა. <i>ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975.</p> <p>ნათაძე ... 1994: ნათაძე კ., პეტრიაშვილი ვ., ნაკაშიძე ბ. <i>ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან</i>. ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი“, 1994.</p> <p>ჰიუტონი ... 1959: Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i>. Cambridge: Harvard University Press, 1959.</p>

<p>ყოველთვიური ჟურნალის ან სხვა ტიპის პერიოდული გამოცემის სტატია</p> <p>Article in a journal or magazine published monthly</p>	<p>ალექსიძე 1992: ალექსიძე ზ. „ქართველ ებრაელთა“ საღმრთო მისია საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის თვალთახედვით. ჟ. ივერია. ქართულ-ევროპული ინსტიტუტის ჟურნალი, 1, 1992.</p> <p>სომერი 1988: Sommer, Robert. <i>The Personality of Vegetables: Botanical Metaphors for Human Characteristics</i>. Journal of Personality 56, no. 4 (December) 1988.</p>
<p>წიგნი, ავტორის გარეშე</p> <p>Book, no author given</p>	<p>საბიბლიოთეკო ... 1989: საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მართვა. ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 1989.</p> <p>ცხოვრების ... 1976: <i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i>. New York: McGraw-Hill, 1976.</p>
<p>დანესებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Institution, association, or the like, as «author»</p>	<p>ამერიკის ... 1995: ამერიკის ბიბლიოთეკათა ასოციაცია. ორგანიზაციის სახელმძღვანელო ცნობარი და 1995/1996 წლის წევრთა ცნობარი. ჩიკაგო: ამერიკის ბიბლიოთეკათა ასოციაცია, 1995.</p> <p>ამერიკის ... 1995: American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i>. Chicago: American Library Association, 1995.</p>
<p>რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Editor or compiler as «author»</p>	<p>დუდუჩავა 1975: დუდუჩავა მ. (რედაქტორი). <i>ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი</i>. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975.</p> <p>ჰენდერსონი 1950: Henderson, J.N.D. (editor). <i>The World's Religions</i>. London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.</p>
<p>ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან</p> <p>Electronic document: From Internet</p>	<p>მიტჩელი 1995: მიტჩელი, უილიამ ჯ. <i>ბიტების ქალაქი: სივრცე, ადგილი და საინფორმაციო ნაკადი</i> [ონ-ლაინ წიგნი] (კემბრიჯი: გამომც.: MIT Press, 1995, განთავსებულია 29 სექტემბრიდან, 1995); მის.: http://www-mitpress.mit. edu:80/ City_of_Bits/Pulling_Glass/ index.html; Internet.</p> <p>მიტჩელი 1995: Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i> [book on- line]. Cambridge, MA: MIT Press, 1995, accessed 29 September 1995; available from http://www- mitpress. mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/ index.html; Internet.</p>

<p>ენციკლოპედია, ლექსიკონი</p> <p>Encyclopedia, Dictionary</p>	<p>ვებსტერი 1961: <i>ვებსტერის ახალი საუნივერსიტეტო ლექსიკონი.</i> სპრინგფილდი: MA: G. & C. Merriam, 1961.</p> <p>ვებსტერი 1961: <i>Webster's New Collegiate Dictionary.</i> Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.</p>
<p>ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი</p> <p>Interview (unpublished) by writer of paper</p>	<p>მორგანისი 1996: მორგანისი, ნენსი დ. <i>ინტერვიუ ავტორთან</i>, 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანანერი</p> <p>მორგანისი 1996: Morganis, Nancy D. <i>Interview by author</i>, 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.</p>
<p>საგაზეთო სტატია</p> <p>Newspaper article</p>	<p>ნიუ იორკ ტაიმსი 1990: „მარიოტის კორპორაციის პროფილი“, გაზ. <i>ნიუ იორკ ტაიმსი</i>, 21 იანვარი 1990, ჩან. III, გვ. 5.</p> <p>ნიუ იორკ ტაიმსი 1990: «Profile of Marriott Corp.» <i>New York Times</i>, 21 January 1990, sec. III, p. 5.</p>
<p>ყოველკვირეული ჟურნალის სტატია</p> <p>Article in a magazine published weekly (or of general interest)</p>	<p>ნაითი 1990: ნაითი რ. <i>პოლონეთის შინაომები</i>. ჟ. აშშ-ის სიახლენი და მსოფლიოს ცნობები, 10-17 სექტემბერი, 1990.</p> <p>ნაითი 1990: Knight R. <i>Poland's Feud in the Family</i>. U.S. News and World Report, 10-17 September, 1990.</p>
<p>თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები)</p> <p>Thesis or dissertation</p>	<p>ფილიპსი 1962: ფილიპსი, ო. <i>ოვიდიუსის ზეგავლენა ლუციანის ზეპურ საზოგადოებაზე</i>. სადოქტორო დისერტაცია, ჩიკაგოს უნივერსიტეტი, 1962.</p> <p>ფილიპსი 1962: Phillips, O. <i>The Influence of Ovid on Lucan's Bellum Civile</i>. Ph.D. diss., University of Chicago, 1962.</p>

*ერთსა და იმავე წელს გამოცემული რამდენიმე ნაშრომი (ცალკე ან თანაავტორობით) ან ერთი და იგივე ნაშრომი (გაგრძელებებით) რამდენიმე ნომერში მიეთითება ანბანური რიგით. მაგალითად: (აბაშიძე 1987ა: 21), (აბაშიძე 1987ბ: 87).

