

ქართული მწერლობა და
მსოფლიო ლიტერატურული
პროცესი

**Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature**

Irma Ratiani

**GEORGIAN LITERATURE
AND
THE WORLD LITERARY
PROCESS**

**Tbilisi University Press
2018**

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული
ლიტერატურის ინსტიტუტი

ირმა რატიანი

ქართული მწერლობა
და
მსოფლიო ლიტერატურული
პროცესი



უნივერსიტეტის
გამომცემლობა

UDC(უაკ) 821.353.1.091.821.111/922
რ-262

წიგნში „ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი“ გამოკვლეულია თანამედროვე ფილოლოგიური მეცნიერებისათვის აქტუალური პრობლემა, როგორცაა ნაციონალური მწერლობის, კონკრეტულად, ქართული მწერლობის, და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის ურთიერთმიმართების საკითხი.

რედაქტორი

ფ. მ. დ. თეიმურაზ დოიაშვილი

რეცენზენტები:

პროფ. მაკა ელბაქიძე

ფ. დ. გაგა ლომიძე

კორექტურა

მირანდა ტყეშელაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა

თინათინ დუგლაძე

ყდის დიზაინი

მარიამ ებრალიძე

მეორე შევისებული გამოცემა

პირველი გამოცემა, 2015, ISBN 978-9941-13-422-7

© ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2018

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2018

ISBN 978-9941-13-670-2

შინაარსი

წინათქმა.....9

ნაწილი პირველი
თეორიული პრეამბულა

თავი პირველი

**მსოფლიო ლიტერატურა, კანონი და
მისი ნაციონალური იმპლიკაციები.....15**

1.1. “Weltliteratur”.
ტერმინის ისტორია და ფუნქცია.....15

**1.2. კანონი, ლიტერატურული ისტორია და
ქართული მწერლობის პერიოდიზაციის
საკითხი.....30**

თავი მეორე

**ქართული ლიტერატურული ისტორია
და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი.
შუასაუკუნეებიდან რომანტიზმამდე.....60**

2.1. შუასაუკუნეები.
**ქართული ქრისტიანული მწერლობა და
ქართული იდენტობის ფორმირება.....60**

**2.2. XVI-XVIII საუკუნეების ქართული მწერლობა.
დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ და – უკან:
ვეროპული კონცეპტის რეკონსტრუქცია.....80**

თავი მესამე

ქართული რომანტიზმი და რეალიზმი. ბრძოლა ახალი ქართული იდენტოზისათვის და მისი ფორმირება.....	103
3.1. რომანტიზმის ხანა.....	103
3.2. რეალიზმის რეალიზმი.....	114

თავი მეოთხე

XX საუკუნის ქართული მწერლობა: მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის წიაღში და მის მიღმა.....	134
4.1. საბჭოთა ტოტალიტარიზმის სათავეებთან. ბოლშევიკური რევოლუცია და ლიტერატურა: ინტეგრაციიდან იზოლაციისაკენ.....	134
4.2. ბოლშევიზმი და „მარგინალები“: საბედისწერო ბრძოლა ცენზურისა და იზოლაციის წინააღმდეგ.....	145
4.3. სამამულო ომიდან „ოტტეპელამდე“: ქვემეხები, მარლბორო, ტვისტი... ..	167
4.4. თანამედროვე ქართული მწერლობა: ფორმირება და გზა.....	181

თავი მესამე

პოსტსაბჭოთა ქართული მწერლობა:
ტრანსფორმაციის, გადანაცვლების და
იდეოლოგიის კვლავ აღმოჩენის რთულ გზაზე ..202

5.1. პოსტსაბჭოთა რეალობა, გარესამყარო
და ქართული პოსტმოდერნიზმი.....202

5.2. ტრანსფორმაციისა და
გადანაცვლების სირთულეები.....213

ნაწილი მეორე ინტერკულტურული ცდები

ტექსტის ინტერპრეტაციული
შესაძლებლობები.....228

ტემპორალური ალტერნატივა
მიხეილ ჯავახიშვილის რომანში
„ჯაყოს ხიზნები“237

ქართველი ტრაგიკოსი –
მსხვერპლის თეორია და ალექსანდრე ყაზბეგის
პროზა („ხვეისბერი გორა“).....261

ვაჟა ფშაველა –
„კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“.
მტკიცება თუ გაფრთხილება?.....289

ნოველის ხიბლი. ჟანრის ქართველი
კლასიკოსი – რევაზ ინანიშვილი.....300

ბოლოთქმა.....	310
დამონმებული ლიტერატურა.....	311
ბიბლიოგრაფიული შენიშვნები.....	321
Irma Ratiani Georgian Literature and the World Literary Process.....	323
პირთა საძიებელი.....	340

წინათქმა

დღეს, ინტერკულტურული კომუნიკაციების მზარდი განვითარებისა და გაღრმავების ეპოქაში, განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს ნაციონალური ლიტერატურების, როგორც აზროვნების ორიგინალური მოდელების რეცეფცია, მათი გამოყვანა კულტურული იზოლაციის მდგომარეობიდან და ფასეული ჩართვა ფართომასშტაბიან კულტურათაშორის დიალოგში. გამონაკლისი, ცხადია, არც ქართული ლიტერატურაა და, ამ თვალსაზრისით, უპირველეს საჭიროებას წარმოადგენს ქართული ლიტერატურული პროცესის როგორც სწორი ინტერპრეტაცია, ისე მისი ადგილის განსაზღვრა საერთო-ლიტერატურულ პროცესში. შეკითხვა „რატომ?“ აქ ნამდვილად უადგილოა, ვინაიდან ლიტერატურა საქართველოში ყოველთვის ასრულებდა და დღესაც ასრულებს ინტელექტუალური ლიდერის ფუნქციას: სწორედ ლიტერატურაა ის მყარი ბერკეტი თუ დასაყრდენი, რომლის მეშვეობითაც ქვეყანა ოდითგანვე საიმედოდ იყო ჩართული საერთაშორისო კულტურულ ურთიერთობებში და მსოფლიო ლიტერატურულ-კულტურული პროცესის ძალზე მნიშვნელოვან ფრთას წარმოადგენდა. ვფიქრობთ, ჩვენი ეპოქაც ამ გზას მისდევს და თანამედროვე ქართული ლიტერატურული პროცესი მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის ისეთივე არსებითი რგოლია, როგორიც წარსულ ეპოქებში იყო. ამის მიზეზად შემდეგი ობიექტური გარემოებანი მიგვაჩნია:

- თანამედროვე ქართული მწერლობა თხუთმეტ-საუკუნოვანი ქართული ლიტერატურული ტრადიციის ნაწილია და განეკუთვნება იმ ერთეულ ლიტერატურულ მოდელთა რიგს, რომელშიც მოდერნისტული ტენდენციები მუდმივად იკვეთება ისტორიულად ჩამოყალიბებულ კულტურულ ცნობიერებასთან;

- ქართული მწერლობა, როგორც უძველესი, ისე – თანამედროვე, გახსნილ კულტურულ კონსტრუქციას წარმოადგენს, რომელიც ღია იყო და არის მსოფლიო თუ ევროპულ ლიტერატურულ სივრცეში მიმდინარე პროცესებისათვის;

- ქართული მწერლობა, თავსდება რა საერთო ლიტერატურულ კონტექსტში, ამავე დროს, ინარჩუნებს ორიგინალური სააზროვნო არეალის სტატუსს, რომელიც, თავის მხრივ, აფართოებს საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესის ჰორიზონტებსა და მასშტაბებს.

წინამდებარე წიგნი, რომელიც ორი ნაწილისაგან შედგება და მოიცავს საკითხის ანალიზს როგორც თეორიულ, ისე პრაქტიკული სიბრტყეზე, ამ მოსაზრებათა დასაბუთების მოკრძალებულ მცდელობას წარმოადგენს.

წიგნის პირველი პუბლიკაცია განხორციელდა 2015 წელს, რისთვისაც ავტორი მადლობას მოახსენებს წიგნის რედაქტორს – ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორს, ბატონ თეიმურაზ დოიაშვილს; რეცენზენტებს – ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორს, ქალბატონ მაკა ელბაქიძეს და ფილოლოგიის დოქტორს, ბატონ გაგა ლომიძეს; მთარგმნელს – ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მასწავლებელს, ან განსვენებულ ბატონ არიანე ჭანტურიას.

წინამდებარე გამოცემა წიგნის მეორე, შევსებული გამოცემაა და სრულად გამოხატავს ავტორის ნებას. როგორც პირველი, ისე – მეორე გამოცემისთვის ავტორი განსაკუთრებულ მადლიერებას გამოუხატავს შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის საგამომცემლო სამსახურს და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობასა და სტამბას.

ირმა რატიანი

დედას

ნაწილი პირველი

თეორიული პრეამბულა

თავი პირველი

მსოფლიო ლიტერატურა, კანონი და მისი ნაციონალური იმპლიკაციები

1.1. *“Weltliteratur”*.

ტერმინის ისტორია და ფუნქცია

1827 წელს, იოჰან ვოლფგანგ გოეთემ, ეკერმანი-სადმი მიწერილ წერილში პირველად გამოიყენა ტერმინი *“Weltliteratur”* ანუ „მსოფლიო ლიტერატურა“ (ეკერმანი 1986) და პოეზია გაიაზრა როგორც სამყაროს შემეცნების უნივერსალური მოდელი: „ნაციონალური ლიტერატურა მნიშვნელობადაკარგული ცნებაა, – წერდა გოეთე, – ახლა მსოფლიო ლიტერატურის ეპოქა დგას და ყველა ვალდებულია ისწრაფვოდეს მისკენ“ (დამროში 2003).

როგორც სამართლიანად შენიშნავს ადრიან მარინო, გოეთე დაეყრდნო ნოვალისისა და ფრ. შლეგელის შრომებს, განავითარა ამ შრომებში გამოკვეთილი იდეები და თავისი „დიდი სახელი მიანიჭა“ მათ (მარინო 2009: 31). მაგრამ, აქ თავს იჩენს კითხვა, რომელიც დღევანდელი გადასახედიდან აუცილებლად მოითხოვს პასუხს: რას გულისხმობდა გოეთე ტერმინში *“Weltliteratur”* და რამდენად ფართო იყო გოეთესეული ცნების გეოგრაფია?

მიუხედავად იმისა, რომ გოეთეს მიზანს მის მიერ დამკვიდრებული ახალი ცნებისთვის გლობალური მნიშვნელობის მინიჭება წარმოადგენდა, მიზანშეწო-

ნილად გვეჩვენება სლოვენიელი მეცნიერის, მარკო იუვანის მოსაზრება, რომელიც გამოკვეთს განსხვავებებს გოეთესეული ტერმინის საფუძვლებსა და მიზნებს შორის. წიგნში „რეკონსტრუირებული ლიტერატურათმცოდნეობა“ მარკო იუვანი აღნიშნავს: „გოეთეს შემთხვევაში ლიტერატურის მსოფლიო მოდელის ისტორიულ ცნობიერებას, მიუხედავად მისი კოსმოპოლიტიური გარსისა და უნივერსალიზმზე გაცხადებული პრეტენზიისა, უფრო პერიფერიული, ნაწილობრივ ნაციონალური წარმომავლობით განსაზღვრული საფუძველი აქვს. იდეის ინტელექტუალურ ბაზას უდავოდ წარმოადგენს პოსტ-განმანათლებლური მნიშვნელობა კოსმოპოლიტიზმისა, რწმენა იმისა, რომ „პრინციპში“ ადამიანები არიან თანასწორნი, მიუხედავად მათი ნაციონალობისა, ენობრივი, რელიგიური, კლასობრივი ან კულტურული კუთვნილებისა. XVIII საუკუნის შემდგომ კოსმოპოლიტიზმი ეზიარა ქალაქის ინტელექტუალური ელიტისა და კონცეპტუალურად შთაგონებული მორალისტების ცხოვრების წესს, აგრეთვე, საერთაშორისო სამართალს, თავისუფალი ბაზრის ეკონომიკურ თეორიებს, პოლიტიკურ მეცნიერებებს, ხელოვნებასა და ჰუმანიტარულ აზროვნებას. ამკვიდრებდა რა ცნებას *“Weltliteratur”*, გოეთე, ისევე როგორც მოგვიანებით მარქსი და ენგელსი, – მოელოდა, რომ „მსოფლიო ლიტერატურა“, კოსმოპოლიტიური კულტურული ურთიერთგაცვლების მეშვეობით, გადალახავდა ნაციონალურ ახლომხედველობას... გოეთე ფიქრობდა, რომ სხვა ენებისა და ლიტერატურების ცოდნა, მათი სიღრმისეული გაგება, მათი გავლენების ქვეშ მოქცევის მზაობა სხვადასხვა ქვეყნების ხალხებს მიიყვანდა საერთო გაგებასა და მშვიდობასთან. პოსტ-ნაპოლეონურ ევროპაში მსოფლიო ლიტერატურის იდეოლოგიას უნდა აეცილებინა იმპერიალიზმის და სხვადასხვა ნაციებს შორის გა-

ჩაღებული კულტურული ომებისა და ეკონომიკური შეჯიბრებების საშიშროებანი. თუმცაღა, გოეთეს კოსმოპოლიტური იდეა ნაციონალისტური შიშებითა და მიზნებით საზრდოობდა; საბოლოო ჯამში, „*Weltliteratur*“ მიზნად ისახავდა ტრანსნაციონალურ აღზევებას გერმანული ლიტერატურისა, რომელიც განიცდიდა დიდ საერთაშორისო კონკურენციას და მუდმივად ეჯახებოდა ბრიტანული და ფრანგული კულტურების ჰეგემონიას. ფრთაშესხმულს მისი შრომების საერთაშორისო წარმატებით და მოხიბლულს თავისი გავლენიანი პოზიციით კულტურულად დაწინაურებულ ვაიმარში, გოეთეს სჯეროდა, რომ: „ყალიბდება მსოფლიო ლიტერატურა, რომელშიც საპატიო ადგილი შენახულია გერმანელებისათვის. ყველა ხალხი ეცნობა ჩვენს შრომებს; ისინი გვადიდებენ, გვაკრიტიკებენ, გვიღებენ და უარგვყოფენ, გვბაძვენ, და ხშირად არასწორად, გვიღებენ ან გვიკეთავენ თავიანთ გულებს“ (იუვანი 2011: 45-46).

თუკი გავაფართოვებთ მარკო იუვანის მოსაზრებას, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ გოეთეს მიერ გერმანული ლიტერატურის როლისა და ფუნქციის ხაზგასმა ნიშნავდა მის ერთგულებას ეროვნული ლიტერატურისადმი, თუმცაღა, ეროვნული ლიტერატურა ფასდება უნივერსალურ ინტერკულტურულ სივრცეში. გოეთეს კოსმოპოლიტური ექსპერიმენტის მთავარ სამიზნეს განსხვავებული ლინგვისტური და ცნობიერებითი მოდელების ცირკულაცია წარმოადგენს, სადაც მოვლენათა ეპიცენტრი ევროპული კონტექსტი და მისი კულტურული ჰეგემონიურობაა.

ადრიან მარინოს დაზუსტებით, „უნივერსალურობა“ გოეთეს ეპოქაში, უპირველეს ყოვლისა, მართლაც „ევროპულ ლიტერატურას (მაძინი, ვილმენი) გულისხმობდა, რომელიც ყველაზე მეტად ცნობილი და მისაწვდომი იყო“ (მარინო 2009: 31), ანუ „უნივერსალურობა“

უდრიდა ევროპაცენტრიზმს. ამ თვალსაზრისით, ევროპაცენტრულ ტენდენციას ექვემდებარებოდა გოეთეს პოზიციაც, თუმცაღა, გოეთეს კოსმოპოლიტური ესთეტიკა¹, გლობალური შემოქმედებითი ხედვა და თავად ტერმინის კონცეპტუალური მასშტაბურობა სავსებით დასაშვებს ხდიდა მისი გეოგრაფიის გაფართოებას. ადრე თუ გვიან, ეს ისტორიულ-გეოგრაფიული რევიზია უნდა შემდგარიყო და შედგა კიდევაც ჯერ რენე უელეკისა და ოსტინ უორენის, შემდგომ კი – რენე ეტიამბლის ნააზრევში. მიუხედავად იმისა, რომ გოეთესეული ტერმინისა და განმარტების ადრეულ ადაპტირებას ვხვდებით მარქსისა და ენგელსის შრომებში, კერძოდ, „ზიარი საკუთრების“ თეორიაში, მის ლიტერატურათმცოდნეობით ინტერპრეტაციას სწორედ ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ ფუძემდებლები (რენე უელეკი და ოსტინ უორენი) და ფრანგული კომპარატივიზმის ერთ-ერთი ლიდერი (რენე ეტიამბლი) გვთავაზობენ².

„უნივერსალური ლიტერატურა არ შეიძლება დარჩეს იქ, სადაც ის გოეთემ დატოვა. მან უნდა მოიცვას ხუთი კონტინენტი, ახალი ზელანდიიდან ისლანდიამდე – მოკლედ, მთელი ლიტერატურა“, ვინაიდან, „უნივერსალური ლიტერატურა აგებულია ეროვნული ლიტერატურების ერთობლიობისაგან, ყველა ლიტერატურისაგან, რომელთა წერილობითი, ან მხოლოდ ზეპირი ფორმები შემოგვრჩა. ამასთანავე, ყველაფერი ეს უნდა მოხდეს ენობრივი, პოლიტიკური და რელიგიური

1 ამის დადასტურებაა გოეთეს საეტაპო ნაშრომი „აღმოსავლურ-დასავლური დივანი“, რომელიც დაინერა 1814-1819 წლებში, 1827 წელს კი გამოქვეყნებული იქნა მისი დასრულებული ვერსიით.

2 როგორც უანგ ლონგესი შენიშნავს: „მარქსის იდეა არ წარმოადგენდა გოეთეს იდესი ანტიპოდს, თუმცაღა, ის გაიაზრებდა მსოფლიო ლიტერატურის უფრო როგორც წარმოების ფორმის კულტურულ ასპექტს გლობალური კაპიტალიზმის პირობებში, ვიდრე მსოფლიოს სხვადასხვა კულტურული ტრადიციების წიაღში შექმნილი დიდი ტექსტების ჰუმანისტურ სულისკვეთებას“ (ლონგესი 2014: 516).

ჩაგვრის გარეშე“ (მარინო 2009: 33), – წერდა უელეკი; (მარინო 2009: 33), – წერდა უელეკი; ეტიამბლი კი შენიშნავდა: “მე კიდევ ერთხელ უნდა დავასკვნა, რომ გოეთეს მიერ მსოფლიო ლიტერატურაზე თქმული არცერთი სიტყვა არ გვაძლევს ჩვენ უფლებას ვუწოდოთ მას იმპერიალიზმის აგენტი, ნებისთი თუ უნებლიეთ. საპირისპიროდ ამისა, მსოფლიო ლიტერატურის მის მიერ მოწოდებული იდეა გმობს გერმანულ ნაციონალიზმს და საერთოდ ყველა ტიპის ნაციონალიზმს... მოდით გამოვაცხადოთ, რომ ამიერიდან ლიტერატურა შეიძლება აღნიშნავდეს მხოლოდ ყველა ლიტერატურას, ცოცხალს თუ მკვდარს, წერილობითს თუ ზეპირს, ენობრივი, პოლიტიკური ან რელიგიური დისკრიმინაციის გარეშე“ (ეტიამბლი 2014: 87,88).

გოეთესეულმა ტერმინმა მეთოდურად იწყოს ისტორიულ-გეოგრაფიული მასშტაბების გაფართობა – ევროპული სიბრტყიდან მსოფლიო სიბრტყეზე გადაინაცვლა და მისი ჭეშმარიტი მნიშვნელობით დაიტვირთა: „მსოფლიო“ აღარ ნიშნავდა მხოლოდ „ევროპულს“, არამედ – „საყოველთაოს“, „ყოვლის მომცველს“ და „უნივერსალურს“.

მართლაც, ბოლო ორი საუკუნის განმავლობაში „უნივერსალური ლიტერატურა“ განუწყვეტილად აფართოვებს თავის საზღვრებს, თუმცაღა პროცესს „უმტკივნეულოს“ ვერ ვუწოდებთ. აღმოსავლეთის „აღმოჩენა“, რაც XVIII საუკუნიდან დაფიქსირდა ევროპულ ფილოლოგიურ სივრცეში, და შემდგომ – „მიღება“, რაც უკვე XIX საუკუნის მიწურულიდან გახდა საცნაური, არაერთ კონცეპტუალურ და მეთოდოლოგიურ სირთულესთან იყო დაკავშირებული. თუ ევროპაცენტრიზმის მომხრენი ჯიუტად უარყოფდნენ აღმოსავლეთის გავლენას მსოფლიოს კულტურის ისტორიაზე, აზიაცენტრიზმის მომხრენი, პირიქით, მტკიცედ იცავდნენ აღმოსავლური მოდელის პრივილეგირებულობის პოზიციას. ნებისმიერ შემთხვევაში, პროცესი

იყო აუცილებელი და გარდაუვალი: „XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, – წერს ნიკოლაი კონრადი, – ლიტერატურულმა ურთიერთობებმა მსოფლიო მასშტაბი შეიძინა და იქცა თითოეული ცალკეული ხალხის ლიტერატურის ფაქტად და, მასთან ერთად, მსოფლიო ლიტერატურის ფაქტადაც. ამ ეპოქაში მსოფლიო ლიტერატურული კავშირების ორბიტაზე ჩაერთო აღმოსავლეთიც“ (კონრადი 1972: 319-320).

ზოგიერთი სკეპტიკოსის ეჭვების საწინააღმდეგოდ (მაგალითად, ე. კურციუსი და მისი სკოლა), აღმოსავლეთმა და დასავლეთმა ერთურთი აღიარეს და, შინაგანი წინააღმდეგობის მიუხედავად, ეფექტურ თანამშრომლობასაც მიაღწიეს. აქ ინტერესსმოკლებული არ უნდა იყოს მერაბ მამარდაშვილის პოზიცია: „აღმოსავლეთი და დასავლეთი – ორი მარადიული მხარე თუ მომენტი კაცობრიობისა. ისინი, მათი განსაზღვრებიდან/დანაშნულებიდან გამომდინარე, ვერ გადაიკვეთებიან და ვერ შევლენ ერთმანეთთან გეოგრაფიულ კონფლიქტში. მაგრამ, შესაძლოა არსებობდეს გარკვეული მრავალგანზომილებიანი სივრცე, სადაც შესაძლებელი იქნება, რომ ეს ორი მხარე თანაფარდობაში მოვიდეს ერთმანეთთან – შეხვდნენ ერთმანეთს და კონფლიქტშიც შევიდნენ“ (<http://geoeconomy.academic.ru>). „არაგეოგრაფიული კონფლიქტი“, როგორც ჩანს, მერაბ მამარდაშვილის მიერ ამ ურთიერთობის აუცილებელ პირობად მიიჩნევა.

ცნების მეთოდოლოგიურ ტრანსფორმაციას გვთავაზობს მიხაილ ბახტინი: კულტურის თავისთავადობის გამოვლენის საუკეთესო გზად მას ერთი კულტურის სხვა კულტურასთან დიალოგი ესახება. დიალოგური კრიტიკის ფუძემდებელი წერს: „უცხო კულტურა მხოლოდ სხვა კულტურის თვალში წარმოაჩენს თავის თავს უფრო სრულყოფილად და ღრმად... ერთი აზრი/არსი სხვა, უცხო აზრთან/არსთან შეხვედრისა და

შეხების შემდეგ წარმოაჩენს თავის სიღრმეებს: მათ შორის თითქოს დიალოგი იწყება, რომელიც სძლევს ამ აზრების/არსის, ამ კულტურების ჩაკეტილობასა და ცალმხრივობას... ორი კულტურის დიალოგური შეხვედრისას, ისინი არ ერწყმიან ერთერთს, არამედ თითოეული მათგანი ინარჩუნებს თავის ერთიანობასა და ღია მთლიანობას, ისინი ამდიდრებენ ერთმანეთს“ (ბახტინი 1979: 334-335). სრულიად ცხადია, რომ კულტურის ქმნილება, ბახტინის აზრით, არ განეკუთვნება მხოლოდ იმ კულტურას, რომლის წიაღშიც ის შეიქმნა, არამედ – გაშლილ კულტურათაშორის სივრცეს, რომელიც ისტორიის „დიდი დროის“ ტოლფასია და საშუალებას აძლევს კულტურის ნებისმიერ ნიმუშს, განიცადოს მრავალჯერადი რეკონსტრუქცია და განახლება (როგორც აზრობრივი, ისე აღქმითი) კულტურის ისტორიის ყოველ ეტაპზე. მიუხედავად იმისა, რომ ა. გურევიჩი ხედავს გარკვეულ საფრთხეებს კულტურათშორისი დიალოგის პროცესში („ყოველ პროგრესს გააჩნია მეორე მხარეც – მას თან ახლავს დანაკარგები. როდესაც ერთი კულტურის წარმომადგენელი სწავლობს მეორე კულტურის ძეგლებს, ის გამოავლენს ახალ აზრს/არსს, ხშირად დაფარულს თავად შემქმნელისათვის, თუმცაღა, ამავდროს, კარგავს პირვანდელი შინაარსის გარკვეულ ასპექტებს“ (გურევიჩი 1988: 60), ბახტინის მეთოდოლოგია რჩება ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ პოზიციად თანამედროვე კულტუროლოგიაში. და თუ ამ პოზიციაზე შევჯერდებით, მაშინ კიდევ ერთ კითხვას უნდა გაეცეს პასუხი: უნივერსალური ლიტერატურის ცნების საზღვრების გაფართოების პირობებში, როგორია ახალი ყალიბის შიგთავსი, ანუ რა ახალი შინაარსობრივი ინტენციითაა დატვირთული ტერმინის – *“Weltliteratur”* – სტრუქტურული მოდელი, რომელიც, ევროპული და ამერიკული ლიტერატურების გარდა, დღეს სრულად ფარავს აზიისა და აფრიკის ზონებს?

უელეკი და უორენი, მსჯელობდნენ რა ცნების – „მსოფლიო ლიტერატურა“ შესახებ, მის სამ განსხვავებულ განმარტებას აყალიბებდნენ: 1. „მსოფლიო ლიტერატურა“ მოიცავს ყველაფერს, რაც დასაბამიდან დღემდე დაწერილა მსოფლიო კულტურის მასშტაბით; 2. ცნება „მსოფლიო ლიტერატურა“ გულისხმობს მხოლოდ ე.წ. „დიად ნიგნებს“, რომელთაც შესწევთ უნარი, გადალახონ და დაარღვიონ საზღვრები (მაგალითად, თარგმანის მეშვეობით) და გავლენა მოახდინონ სხვადასხვა ნაციონალურ ლიტერატურაზე; 3. „მსოფლიო ლიტერატურა“ არის ლიტერატურა თავისთავად, როგორც ხელოვნება.

პირველი განმარტების თანახმად, „მსოფლიო ლიტერატურა“ არის ყველა ლიტერატურული პროდუქტის ერთობლიობა, რაც კი მსოფლიო ხალხებს შეუქმნია; მეორე განმარტება აზუსტებს პირველს და ლიტერატურის უნივერსალურ ბუნებას აკავშირებს ე.წ. „დიად ნიგნებთან“, შედეგებთან, ანუ აქცენტს აკეთებს არა რაოდენობაზე, არამედ თვისობრიობაზე, ხარისხზე; მესამე განმარტება მეტად უახლოვდება გოეთესეულ ხედვას, გაიაზროს ლიტერატურა როგორც „ერთი“, კოსმოპოლიტური მოდელი.

უელეკისა და უორენის ამ ინტერპრეტაციული ექსპერიმენტების შედეგად, 50-იანი წლებიდან, ცნება „მსოფლიო ლიტერატურა“ ფართო დებატებისა და მსჯელობის ობიექტად იქცა. კრიტიკოსთა ნაწილს მიაჩნდა, რომ ლიტერატურული პროცესი უნდა დაბრუნებოდა შეფასების გოეთესეულ მოდელს, რათა ეხსნა „ნაციონალური ლიტერატურები“ ე.წ. „ნაუკითხაობის“ ენობრივი დილემისაგან; კრიტიკოსთა ნაწილი კი, პირიქით, თვლიდა, რომ გოეთეს იდეას არასოდეს ენერა განხორციელება იმ მიზეზის გამო, რომ „ლიტერატურის ნაციონალურობის“ გაგების დაძლევა ერთდროულად შეუძლებელიცაა და მიზანშეუწონელიც:

მწერალი უცვლელად ეკუთვნის ლიტერატურული სივრცის ორ განსხვავებულ მოდელს – ნაციონალურსა და საერთაშორისოს. „ყოველი მწერლის პოზიცია, – წერს პასკალე კასანოვა, – ორგემაგეა, ორჯერადადაა განსაზღვრული. მწერალი ჯერ იდენტიფიცირდება ნაციონალურ სივრცეში, ხოლო შემდგომ – მსოფლიო სივრცეში“ (კასანოვა 2005: 81). ჩვენ სავსებით ვეთანხმებით მკვლევრის მოსაზრებას, რომელიც, როგორც ზემოთ დავინახეთ, სულაც არ მოდის წინააღმდეგობაში გოეთეს იდეის პირველსაფუძვლებთან, და დაბეჯითებით მიგვაჩნია, რომ ნაციონალური ლიტერატურების იდეა დომინანტურია ამ დუალურ სტრუქტურაში: მწერალი უერთდება საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესს საკუთარი კულტურული მემსიერებით და, ამავე მემსიერებისა და იდენტობის ფარგლებში, ახდენს მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის რეცეფციას. ამ თვალსაზრისით, თავის აქტუალობას ინარჩუნებს უელეკისა და უორენის იდეაც, რომ „მსოფლიო ლიტერატურა“ გულისხმობს ე.წ. „დიალ ნიგენბს“, რომელთაც შესწევთ უნარი, გადალახონ თუ დაარღვიონ საზღვრები (თარგმანის ან სხვა უნივერსალური მეთოდების მეშვეობით) და გავლენა მოახდინონ სხვადასხვა ნაციონალურ ლიტერატურებზე, მხოლოდ იმ კორექტივით, რომ გავლენა ორმხრივია.

დღესდღეობით, როგორც დევიდ დამროში აღნიშნავს: „ჩინეთიდან ვიეტნამამდე და თურქეთიდან ბრაზილიამდე, მეცნიერები დ პედაგოგები ფიქრობენ ახალ-ახალ გზებზე, როგორ ახსნან და წარმოაჩინონ მსოფლიო ლიტერატურების თანამედროვე ურთიერთობა. გლობალიზაცია ხელს უწყობს როგორც კონტაქტების გაფართოებას, ისე – კონფლიქტების გამწვავებას მსოფლიოს ხალხებს შორის, და მსოფლიო ლიტერატურების კურსიც ფართოვდება უფრო მეტად, ვიდრე ეს იყო ტრადიციული ორიენტაცია დასავ-

ლეთ ევროპაზე ან ყოფილი კოლონიისა და ერთ დროს კოლონიზატორის ურთიერთობა. თუ წარსულში სწავლების დაბალ საფეხურზე განიხილებოდა ეს საკითხი, ახლა ახლა მსოფლიო ლიტერატურის მიმოხილვა და დებატები მსოფლიო ლიტერატურის შესახებ შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის სასწავლო პროგრამის ნაწილია სწავლების ყველა საფეხურზე“ (დამროში 2014: 2). დღესდღეობით, „უნივერსალური ლიტერატურის“ კონცეფციას აღარ შეუძლია მხოლოდ „დიდი“ დასავლური ლიტერატურების (ევროპულისა და ამერიკულის) თარგზე გამოჭრილი დარჩეს. აქედან მომდინარეობს „პატარა“ ლიტერატურების აღიარება იმ, ასე ვთქვათ, თეორიული განსხვავებების გაუქმებით, რომელიც მათ აშორებს „დიდ“ ლიტერატურებს“ (მარინო, 35); „პატარა ლიტერატურები“ უნივერსალურ განზომილებაში ექცევა, სადაც ერთმანეთს ავსებს დასავლეთი და აღმოსავლეთი, თავ-თავისი „დიდი“ და „პატარა“ ლიტერატურებით¹.

„დიდი“ და „პატარა“ ლიტერატურებისა და მსოფლიო ლიტერატურულ რუკაზე მათი შესაბამისობის გასარკვევად, აუცილებელია ისეთი მნიშვნელოვანი ტერმინების შემოტანა და ინტერპრეტაცია, როგორცაა: „ცენტრი“ და „პერიფერია“, „სიმეტრია“ და „ასიმეტრია“. ამ საკითხებზე სხვადასხვა ნაშრომში და ძალზე კვალიფიციურად მსჯელობენ დევიდ დამროში, პასკალე კასანოვა, ფრანკო მორეტი, იტამარ ევენ-ზოჰარი, შანგო ლოკოჰო და სხვანი. მათი მიდგომები განსხვავებულ მეთოდოლოგიებს ეფუძნება: წინა პლანზე გამოდის სემიოტიკური თეორია (კასანოვა), ეკონომიკური თეორია (მორეტი, ევენ-ზოჰარი), გლობალიზა-

1 აქ აუცილებლად მიგვანჩნია მითითება, რომ „პატარა“ ლიტერატურა არ ნიშნავს „მცირე“ ლიტერატურას, რომელსაც არ შესწევს კულტურული ზემოქმედების ძალა, არამედ – პატარა ქვეყნის მწერლობას, რომელსაც, გარკვეულ პერიოდებში, შეუძლია უკუეფექტის მოხდენა საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესზე.

ციის თეორია (დამროში) და ყველა მათგანი გასათვალ-
ისწინებელ არგუმენტებს ემყარება.

თავის ბრწყინვალე ესეში „მოსაზრებები მსოფლიო
ლიტერატურაზე“ ფრანკო მორეტი აღნიშნავს: „სა-
წყის ჰიპოთეზას დავესესხები ეკონომიკის ისტორიის
მსოფლიო სკოლას, სადაც საერთაშორისო კაპიტა-
ლიზმი წარმოადგენს სისტემას, რომელიც ერთდრო-
ულად არის ერთი, და არათანაბარი: თავისი ცენტრით
და პერიფერიით (და ნახევრადპერიფერიით), რომლე-
ბიც გადაჯაჭვულია ერთმანეთზე მზარდი არათა-
ნაბრობის პრინციპით. ერთი და არათანაბარი: ერთი
ლიტერატურა (*Weltliteratur*; მხოლოებით, როგორც გო-
ეთესთან და მარქსთან) ან, შესაძლოა, უფრო უკეთე-
სად თუ ვიტყვით, ერთი მსოფლიო ლიტერატურული
სისტემა (ერთმანეთთან დაკავშირებული ლიტერატუ-
რებისაგან შემდგარი); მაგრამ სისტემა, რომელიც გან-
სხვავდება იმისაგან, რისკენაც ისწრაფვოდნენ გოეთე
და მარქსი, ვინაიდან ის პრინციპულად არათანაბარია...
იტამარ ევენ-ზოჰარი, განიხილავს რა ებრაულ ლიტე-
რატურას, წერს: „ჩარევა არის ლიტერატურებს შორის
ურთიერთობის ფორმა, სადაც... პირველწყარო შეიძ-
ლება იქცეს პირდაპირი ან ირიბი სესხების წყაროდ...
ლიტერატურულ ჩარევებში არ არსებობს სიმეტრია.
სამიზნე ლიტერატურა, უფრო ხშირად განიცდის ჩა-
რევას იმ პირველწყარო ლიტერატურისაგან, რომე-
ლიც ახდენს მის სრულ იგნორირებას. სწორედ ამას
ნიშნავს ერთი და არათანაბარი: კულტურის (როგორც
წესი, პერიფერიულის, როგორც ამას აზუსტებს მონ-
სერატ იგლესიასი) ბედი გადაკვეთილია და შეცვლი-
ლია სხვა კულტურის (როგორც წესი, ცენტრალურის)
მიერ, რომელიც „ახდენს მის სრულ იგნორირებას“
(მორეტი 2014: 161).

აქ წინა პლანზე იწევს ერთ-ერთი ძირითადი არგუ-
მენტი, რომელსაც მსოფლიო ფილოლოგიური მეც-

ნიერება გამოკვეთს „დიდი“ და „პატარა“ ლიტერატურების, „ცენტრისა“ და „პერიფერიის“, „სიმეტრიისა“ და „ასიმეტრიის“ გასამიჯნად და რომელიც ჩვენ სავსებით მისაღებად მიგვაჩნია: „პირველ ყოვლისა, – წერს მარკო იუვანი, – ევენ-ზოჰარისთვის, კასანოვასთვის და მორეტისთვის ცენტრები და პერიფერიები ცალსახად აღიქმება როგორც ისტორიული და შინაარსობრივად აღწერითი კატეგორიები, რომლებიც ასახავს იმ მატერიალურ თუ ინსტიტუციურ მოცემულობებს, რომლებსაც მოსდევს ლიტერატურული პროდუქციის ასიმეტრიული გლობალური დისტრიბუცია, დიფუზიურობა და რეცეფცია. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ რომელიმე ლიტერატურა მიიღებს ამ გამონწვევას კაპიტალის შემოდინების, მიგრაციების ტრანსნაციონალური პოლიტიკის და ინტერნეტის თანამედროვე ეპოქაში, ხოლო ცენტრები დაკარგავენ თავიანთ ჰეგემონურ ადგილს და გახდებიან მეტად მობილურები, ფიქსირებული გეოგრაფიული მინიშნების გარეშე (ბესიერე 2010; შანგო ლოკოჰო 2010), მაინც რთულია უარყვოთ, რომ ლიტერატურის მატერიალური პირობები ვერ შეედრება იმ განვითარებული კაპიტალისტური მეტროპოლისების ლიტერატურის პირობებს, რომლებიც „მსოფლიო ენებს“ იყენებენ და ხანგრძლივ საგამომცემლო გამოცდილებას ფლობენ. თუმცაღა, მორეტისა და კასანოვას ცენტრულ-პერიფერიული მოდელი ასევე ითვალისწინებს სხვა ფაქტორებსაც, რომლებიც ხელს უწყობენ ერთი კონკრეტული ლიტერატურის, ნაციონალური იქნება ის თუ ტრანსნაციონალური, მიკუთვნებას სიმბოლური კაპიტალისადმი, და აქვს თავისი განკარგვის არეალი (ამ ენაზე მოსაუბრე ადამიანების გარკვეული რაოდენობა, წარსულში შექმნილი ხარისხიანი ლიტერატურული პროდუქცია, სხვა ენებზე ნათარგმნი დიდძალი მასალა და ა.შ.). ამ აზრის თანახმად, ევენ-ზოჰარი იმასაც კი ამტკიცებს, რომ ძლიერი და

განვითარებული ლიტერატურები, რომლებიც, ყველა დადგენილი პარამეტრით, დღეს წარმოადგენენ მსოფლიო ლიტერატურული სისტემის „ცენტრებს“, ერთ დროს პერიფერიულ ზონაში იყვნენ მოქცეულნი (მაგალითად გამოდგება ფრანგული და ინგლისური ლიტერატურების დამოკიდებულება ძველბერძნულ მწერლობაზე). ისინი ასეც დარჩებოდნენ სტაგნაციის ფაზაში, რომ არა მათი პერიფერიული ნაყოფიერება და „მცირე“ ან „უმცირესი“ ლიტერატურებისთვის დამახასიათებელი რესურსები“ (იუვანი 2011: 81).

სწორედ ამ ბოლო განმარტების გაზიარების შემთხვევაში, დასაშვებია ვამტკიცოთ, რომ მსოფლიო მასშტაბით მოქმედი კულტურები და ლიტერატურები სრულიადაც არ წარმოადგენს თვითკმარ სისტემებს, არამედ – ჩარევებისა და გავლენებისათვის ღია ინტელექტუალურ სივრცეს. შესაბამისად, **თუ უნივერსალური ლიტერატურა ქმნის ნიმუშებს, სტანდარტებს, კანონს, რომელსაც იზიარებს და ისრუტავს ნაციონალური მწერლობა, Vice Versa – ყოველი ღირებული მოდელი ნაციონალური მწერლობისა თავისი ორიგინალობით ავსებს და ამდიდრებს უნივერსალურ სტანდარტს და, დღევანდელი გლობალური კაპიტალიზმის პირობებში, ახდენს თავისი პროდუქციის იმპორტირებას.** მარგინალურ, პერიფერიულ პოზიციებზე მყოფი ნაციონალური ლიტერატურებისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია, იყვნენ ორიგინალურები, არ ჩაიკარგონ და გაითქვიფონ მსხვილი ლიტერატურული მაგნატების მორევეში და, ძალზე ხშირად, წარმატებითაც აღწევენ მიზანს. ამის ნიმუშებია: ლათინურ-ამერიკული მაგიური რეალიზმი, ისლანდიური საგები, ბალკანური ფოლკლორი და სხვ. ასეთ შემთხვევებში, მსოფლიო ლიტერატურული სისტემის ასიმეტრიულობა მხოლოდ გრაფიკულია და არა არსობრივი. „შესაძლოა, – ვარაუდობს მორეტი, – მიუხედავად იმისა, თუ რა წარ-

მოადგენს ანალიზის ობიექტს, ყოველთვის მოიძებნოს ის პოზიცია, სადაც, სამუშაოს ერთგვარი კოსმიური და გარდაუვალი გადანაწილების მიზნით, მსოფლიო ლიტერატურის კვლევა ადგილს დაუთმობს ნაციონალური ლიტერატურების კვლევებს. გარდაუვალობა გამონვეულია არა პრქტიკული, არამედ თეორიული მიზეზებით“ (მო-რეტი 2014: 165). ხოლო რაც შეეხება თეორიულ და მეთოდოლოგიურ თვალსაზრისებს, დევიდ დამროში შენიშნავს: „მსოფლიო ლიტერატურის გაფართოებულ სპექტრს ახასიათებს მნიშვნელოვანი თეორიული და მეთოდოლოგიური ქვეტექსტები ინდივიდუალური ნაციონალური ტრადიციების შესასწავლად, და ეროვნული ლიტერატურების სპეციალისტები სულ უფრო მეტად აცნობიერებენ მათი ავტორების განხილვას იმ ჩარჩოებისა და ქსელების ფარგლებში, რომლებიც სცდება მათ სამშობლოს. ეს საკითხები თავს იჩენს როგორც ადრეული პერიოდების, ისე – თანამედროვე მწერლობების მიმართ, ვინაიდან მსოფლიო ლიტერატურა გა-ცილებით უფრო ადრე აღმოცენდა, ვიდრე ვინმე თეორიის შემუშავებასა და მის სახელდებას მოიფიქრებდა“ (დამროში 2014: 2,3).

ქართული ნაციონალური მწერლობაც ამ საერთო მოძრაობის ნაწილია – მართალია, ის ვერ კარნახობს ნებსებს და ვერ აკონტროლებს მსოფლიო ლიტერატურულ სივრცეს (მით უფრო დღეს, გლობალური კაპიტალიზმის ეპოქაში), მაგრამ, მთელი თავისი თხუთმეტსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე, ცდილობს იყოს გლობალური, მნიშვნელოვანი, გავლენიანი ლიტერატურული პროცესების შუაგულში და აირეკლოს ეს პროცესები შინაგანი ღირსების უცვლელი შეგრძნებით, სწორად ისარგებლოს თავისი პირველსაწყისი კონცეპტით, ისტორიულ-გეოგრაფიული დინამიკითა და ინტერსისტემური ურთიერთობებით: ქართული მწერლობა ხომ დასავლური და აღმოსავლური ცივილიზაციების შეხვედრის უნიკალურ სივრცეშია განფენი-

ლი, სადაც ყველანაირი „ჯადოქრობა“ შესაძლებელი! იმის მტკიცება, რომ ქართული მწერლობა თანაბრად იზიარებს დასავლურ და აღმოსავლურ ლიტერატურულ პრინციპებს, ცხადია, გულუბრყვილოა: ქართული მწერლობა კეთილგანწყობილია როგორც ერთი, ისე მეორე ლიტერატურული მოდელის მიმართ, მაგრამ ის არსობრივად ქრისტიანული მწერლობაა, იმთავითვე ორიენტირებული დასავლურ კანონზე და შინაგანად მუდმივად დასავლეთისაკენ მომზირალი. აღმოსავლურ ლიტერატურულ გემოვნებასთან მისი სიახლოვე კი, სხვადასხვა დროსა და ეპოქაში, გარეფაქტორებმა განაპირობა¹: ა) გეოგრაფიულმა ლოკაციამ; ბ) ისტორიულმა მოვლენებმა; გ) ლიტერატურულმა ტენდენციებმა, რომლებმაც მოახდინეს გავლენა დასავლურ სამყაროზე. ვერ დავეთანხმებით მოსაზრებას, რომ დასავლური და აღმოსავლური კულტურული მოდელების შეხვედრა ქართულ მწერლობაში „ჰარმონიულია“, არამედ მოვახდენთ ამ აზრის კორექტირებას: **დასავლური და აღმოსავლური კულტურული მოდელების შეხვედრა ქართულ მწერლობაში „დიალოგურია“, წინააღმდეგობის დაძლევის მუდმივი პირობით, ვინაიდან ქართული მწერლობა და ქართული ლიტერატურული კანონი მუდმივად არსებობს შინაგანი მოთხოვნილებისა და გარეგანი განპირობებულობის ზღვარზე, დასავლურ და აღმოსავლურ ცივილიზაციათა გზაშესაყარზე, სადაც, მიუხედავად იმისა, რომ პრევალირებს შინაგანი მოთხოვნილება, ყოველთვის საჭიროებს გათვალისწინებას გარეფაქტორების გავლენა.**

¹ თუმცაღა, მეტ სიღრმისეულ ჩართულობას ვარაუდობს რ. თვარაძე ნაშრომში „თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა“: „დასავლურ, ევროპულ ორიენტაციასთან ერთად, ქართულ კულტურას აღმოსავლურ კულტურებთანაც არ გაუნყვეტია კავშირი და ამას გეოგრაფიული, პოლიტიკური თუ ეკონომიკური ფაქტორები კი არ განაპირობებდა მხოლოდ, არამედ **სულიერი განვითარების ტენდენციებიც**“ (თვარაძე 1985: 17) (ხაზი ჩვენია – ი.რ.).

1.2. კანონი, ლიტერატურული ისტორია და ქართული მწერლობის პერიოდიზაციის საკითხი

„მსოფლიო ლიტერატურისა“ და „ნაციონალური ლიტერატურების“ ცნებებისა და მათთან დაკავშირებული სხვა ტიპოლოგიური ცნებების („ცენტრი“, „პერიფერია“, „სიმეტრია“, „ასიმეტრია“ და სხვ.) გააქტიურებამ დღის წესრიგში დააყენა ლიტერატურული კანონის პრობლემა, მისი „უნივერსალური“, მათ შორის – „დასავლური“ და „აღმოსავლური“, და „ნაციონალური“ გაგებების დადგენისა და სწორი ანალიზის საჭიროება. XX საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობაში კანონი ერთხმად იქნა მიჩნეული ლიტერატურათაშორისი ურთიერთობებისა და კომუნიკაციური მოდელების განმსაზღვრელ მთავარ კრიტერიუმად; დადგინდა, რომ სწორედ კანონი განსაზღვრავს ყოველი ნაციონალური მწერლობის რაობას და საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესთან მისი მიმართების საკითხს, თუმცაღა კანონის გააზრების თითოეული ეს სტრუქტურული საფეხური მწვავე დებატების საგნად იქცა.

კანონი, მისი „სალექსიკონო“ გაგებით, აღნიშნავს ლიტერატურულ ტექსტებს, რომლებიც მიჩნეულია ავთენტურად (ქუდონი 1999: 108). თავდაპირველად „კანონი“, როგორც ტერმინი, მოიხმარებოდა მხოლოდ იმ ბიბლიური ტექსტების აღსანიშნად, რომლებიც ეკლესიის მიერ მიიჩნეოდა ავტორიზებულ ტექსტებად, თუმცა დროთა განმავლობაში მან იმდენად გაიფართოვა მნიშვნელობა, რომ ცალკეული ავტორების შემოქმედებაც კი მოიცვა (მაგალითად, არსებობს ცნება „შექსპირისეული კანონი“).

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი განმარტებით, კანონი გარკვეული წესების, რეგულაციებისა და ნორმების დაცვის მოწესრიგებულ სისტე-

მას წარმოადგენს, რომლის ფორმირება და დადგენა ლიტერატურული ისტორიის წიაღში ხორციელდება. საგულისხმოა, რომ ლიტერატურული ისტორია აქ არ არის ლიტერატურის ისტორიის იდენტური ცნება. მარინ ლააკი მიუთითებს: **„ლიტერატურის ისტორია წარმოადგენს ლიტერატურის ვირტუალურ არქივს, ან – იდეალურ სივრცეს, რომელიც მოიცავს ყველა შესაძლო არჩევანს, განსხვავებულ შეხედულებებს, ბმულებს და ა.შ. ლიტერატურული ისტორია კი, მეორე მხრივ, წარმოადგენს სპეციფიკურ სელექციას ლიტერატურის ისტორიიდან. ეს არის ნარატივი ლიტერატურის შესახებ, რომელიც სპეციფიკურ ავტორებზეა ორიენტირებული და მოიცავს სპეციფიკურ ხედვებსა და მსჯელობებს“** (ლარმი 2011: 42). სწორედ მისი ნარატიულობა, მოტივირებულობა და ინტენციონალური მიზანდასახულობა სძენს ლიტერატურულ ისტორიას ლიტერატურული კანონის, როგორც ლიტერატურული აზროვნების სპეციფიკური მოდელის გენერატორის ფუნქციას.

ლიტერატურული ისტორია, რომლის წიაღშიც ყალიბდება კანონი, შეიძლება განვიხილოთ სამ სხვადასხვა დონეზე: ნაციონალურ, ზენაციონალურ და ტრანსნაციონალურ დონეებზე. ასეთსავე რანჟირებას ექვემდებარება თავად კანონის ცნებაც. ვანესა მატაჩი განმარტავს: **„ზენაციონალური ლიტერატურული კანონის იდეა მიემართება შესაძლებლობას, რომ მოხდეს იმ განსხვავებების დაძლევა, რომლებიც არსებობს სხვადასხვა ნაციონალურ ენებზე შექმნილ ლიტერატურებს შორის და რაც გამოხატულია ცალკეული ნაციონალური ლიტერატურული კანონების სახით“** (მატაჩი 2010: 99). მთავარ მეთოდოლოგიურ სირთულეს აქ ნაციონალური კანონის განმარტება და ზენაციონალურ კანონთან მისი მიმართების დადგენა წარმოადგენს. მატაჩისავე დაკვირვებით, თუ გავითვალის-

წინებით, რომ კულტურის ისტორია „გულისხმობს რანჟირებას ნაციონალური იდენტობის კონცეპტიდან ვიდრე ლიტერატურული იდენტობის კონცეპტამდე (რასაც „ჩურჩულით“ ლიტერატურულობასაც უწოდებენ), ლიტერატურული კანონის საკითხის განხილვისას აუცილებელია განისაზღვროს, თუ რომელი კრიტერიუმია ამათთავან დომინანტური: ლიტერატურული იდენტობა თუ ნაციონალური იდენტობა, რომელიც კონკრეტული კულტურის ფარგლებში ყალიბდება და კონკრეტულ ისტორიულ ეტაპზე არსებობს. ეს საშუალებას მოგვცემს გამოვხატოთ ყველა არსებული Pro et Contra არგუმენტი, რომლებიც თავს იჩენს ლიტერატურული კანონის ნაციონალური და ზენაციონალური მოდელების განმარტებებს შორის“ (მატაჩი 2010: 99).

ერთი რამ ცხადია: **ნაციონალური ლიტერატურული კანონი ძალზე დიდ მნიშვნელობას იძენს ცალკეული ლიტერატურების კულტურულ ისტორიაში, განსაკუთრებით კი იმ ქვეყნების კულტურულ ისტორიაში, რომელშიც ლიტერატურა კულტურული ცნობიერების ნამყვანი მოდელია. სწორედ ასეთი ქვეყანაა საქართველო: ქართული ნაციონალური ლიტერატურული კანონის კულტურული აპლიკაციები (მათ შორის პოლიტიკის სფეროში), მისი ფორმირების, განვითარებისა და ტრანსფორმაციის ყოველ ეტაპზე, თვითცნობიერების ჩამოყალიბებული მოდელის ესთეტიკურ რეფლექსიას წარმოადგენს და უზარმაზარ როლს ასრულებს ეროვნული თვითობის განსაზღვრის საქმეში. ნაციონალური იდენტობა ამ პარადიგმის განუყოფელი ნაწილია.** სხვა საკითხია, რამდენადაა ის დისტანცირებული ქართული ლიტერატურული იდენტობისგან და როგორ მიემართება ზენაციონალურ კანონს?

ზენაციონალური კანონის ცნების შემოტანასა და დამკვიდრებას კრიტიკოსთა დიდი ნაწილი რომანტიზმის ლიტერატურული სკოლის ფორმირებას უკავშირ-

რებს. მათი აზრით, სწორედ რომანტიზმის წიაღში მოხდა „წინარესა“ და „ახლანდელის“ გამიჯვნა, რაც სიმბოლოურად „ძველი ერისა“ და „მოდერნულობის“ გამიჯვნას ასახავდა (ჰერდერი, შლეგელი, მადამ დე სტალი). მარქსისტული თეორიული სკოლის ერთ-ერთი ლიდერის ჯორჯ ლუკაჩის დაკვირვებით, რომანტიზმის ახალი ცნობიერება თანაბრად გამოხატავს როგორც საფრანგეთის რევოლუციის შედეგად მიღწეულ „საერთო-საყოველთაო ისტორიულ ცვლილებებს“, ისე – ცალკეული ნაციების მიერ „თვისცნობიერების“ ადაპტირებას, საკუთარი ინდივიდუალობისა და ორიგინალური იდენტობის აღიარებას (ლუკაჩი 1923). არც ლუკაჩი და არც მისი წინამორბედი კრიტიკოსები, ცხადია, არ ამტკიცებენ საპირისპიროს, რომ ნაციონალური ლიტერატურული კანონების ფორმირებაც რომანტიზმის ეპოქას უკავშირდება, თუმცაღა, რომანტიზმი დაბეჯითებით მიიჩნევა ნაციონალური ლიტერატურული კანონების ლინგვისტური და კონცეპტუალური გააქტიურების ფაზად¹. თუ იმ გარემოებასაც გავითვალისწინებთ, რომ მსოფლიო ლიტერატურების საკმაოდ სოლიდური ნაწილი სწორედ რომანტიზმის ეპოქიდან ხდება შესამჩნევი მსოფლიო ლიტერატურულ რუკაზე, რთული მისახვედრი აღარაა, რომ რომანტიზმის ეპოქის, როგორც ნაციონალური და ზენაციონალური კანონების ფორმირების საბაზისო საფეხურის მნიშვნელობის ჰიპერბოლიზება, ერთი მხრივ, ახდენს

¹ ლოტმანის აზრით, ყოველი ეროვნული ლიტერატურის ენა ნიშნავს კონკრეტული კულტურის „ბუნებრივ“ ენათა რიგს, რომელიც განეკუთვნება ყველაზე მეტად განვითარებულ და სტურქტურულად ორგანიზებულ ენებს, იმ ენებს, რომლებიც ქმნიან „სემიოსფეროს ცენტრს“; ვერც ერთი ენა ვერ იფუნქციონირებს ამ სემიოსფეროს მიღმა, მაგრამ, მეორე მხრივ, ვერც სემიოსფერო შეიქმნება ამ ენების გარეშე (ლოტმანი 1996). მეცნიერთა აზრით, ზევრ ევროპულ ქვეყანაში რომანტიზმის ეპოქაში აღინიშნება „ბუნებრივი“ ენების იდენტიფიცირება „ნაციონალურ“ ენებთან და მათ ლიტერატურულ მოდელებთან.

კანონის პოლიტიზაციასა და სოციალიზაციას, ხოლო, მეორე მხრივ, აბალანსებს განსხვავებებს და ქმნის „ახალი“ და „ძველი“ ლიტერატურების პარიტეტულობის შეგრძნებას. მაგრამ, პარიტეტულობა, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ ილუზია ხომ არ არის (თუნდაც არგუმენტირებული ილუზია), რომელიც ცდილობს „ახალ“ და „ძველ“ ლიტერატურებს შორის არსებული მეთოდოლოგიური წინააღმდეგობის მორიგებას? ქვეყნებში, რომელთა ლიტერატურული ისტორია შედარებით „ახალია“ და რომანტიზმის ეპოქიდან იღებს სათავეს, ნაციონალური იდენტობის ცნება საგრძნობლად არის დისტანცირებული ლიტერატურული იდენტობის ცნებისაგან და კანონის განსაზღვრის საქმეში წარმმართველი ფუნქცია სწორედ ლიტერატურულ იდენტობას ეკუთვნის. სრულიად განსხვავებული მოლოდინი არსებობს იმ ქვეყნების ნაციონალური ლიტერატურული კანონების განხილვისას, რომელთა ლიტერატურული ისტორია „ძველია“ და ბევრად წინ უსწრებს რომანტიზმის ეპოქას, მათ შორის, ქართული ლიტერატურული ისტორია: დისტანცია ნაციონალური იდენტობის ცნებასა და ლიტერატურული იდენტობის ცნებას შორის მინიმუმამდეა შემცირებული და ჭირს კანონის ერთი დომინანტური კრიტერიუმის გამოყოფა. მიუხედავად მისი ქმედითობისა, „ძველ“ და „ახალ“ ლიტერატურებს შორის არსებული მეთოდოლოგიური განსხვავება სულაც არ გულისხმობს იმას, რომ „ახალ“ ლიტერატურებს არ შესწევთ ძალა, შექმნან ესთეტიკური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი პროდუქცია, რომელიც მეტ დინამიზმს შესძენს ნაციონალურ-ცენტრისტული ლიტერატურული მოდელებისა და ზენაციონალური ან ტრანსნაციონალური ლიტერატურული მოდელების ურთიერთობას.

ფიქრობს რა ზენაციონალური კანონის სტანდარტის პრობლემაზე, „დასავლური კანონის“ (1994) ავტორი, ჰაროლდ ბლუმი, ახდენს „რომანტიზმის ჰეგემონიის“

თეორიის დეკონსტრუქციას და დასავლური კანონის ფორმირებას ანტიკური ხანის ავტორიტეტებიდან და ანგლოსაქსონური ლიტერატურის შუასაუკუნეობრივი შრეებიდან იწყებს. ბლუმის თეორიის საფუძველს შეადგენს ესთეტიზმის პრინციპი, რომელსაც, მისი აზრით, ლიტერატურის პოლიტიზაციისა და სოციალიზაციის პრინციპებისაგან განსხვავებით, არ გააჩნია „შეზღუდვები“. მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ბლუმის კრიტიკას არ ერიდებიან მსოფლიოს სხვადასხვა თეორიული სკოლების წარმომადგენლები და ედავებიან მისი შრომების როგორც მეთოდოლოგიურ, ისე პრაქტიკულ მხარეს, ფაქტი ფაქტად რჩება – ჰაროლდ ბლუმმა მოახდინა ესთეტიზმის, როგორც ზენაციონალური კანონის ფორმირების ძირითადი პირობის დეკლარირება: „ესთეტიკური ღირებულება არსობრივად წარმოადგენს ხელოვანებს შორის მიმდინარე ურთიერთზემოქმედებისა და ურთიერთგავლენების შედეგს, რაც ყოველთვის ინტერპრეტაციაა“¹ (ბლუმი 1994: 24). იყენებს რა თავისი „გავლენის თეორიის“ ძირითად დებულებებს, ბლუმი, ზენაციონალური კანონის სტანდარტის განსაზღვრის მიზნით, ამკვიდრებს ცნებებს: „ძლიერი ავტორი“, „ავტორიტეტი“, „ლიტერატურული ორიგინალობა“, „მაღალი ლიტერატურული გემოვნება“, „გადანერა“ და „ლიტერატურული ძალაუფლება“, რაც, ერთი მხრივ, საფუძველს ქმნის დასავლური კანონიკური ავტორებისა და ტექსტების ნუსხის შესაქმნელად, თუმცაღა, მეორე მხრივ, ზრდის ნაციონალური ლიტერატურების შანსებსაც ზენაციონალური კანონის წინაშე: მეტი თავისუფლება ეძლევა არა მარტო ცალკეულ ავტორებს, რომელთაც შეუძლი-

1 კრიტიკოსთა აზრით, ბლუმი, მართალია, პირდაპირი ციტირების გარეშე, მაგრამ მეთოდოლოგიურად დაეუფუძნა კანტის ფილოსოფიას. იხ. М. Ямпольский, Литературный канон и теория “сильного” автора // <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/12/iamp.html>

ათ „გადანერონ“ შედეგები, და „დიად ნიგნებს“, რომლებიც განიცდიან ცვლილებებს „გადანერის“ შედეგად, არამედ მკითხველებსაც, რომელთაც შესწევთ უნარი, შექმნან საკუთარი კანონი თავიანთი საზოგადოებრივი პოზიციისა და კულტურული ღირებულებების გათვალისწინებით. ასეთ შემთხვევაში, „ავტორის კანონიზაციას ახდენენ არა მარტო მისი მკვლევარები, არამედ კრიტიკოს-ინტერპრეტატორები, რომლებიც დიდ როლს ასრულებენ თავდაპირველი ტექსტების მნიშვნელობების შემდგომ გაფართოებაში“ (იამპოლსკი 1998: <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/12/iamp.html>). იქნებ სწორედ ტექსტის სემანტიკური ველის გაფართოება არის ბლუმისეული „შიშის“ მიზეზი და არა „გავლენის შიში“? იმდენად დიდი იყო ბლუმის სურვილი, ჩამოეცილებინა ლიტერატურისათვის პოლიტიკური საბურველი, რომ კანონიკური ტექსტები „აპოლიტიკურებადაც“ კი გამოაცხადა, თუმცა კანონის ელიტურობის გაგებისაგან თავის დაზღვევა ვერ შეძლო: ლიტერატურის სოციალური ბუნება ძნელად მისაჩქმალი საკითხია. ასე, მაგალითად, მაიკლ რიფატერი მიიჩნევს, რომ „კანონი ტექსტის კულტურული გამოხატულებაა, ჩარჩოა თავყვანისცემის გარკვეული ტიპისთვის, რომელიც მუშაობს მონიშნულ [კონკრეტულ] სოციალურ კონტექსტში“ (რიფატერი 1995: 71); მარკო იუვანის დაკვირვებით კი, ლიტერატურული კანონი წარმოადგენს „სოციალური კოჰესიურობის¹ ერთ-ერთ ცენტრალურ საშუალებას; ეს არის კულტურული მეხსიერების ნაკვალევის დაცვის ინსტიტუციონიზებული მედიუმი“ (იუვანი 2006: 227).

1 ეს ტერმინი ბლოს დროს ხშირად გამოიყენება სპეციალურ ლიტერატურაში და აღნიშნავს იმ კომუნიკაციურ გაუგებრობებს, რომლებსაც ადგილი აქვს ქვეყნის შიგნით, ნაციონალურ უმცირესობათა და მიგრანტების წრეებში და რაც, უმეტესწილად, გამოწვეულია სხვადასხვა სოციალური ნორმების არსებობით. ლიტერატურული კომუნიკაციის ერთ-ერთ ფუნქციად ამ გაუგებრობათა თავიდან აცილება მიიჩნევა.

ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ სკოლის ფუძემდებლების რენე უელეკისა და ოსტინ უორენის თეორიაში „ზენაციონალური კანონის“ გაგება გოეთესეული ცნების გაფართოებულ ვერსიას ნარმოადგენს და გულისხმობს კანონის არა მხოლოდ დასავლურ (ევროპაცენტრისტული პოზიცია) ან აღმოსავლურ მოდელს (აზიაცენტრისტული პოზიცია), არამედ დასავლურს, აღმოსავლურს, აფრიკულს და სხვ. (ფარავს ყველა იმ ზონას, რომელსაც „მსოფლიო“ ჰქვია); „ნაციონალურ კანონს“ კი მინიჭებული აქვს „გაცნობიერებული არჩევანის“ სტატუსი, რომელიც ზენაციონალური კანონის ინტერესებიდან გამომდინარე, ყოველთვის შეიძლება დაექვემდებაროს „შესწორებას“. კითხვა ასე დგას: შესაძლებელია თუ არა ნაციონალური კანონის იმ მოდელის შეცვლა, რომელიც მიუღებელია საერთაშორისო ლიტერატურული საზოგადოებისათვის? დილემის გადასალახად რენე უელეკი და ოსტინ უორენი კვლავაც ზენაციონალური კანონის ცნებას მიმართავენ და ამტკიცებენ, რომ ლიტერატურული ისტორია ზენაციონალურ (როგორც სინთეზური მოდელის) დონეზე შესაძლოა გადაინეროს! ამერიკელი კრიტიკოსები თავიანთ მოსაზრებას ამყარებენ იმ არგუმენტებით, რომ ლიტერატურული ისტორიის ნებისმიერი ნაციონალური მოდელი კულტურის ისტორიის ნაწილია, რაც თავის თავში მოიცავს სხვადასხვა ლიტერატურულ ისტორიას, ნაკითხვების ისტორიებს, შედარებითი ანალიზის (კომპარატივისტიკის) ისტორიას და ა.შ. შესაბამისად, თუ ნაციონალური ლიტერატურული ისტორიის წიაღში შემუშავებული კანონი ან ერგება ან ვერ ერგება ზენაციონალური ლიტერატურული ისტორიის წიაღში გამომუშავებული კანონის უფრო მასშტაბურ დონეს, ის, მსოფლიო კულტურისა და ლიტერატურის ისტორიის სასარგებლოდ, შესაძლებელია დაექვემდებაროს რევიზიას.

კანონის რამდენადმე განსხვავებულ შეფასებას იძლევა ფრანკო მორეტი. მოიაზრებს რა მთლიანობაში პრობლემის თეორიულ ასპექტებს, მორეტი შენიშნავს: „საქმეც ამაშია: მსოფლიო ლიტერატურა არ არის ობიექტი, არამედ – პრობლემა, თანაც, პრობლემა, რომელიც ახალ კრიტიკულ მეთოდს ითხოვს“ (მორეტი 2014: 160). მორეტი ემიჯნება რენე უელეკის, ოსტინ უორენისა და ამერიკული ახალი კრიტიკის მიერ შემოთავაზებულ *ახლო კითხვის (Close reading)* მეთოდს და საკითხის მთელ სირთულეს არასწორ თეორიულ მიდგომაში ხედავს: „შეერთებული შტატები *ახლო კითხვის* ქვეყანაა; ამიტომაც, ჩემი იდეა იქ პოპულარული ვერ იქნება. მაგრამ *ახლო კითხვის* უბედურება (ყველა მისი ინკარნაციის ფორმაში, ახალი კრიტიკიდან ვიდრე დეკონსტრუქციამდე) ისაა, რომ იგი აუცილებლად დამოკიდებულია უკიდურესად პატარა კანონზე. შესაძლოა, ეს უკვე გაუცნობიერებელ და უჩინარ წინაპირობად იქცა, მაგრამ დღემდე ურყევი რჩება: თქვენ მხოლოდ იმიტომ დებთ ტექსტში ამდენ ინვესტიციას, რომ ფიქრობთ, რომ მათგან რამდენიმეს მაინც ექნება ჭეშმარიტი მნიშვნელობა. სხვაგვარად ამას აზრი არა აქვს. და თუ თქვენ გინდათ, რომ გაიხედოთ კანონს მიღმა (და რაღა თქმა უნდა, მსოფლიო ლიტერატურა ასეც მოიქცევა: აბსურდი იქნება, რომ ასე არ მოიქცეს!), *ახლო კითხვა* ამას არ დაუშვებს. ის არ არის მოწოდებული ამის გასაკეთებლად, ის საპირისპირო მოწოდებისაა. არსობრივად ის თეოლოგიური ვარჯიშია – აღმატებული დამოკიდებულება მცირე რაოდენობის ტექსტებისადმი, რომლებიც ძალიან სერიოზულად აღიქმებიან – მაშინ როცა ერთადერთი რაც ჩვენ გვჭირდება არის პატარა შეთანხმება ემმაკთან: ჩვენ ვიცით, როგორ წავიკითხოთ ტექსტები, მოდით ახლა ვისწავლოთ, როგორ არ წავიკითხოთ ისინი“ (მორეტი 2014: 162).

და, მისდევს რა აღებულ კურსს, მორეტი გვთავაზობს ახალ მეთოდს, რომელსაც, მისი აზრით, შეუძლია დისკუსიის თავიდან დაწყება – **დისტანციური კითხვა (Distant reading)**: „დისტანციური კითხვა: ეს ის შემთხვევაა, სადაც დისტანცია, ნება მიბოძეთ, გავიმეორო, წარმოადგენს ცოდნის კონდიციას: ის საშუალებას გაძლევს, რომ ყურადღების კონცენტრირება მოახდინო იმ ელემენტებზე, რომლებიც ტექსტზე მცირე ან, პირიქით, ტექსტზე მეტია (ვრცელია – ი.რ.): თემებზე, ტროპებზე – ან ჟანრებსა და სისტემებზე. და თუ ძალიან პატარასა და ძალიან დიდს შორის თავისთავად ტექსტი გაუჩინარდება, ეს ერთი იმ შემთხვევათაგანია, როდესაც ჩვენ მართებულად შეიძლება დავასკვნათ, რომ მცირე აღემატება მეტს. თუ ჩვენ გვსურს, რომ მთლიანად გავიგოთ სისტემა, ჩვენ უნდა შევეგუოთ რალაციის დაკარგვას. ჩვენ ყოველთვის პატივით ვეკიდებით თეორიულ ცოდნას: რეალობა განუსაზღვრელად მდიდარია; კონცეპტები განყენებული და ლაკონურია. მაგრამ, სწორედ ეს „ლაკონურობა“ გვაძლევს საშუალებას, რომ გავუმკლავდეთ მათ, და შესაბამისად შევიმეცნოთ. სწორედ ამიტომ აღემატება მცირე მეტს“ (მორეტი 2014: 162)¹.

მორეტი დარწმუნებულია, რომ საანალიზო კომპონენტის განსაზღვრისას, ჩვენ უნდა დავაკვირდეთ მის „მეტამორფოზებს მრავალფეროვან გარემოში“, მანამ სანამ „მთელი ლიტერატურული ისტორია არ გადაიქცევა ერთმანეთთან დაკავშირებული ექსპერიმენტების გრძელ ჯაჭვად“. განიხილავს რა რომანის

¹ ლონგესი მიუთითებს: „ბევრი გამოეხმაურა მორეტის თეორიულ მოდელს, მაგრამ ცოტამ თუ შენიშნა მსგავსება „დისტანციური კითხვასა“ და ნორთოპ ფრანს არქეტიპულ კრიტიკას შორის, რომელიც განიხილავს ლიტერატურას როგორც ტოტალურ სტრუქტურას ანუ, უფრო როგორც სტრუქტურას, ვიდრე – ინდივიდუალურ ნაშრომებს, რომლებიც შემთხვევით არის შერწყმული ერთმანეთთან“ (ლონგესი 2014: 517).

აღმავლობას 1750 წლის შემდეგ, მორეტი ვარაუდობს, რომ რომანი აღმავლობას განიცდის თითქმის ყველგან როგორც კომპრომისი დასავლეთ-ევროპულ ნიმუშსა და ადგილობრივ რეალობას შორის (მორეტი 2014: 164). მაშ, როგორ მუშაობს ეს ყველაფერი? „ჩემთვის ეს უფრო სამკუთხედია, – წერს მორეტი, – უცხო ამბავი, ლოკალური (ადგილობრივი – ი.რ.) ხასიათები; და შემდეგ – ლოკალური ნარატიული ხმა“ (მორეტი 2014: 164). შესაბამისად, აშკარაა ლიტერატურის ნაციონალური მოდელისა და კანონის მნიშვნელობა. მორეტის აზრით, კანონის თეორიულ შეფასებას ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის სპეციალისტები ახდენენ, თუმცაღა, ისინი არ ქმნიან კანონს; კანონს ქმნიან ავტორები და მკითხველები – ავტორები, რომლებიც გარკვეულ კულტურულ კონტექსტში შეიმუშავებენ გარკვეულ დისკურსულ მოდელს და მკითხველები, რომლებიც, ასევე, გარკვეულ კულტურულ კონტექსტში ახდენენ აღნიშნული დისკურსის რეცეფციას. შედეგად, „ძალიან მცირე რაოდენობა ნიგნებისა იპყრობს უზარმაზარ სივრცეს. ეს არის კანონი“, – წერს მორეტი (მორეტი 2000: 211). თანამედროვე კრიტიკოსების ნაწილი „მკითხველის“ მორეტისეულ ცნებას აზუსტებს „გავლენიანი მკითხველის“ ცნებით და ასეთად მოიაზრებს თავად ავტორებს, გამომცემლებს, კრიტიკოსებს, ლექტორებს, მასწავლებლებს და ა.შ. კანონის შექმნის პროცესი მორეტისული „ლიტერატურული სკოლის“ გაგებიდან ფართოვდება „სალიტერატურო ბაზრის“ მიმართულებით, თუმცაღა დიდად არ შორდება კლასიკურ განმარტებას: ნებისმიერ შემთხვევაში, კანონი არ იქმნება მთლიანი ლიტერატურული პროდუქციის ბაზაზე, არამედ დომინანტური პროდუქციის ბაზაზე, რომელიც ყველა მომდევნო ეპოქაში [შე]ინარჩუნებს აქტუალობას. ნაციონალურ ლიტერატურულ კანონს ქმნის კონკრეტული ქვეყნის ლიტერატურული ელიტა

და მხარს უჭერს იდეოლოგიური სისტემა: კანონს არასოდეს ქმნიან მარგინალები, არამედ ე.წ. ცენტრალური ავტორები, რომლებიც წარმოადგენენ ამა თუ ეპოქის ლიტერატურულ ელიტას. კანონისა და ლიტერატურული ელიტის ინტერესები კი, ხშირ შემთხვევებში, სუბიექტურია, რაც აისახება კანონის მოქმედების ხანგრძლივობასა და ეფექტურობაზე. მორეტი მიიჩნევს, რომ ლიტერატურული ისტორია არ შეიძლება განხილულ იქნას როგორც მხოლოდ კანონიკური ტექსტების ერთობლიობა, არამედ – კანონიკური და არაკანონიკური ტექსტების მთლიანობა: ჭეშმარიტად ღირებული ლიტერატურული ისტორია წარმოადგენს მთლიანობას კანონიკური და კანონს მიღმა გადასროლილი „დიადი წაუკითხავი წიგნებისა“, რომელთაც შესწევთ ძალა, შეცვალონ (თუნდაც მრავალი წლის შემდეგ) ლიტერატურული ისტორიის ნაციონალური და ზენაციონალური მოდელები. „ეს უზარმაზარი შანსია, უზარმაზარი ცვლილების მოლოდინია“, – წერს მორეტი, რაც ხშირად ალტერნატიული კანონის აღმოჩენის შესაძლებლობას იძლევა (მორეტი 2000: 227).

ტიტ ჰენოსტე იზიარებს კანონის არასრულყოფილების იდეას, მაგრამ, გამომდინარე ნაციონალური ლიტერატურების ინტერესებიდან, უბრუნდება მის კლასიკურ განმარტებას: სამწუხაროდ, კანონი, როგორც არ უნდა იყოს ის, იმიტომაა კანონი, რომ არ ექვემდებარება შეცვლას, გადაადგილებას და, მით უმეტეს, დაპირისპირებას ე.წ. „ალტერნატიულ კანონთან“, რომელიც თავისთავად გაუგებარი ცნებაა. კანონი ლიტერატურული ინსტიტუციაა, საკანონმდებლო ორგანო, რომელიც ახდენს იერარქიული საფეხურებისა და საზღვრების დემარკაციას. „კანონი არასოდეს კვდება. მას ვერც ძალით მოკლავ. მას არც ცხრა თავი აქვს, რადგანაც არ არის ურჩხული. პირიქით, ის ნაყოფიერი მიწაა, რომელზეც რძე და თაფლი გად-

მოედინება თავის საზღვრებში და მის გარეთ“, – წერს ჰენოსტე (ლარმი 2011: 44). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჰენოსტეს აზრით, ნაციონალური ლიტერატურული ისტორიის წიაღში გენერირებული კანონი, მიუხედავად იმისა, მისაღებია ის თუ მიუღებელი გარე კონტექსტისათვის, წარმოადგენს ინდივიდუალურ კონცეპტუალურ მოდელს და ღირებულ ნიშნულს ზენაციონალური ლიტერატურული ისტორიისა და კულტურის ისტორიის ზოგად სივრცეში; მისი გადაკეთება უფრო მასშტაბურ მოდელზე მორგების მიზნით შეუძლებელია. ასეთ შემთხვევაში პრინციპულ მნიშვნელობას იძენს თითოეული ნაციონალური კანონის გათვალისწინება ზენაციონალური კანონის ფორმირების პროცესში: ნაციონალური ლიტერატურული კანონი აღარ არის პასიური „დაქვემდებარებული“, არამედ – აქტიური „ზემოქმედი“; ამასთან, ნაციონალური კანონის მნიშვნელობა იზრდება ტრანსნაციონალური კანონის ფორმირების საქმეშიც: ტრანსნაციონალური ლიტერატურული კანონი მულტილინგვისტურ გარემოში ყალიბდება, შესაბამისად, მისი ფორმირების საფუძვლად ვერ იქნება მიჩნეული საერთო-ლინგვისტური სიბრტყე, არამედ მხოლოდ საერთო-ესთეტიკური სიბრტყე, რომელიც თანამედროვე მექანიზმების მეშვეობით სძლევს კომუნიკაციურ წინააღმდეგობებს (თარგმანი, გამოცემები, ურთიერთობები, კომპარატივისტული კვლევები). მატაჩის უაღრესად საგულისხმო დაკვირვებით, „თუ ერს განვსაზღვრავთ როგორც პოპულაციას, რომელიც იზიარებს ისტორიულ ტერიტორიას, საერთო მითოლოგიას და ისტორიულ მეხსიერებას, საზოგადოებრივ კულტურას, საერთო ეკონომიკას, სამართლებრივ ნორმებსა და მოვალეობებს, მაშინ ტრანსნაციონალური ლიტერატურული საზოგადოება შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც საზოგადოება, რომელიც გაცნობიერებულად იზიარებს საერთო ლი-

ტერატურულ წარსულს. მის საფუძვლად ძნელია მივიჩნიოთ საერთო ისტორია, რომელიც ქრონოლოგიურად ასახავს მოვლენებს, რომელთაც ხშირად უაღრესად სპეციფიკური მნიშვნელობა ენიჭებათ კონკრეტული ერის ცხოვრებაში: ტრანსნაციონალური ლიტერატურული ისტორიისა და კანონის შემთხვევაში პირველადი მნიშვნელობის მოვლენები... უაღრესად გაბნეულია. შესაბამისად, „ზიარი ლიტერატურული ისტორია“, როგორც ტრანსნაციონალური კანონის ფორმირების საფუძველი, ვერ დაემთხვევა „ზიარი ისტორიის“ პარადიგმას და ვერ შეჩერდება მსგავსებებისა და განსხვავებების ძიებაზე ერთი მოვლენის ან მოვლენების შიგნით, თუნდაც მათ დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდეთ „სხვისი ისტორიის“ დადგენის საქმეში. გაზიარებული ლიტერატურული ისტორია და ტრანსნაციონალური ლიტერატურული კანონის ჩამოყალიბების შედეგი უნდა იყოს მსგავსებებისა და განსხვავებების დადგენა ცალკეულ ლიტერატურულ მოდელებს შორის, რომლებიც ორაზროვნად ან თუნდაც მრავალმხრივად მიემართება კონკრეტულ, მაგრამ საერთო თემებს, ჟანრებს, სემანტიკური პარადიგმების ისტორიულ მახასიათებლებს, მხატვრულ სახეებს, იდეებსა და კონცეპტებს. შესაბამისად, ტრანსნაციონალურმა ლიტერატურულმა კანონმა, რომლის ფორმირებაც დამოკიდებულია გაზიარებულ ორაზროვნებებზე, მხედველობაში უნდა მიიღოს თითოეული ნაციონალური კანონის მოდელი, რომელიც მონაწილეობს საერთო ლიტერატურული წარსულის შექმნაში“ (მატაჩი 2010: 120).

ცხადია, რომ თეორეტიკოსების მიმართება კანონთან საკმაოდ წინააღმდეგობრივი და რთულია, ხშირად – ურთიერთგამომრიცხავიც; სამეცნიერო მიდგომები ხედვის სხვადასხვა პერსპექტივას ითვალისწინებს: თუ უელეკისა და უორენისათვის და, შესაბამისად, მეცნიერთა ერთი ნაწილისათვის, ნაციონალური კანონი

„არასაკმარისად კომპეტენტურია“ ლიტერატურული ისტორიის ზოგადი მოდელის დადგენის პროცესში და უპირატესობა ცალსახად ენიჭება ზენაციონალურ კანონს, მეცნიერთა მეორე ნაწილი, პირიქით, მიიჩნევს, რომ ნაციონალური კანონის, როგორც პირველსაწყისის გარეშე ვერ შედგება ვერანაირი მსჯელობა ზენაციონალურ კანონის შესახებ. ერთ შემთხვევაში ნაციონალური კანონი ფლექსიური მოცემულობაა, მეორე შემთხვევაში – მყარი და მდგრადი...

რამდენად ანტაგონისტურია ეს მოსაზრებები? ხომ არ ექვემდებარება მორიგებას ეს ორი პოზიცია და როგორ ერთვება ამ სქემაში ქართული მწერლობა?

ქართული ლიტერატურა, მსგავსად სხვა ნაციონალური ლიტერატურებისა, სამ კლასიკურ მაჩვენებელზეა დაფუძნებული. ეს მაჩვენებლებია: გენეტიკური კოდი (გენი), ენა და ადგილმდებარეობა. შესაბამისად, ქართული ლიტერატურის ხერხემალს შეადგენს ლიტერატურა, რომელიც იქმნება საქართველოში, ქართულ ენაზე, ქართველების მიერ და ქართველებისთვის, მაგრამ ხერხემალი, მისი ცენტრალურობის მიუხედავად, არ არის ყველაფერი: არსებობს სხვა, ე.წ. არაცენტრალური არეალები, რომლებიც, კვალიფიციური სამეცნიერო დისკუსიის პროცესში, სავსებით სამართლიანად შეიძლება მივიჩნიოთ ქართულ ლიტერატურად. მაგალითად, თუ ზემოთ ჩამოთვლილი სამი მაჩვენებლიდან პირველს გავიაზრებთ, როგორც არქეტიპულ მეხსიერებას, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ყოველი ნაციონალური ლიტერატურა, უპირველეს ყოვლისა, მომდინარეობს ნაციონალური მეხსიერების გამყარებული მოდელიდან, რომელიც სპეციფიკური არქეტიპების ფორმითაა გამოხატული. ასეთ შემთხვევაში, მხოლოდ ენა, გეოგრაფიული ლოკაცია, გვარსახელი ან მოქალაქეობა ვერ ჩაითვლება მწერლის იდენტობის განმსაზღვრელ კრიტერიუმებად, არამედ

– მესხიერება, რომლის ფარგლებშიც ყალიბდება და ვითარდება მწერლის ცნობიერება¹. ამ გადასახედიდან ქართულ ლიტერატურას ასევე მიეკუთვნება: ტექსტები, დაწერილი ქართულ ენაზე ქართველი ემიგრანტი მწერლების მიერ საქართველოს ფარგლებს გარეთ; არაქართულ ენებზე ქართველი მწერლების მიერ დაწერილი ქართული მენტალობის მატარებელი ტექსტები; არაქართველი ავტორების მიერ ქართულ ენაზე დაწერილი ტექსტები და სხვ. თითოეული ეს მოდელი შეიძლება იყოს ქართული ლიტერატურული კანონის ნაწილი, ანაც არსებობდეს მის მიღმა: მათი ბედი სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვა ფაქტორებზეა დამოკიდებული – იდეოლოგიურზე, რელიგიურზე, პოლიტიკურზე და ა.შ.

ქართული ლიტერატურული ისტორიის ზოგადი პარადიგმის გათვალისწინებით, ქართული ნაციონალური ლიტერატურული კანონი, როგორც მყარი ნაციონალური სისტემა, ჩამოყალიბების ძალზე რთულ გზას სძლევს და ქართული ლიტერატურული ისტორიის შემდეგ პერიოდებს მოიცავს:

- ქართული ქრისტიანული მწერლობა და ქართული იდენტობის ფორმირება: ჰომილეტიკა, ჰიმნოგრაფია, ჰაგიოგრაფია, პოლემიკა და ა.შ.;
 - შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ – დასავლური და აღმოსავლური კულტურების შეხვედრა ქართულ მწერლობაში;
 - გარდამავალი ეპოქა (XIII-XV საუკუნეები)²;
 - XVI-XVIII საუკუნეების ქართული მწერლობა.
- დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ და უკან: ევროპული კონცეპტის რეკონსტრუქცია;

1 იხ. ი. რატიანი, ნაციონალური ლიტერატურებისა და შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობის საზღვრები // წახნაგი, 2, 2010.

2 ამ ეპოქას სოლ. დოდაშვილი, აღ. ხახანაშვილი მოიხსენიებენ „დაცემის ხანად“, ხოლო აღ. ცაგარელი ყოფს ორ ნაწილად: XIII-XVI სს. – დაცემის ხანა, XVI-XVIII სს. კი – აღორძინების ხანა. ამავე ეპოქას „გარდამავალ ხანად“ მოიხსენიებენ რ. სირაძე და ირ. კენჭოშვილი.

- ქართული რომანტიზმი¹ – ახალი ქართული იდენტობის ფორმირების დასაწყისი;
- ქართული რეალიზმი – ბრძოლა ახალი ქართული იდენტობისათვის;
- XX საუკუნის დასაწყისის ქართული მწერლობა: მოდერნიზმი, ქართული სიმბოლიზმი, ავანგარდი. ბრძოლა ცენზურის წინააღმდეგ;
- ადრეული საბჭოთა ეპოქის ქართული მწერლობა: საბჭოთა ლიტერატურა – სოციალისტური რეალიზმი, პროლეტარული მწერლობა, მეორე მსოფლიო ომის პერიოდის მწერლობა და სხვ. (შენიშვნა: მარგინალური ფრთა – ქართული მოდერნიზმი და ავანგარდი, ქართველ ემიგრანტთა მწერლობა, დისიდენტური ლიტერატურა);
- გვიანი საბჭოთა ეპოქის ქართული მწერლობა: ბრძოლა დამოუკიდებლობისათვის და ქართული იდენტობის კვლავ-აღმოჩენის პროცესი;
- პოსტსაბჭოთა ქართული მწერლობა.

თუმცა, გასათვალისწინებელია, რომ ამ ფაზებს წინ უსწრებს ქართული კულტურისა და კულტურული იდენტობის ფორმირების ორი უძველესი ეტაპი:

- პრეისტორიული ეტაპი: ქართული ფოლკლორი და მითოლოგია;
- ქართული დამწერლობის წარმოშობა: ანბანი, წარწერები, პირველი წერილობითი ძეგლები;

აღნიშნული პერიოდების გათვალისწინებით, გამოვთქვამთ მოსაზრებას, რომ ქართული ნაციონალური ლიტერატურული კანონის მოდელები ქართული ლი-

¹ ქართული რომანტიზმისა და ქართული რეალიზმის ცალკე ფაზებად დიფერენცირება ითვალისწინებს XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციის ი. ჭავჭავაძისეულ ვერსიასა და კ. აბაშიძის შეხედულებებს.

ტერატურული ისტორიის სამ ეტაპზე ყალიბდება¹ – შუასაუკუნეების, რომანტიზმისა და პოსტსაბჭოთა ეტაპებზე – და სამ კულტურულ ვარიანტად იყოფა: **შუასაუკუნეებში ქართული ნაციონალური ლიტერატურული კანონი ქრისტიანობის იდეოლოგიური და პოლიტიკური მარკერებითაა მოტივირებული, რომანტიზმის ეტაპზე ის აღმოსავლურიდან დასავლურ კონცეპტუალურ და ესთეტიკურ ველში კვლავნაბრუნებით ხასიათდება, პოსტსაბჭოთა ეტაპზე კი ქმნის ახალ ესთეტიკას, რომელიც უპირისპირდება წინარე, საბჭოთა კანონს, როგორც ხელოვნურად ფორმირებულ სტრუქტურას. მიზანშეწონილია, ცალკე ქვე-სტრუქტურად გამოიყოს „რუსთაველის კანონი“, როგორც დასავლური და აღმოსავლური კულტურული ტრადიციის პირველი შეხვედრა ქართულ მწერლობაში და სიღრმისეული კოსმოპოლიტური აზროვნებით გამორჩეული ტექსტი.** აქედან გამომდინარე, ქართული ნაციონალური ლიტერატურული კანონის ჩამოყალიბებისა და მოქმედების პროცესში, შუასაუკუნეების ეტაპზე, დომინანტას წარმოადგენს ნაციონალური იდენტობის კრიტერიუმი; რომანტიზმის ეტაპზე ვაკვირდებით ნაციონალური იდენტობისა და ლიტერატურული იდენტობის კრიტერიუმების სინთეზს (ეს ტრადიცია ჯერ კიდევ გვიანი შუასაუკუნეების ქართული მწერლობიდან და „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტიდან იღებს სათავეს); პოსტსაბჭოთა ეტაპზე პრევალირებს ლიტერატურული იდენტობის კრიტერიუმი. მიუხედავად გარდამავალი დომინანტურობისა, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ნაციონალურ და ლიტერატურულ იდენტობათა როლი თანაბრად წარმმართველია ქართული ნაციონალური

¹ თუმცადა, კანონის თითოეული მოდელის მომზადების (პრეპარაციის) პერიოდი და ხანგრძლივობა ქართული ლიტერატურული ისტორიის ყველა ზემოთ დიფერენცირებულ ეტაპს საჭიროებს და ფარავს კიდევაც.

ლიტერატურული კანონის ფორმირების პროცესში: თუ ერთი განსაზღვრავს კანონის კონცეფციას, მეორე განსაზღვრავს კანონის ნაციონალურ ესთეტიკასა და მის მიმართებას ზენაციონალური და ტრანსნაციონალური კანონების მოდელებთან. შუასაუკუნეებში ქართული ნაციონალური ლიტერატურული კანონი დასავლური კანონის ღირებული ფრთაა, რომანტიზმის ეპოქაში ის განიცდის ძირეულ ესთეტიკურ ტრანსფორმაციას, გამოხატულს ევროპული კონცეპტის რეკონსტრუირებით, ხოლო პოსტსაბჭოთა პერიოდში შეაბიჯებს თვითცნობიერებისა და თვითდამკვიდრების ახალ ფაზაში, რომელიც პრინციპულად უპირისპირდება საბჭოთა იდეოლოგიის პირობებში შექმნილ საბჭოთა კანონს, როგორც თავსმოხვეულ სისტემას.

ამდენად, ქართული ლიტერატურული კანონი ლიტერატურული ისტორიის წიაღში ფორმირდება და არ ან ვერ ითვალისწინებს ქართული ლიტერატურის ისტორიის ყველა დეტალს: ლიტერატურული ისტორიისა და კანონის „მაკრატელი“ ჭრის და კვეცს საკმაოდ ვრცელ მონაკვეთებს ქართული ლიტერატურის ისტორიაში და იტოვებს მხოლოდ იმ ფაზებს, რომლებიც მნიშვნელობს, როგორც ანგარიშგასანევი ღირებულება.

ქართული ლიტერატურული ისტორიის ზემოთ ჩამოთვლილი ფაზები ცხადყოფს, რომ **ქართული ლიტერატურული კანონი, უმეტესწილად, ორგანულად ერწყმის დასავლური ანუ ევროპული კანონის მოდელს, თუმცა, რიგ შემთხვევებში, სცდება მას და იხრება აღმოსავლური მოდელისაკენ: ქართული ლიტერატურა, ქვეყნის გეოგრაფიული ლოკაციიდან და კულტურული ორიენტირებიდან გამომდინარე, საკმაოდ ეფექტურად სარგებლობდა უნივერსალური კანონის დასავლური და აღმოსავლური მოდელების არსებობით, ვინაიდან მუდმივად იმყოფებოდა ამ ორი ცივილიზაციის გზაჯვარედინზე; დასავლეთისა და აღმოსავლეთის მიერ**

ერთმანეთის „აღმოჩენამ“ და „აღიარებამ“ (XIX-XX საუკუნეებიდან) უფრო მეტად ხელსაყრელი პოზიცია შეუქმნა ქართულ მწერლობას – მას მიეცა თავისი სინთეზური ბუნების გამოვლენის ლეგალური უფლება (დასავლური კანონის როგორც პირველწყაროს პრევალირების პირობით), რის შედეგადაც ქართული ლიტერატურა სავსებით ორგანულად ჩაერთო ტრანსნაციონალურ დიალოგში.

ვეთანხმებით რა ჰენოსტეს პოზიციას, მივიჩნევთ, რომ ქართული ლიტერატურული კანონი, როგორც არსებული ნაციონალური მოცემულობა, არ ექვემდებარება მოდიფიცირებას, თუმცაღა, ვიზიარებთ უორენისა და უელეკის მოსაზრებასაც, რომლის თანახმადაც ნაციონალური კანონის ღირებულებას განსაზღვრავს მისი ურთიერთობა ზენაციონალურ კანონთან. ურთიერთობა კანონის ნაციონალურ და ზენაციონალურ მოდელებს შორის შეიძლება წარიმართოს როგორც პოზიტიური, ისე ნეგატიური ნიშნით: პირველ შემთხვევაში ნაციონალური კანონი თავსებადია ზენაციონალურთან ან არ არის თავსებადი, მაგრამ – გასათვალისწინებელია; მეორე შემთხვევაში – ურთიერთობა შეწყვეტილია. ურთიერთობის თითოეულ ამ ფორმას თავისი ობიექტური და სუბიექტური მიზეზები გააჩნია. მაგალითად, ქართული ლიტერატურული ისტორია იცნობს ისეთ პერიოდებს, როდესაც ქართული მწერლობის განვითარების გზა: ა) გამომდინარე ქართული რეალობიდან, ირჩევს განვითარების ინდივიდუალურ გეზს და ნაკლებ ანგარიშს უწევს საერთაშორისო ლიტერატურულ სტანდარტს (მაგალითად: კლასიციზმის, განმანათლებლობისა და ბაროკოს ელემენტების მოულოდნელი სინთეზი XVI-XVIII საუკუნეების ქართულ მწერლობაში; ქალაქური ტექსტის ფორმირება ქართული რომანტიზმის წიაღში; კრიტიკული რეალიზმის ფაზაში შესვლა ნატურალისტური სკოლისა და

ნატურალიზმის ფაზების გავლის გარეშე და ა.შ.); ბ) აღმონდება გარდამავალი პერიოდის კონცეპტუალური და ესთეტიკური სირთულეების პირისპირ (XIII-XV საუკუნეები); გ) სცდება თავისი განვითარების ბუნებრივ გეზს და ექვემდებარება დიქტატურის იდეოლოგიურ რეგულაციებს, რის გამოც, სრულ დისპროპორციამაში როგორც დასავლურ, ისე აღმოსავლურ კულტურულ ტენდენციებთან და მიეკუთვნება „მესამე რგოლს“ – ხელოვნურად კონსტრუირებულ სისტემას, „საბჭოთა კანონს“. შესაბამისად, ნაციონალური კანონის, მათ შორის ქართულის, რევიზია მიზანშეწონილია ზენაციონალურ კანონთან მისი ურთიერთობის განსაზღვრის მიზნით, მაგრამ უშედეგოა ზენაციონალურ კანონთან მისი მორგების მიზნით, ვინაიდან ამგვარი რევიზია აუცილებლად შეეწინააღმდეგება ნაციონალური ლიტერატურის განვითარების ბუნებრივ გეზს, შემუშავებულს ლიტერატურული ისტორიის კონკრეტულ ეტაპზე და უარყოფს მას როგორც ორიგინალურ მოდელს.

პრეტენზია, რომელიც ზოგადი შენიშვნის სახით შეიძლება არსებობდეს ქართული ლიტერატურული კანონის პრინციპებისა და ჩარჩოების დადგენის პროცესის მიმართ, სწორედ კანონის ფორმირებისათვის აუცილებელი კრიტერიუმების გამჭვირვალობისა და ქართული ლიტერატურის სწორი პერიოდიზაციის პრობლემას მიემართება.

ამ საკითხს ქართული კრიტიკის ისტორიაში კვლევის თავისი ტრადიცია აქვს. თ. ციციშვილი და ი. მოდებაძე სტატიაში „ქართული ლიტერატურის ისტორიის სისტემური შესწავლა XIX საუკუნის კრიტიკულ აზროვნებაში“ შეეცადენ აღნიშნული ტრადიციის კანონზომიერებების დადგენას XIX საუკუნის ქართული კრიტიკული სკოლის წიაღში. აღმოჩნდა, რომ საკვლევად აღებულ ეპოქაში ქართული ლიტერატურის ისტორიის

სისტემური შესწავლით დაინტერესებულნი იყვნენ სოლომონ დოდაშვილი, ალექსანდრე ცაგარელი, ილია ჭავჭავაძე, ალექსანდრე ხახანაშვილი, კიტა აბაშიძე. მიუხედავად იმისა, რომ XIX საუკუნეში ქართული კრიტიკა ჯერ კიდევ არ არის მზად, ნარმოებული დაკვირვებები კონკრეტულ მეთოდოლოგიურ ჩარჩოში განათავსოს, თითოეულ დასახელებულ ავტორს, როგორც სტატიიდან ირკვევა, საკითხისადმი თავისი ხედვა და მიდგომა აქვს: „თუ სოლომონ დოდაშვილის, ალექსანდრე ცაგარელის და ალექსანდრე ხახანაშვილის ყურადღება ძირითადად ძველი ქართული მწერლობის შესწავლაზე იყო გამახვილებული, ილია ჭავჭავაძე და კიტა აბაშიძე უკვე XIX საუკუნის ლიტერატურული პროცესის ძირითადი ტენდენციების გამოყოფა-გაზრებას ცდილობდნენ“ (ციციშვილი, მოდებაძე 2013: 190).

ერთ-ერთი პირველი, ვინც ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციის პრობლემას მეთოდოლოგიური ჩარჩო მოარგო, აკადემიკოსი კორნელი კეკელიძე იყო: მან გაითვალისწინა ქართული კრიტიკის ისტორიაში უკვე არსებული გამოცდილება (XIX საუკუნის ქართული კრიტიკის მიღწევები) და დაამყნო მასზე საკუთარი მეცნიერული ხედვა. კეკელიძის მეთოდოლოგია, რომელიც საფუძვლად დაედო მეცნიერის ფუნდამენტურ გამოკვლევებს ქართულ ლიტერატურის ისტორიის, უპირატესად, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის, სისტემური შესწავლის მიმართულებით, დაეფუძნა: ა) ქართული ლიტერატურის დიფერენცირებას **ჟანრობრივი და შინაარსობრივი მოდელების პრინციპით**, „საერო“ და „სასულიერო“ ლიტერატურის დარგების კვალდაკვალ; ბ) ქართული ლიტერატურის დიფერენცირებას **ლინგვისტური მოდელების პრინციპით** (რაც ითვალისწინებს ქართული სალიტერატურო ენის დიფერენცირებას „ძველ“ და „ახალ“ ენებად);

გ) ქართული ლიტერატურის დიფერენცირებას **ქრონოლოგიური პრინციპით**, საქართველოს ისტორიული ეპოქებისა და, შესაბამისად, სოციალ-ეკონომიკური ფაქტორების კვალდაკვალ. კორნელი კეკელიძის მიერ შემოთავაზებულ პერიოდიზაციის სისტემაში ძველი ქართული მწერლობის ნიმუშებად მიჩნეულია ქართული ლიტერატურული ძეგლები V საუკუნიდან ვიდრე XVIII საუკუნის ჩათვლით, XIX საუკუნიდან იწყება ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის ათვლა, ხოლო XX საუკუნიდან – უახლესისა¹. თუმცაღა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ძველი ქართული მწერლობა არ არის ერთგვაროვანი მოდელი, არამედ დიფერენცირებულია საერო და სასულიერო მწერლობის ცალკეულ დარგებად, რომელთა ინიცირება, ფორმირება და განვითარება მორგებულია კონკრეტული ისტორიული ეპოქის ქარგაზე.

პერიოდიზაციის ამ მეთოდს ვერ დაეთანხმა პროფესორი რევაზ თვარაძე, რომელმაც თავის საეტაპო ნაშრომში „თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა“ ეჭვქვეშ დააყენა ტერმინების – „ძველი და ახალი ქართული ენა“, „ძველი, ახალი და უახლესი ქართული ლიტერატურა“, „საერო და სასულიერო მწერლობა“ – მართებულობა. „არ არსებობს რაიმე ენობრივი თუ შინაარსობრივი ბარიერი, რომელიც „ძველ ქართულ მწერლობას“ პრინციპულად, თვისებრივად გამიჯნავდა „ახალი“ ან „უახლესი“ ქართული ლიტერატურისაგან“, – აღნიშნავს რ. თვარაძე (თვარაძე 1985: 4). მეცნიერის ეჭვი ეფუძნება, მისი აზრით, სრულიად აშკარად გამოკვეთილ ტერმინოლოგიურ ბუნდოვანებას – ტერმინთა არადამაჯერებელ არგუმენტირებას, აგრეთვე, კვლევის

¹ ტერმინები „ახალი“ და „უახლესი“ („უახლოესი“) რამდენადმე განსხვავებულად იწერება ალ. ცაგარელის მიერ: „ძველი“ – V-XII სს., „ახალი“ – XII-XVIII საუკუნეები, „უახლოესი“ – XIX საუკუნე, რომელიც, თავის მხრივ, დაყოფილია ცალკეულ პერიოდებად.

საგნის არასწორად განსაზღვრას და კლასიფიცირების ფუნქციის ჰიპერბოლიზებას ლიტერატურული მასალის უფრო მარჯვედ ათვისების მიზნით. კრიტიკოსი დარწმუნებულია, რომ **ქართული ლიტერატურა თხუთმეტსაუკუნოვან მთლიანობას წარმოადგენს, მონოლითურ ერთიანობას, რომელიც არსობრივად ქრისტიანული ტიპისაა, თუმცაღა, მნიშვნელოვნადაა დაკავშირებული აღმოსავლურ კულტურულ გარემოსთან.** განსაკუთრებულ ინტერესს იმსახურებს მეცნიერის მსჯელობა ქართული კულტურისა და ლიტერატურის დასავლურ-აღმოსავლურ ბუნებაზე, სადაც აღნიშნულია, რომ „ქრისტიანული კულტურის ორბიტაში მოქცევამ უფრო მკაფიოდ გამოავლინა ქართველი ხალხის ოდინდელი ტენდენცია, რომლის არსებას ევროპულ კულტურასთან დაახლოება შეადგენდა. რამეთუ ქართული კულტურა თავისი უღრმესი საწყისებით სწორედ ევროპული ტიპის, ხმელთაშუა ზღვის აუზის კულტურათა ტიპის ფენომენი იყო იმთავითვე და ვერასოდეს ეგუებოდა გეოგრაფიული მდებარეობის გამოისობით მოძალებულ ცალმხრივ აღმოსავლურ კონტაქტებს“ (თვარაძე 1985: 13)¹. თუკი თვალს გავადევნებთ რევაზ თვარაძის ზ. ა. ნიგნს, დავრწმუნდებით, რომ ქართული მწერლობის პერიოდიზაციის მთავარ პრინციპად მეცნიერმა ქრისტიანულ მწერლობასთან მისი მიმართება გამოკვეთა – დაახლოება-შერწყმის, დაცილების თუ კვლავ დაახლოების ტენდენციები, – რომელთა ნიაღშიც, მკვლევრის დაკვირვებით, თავს იჩენს ქართული მწერლობის, როგორც მსოფლიოს სხვა

1 ამ ფონზე, რამდენადმე საკვირველია მეცნიერის მიერ იქვე გამოთქმული სრულიად საპირისპირო აზრი: „დასავლურ, ევროპულ ორიენტაციასთან ერთად, ქართულ კულტურას აღმოსავლურ კულტურებთანაც არ გაუწყვეტია კავშირი და ამას გეოგრაფიული, პოლიტიკური თუ ეკონომიკური ფაქტორები კი არ განაპირობებდა მხოლოდ, არამედ **სულიერი განვითარების ტენდენციებიც**“ (თვარაძე 1985: 17) (ხაზი ჩვენია – ი.რ.).

კულტურების დონეზე განვითარებული ქართული კულტურის ორგანული ნაწილის ყველა ღირსება.

ქართული მწერლობის პერიოდიზაციის პრობლემას 2007 წელს, სტატიის „გარდამავალი მეგაპერიოდი ქართულ მწერლობაში“, გამოეხმაურა ლიტერატურათმცოდნე ირაკლი კენჭოშვილი. მეცნიერი პრინციპულად არ იზიარებს ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციას (მისი აზრით, აშკარად მარქსისტულს) „სოციალ-ეკონომიკური ფაქტორების მიხედვით, ანუ ფეოდალიზმის ოთხი ეტაპის შესაბამისად“ (კენჭოშვილი 2007: 132). მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ლიტერატურის პერიოდიზაცია უნდა ემყარებოდეს ლიტერატურულ კრიტერიუმებს, როგორცაა მთავარი სტილური მაჩვენებლები ან – ჟანრული მონაცემები. ი. კენჭოშვილის აზრით, „პერიოდს სახელი ჩვენ კი არ უნდა დავარქვათ, არამედ იგი თვითონ პერიოდმა უნდა გვიკარნახოს. პერიოდის ხასიათიდან გამომდინარე, ტერმინი შეიძლება შერჩეულ იქნას როგორც ლიტერატურიდან, ასევე ხელოვნების ისტორიიდან, ფილოსოფიიდან, რელიგიიდან, პოლიტიკიდან და თვით სამხედრო ხელოვნებიდან“ (კენჭოშვილი 2007: 133). ამის საილუსტრაციოდ სტატიის ავტორს მაგალითად მოაქვს ისეთი ტერმინები, როგორებიცაა: „კოლონიური პერიოდი“, „პროტესტანტიზმი“, „რომანტიზმი“, „მანერიზმი“, „რესურის ხანა“ და სხვ. მეცნიერის ერთ-ერთი მთავარი პრეტენზია პერიოდიზაციის სისტემის მიმართ არის ის, რომ „ყველა თუ თითქმის ყველა ევროპული ლიტერატურისაგან განსხვავებით, გარდამავალი პერიოდი არაა გამოცალკევებული ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, სადაც მთელი მეგა-პერიოდი V საუკუნიდან XIX-მდე აღინიშნება ტერმინით „ძველი ლიტერატურა“ (კენჭოშვილი 2007: 133). ირ. კენჭოშვილის აზრით, ასეთი მეთოდოლოგიური უზუსტობის გამო, ზარალდება ქართული ლიტერატურის კლასიფიცირების სისტე-

მა: უგულვებელყოფილია უმნიშვნელოვანესი ფაზები, პერიოდები და მოვლენები, რომლებმაც საფუძველი მოამზადეს დიდი გარდაქმნებისთვის. შესაბამისად, ყველაზე სადავო XII-XVIII საუკუნეების მწერლობას ის „გარდამავალ მება-პერიოდს“ უწოდებს, რომელშიც მოიაზრებს „კულტურული პოლიგლოტიზმის“ ეპოქას და ჰყოფს მას სამ ეტაპად და ქვეეტაპებად („ქართული პრერენესანსი“, „ქართული ბაროკო“ და სხვ.). თუ გავითვალისწინებთ, რომ მეცნიერის მიერ შემოთავაზებული პერიოდები შინაარსობრივადაც და ტერმინოლოგიურადაც მიმართულია ევროპული კულტურული და ლიტერატურული მოვლენებისაკენ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ სტატიაში ნარმოდგენილი კლასიფიკაციის ამოსავალ წერტილს სწორედ დასავლური კულტურა და ლიტერატურა წარმოადგენს.

ზემოთ მოყვანილი მეცნიერული მოსაზრებების შეჯერება ძალზე საინტერესო დასკვნისაკენ გვიბიძგებს:

- ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციის ყველა მეთოდოლოგიური მცდელობა ორიენტირებულია ქართული მწერლობის მიმართებაზე დასავლურ ქრისტიანულ კულტურასთან;

- ქართული მწერლობის, არსობრივად ქრისტიანულის ანუ პროდასავლურის, განვითარების პარადიგმა დიფერენცირებულია: ა) შინაარსობრივი მოდელებისა და ისტორიული ქრონოლოგიზმის პრინციპით (კ. კეკელიძე); ბ) კონცეპტუალური პრინციპით (რ. თვარაძე); გ) სტილური და ჟანრობრივი პრინციპით (რ. სირაძე, ირ. კენჭოშვილი);

- ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციის ყველა ზ. მ. თეორია აღიარებს მის მჭიდრო კავშირს აღმოსავლურ სამყაროსთან, თუმცა ქრისტიანული მსოფლმხედველობის პრევალირების პირობით;

ჩვენთვის ერთი რამ ცხადია: ქართული ნაციონალური ლიტერატურული კანონის ფორმირება პირდა-

პირ დამოკიდებულებაშია ქართული ლიტერატურული ისტორიის პარადიგმასთან და, შესაბამისად, ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციის სწორ სისტემასთან. როგორც ამას ცხადყოფს მსოფლიო და ქართული კრიტიკული აზრის გამოცდილება, აგრეთვე, წინამდებარე ქვეთავში თავმოყრილი დაკვირვებანი, მეთოდოლოგიურმა მიდგომამ ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციისადმი უნდა დაძლიოს ისტორიული ქრონოლოგიზმის ჩარჩოები; ის უნდა განხორციელდეს არა მხოლოდ ლოკალურ, არამედ — გლობალურ მოვლენებსა და საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესებთან, პერიოდებთან და ეტაპებთან მიმართებაში, მათთან შესაბამისობის, წინააღმდეგობის ან სულაც — უგულებელყოფის გათვალისწინებით¹. ქართული ლიტერატურული კანონის გააზრება განუხრელად უნდა განხორციელდეს უნივერსალური კანონის დასავლურ და აღმოსავლურ მოდელებთან მიმართებაში. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ნაციონალური ლიტერატურული კანონი ახდენს ქვეყნისათვის მნიშვნელოვანი ეროვნულ-პოლიტიკური მოვლენების რეფლექსირებას, მთავარ საპირწონეს წარმოადგენს საერთაშორისო ლიტერატურული დინებები, საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესი, რომელთან თანხმობასა ან წინააღმდეგობაშიც ყალიბდება ქართული კანონი ნაციონალური იდენტობის დაცვის აუცილებელი პირობით.

ასეთი, ჰოლისტიკური მიდგომა საშუალებას მოგვცემს:

1 საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესებზე ორიენტირების სურვილი ცხადად იკვეთება ჯერ კიდევ სოლ. დოდაშვილისა და ალ. ცაგარელის შრომებში და მეტად ჩამოყალიბებულ სახეს იღებს ი. ჭავჭავაძის ნაზრევში. იხ. თ. ციციშვილი, ი. მოდებაძე, „ქართული ლიტერატურის ისტორიის სისტემური შესწავლა XIX საუკუნის კრიტიკულ აზროვნებაში“, ლიტერატურული ძიებანი XXXIV, 2013, გვ. 178, 180, 184.

- ნავიკითხოთ ქართული კანონი როგორც კანონის ნაციონალური მოდელი, რომელიც, უმეტესწილად, მიემართება ზენაციონალურ მოდელს, მაგრამ იქ, სადაც შესაბამისობა ირღვევა, საკითხი საჭიროებს უფრო დიფერენცირებულ ანალიზს როგორც კონკრეტული ეროვნული, პოლიტიკური, იდეოლოგიური, რელიგიური და სხვა ფაქტორების, ისე ზოგადკულტურული კონტექსტის – დასავლურისა და აღმოსავლურის – გათვალისწინებით;

- ვალიაროთ ქართული კანონის მთლიანი პარადიგმისა და ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციის ცალკეული ეტაპების, როგორც ლიტერატურული ისტორიის (და არა ლიტერატურის ისტორიის) ღირებულებების მოდელის არსობრივი შესაბამისობა;

- მოვახდინოთ ქართული მწერლობის პერიოდების თავისუფალი სახელდება კულტურული დომინანტას პრინციპზე დაყრდნობით;

- დავადგინოთ, ქართული კანონის ფორმირების პროცესში რამდენად იყო დაცული ურთიერთმიმართებანი ცენტრსა და პერიფერიას ან ხერხემალსა და მარგინალურ ნაწილებს შორის.

ცალკეულ შემთხვევებში, შესაძლებელი და აუცილებელიც კია რევიზია იმისა, თუ რამდენად სწორად არის შეფასებული/ინტერპრეტირებული თავად ნაციონალური კანონი. ასეთი რევიზია გამოავლენს: ა) პერიოდიზაციის სისტემაში დაშვებულ შეცდომებს; ბ) ლიტერატურაზე ჩადენილ ძალადობას (მაგალითად, საბჭოთა დიქტატურის პირობებში)¹; გ) რეცეფციის პერსპექტივის ცვლილებას ზოგადკულტურული პროცესების გათვალისწინებით.

ნაშრომის მომდევნო თავებში შევეცდებით, წარმოვაჩინოთ ქართული ლიტერატურული კანონის ფორ-

¹ იხ. ირატიანი, რევოლუცია და შემოქმედებითი პროცესი. ქართული ლიტერატურული გამოცდილება // სჯანი, 14, 2013.

მირება ქართულ ლიტერატურულ ისტორიასა და მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესთან შედარებითი ანალიზის ქრილში, მაგრამ, ვიდრე ანალიზს შევედგებოდეთ, მსურს მივუბრუნდე ფრანკო მორეტის ესეს, სადაც ის „მსოფლიო სიბრტყეზე კულტურის“ გააზრების ორ მიდგომას განიხილავს. ამგვარი ანალიზის პროცესში ისტორიკოსები, ტრადიციულად, ორ საბაზისო კოგნიტურ მეტაფორას იყენებენ: *ხის* და *ტალლის* მეტაფორებს. სწორედ ამ მეტაფორებს მიმართავს მორეთი ლიტერატურის მსოფლიო დონეზე ანალიზის მცდელობისას: „ხე აღნიშნავს გადანაცვლებას მთლიანობიდან მრავალფეროვნებისაკენ: ერთი ხე მრავალი ტოტით... ტალლა ამის საპირისპიროა: ის აკვირდება, თუ როგორ ყლაპავს მთლიანობა (ერთნაირობა) თავდაპირველ მრავალფეროვნებას... ხეებს ესაჭიროება გეოგრაფიული ნყვეტადობა... ტალლებს არ მოსწონს საზღვრები და ხარობს გეოგრაფიული უწყვეტობის პირობებში... ხეები და ტოტები სწორედ ის მოდელია, რომელსაც ეჭიდება ნაციონალური სახელმწიფოები; ტალლები კი ის მოდელია, რომელსაც ბაზარი ქმნის. და ასე შემდეგ. არაფერია საერთო ამ ორ მეტაფორას შორის, მაგრამ – ორივე მუშაობს... ამრიგად, ეს წარმოადგენს შრომის გადანაწილების საფუძველს ნაციონალურ და მსოფლიო ლიტერატურებს შორის: ნაციონალური ლიტერატურა იმ ადამიანებისთვისაა, ვინც ხედავს ხეს; მსოფლიო ლიტერატურა მათთვისაა, ვინც ხედავს ტალლებს... დიახ, ორივე მეტაფორა მუშაობს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ისინი თანაბრად კარგად მუშაობენ. კულტურის ისტორიის ნაყოფი ყოველთვის კომპოზიტიურია: მაგრამ, რომელია წამყვანი მექანიზმი ამ კომპოზიტში? შინაგანი თუ გარეგანი? ნაციონალური თუ მსოფლიო? ამ დაპირისპირების ერთხელ და სამუდამოდ გადაჭრა შეუძლებელია – საბედნიეროდ: ვინაიდან კომპარატივისტებს ჭირდებათ დაპირის-

პირება. ისინი ყოველთვის ძალიან მორცხვობენ ნაციონალური ლიტერატურების წინაშე, ძალიან დიპლომატიურები არიან: თითქოს ვიღაცას მოხელთებული ჰქონდეს ინგლისური, ამერიკული, გერმანული ლიტერატურები – და იქვე, სხვა კართან, პატარა პარალელური სამყარო იყოს, სადაც კომპარატივისტი სწავლობს მეორე ჯგუფის ლიტერატურებს, თან ცდილობს, რომ არ შეაწუხოს პირველი ჯგუფი. არა; სამყარო ერთია, ლიტერატურები ერთია, ჩვენ მხოლოდ ვუყურებთ მათ სხვადასხვა თვალთახედვით და თქვენ კომპარატივისტი ხდებით ერთი მარტივი მიზეზის გამო: იმიტომ, რომ თქვენ დარწმუნებული ხართ, ეს თვალსაზრისი ჯობს მეორეს“ (მორეტი 2014: 166).

თავი მეორე

ქართული ლიტერატურული ისტორია და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი. შუასაუკუნეებიდან რომანტიზმამდე

2.1 შუასაუკუნეები.

ქართული ქრისტიანული მწერლობა და ქართული იდენტობის ფორმირება

ქართული მწერლობისა და მსოფლიო ლიტერატურის ურთიერთობის დასაბამი, ცხადია, ქრისტიანული კულტურის კონტექსტში უნდა ვეძიოთ, სწორედ იმ ეპოქაში, როდესაც საქართველო თავისი ლიტერატურით უერთდება ქრისტიანული მწერლობის საერთო-ევროპულ ნაკადს, თუმცაღა ეს მტკიცება სულაც არ ენინააღმდეგება იმ აზრს, რომ ქართული კულტურული ცნობიერების ჩამოყალიბება ჯერ კიდევ წარმართული კულტურის ნიაღში იწყება, უძველეს პრეისტორიულ ეტაპზე, როდესაც საქართველო თავისი მითოლოგიითა და ფოლკლორით უძველესი კულტურული შრეების დონეზე უერთდება მსოფლიო კულტურულ სივრცეს და ასიმილირდება მასში. ისიც კარგად მოგვეხსენება, რომ ამ კულტურული შრეების რეფლექსირება მუდმივად ხორციელდებოდა და დღესაც ხორციელდება ქართულ კულტურასა და მწერლობაში, მხოლოდ საკითხი მეტ დაკვირვებასა და სწორ ანალიტიკურ მიდგომას საჭიროებს¹. მიუხედავად იმისა, რომ პრეისტორიულ

1 რ. თვარაძის მართებული შენიშვნით, „ქართული წარმართული კულტურის შესწავლა გვიან დაიწყო და ამიტომ დღესდღეობით მის შესახებ ერთობ ზოგადი წარმოდგენა შეიძლება გვექონდეს“ (თვარაძე 1985: 11). საკითხი მართლაც მეტ დაკვირვებასა და სწორ მეთოდოლოგიაზე დაფუძნებულ მასშტაბურ ანალიზს მოითხოვს.

საფეხურზე ჯერეთ არ არის ფორმირებული ქართული ანბანი და დამწერლობა, ჩნდება კანონის კულტურული კოდის შექმნის მოთხოვნილება: შესაძლოა, სწორედ ამ ფაქტით აიხსნას ის დინამიური ტრანსფორმაცია, რომელიც განიცადა ქართულმა კულტურამ წარმართობიდან ქრისტიანობამდე – მას ესაჭიროებოდა მყარი მსოფლმხედველობრივი დასაყრდენი და კიდევაც ჰქონდა ეს დასაყრდენი ქრისტიანული აზროვნების წიაღში. მართებულად მიუთითებს რ. თვარაძე: „არც ქართულ მითოსს, არც კერპთაყვანისმცემლობას, არც ქართველთა წინაპრების საცხოვრისიდან წამოყოლილ მნათობთა თაყვანისცემას და არც მეზობელი სპარსეთიდან თავსმოხვეულ მაზდეანობას, ესე იგი ქართული წარმართული კულტურის მსოფლმხედველობრივი საფუძვლის პრეტენზიის მქონე არც ერთ ამ მოძღვრებას არ ძალედა ეტვირთა ის როლი, ქრისტიანობამ რომ შეასრულა კულტურული აღმავლობის ასპარეზზე“ (თვარაძე 1985: 12). ორიგინალური დამწერლობის შექმნა და დანერგვა, ცხადია, ნიშნავდა ნაციონალური იდენტობის ძიების ხანგრძლივი ისტორიული პროცესის დაძლევას, რის შემდეგაც, ადრეული შუასაუკუნეების გარიჟრაჟიდანვე, ქართული ლიტერატურა აქტიურად ერთვება ქრისტიანული მწერლობის ევროპულ ქსელში. სახეზეა სასულიერო მწერლობის ყველა დარგის გამოვლინება: ბიბლიოლოგია, ეგზეგეტიკა, ჰომილეტიკა, დოგმატიკა, პოლემიკა, ასკეტიკა და მისტიკა, კანონიკა, ლიტურგიკა, ჰაგიოგრაფია, ჰიმნოგრაფია და სხვ. როგორია ამ პერიოდის ქართული ლიტერატურის მიმართება დასავლურ კულტურულ-ლიტერატურულ პროცესებთან და რამდენად თავსებადია ქართული ნაციონალური კანონის ეს მოდელი ზენაციონალურ კანონთან?

უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული კულტურა და ლიტერატურა შუა საუკუნეებში დიდად იყო შთაგონე-

ბული ბიზანტიური კულტურითა და ლიტერატურით. ერთგვარი შეჯიბრი ბიზანტიურ კულტურასთან, რომელიც საცნაური იყო უკვე VIII-X საუკუნეებიდან, უფრო მეტად გამოიკვეთა X საუკუნიდან, როდესაც ათონის მთაზე დაარსდა ჯერ პირველი ქართული ტაძარი წმინდა იოანე მოციქულისა, ხოლო შემდეგ – ქართული მონასტერი ივირონი (980-83 წ.წ.). „ათონის მთას ქართველები წმინდა მთად მოიხსენიებენ, ხოლო იქ მოღვაწე საეკლესიო პირებს მთაწმინდელებს უწოდებენ“ (ხინთიბიძე 2013: 208). იოანე მთაწმინდელმა, ექვთიმე მთაწმინდელმა, გიორგი მთაწმინდელმა და სხვა ქართველმა მამებმა ქართული მონასტერი თეოლოგიისა და ქართული მწიგნობრობის ცენტრად აქციეს. „ათონის ქართულ სავანეში მიმდინარეობდა ინტენსიური მწიგნობრული საქმიანობა, რომელიც მიმართული იყო ქართული სასულიერო აზროვნების და საეკლესიო მოღვაწეობის მსოფლიო ორთოდოქსული ღვთისმეტყველების დონეზე ამაღლებისა და მის თანასწორად განვითარებისაკენ. ქართველთა ინტელექტუალური მიზანსწრაფვა და მოღვაწეობა გაგრძელდა. იგი ათონიდან გადავიდა ანტიოქიაში – შავ მთაზე, შემდეგ ბულგარეთში – პეტრიწონში და თვით საქართველოში, უპირატესად გელათში“ (ხინთიბიძე 2013: 209). ორიგინალური ტექსტების შექმნამ, ისევე როგორც გააქტიურებულმა მთარგმნელობითმა საქმიანობამ, ბრწყინვალე შედეგი მოიტანა: ქართველებმა მაღალ დონეზე შეიმეცნეს შუასაუკუნეების კულტურა, ახალი თეოლოგიური და კულტურული სტრატეგიები, რასაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა შუასაუკუნეების ქართული ლიტერატურის განვითარებისათვის. სწორედ ქართველი მამებისა და შუასაუკუნეების ქართველი ავტორების დამსახურებით შესაძლებელი გახდა ქართული კულტურის მთავარი გზავნილის გაჟღერება: **საქართველო იმსახურებს, რომ იყოს ჩართული დასავლურ ქრის-**

ტიანულ სააზროვნო სივრცესა და ლიტერატურულ პროცესში, ვინაიდან ქართულ კულტურასა და ლიტერატურას შესწევს ძალა, არა ოდენ მიიღოს მსოფლიო კულტურის გამოწვევები, არამედ – გაამდიდროს ის ნაციონალურ ცნობიერებაზე მორგებული ორიგინალური კულტურული ტენდენციებით.

ვსაუბრობთ რა შუასაუკუნეების ქართულ კულტურულ-ლიტერატურულ პროცესზე, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, რომ ამთავითვე ხაზი გავუსვათ შემდეგ გარემოებას: **ზოგადად, ადრეული შუასაუკუნეების ევროპული პოეტიკა, გამომდინარე მისი კონცეპტუალური ამოცანიდან, რაც ქრისტიანული მსოფლმხედველობრივი პრინციპების დანერგვა-ქადაგებასა და ბიბლიის ტექსტის ინტერპრეტაციაში მდგომარეობდა, პრინციპულად უპირისპირდება ანტიკური კულტურის წიაღში დადგენილ პოეტიკურ ტრადიციას: ის უარს ამბობს შეთხზულ ფაბულაზე, რითაც ემიჯნება შემოქმედებითად გარდასახული ამბის ანუ გამონაგონის ანტიკურ კონცეფციას.**

ქრისტიანობამ ბევრი რამ მიიღო მემკვიდრეობით ბერძნულ-რომაული კულტურისაგან, თუმცა უცვლელი ფორმით არაფერი დაუტოვებია: რაც არ მიიღო, თავისთავად დაივიწყა, ხოლო რაც მიიღო – გარდაქმნა და საკუთარ ინტერესებს მოარგო. **შუასაუკუნეებში შეიცვალა დასავლური კანონი, აზროვნების მოდელები და ჩარჩოები:** კაცობრიობის ღირებულებათა სისტემამ ახალ ეტაპზე გადაინაცვლა. იმ ცნებებს შორის, რომელთა მიღებაც ეწინააღმდეგებოდა ქრისტიანული აზროვნების პრინციპებს, აღმოჩნდა კლასიკური მიმესისი და მასთან ერთად – **დრამა:** დრამისათვის ნიშანდობლივი ემოციური უშუალობა და პირდაპირობა, აგრეთვე, მისწრაფება **სიამოვნების** აღძვრისაკენ ვერ თავსდებოდა საეკლესიო მამების მიერ დადგენილ ნორმებთან, რაც, პირველ ყოვლისა, გულისხმობდა

ჟანრის არასაკმარისად შემეცნებით ღირებულებას: **სიტყვის შემეცნებითმა მნიშვნელობამ სპეციფიკურ სტილისტურ და ლინგვისტურ მოდელებზე გადაინაცვლა და ქრისტიანული რიტორიკის დამკვიდრებაში გამოიხატა.** ქრისტიანული რიტორიკა არსობრივად განსხვავდა ანტიკური რიტორიკისგან, თუმცა ორატორული პრაგმატიკის ანტიკური ხერხი წარმატებით იქნა დანერგილი ქრისტიანული რიტორიკის პრაქტიკაშიც.

ორატორული პრაგმატიკის საფუძვლები ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში ჩამოაყალიბა არისტოტელემ, როდესაც მაღალი რიტორიკის მრავალ მნიშვნელოვან ფუნქციათა შორის საგანგებოდ გამოყო მისი სტილისტური ფუნქცია: მსმენელზე ზემოქმედების ორატორული ბერკეტების, სიტყვათა ლოგიკური განლაგებისა და საუბრისათვის შესაფერისი გამომეტყველების შერჩევა. სტილისტური ფუნქციის სამივე ზ. ჩ. კომპონენტი თანაბრად საჭიროა ორატორისათვის, თუმცა მათი ხვედრითი წილი ბევრადაა დამოკიდებული ორატორის კონკრეტულ მიზნებსა და ამოცანებზე. ასეთ შემთხვევაში, რომელი სტილისტური კომპონენტის გააქტიურებას უნდა ელოდეს მსმენელი მაშინ, როდესაც ორატორად მხატვრული ტექსტის ავტორი გვევლინება? ლიტერატურული ტექსტის ავტორი მხოლოდ მაშინ ირგებს ორატორის ნიღაბს, თუ მკითხველის რეცეფციისათვის მისთვის სასურველი გეზის მიცემას ცდილობს და მთავარ იარაღად, ცხადია, სიტყვას აქცევს, სიტყვათა განლაგებას – კავშირსა და ინტონაციას. სიტყვის ეს რიტორიკული ფუნქცია განსაკუთრებული ეფექტურობით გამოიყენეს შუა საუკუნეების მოღვაწეებმა. არისტოტელესეული შეგონება – „სიტყვა შედგება ორი ნაწილისაგან, რადგან აუცილებელია დაადგინო ის საგანი, რაზედაც მსჯელობ და დაამტკიცო კიდეც“ (არისტოტელე 1981: 195), ამასთან, „საბუთები დამაჯერებელი უნდა იყოს“ (არისტოტელე 1981: 206)

– ადრეული შუა საუკუნეების მოაზროვნეებმა ოსტატურად გადმოანაცვლეს მხატვრული ტექსტის სიბრტყეზე და ალეგორიული ეგზეგეტიკის უმთავრეს ორნამენტად გარდაქმნეს. ალეგორიული ეგზეგეტიკის მეთოდის შესაბამისად, ავტორის პოზიცია (ძირითადად, ბიბლიურ ტექსტებთან მიმართებაში), როგორც უტყუარი ჭეშმარიტება, მოხერხებულად განთავსდა „სხვაგვარად თქმის“ სტილისტური ხერხის ყალიბში... ამ მიმართულებით მნიშვნელოვან წარმატებებს მიაღწიეს პორფირიუსმა, პროკლემ, ნეტარმა ავგუსტინემ, მოგვიანებით – დანტემ“ (რატიანი 2007: 100-101). ორატორული პრაგმატიკა საუკეთესო დასაყრდენი აღმოჩნდა მათთვის, ვინც მიზნად ისახავდა როგორც ქრისტიანული თეოლოგიის ტრადიციის, ისე ტექსტის ინტერპრეტაციული მრავალფეროვნების კულტურის ჩამოყალიბებას.

ქართულ სალიტერატურო სივრცეში წარმატებით ადაპტირდება ბიბლიური ტექსტების ინტერპრეტაციის ეს ტენდენცია, ნიშანდობლივი ევროპული ქრისტიანული რიტორიკისათვის, რაც მიზნად ისახავს როგორც ქრისტიანული თეოლოგიის ტრადიციის, ისე ტექსტის ინტერპრეტაციული მრავალფეროვნების კულტურის ჩამოყალიბებას: „ახალი აღთქმის“ (ამ შემთხვევაში პავლეს ეპისტოლეთა) ძველ ქართულ თარგმანებში, – მიუთითებს ელისო კალანდარიშვილი, – დაცულია ის ტერმინოლოგიური ნიუანსები, რომლებიც საშუალებას გვაძლევს, თვალი ვადევნოთ ქრისტიანული ღვთისმეტყველების ჩამოყალიბების სანყის ეტაპზე მიმდინარე მნიშვნელოვან პროცესებს – თეოლოგიური ტერმინოლოგიის შემუშავებას, ეგზეგეტიკის, როგორც საღვთო წერილის ტექსტის ინტერპრეტაციის საფუძვლების შექმნას“ (კალანდარიშვილი 2009: 101). მკვლევარი შენიშნავს, რომ თავად შუა საუკუნეების ლათინელი მამები მკვეთრად განასხვავებდნენ ბიბლიის „სიტყ-

ვასილყვიტ“ და „არაპირდაპირ“ განმარტებებს, ხოლო ქართული სასულიერო მწერლობის წარმომადგენლები ამ პროცესის აღსანიშნად მოუხმობდნენ ტერმინებს „განმარტებითი“ და „სახისმეტყველებითი“ (კალანდარიშვილი 2009: 103). ცნება „სახისმეტყველებითი“ ინერგებოდა „შინაგანის“, სულიერის მნიშვნელობით, რომელსაც უნდა წარმოეჩინა საღვთო წერილის დაფარული აზრი, ცხადია, ტექსტის რეალური მოდელის გათვალისწინებით.

ინტერპრეტაცია ეყრდნობოდა წმინდა ტექსტების უტყუარობას: ორატორული პრაგმატიკა წარმატებით დაინერგა პოეტიკურ სისტემაში და ასეთივე წარმატებით ჩაენაცვლა არისტოტელესეულ „გამონაგონს“, რაც ანტიკური კანონის დედაბოძს წარმოადგენდა. ნიშნავდა თუ არა ეს „მხატვრობის“ კონცეფციის უარყოფას?

ადრეული შუა საუკუნეების ლიტერატურული ტექსტების, განსაკუთრებით ჰაგიოგრაფიის ჟანრის ნიმუშების კონცენტრირებული კითხვა და ანალიზი გვაფიქრებინებს: **მიუხედავად იმისა, რომ ადრეული შუა საუკუნეების პოეტიკა უარყოფს გამონაგონის ესთეტიკას ანუ ფიქციურ ტექსტს, ის სრულიადაც არ ამბობს უარს მხატვრულ ტექსტზე, ვინაიდან იყენებს მხატვრობის სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვან სტრუქტურულ-პოეტიკურ მსაზღვრელებს, როგორცაა: ფართო სპექტრული სახისმეტყველებითი სისტემა, პერსონაჟებისა და ხასიათების მრავალფეროვანი გალერეა და სტილისტიკური მოდელები – თხრობის სტილი, მხატვრული მეტყველება, მეტაფორული აზროვნება და სხვ., რასაც თავად არისტოტელეც ძალიან დიდ მხატვრულ დატვირთვას ანიჭებდა „პოეტიკაში“.** თუმცა, ამგვარი დასკვნა მრავალი გარემოების გათვალისწინებისკენ გვიბიძგებს.

1982 წელს, ჰაგიოგრაფიის მხატვრობის იდეას საგანგებო ნაშრომი – „მხატვრული სახის ბუნებისათ-

ვის ძველ ქართულ პროზაში“ – მიუძღვნა გრივერ ფარულავამ, სადაც, კონკრეტული ნიმუშების ანალიზის საფუძველზე, შეეცადა წარმოეჩინა ჰაგიოგრაფიის პოეტური ბუნება, მისი ემოციურობა, ღრმა ესთეტიზმი, სახე-სიმბოლოებისა და მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების სიუხვე.

გ. ფარულავას მოსაზრება ეჭვქვეშ დააყენეს თეიმურაზ დოიაშვილმა და ლევან ბრეგაძემ წერილში „ჰაგიოგრაფიის პოეზია და პროზა“. მათი თვალთახედვით, ჰაგიოგრაფიულ ტექსტში განსაკუთრებული დატვირთვა ენიჭება ტექსტის „იდეოლოგიურ-პროპაგანდისტულ მიზანდასახულობას“, რაც ისტორიული სინამდვილის შეცვლის (რაც საკმაოდ ხშირია) უტყუარ მიზეზს წარმოადგენს. კრიტიკოსები პრინციპულად ემიჯნებიან გ. ფარულავას პოზიციას, რომლის თანახმადაც ამგვარი ცვლილებები ესთეტიკური იდეალების შესაბამისად ხდება. თ. დოიაშვილისა და ლ. ბრეგაძის აზრით, მიუხედავად აშკარა და გამოკვეთილი ემოციურობისა („ჰაგიოგრაფიისათვის ნიშანდობლივია ადამიანის სულიერ მდგომარეობათა და სულიერ მოძრაობათა ჩვენება, რაც საისტორიო მწერლობას არ მოეთხოვება და თითქმის არც გვხვდება იქ“ (დოიაშვილი, ბრეგაძე 2001: 6) და მხატვრულ-სტილისტური ხერხებით დატვირთული პასაჟებისა („ჰაგიოგრაფი მიმართავს მხატვრული გამოსახვის საშუალებებს, შემოაქვს ემოციური ნაკადი“ (დოიაშვილი, ბრეგაძე 2001: 11), **სახეობრივ-პოეტურ ნაკადს, მსგავსად არასახეობრივ-ისტორიული ნაკადისა, „ფუნქციონალური და არა თავისთავადი მნიშვნელობა აქვს ჰაგიოგრაფიაში, მხატვრული ნაწარმოებისაგან განსხვავებით“** (დოიაშვილი, ბრეგაძე 2001: 17): ორივე მათგანი არის საშუალება „გარკვეული იდეოლოგიური მიზანდასახულობის მისაღწევად“. იდეალიზაციაც კი ამ მიზანს ემსახურება. **„ჰაგიოგრაფია მებრძოლი ლიტერატურაა“**,

ასკვნინან კრიტიკოსები (დოიაშვილი, ბრეგაძე 2001: 17), არა – პოეზია, არამედ – **„დოკუმენტური მწერლობა“** (დოიაშვილი, ბრეგაძე 2001: 22).

2006 წელს, სტატიაში „აგიოგრაფია და ისტორიის კომპოზიცია“, ივანე ამირხანაშვილმა, აგიოგრაფიის როგორც ლიტერატურული ჟანრის და, ზოგადად, ქართული აგიოგრაფიის ერთ-ერთ მთავარ მსაზღვრელად, პოეტიკური ელემენტების პარალელურად, **იდეა** მიიჩნია: „როგორც ისტორია არ არის მარტო ქრონიკა და ფაქტების გროვა, ისე ლიტერატურა არ არის მარტო სიუჟეტი და მეტაფორები. გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ შინაგანად რა იდეას ატარებს ჟანრი, რა ინტენცია, რა ჩანაფიქრი დევს მის თვითგანვითარებაში, რადგან, როგორც ცნობილია, სულ სხვაა ისტორიის იდეა და სულ სხვა – ლიტერატურისა... აგიოგრაფიაში ობიექტურ ისტორიაზე მეტად იდეის ისტორიაა საძიებელი, ვინაიდან აქ ფაქტი სულიერი დოკუმენტის სტატუსს ატარებს. **იდეა როგორც ისტორიული კლამე!**“ (ამირხანაშვილი 2006: 17-18).

ვფიქრობთ, ჩვენს მსჯელობასაც და ზემოთ მოყვანილ პოლემიკასაც მნიშვნელოვნად შეეხიდება ჟენერალ ჟენეტის მიერ 1988 წელს, ნაშრომში – „ნარატორული დისკურსის გადასინჯვა“ – განვითარებული თვალსაზრისი.

ჟენეტის თეორიის მეთოდოლოგიურ სიახლეს წარმოადგენს სიუჟეტის გააზრება ნარატოლოგიის ქრილში, რასაც სეიმორ ჩეთმენმა „ამბავის დროსა და დისკურსის დროს შორის არსებული დროითი ურთიერთობების ელევანტური ანალიზი“ (ჩეთმენი 1978: 63) უწოდა და რაც რამდენიმე, უაღრესად საინტერესო ეტაპს ითვალისწინებს.

თავისი მეთოდოლოგიის სპეციფიკურობას ჟენეტი წიგნის შესავალ ნაწილშივე ადასტურებს და ასაბუთებს: „მე არ დავუბრუნდები იმ განსხვავებებს,

რომელთა გაზიარებაც დღეს მიღებულია ამბავის¹ (მოთხრობილი მოვლენების ერთობლიობა), ნარატივისა (ზეპირი ან წერილობითი დისკურსი, სხვაგვარად – თხრობა) და ნარაციის (რეალური ან ფიქციური აქტი, რომელიც ქმნის დისკურსს – სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თავად თხრობის პროცესი) ცნებათა გააზრებისას, მხოლოდ დავადასტურებ, რომ ხშირად პარალელს ავლებენ ისეთ ოპოზიციებს შორის, როგორცაა: ამბავი/ნარატივი [historiere/recit] და ფორმალისტური ოპოზიცია – ფაბულა/სიუჟეტი [story/plot]. დავადასტურებ, მაგრამ ორი მოკრძალებული პროტესტით. ვფიქრობ, ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით, პირველი წყვილი უფრო მეტი მნიშვნელობითაა დატვირთული და მეტადაც გამჭვირვალეა, ვიდრე ფორმალისტური წყვილი (ან, ყოველ შემთხვევაში, მისი ფრანგული თარგმანი), რომელიც იმდენად შეუფერებელია, რომ მუდმივად მერყევ და გაუბედავ შთაბეჭდილებას ტოვებს. თუმცადა, მეჩვენება, რომ, კონცეპტუალური თვალსაზრისით, ჩვენეული სრული ტრიადა გაცილებით ანგარიშგასანეცია ნარატივის მთლიან ფაქტთან მიმართებაში... დიფერენციაცია – ამბავი/ნარატივი ადვილად ნარმოქმნის დღეს უკვე ფართოდ გავრცელებულ გაუგებრობას როგორც თავად ამ წყვილს, ისე ბენვენისტის მიერ შემოთავაზებულ წყვილს – ამბავი/დისკურსი [histoire/discours] შორის, რომელიც, დროთა განმავლობაში, მართალია უშეცდომოდ, მაგრამ ჩემდა სამწუხაროდ, გადავნათლე ოპოზიციად – ნარატივი/დისკურსი [recit/discours] სხვა მიზნებისდა გამო“ (ჟენეტი 1988: 13-14). დუალური სტრუქტურების – იქნება ეს ამბავი/დისკურსი, ნარატივი/დისკურსი თუ ამბავი/ნარაცია – უმთავრეს ნაკლს ჟენეტი მათ ფუნქციურ არასრულყოფილებაში ხედავს: მისი აზრით, ვერც ერ-

¹ იგივე – ისტორიის, შინაარსის;

თი მათგანი ვერ აკმაყოფილებს ნარატოლოგიური პროცესის მასშტაბურ გეგმებს და უფრო ნარატოლოგიის „პრეისტორიულ ეტაპს“ შეეფერება, ვიდრე თანამედროვე მდგომარეობას. მეცნიერს მიაჩნია, რომ ამ თვალსაზრისით, გაცილებით სრულყოფილად გამოიყურება ტრიადა – **ამბავი/ნარატივი/ნარაცია**, სხვაგვარად – **ისტორია (შინაარსი)/თხრობა/ნარაცია**, თუმცა, ჟენეტიკის აზრით, არც ის არის უხარვეზო: „ტრიადის მთავარი დეფექტი პრეზენტაციის პროცესის თანამიმდევრობაა, რაც შესაბამისობაში მოდის მის არარეალურ ანუ მხატვრულ გენეზისთან“ (ჟენეტიკი 1988: 14). არამხატვრული, მაგალითად, ისტორიული ნარატივის შემთხვევაში თანამიმდევრობის საკითხი იმთავითვე მოგვარებულია: ამბავი (დასრულებული მოვლენები) – ნარაცია (ისტორიკოსის თხრობა) – ნარატივი (ტექსტი, როგორც აზროვნების აქტის შედეგი), სადაც ნარატივი წარმოადგენს ნარაციის უკუფენას, მაგრამ ხორციელდება მასთან ერთად – თანადროულად – და განსხვავებას ქმნის თხრობის არა იმდენად დრო, რამდენადაც – ასპექტი: ნარატივი აღნიშნავს მოთხრობილ დისკურსს, რომელიც ყალიბდება ნარაციის წიაღში. განსხვავებული ვითარებაა მხატვრულ ტექსტებში, სადაც ნარატივი გამოგონილი ანუ სიმულირებულია¹. იცვლება თანამიმდევრობა: ნარაცია ერთდროულად ახდენს როგორც ამბავის, ისე ნარატივის ინიცირებას, ხოლო ეს უკანასკნელი ორი (ამბავი და ნარატივი – ი.რ.) წარმოადგენს განუყოფელ მთლიანობას. მაგრამ ჟენეტიკი აღრმავებს მსჯელობას გამონაგონის მიმართულებით და გამოთქვამს თითქმის რევოლუციურ მოსაზრებას: **ცნებები პირობითია – არ არსებობს წმინდად რეალისტური ან წმინდად მხატვრულ-გამონაგონი ტექსტი!** „ლიტერატურულმა ნარატოლოგიამ ბრმად შემოიზ-

¹ ტერმინს „სიმულაცია“ ჟენეტიკი ხმარობს ანტიკური „მიმესისის“ სინონიმად.

ლუდა თავი, როდესაც მისი ანალიზი მხატვრულ ნარატივზე დაიყვანა, თითქოსდა ყველა ლიტერატურული ნარატივი აპრიორულად მხოლოდ მხატვრული გამონაგონი იყოს“ (ჟენეტი 1988: 15). მათ შორის განსხვავებას, ჟენეტის აზრით, ქმნის მხოლოდ და მხოლოდ ავტორის მიმართება ტექსტთან: თუ „არამხატვრული ტექსტის“ ავტორი თავის მსჯელობას დოკუმენტური მასალითა და ფაქტებით ასაბუთებს, „მხატვრული ტექსტის“ ავტორი მკვიდრდება როგორც **ამბების მთხზველი**. დასკვნა, რომელიც მსჯელობის ამ ფრაგმენტიდან გამოაქვს ჟენეტს, ამართლებს მის დაბეჯითებულ რწმენას „სუფთა გამონაგონის“ არარსებობაში: **მხატვრული ტექსტის ნორმალური და კანონიკური სისტემა ავტორს მოიაზრებს არა მთხზველად, არამედ – მთხრობელად; შესაბამისად, მხატვრული ნარატივი ვერ იქნება წმინდა სახის სიმულაცია ანუ არისტოტელესეული მიმესისი, არამედ – სისტემა, რომელიც თავის თავში მოიცავს სიმულაციას (მიმესისს) როგორც ნაწილს**. ფაბულა და სიუჟეტი, როგორც მხატვრული ნარატივის საკვანძო ცნებები, ორ სხვადასხვა ნარატიულ საფეხურს შეესაბამება: ფაბულა ასახავს მოვლენათა ისეთ თანამიმდევრობას, როგორც სინამდვილეში მოხდა ყველაფერი, ხოლო სიუჟეტი – ისეთ თანამიმდევრობას, როგორსაც გვთავაზობს მთხრობელი. ამრიგად, მნიშვნელობს არა მხოლოდ ის, თუ რას ყვება მთხრობელი, არამედ – როგორ ყვება და რა მიზნით. **ვინძლო სწორედ იდეა-მიზანთან შერწყმული სტრუქტურულ-პოეტიკური ელემენტები და არა გამონაგონი უნდა მივიჩნიოთ ტექსტის მხატვრული ქსოვილის მსაზღვრელად ადრეული შუასაუკუნეების მწერლობაში, მათ შორის ქართულში**.

სიუჟეტოლოგიის ჟენეტისეულმა ეტაპმა სრულიად ცხადად აირეკლა როგორც ანტიკური, ისე – ფორმალისტური გამოცდილება, თუმცა, განაახლა ის მეთოდოლოგიური ინოვაციებით და მნიშვნელოვნად გაამყიფა ჟანრებს შორის გავლებული საზღვრები.

ასე თუ ისე, პრობლემა არამხოლოდ ქართულ ლიტერატურათცმოდენობით სივრცეშია პოლემიკური და ეს ლოგიკურიცაა: ქართული ქრისტიანული მწერლობა მისი განვითარების ადრეულ შუასაუკუნეებრივ ეტაპზე სრულად აირეკლავს ქრისტიანული მწერლობის ძირითად კანონს და მეტიც, ის დასავლური ქრისტიანული მწერლობის განსაკუთრებულ, ორიგინალურ და ძალზე ინდივიდუალურ გამოვლინებას წარმოადგენს, რასაც ადასტურებს წამყვანი ლიტერატურული ჟანრების – ჰაგიოგრაფიისა და ჰიმნოგრაფიის ქართული ნიმუშები: ჰაგიოგრაფიული ტექსტები – „შუშანიკის წამება“, „აბო ტფილელის წამება“, „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“ და სხვანი, რომლებიც, გარდა მხატვრული დატვირთვისა, დოკუმენტურ ხასიათს ატარებს, გმირის ცხოვრებისა და მონამეობის დეტალური აღწერით ავლენს ადრეული შუასაუკუნეების ქართული კულტურულ-ისტორიული რეალობის მახასიათებლებსა და ცხადყოფს პრიორიტეტებს¹.

შესაბამისად, ადრეული შუასაუკუნეების პოეტური კანონს მნიშვნელოვანი კორექტივა შეაქვს დასავლური კანონის სისტემაში: **ადრეული შუასაუკუნეების მწერლობაში შემოქმედებითი პროცესისა და ტექსტის მხატვრულობის მსაზღვრელად ვერ მივიჩნევთ ოდენ ოპოზიციას წამდვილი ამბავი/გამონაგონი, არაფიქციური/ფიქციური ან ფაბულა/სიუჟეტი, არამედ გასათვალისწინებელია ტექსტის სპეციფიკური იდეური დატვირთვა, თხრობისა და სტრუქტურულ-პოეტური ელემენტების ორგანიზების წესი, რაც პრიორიტეტუ-**

¹ ამავე ეპოქაში შექმნილი ჰიმნოგრაფიული შედევრები კი თანაბრად წარმოადგენს ქართული და მსოფლიო სასულიერო პოეტური კულტურის ღირსებას (მიქაელ მოდრეკილის, იოანე მინჩხის, იოანე მტბევარის, სტეფანე სანანოისძის და სხვათა ჰიმნები, რომელთაც მოგვიანებით შეემატა ექვთიმე და გიორგი ათონელების, მეფე დავით აღმაშენებლის, უფლისწულ დემეტრესა და სხვა მნიშვნელოვან ავტორთა ქმნილებები).

ლად განსაზღვრავს ამ ეპოქის ლიტერატურული ტექსტების მხატვრულ თავისებურებებს¹.

მსგავსი დასკვნა, ერთი მხრივ, ცხადყოფს ადრეული შუასაუკუნეების კანონის ნაკლებ თავსებადობას ანტიკურ კანონთან, გამოხატულს (ამ კონკრეტულ შემთხვევაში) „მხატვრულობისა“ და „გამონაგონის“ ცნებათა გამიჯვნის ტენდენციაში, მაგრამ, მეორე მხრივ, მივყავართ საინტერესო შეკითხვამდე: არის თუ არა „გამონაგონი“ მხატვრულობის მიღწევის უფრო კომფორტული, თუნდაც უფრო ბუნებრივი გზა ლიტერატურისათვის, ვიდრე მხოლოდ იდეურ-პოეტიკური და ნარატიული მოდელებით ოპერირება?

გვიანი შუასაუკუნეების ეპოქაში ცხადი ხდება, რომ ადრეულ შუასაუკუნეებში შემუშავებული განსხვავებული პოეტიკური სტანდარტი აღნიშნული ეპოქის სპეციფიკური ესთეტიკური და იდეურ-მსოფლმხედველობრივი ამოცანებიდან გამომდინარეობს და როგორც კი ამოცანა დაძლეულია, მხატვრული ტექსტი კვლავ უბრუნდება მისთვის ბუნებრივ ლიმინალურ პოზიციას, განფენილს რეალურისა და წარმოსახულის ზონებს შორის, ანუ უბრუნდება გამონაგონის ესთეტიკას. რუსთველოლოგი მაკა ელბაქიძე აღნიშნავს: „გვიანდელი შუასაუკუნეების მწერლობის ერთ-ერთ ღირსებად უნდა ჩაითვალოს ისტორიზმის პრინციპის უგულვებელყოფა, რამაც ბიძგი მისცა ახალი ჟანრებისა თუ თემების ძიების ხანგრძლივ პროცესს. კაცობრიობის სულიერ ცხოვრებაში მომხდარმა ძვრებმა, ე.წ. „კულტურულმა აფეთქებამ“, რომელმაც XII საუკუნის შუახანებისათვის თითქმის მთელი ცივილიზებული მსოფლიო მოიცვა, თავისი ღრმა კვალი ლიტერატურ-

¹ ადრეული შუა საუკუნეების ესთეტიკური დიქოტომია სხვა ესთეტიკურ მოდე-ლებთან უდავოდ გვაფიქრებინებს, რომ „მხატვრული ტექსტი“ და „ფიქციური ტექსტი“ ვერ ჩაითვლება იდენტურ ცნებებად და საჭიროა მათი თეორიული გამიჯვნა.

რულ პროცესსაც დაამჩნია“ (ელბაქიძე 2007: 158-159). მკითხველმა „მეტი დინამიკა, მეტი ავანტიურა, მეტი რომანტიკა“ მოითხოვა და ლიტერატურაც გამოემიჯნა უტყუარობის პრინციპს: „ყოველივე ზემოთქმული მძლავრ ბიძგად იქცა მხატვრული სინამდვილის ახალი კონცეფციის ჩამოსაყალიბებლად, რომლის ძირითად პრინციპსაც ისტორიზმის უარყოფა და გამონაგონის წინა პლანზე წამონევა წარმოადგენს“ (ელბაქიძე 2007: 159). რეალურისა და გამონაგონის დიქოტომია კვლავაც თვალსაჩინო ფაქტად გადაიქცა.

ცხადია, ამ კარდინალური ცვლილების ერთ-ერთ ანგარიშგასაწევ მიზეზად (ან იქნებ შედეგად? – ი.რ.) ევროპული ლიტერატურის სეკულარიზაციის პროცესი უნდა მივიჩნიოთ: გვიანი შუასაუკუნეების ეპოქა სეკულარიზაციის ეპოქაა და მიუხედავად იმისა, რომ რიგი სეკულარული ტექსტები ჯერ კიდევ ექცევა ალეგორიული ინტერპრეტაციის არეალში (მაგალითად, ვერგილიუსისა), ძირითადი ლიტერატურული ტენდენცია ცხადყოფს, რომ ლათინური ენა ადგილს უთმობს ადგილობრივ ენებს, ხოლო ლიტერატურა ინაცვლებს საერო სიბრტყეზე და ახალ თემებსა და მიზნებს ეჭიდება: გვიანი შუასაუკუნეების რაინდული ეპოსისა და ადრეული რენესანსის ეპოქის სატირული რომანების, ნოველებისა და სონეტების ავტორები სიამოვნებით უბრუნდებიან შეთხზული პერსონაჟებისა და ამბების ესთეტიკას, გაჯერებულს ჰეროიზმით, რომანტიკით, სათავგადასავლო ავანტიურითა და სხვა ფიქციური ელემენტებით. ყველა ამ ფაქტორის გათვალისწინებით, მივალთ დასკვნამდე: **„გამონაგონი“ მხატვრულობის მიღწევის გაცილებით ბუნებრივი გზაა ლიტერატურისათვის, ვიდრე სხვადასხვა სტრუქტურულ-პოეტიკური ელემენტების აქტიური ორგანიზაცია.**

XI საუკუნიდან ქართული ლიტერატურაც ახალ ხანაში შეაბიჯებს, მასზე ზემოქმედებას ახდენს როგორც

ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური და სოციალური რეფორმები, ისე ევროპულ ლიტერატურაში მიმდინარე სეკულარიზაციის პროცესი¹. ევროპული რაინდული რომანის მოდელი თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ ზენაციონალური კანონის გავლენიან დასავლურ ვერსიად, რომელმაც განახორციელა კონცეპტუალური ნახტომი ადრეული შუასაუკუნეების იდეოლოგიზებული მწერლობიდან გვიანი შუასაუკუნეების ესთეტიზმისკენ. გვიანი შუასაუკუნეების ქართული მწერლობა, როგორც ევროპული ლიტერატურის ღირებული ნაწილი, ორგანულად ერთვება ამ ესთეტიკური ინოვაციების პროცესში და ლიტერატურულობის კრიტერიუმიც საგრძნობლად იმყარებს პოზიციებს. შედეგად, იქმნება ქართული ლიტერატურის აღიარებული შედეგრი – შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“. საგულისხმო აქ ისაა, რომ რუსთაველისეული ტექსტი, მიუხედავად იმისა, რომ ჟანრული და კონცეპტუალური თვალსაზრისით ევროპული რაინდული რომანის ქართულ მოდელს წარმოადგენს, ამკარა კეთილგანწყობას იჩენს აღმოსავლური პოეტური მოტივებისადმი, რომლებიც, გარკვეული ისტორიული გარეფაქტორებისადა გამო, აქტიურად იჭრება იმ პერიოდის ქართულ კულტურულ სივრცეში. დასავლური და აღმოსავლური ლიტერატურული მანერების მორიგების მცდელობა ქმნის ორი განსხვავებული კულტურული სამყაროს შეხვედრის პირველ პრეცედენტს ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში, ხოლო „ვეფხისტყაოსანს“ უნიკალური ტექსტის სტატუსს ანიჭებს: ამ სინთეზით „ვეფხისტყაოსანი“ ამდიდრებს და აფართოებს გვიანი შუასაუკუნეების მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესს – თუკი იმ პერიოდის დასავლური ქრისტიანული დიასპორისათ-

¹ იხ. მ. ელბაქიძე, „ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი შუასაუკუნეების ფრანგულ რაინდულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში“, 2007.

ვის “*Weltliteratur*” ცალსახად ევროპულ სივრცესთან და კულტურასთან გაიგივებული ცნებაა, საქართველოში ის უკვე აღმოსავლური ლიტერატურული კანონის პრინციპებსაც ითვალისწინებს. თუმცაღა, აღმოსავლური პოეტიკის გამოვლინებანი „ვეფხისტყაოსანში“ უფრო გარეგანი მოვლენაა, ვიდრე შინაგანად გათავისებულები: თვისებრივად, როგორც მსოფლმხედველობრივად, ისე სტილისტურად, ტექსტი ავლენს ორგანულ თანაზიარობას ევროპულ კანონთან შემდგომი თანამშრომლობის ყველა წინაპირობით.

ოპოზიცია **რეალური ამბავი/გამონაგონი**, რომელიც ბუნებრივი წესით აქტიურდება გვიანი შუასაუკუნეების ევროპული ლიტერატურის კონტექსტში, მტკიცდება და მყარდება რენესანსული კულტურის წიაღში. რაბლეს, სერვანტესისა და რენესანსის ეპოქის სხვა პროზაიკოსების შემოქმედებითი წარმოსახვის სიმდიდრე ეჭვს არ ბადებს: მათი ტექსტები გაჯერებულია სტრუქტურული ოპოზიციების – **რეალური ამბავი/გამონაგონი, არაფიქციური / ფიქციური** – ვირტუოზული თამაშითა და მონაცვლეობით. თუმცა, ისიც ცხადია, რომ მათი შემოქმედება სრულიადაც ვერ თავსდება ანტიკურ ეპოქაში არისტოტელეს მიერ განსაზღვრული ჟანრული სისტემის ფარგლებში და ახალ თეორიულ ამოცანად ყალიბდება. შედეგად, რენესანსის ეპოქაში აღორძინებული ლიტერატურული პრაქტიკა განზოგადებული თეორიული მსჯელობის ობიექტად იქცევა. 1554 წელს ჯოვანი[მ]ბატისტა ჯირალდის სხვაგზა აღარ აქვს, თუ არა ამტკიცოს, რომ გვიანი შუასაუკუნეობრივი და რენესანსული „რომანსე“ თავისი „მრავალფეროვნებით, მოქმედების მასშტაბურობით, პერიპეტიულობით“ შეესაბამება ანტიკური ტრაგედიისა და ეპოსის სტანდარტს, თუმცა, „ფორმის სიმცირითა და წყვეტადობით“ არის სრულიად ახალი ლიტერატურული ჟანრი, რომელიც სცდება არისტოტე-

ლესეული ჟანრული სქემის საზღვრებს და ანალიზის განსხვავებულ კრიტერიუმებს საჭიროებს (ჯირალდი 1986: 135)¹. მაშასადამე, ოპოზიცია **რეალური ამბავი/გამონაგონი, არაფიქციური/ფიქციური** რენესანსის ეპოქის კრიტიკოსების მიერ გაიაზრება, ერთი მხრივ, როგორც დაბრუნება **მხატვრულობის** ანტიკურ მოდელთან და **გამონაგონის** ესთეტიკასთან, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც ახალი ლიტერატურული ჟანრების ფორმირების პერსპექტივა.

აღორძინებისავე ეპოქის თვალსაჩინო მოაზროვნე სერ ფილიპ სიდნეი ნაშრომში „The Defense of Poesie“ პრინციპულად იცავს მხატვრული წარმოსახვის ინტერესებს – „პოეტი უნდა მიიღტვოდეს ალტერნატიული სამყაროს შექმნისაკენ“. ეყრდნობა რა არისტოტელეს „პოეტიკის“ გამონაგონის კონცეფციას, კრიტიკოსი განავრცობს მას ლიტერატურის **შუამავლური (მედიატორული)** ფუნქციის აქცენტირების მიმართულებით. „ფილოსოფოსი გვთავაზობს ცნებას, – აღნიშნავს იგი, – ისტორიკოსი – მაგალითს, პოეტიკი – ორივეს... მაშ, ვის ვუნოდოთ შუამავალი? რასაკვირველია, პოეტს“ (სიდნეი 1962: 419). სიდნეის აზრით, პოეტი წარმოადგენს შუამავალს ისტორიულ სიმართლესა და ფილოსოფიურ აბსტრაქციას შორის, მედიუმს, რომელიც რეალობისა და წარმოსახვის „თამაშით“ ადგენს სიმართლისა და აბსტრაქციის საზღვრებს და თანაბრად ატარებს როგორც ერთის, ისე მეორისათვის დამახასიათებელ თვისებებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, აღორძინების ეპოქაში პოეზია ლიმინალურად შუალედური ნეიტრალიტეტის ფუნქციით აღიჭურვება და ამის ნათელ დადასტურებას დანტე ალეგიერის „ღვთაებრივი კომედია“ წარმოადგენს.

¹ რასაკვირველია, ჯირალდის რომანის თეორია მნიშვნელოვან თეორიულ შევსებას საჭიროებს, მაგრამ წინამდებარე ნაშრომის ფორმატი არ ითვალისწინებს ვრცელ მსჯელობას ლიტერატურულ ჟანრებზე.

მეთოდოლოგიურად საინტერესო აქცენტს „მარ-თალსა“ და „აბსტრაქტულს“ შორის დასვამენ გვიანი აღორძინების ეპოქის ევროპელი დრამატურგები და მწერლები. შექსპირი, მიუხედავად იმისა, რომ „დღის ნესრიგიდან“ მოხსნის ანტიკური ტრაგედიისათვის პრინციპულად მნიშვნელოვან ბედისწერის ფაქტორს, სრულად შეინარჩუნებს მხატვრული გამონაგონისათვის ნიშანდობლივ იმ დისტანციას, რომელიც არსებობს ტრაგედიის ფაქტობრივ და ემოციურ ელემენტებს შორის. ტირსო დე მოლინას, ლოპე დე ვეგასა და კალდერონის პიესები კი სიღრმისეულად გაამწვავებენ ოპოზიციას **რეალური/წარმოსახული**. მაგალითად, კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“ შეიძლება მივიჩნიოთ ფილოსოფიური აბსტრაქციებითა და მისტიკური ტოპოსით უხვად დატვირთულ ერთ-ერთ საეტაპო ტექსტად.

სამწუხაროდ, დასავლური ლიტერატურული ისტორიის ამ ეტაპზე ქართული ლიტერატურის ნაციონალური მოდელი უკვე გამოძინებულია ევროპული კონტექსტისაგან – XIII საუკუნიდან ქართული ლიტერატურის განვითარების ბუნებრივი გზა ხელოვნურად გადაიკეტება ავბედითი ისტორიული მოვლენების გამო: მონღოლთა და სპარსთა მრავალსაუკუნოვანი ბატონობა გამოიწვევს ბუნებრივად განვითარებადი კულტურული და ლიტერატურული პროცესების ჯერ შეფერხებას, შემდეგ კი ხანგრძლივ წყვეტას საქართველოში.

XIII საუკუნიდან XV საუკუნემდე ქართული მწერლობა, ისევე როგორც ზოგადად კულტურა, კოლონიზაციის სპეციფიკური ფორმის ტყვეობაში აღმოჩნდება: საქართველოში ხანგრძლივი წყვეტის შემდეგ მყარდება და ერთმანეთს ენაცვლება სხვადასხვა არაქრისტიანი დამპყრობლის დიქტატურები, რაც, მათი სწრაფმონაცვლეობიდან და მტკივნეულობიდან გამომდინარე: ა) არ აძლევს ქართულ მწერლობას/კულტურას გან-

ვითარების ინდივიდუალური გეზის არჩევანის თავისუფლებას; ბ) ართულებს მის დაცილებას დასავლურ კანონთან და რამდენიმე საუკუნით ახანგრძლივებს მის ადაპტაციას აღმოსავლურ კანონთან. სახეზეა მძიმე და რთული გარდამავალი ხანა, როდესაც ქართული ნაციონალური ლიტერატურული კანონი გადანაცვლებულია ლიმინალურ ფაზაში და XV საუკუნის თითქმის მინურულამდე იმყოფება ე.წ. სასაზღვრო ცნობიერების კონდიციაში. ტერმინს **„ლიმინალური“** ვაზუსტებთ ტერმინით **„სასაზღვრო ცნობიერება“**, რომელსაც ვამკვიდრებთ თანამედროვე კულტუროლოგიისა და ლიტერატურათმცოდნეობის კვალდაკვალ: სასაზღვრო ცნობიერება ერთ-ერთი სამუშაო ტერმინია, რომელიც გულისხმობს არა მარტო იმას, რომ საუბარია სასაზღვრო ქვეყანაზე, რომელიც თავისი გეოგრაფიული ადგილმდებარეობით წარმოადგენს წყალგამყოფს განსხვავებულ ხალხებსა და კულტურებს შორის, არამედ იმასაც, რომ საუბარია სასაზღვრო ეპოქებზე, რომლებიც წარმოადგენს წყალგამყოფს განსხვავებულ კულტურულ და ლიტერატურულ პრინციპებს შორის: „როდესაც მძაფრდება რაღაც ერთის დასრულებისა და მეორის დაწყების შეგრძნება“ (ბაგნო 2014: 214). სწორედ ამგვარ ლიმინალურ ზონაში იმყოფება XIII-XV საუკუნეების ქართული მწერლობა, რომელიც, მართალია იძულებით, მაგრამ საკმაოდ დიდი ხნით სცილდება მისთვის ესოდენ ორგანულ დასავლურ სააზროვნო სივრცეს და უახლოვდება აღმოსავლურს, როგორც შემოთავაზებულ ალტერნატივას. შედეგად, იწყება ქართული მწერლობის ზანტი, აუცილებელი გარეფაქტორებით (გეოგრაფიული მდებარეობა, პოლიტიკური ვითარება და სხვ.) ინიცირებული შებრუნება აღმოსავლური კულტურისაკენ.

2.2. XVI-XVIII საუკუნეების ქართული მწერლობა. დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ და უკან: ვეროპული კონცეპტის რეკონსტრუქცია

ქართული ლიტერატურის ისტორიის ახალი ეტაპის ათვლის წერტილად უნდა მივიჩნიოთ XVI-XVIII საუკუნეები, როგორც XV საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაწყებული უმნიშვნელოვანესი იდეოლოგიური და კულტურული ძვრების უშუალო შედეგი და ნაყოფი: მენტალურ-კულტურული ქრონოლოგია ყოველთვის არ ემთხვევა ისტორიულ ქრონოლოგიას, არამედ ხშირად წინ უსწრებს მას. 1453 წელს კონსტანტინოპოლის დაცემამ და მუსლიმური სამყაროს გაძლიერებამ კარდინალურად შეცვალა ახლო აღმოსავლეთის გეოპოლიტიკური და გეოკულტურული პანორამა. თუ წინარე საუკუნეებში ქართული სახელმწიფოებრიობა და სულიერება დასავლური ქრისტიანული სამყაროს ორგანულ ნაწილს წარმოადგენდა, XVI საუკუნიდან მან სრულიად განსხვავებულ ისტორიულ სიბრტყეზე გადაინაცვლა, რაც ახალი იდენტობის ძიების ამოცანის წინაშე აყენებდა ქვეყანას: XVI საუკუნიდან საქართველო აღმოსავლეთისა და დასავლეთის შეხვედრის გეოკულტურულ რეგიონში მოექცა – იგულისხმება სწორედ ის გეოკულტურული რეალობა, რომელიც ამ საუკუნეებისათვის ჩამოყალიბდა. ძირეულად შეცვლილ ისტორიულ კონტექსტში ძველი იდენტობის რეანიმირების მცდელობა იმთავითვე იყო განწირული, ახლის მოძიება კი ახალი ქართული სულიერი კოსმოსის შექმნას ნიშნავდა – „თვითობის“ მოძიებასა და დადგენას გარდამავალ ისტორიულ პირობებსა და აღმოსავლეთ-დასავლეთის გზაშესაყარზე მდებარე ურთულეს გეოკულტურულ რეგიონში.¹

¹ ამის შესახებ იხ. ზ. ფირალიშვილი, „ქართული კალეიდოსკოპი“, 2015, გვ. 11-57.

სწორედ ამ კარდინალური ისტორიული და კულტურული ტრანსფორმაციების ფონზე იწყებს რეკონსტრუქციას ევროპული კონცეპტი ქართულ ლიტერატურაში. XVI საუკუნისთვის ქართული მწერლობა ორ დინებას შორისაა მოქცეული: ერთი მხრივ, აღმოსავლეთი, „შეჩვეული ახალი რეალობა“, მისი ესთეტიკური პრინციპებითა და ლიტერატურული კანონებით, მეორე მხრივ, დასავლეთი, ერთხელ უკვე დაძლეული გამოცდილება, მისი კონცეპტებით, რელიგიური ტრადიციებითა და პოეტიკური ნოვაციებით. შედეგად, სახეზეა განსხვავებულ კულტურულ და ლიტერატურულ დინებათა გზაშესაყარზე მდგომი ქართული მწერლობის თანაბრად ორგანული და მოტივირებული ჩართვა როგორც აღმოსავლურ, ისე დასავლურ კულტურულ ტრადიციაში. ამ კულტურული ფლექსიურობის პოეტიკურ შედეგს ლიტერატურული ტენდენციებისა და გემოვნების სიჭრელე, კონცეპტების, გავლენებისა და პარალელების სიუხვე, ჟანრებისა და პოეტიკური ფორმების მრავალფეროვნება, სტილისტური ხერხების ფუნქციური არაერთგვაროვნება წარმოადგენს.

აღნიშნული პერიოდის ქართული ლიტერატურა თითქოს გახსნილ კულტურულ კონსტრუქციას წარმოადგენს. ერთი მხრივ, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს აღმოსავლური, კერძოდ, სპარსული ეპოსის სხვადასხვა ნიმუშების პირდაპირ ქართულ თარგმანებსა და, რიგ შემთხვევებში, მათი გავლენითა და მიბაძვით შექმნილ ორიგინალურ ვერსიებს. აღმოსავლური კანონის, რომელიც თავისთავად ძალზე ფართო და არათანაბარი ცნებაა, პროექცირება XV-XVI საუკუნეების ქართულ ლიტერატურაში და ცოტა მოგვიანებითაც, უპირატესად, სწორედ სპარსული მწერლობის ეგიდით მიმდინარეობს. მკვლევარები ამ გარემოებას რამდენიმე მიზეზით ხსნიან: სპარსული ტექსტების რაინდული სულისკვეთებისა და პათოსის გადამდები

ეფექტით (ივ. ჯავახიშვილი), ქართველი ინტელიგენციის „ფარული დაპირისპირებით“ ეკლესიასთან (გ. ლობჯანიძე), აგრეთვე, გაფართოებული ლიტერატურული გემოვნების არეალით (გ. ლობჯანიძე). თუ აქ ჩამოთვლილ მიზეზებს დავამატებთ იმ აუცილებელ მიზეზსაც, რომ ამ პერიოდის ქართული რეალობა პოლიტიკური და ეკონომიკური თვალსაზრისით ძალიან არის დამოკიდებული სწორედ სპარსულ რეალობაზე, სპარსული კულტურის ექსპანსია საქართველოში ლოგიკურ ხასიათს იძენს. გასაკვირი არაა, რომ ქართული მწერლობა სპარსული ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი არაერთი მარკერის ადაპტირებას ახდენს, მათ შორის, გიორგი ლობჯანიძის დაკვირვებით, გამოიყოფა: სიუჟეტური ანალოგიები, მხატვრული უნივერსალიების განმეორებითობა, მიდრეკილება „მრავალპლანიანი მეტაფორა-შედარებებით სტილის მოჩუქურთმებისაკენ“ (ლობჯანიძე 2012). განსაკუთრებულ აღმავლობას განიცდის სპარსული ტექსტების ქართულად „გადმოღება“, თუმცაღა სავსებით ვიზიარებთ საყოველთაოდ მიღებულ აზრს, რომ ქართული მწერლობა შემოქმედებითად უდგებოდა „სხვა კულტურის“ ადაპტირების საკითხს: „გადმოღება უცხო თხზულებისა არ იყო მექანიკური აღქმის პროცესი, არამედ პროცესი შემოქმედებითი გადამუშავებისა და თავის საკუთარ გემოვნება-შეგნებასთან შეგუებისა. ქართველთა შემოქმედებითა გენიამ შეძლო ნათარგმნი ლიტერატურის ასიმილირება, თავის საკუთარ იდეურ-ესთეტიკურ შეგნებაში გადახარშვა და გადადნობა მისი ეროვნული საქმიანობის ბრძმედში“ (კეკელიძე 1951; ლობჯანიძე 2012: 63).

სპარსული ეპოსის ძეგლები თანდათან იპყრობენ ქართულ ლიტერატურულ სივრცეს, მაგრამ აქ კიდევ ერთხელ იჩენს თავს ქართული კულტურის რეზისტენსულობა, ქართული კულტურული და ლიტერატურული

პარადიგმის სპეციფიკა: მიუხედავად აღმოსავლური კანონის შესამჩნევი პრევალირებისა, დასავლური კანონი, როგორც ქართული მწერლობის პირველწყარო, ძლიერი გენეტიკური მეხსიერების დონეზე განაგრძობს არსებობას, რათა პირველივე შესაძლებლობისას ამოტივტივდეს ზედაპირზე. გადამწყვეტი სიტყვა ქართულ პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებს დაეკისრება, ევროპულ ესთეტიკაზე ორიენტირებულ ლიტერატურას კი, განპირობებულს განმანათლებლობისა და კლასიციზმის კანონებით, პოლიტიკური მოღვაწეების კვალდაკვალ ააღორძინებენ თვალსაჩინო ქართველი საზოგადო მოღვაწეები და მწერლები.

განსხვავებული ლიტერატურული პრინციპების კვეთისა და, მოგვიანებით, შეცვლის თვალსაზრისით, საყურადღებოა ქართველ მეფეთა – თეიმურაზის, ვახტანგისა და არჩილის, აგრეთვე, სულხან-საბა ორბელიანის, დავით გურამიშვილისა და ბესიკ გაბაშვილის (ბესიკის) მოღვაწეობა. თუ თეიმურაზის, ვახტანგისა და არჩილის პოეზია აშკარად განიცდის აღმოსავლური ლიტერატურული კანონის ზეგავლენას, სულხან-საბა ორბელიანი, ეძლევა რა საშუალება გაეცნოს თანამედროვე ევროპულ ლიტერატურულ პროცესებს, მის კვალად ქმნის ევროპული ჟანრული სტანდარტების შესაბამის ტექსტებს¹: იგაგვების კრებულს – „სიბრძნესიცრუისა“ (რომელიც, გარკვეულწილად, მაინც ინარჩუნებს კავშირს აღმოსავლურ ლიტერატურულ ტრადიციასთან) და მოგზაურობის ჟანრის ტექსტს – „მოგზაურობა ევროპაში“. ამავე პერიოდში ნიჭიერებით გამოირჩეული პოეტის, ბესიკ გაბაშვილის პოეზიაში, მიუხედავად პოეტის კეთილგანწყობისა აღმოსავლური ვერსიფიკაციული ფორმებისადმი, ცხადად შეიგრძნო-

1 სულხან-საბა ორბელიანმა, ვახტანგ VI-ის დავალებით, საგანგებო მისიით იმოგზაურა ევროპაში.

ბა სწრაფვა დასავლური სტილისტური ექსპერიმენტებისკენ: ვგულისხმობთ აღმოსავლური პოეზიისათვის ნიშანდობლივი მითოპოეტურობის ჩანაცვლებას დასავლური პოეზიისათვის ნიშანდობლივი ისტორიულ-ყოფითი ნარატივით. ბესიკის თანამედროვის, დავით გურამიშვილის შემოქმედებაში კი ევროპული კონცეპტი აშკარა დომინანტაა – გურამიშვილის „დავითიანი“ განმსჭვალულია დასავლური ლიტერატურული მსოფლმხედველობითა და ჟანრულ-თემატური ტენდენციებით: ისტორიული, დიდაქტიკური და პასტორალური მოტივებით „დავითიანი“ სრულიად ბუნებრივად უახლოვდება დასავლური ლექსის სტანდარტს და ენათესავება მას როგორც კონცეპტუალური, ისე სტილური თავალსაზრისით. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სულხან-საბა ორბელიანისა და დავით გურამიშვილის მწერლობა არა მარტო შემობრუნების ნიშნულად იქცა ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, არამედ განაპირობა ქართული ლიტერატურის განვითარების შემდგომი გეზი და მიმართულება.

ორბელიანისა და გურამიშვილის შემოქმედება არ შეიძლება განისაზღვროს როგორც კლასიკური ნეოკლასიციზმის ან განმანათლებლობის ნიმუში, მიუხედავად იმისა, რომ იმ დროის ევროპული ლიტერატურული სივრცე უპირატესად სწორედ ამ ორი ესთეტიკის ჭიდილს ეფუძნებოდა. ქართველ მწერალთა შემოქმედება უფრო სინთეზური ხასიათისაა. მიდრეკილებას სინთეზურობისაკენ, შესაძლოა, კომპრომისის ძიების მუდმივი ისტორიული ჩვევა განაპირობებდა, თუმცაღა მეტადრე სავარაუდოდ სხვა მოტივაცია გვეჩვენება: XVI-XVII საუკუნეების ევროპულ ლიტერატურაში უკვე მოქმედებდა ნეოკლასიციზმისა და განმანათლებლობის სინთეზური მოდელი – **განმანათლებლური კლასიციზმი**, დაფუძნებული უდიდესი მოაზროვნეებისა და მწერლების – სიდნეის, დრაიდენის, ჯონსონ-

ნის, ბურკეს, ვინკელმანის, ლესინგის, შილერის – თეორიებზე, რაც გაცილებით უკეთ ერგებოდა ჰუმანისტური სულისკვეთების მატარებელ ქართულ კულტურულ და ლიტერატურულ ტრადიციას, ვიდრე საფრანგეთში ჩამოყალიბებული ნორმატიული ლიტერატურული მიმდინარეობა, იმთავითვე განწირული წინააღმდეგობრივი არსებობისათვის.

ევროპული (უპირატესად, ფრანგული) კლასიციზმის ძირითადი ტენდენციები ბევრად განსაზღვრა ნიკოლა ბუალოს ტრაქტატმა „L'art poétique“, სადაც ფრანგი კლასიციზტის მიერ სრულიად ცხადად და გარკვევით იქნა ჩამოყალიბებული ლიტერატურისათვის მოსარგები სქემატური თეორია. ბუალო დაუბრუნდა პოეტიკის კლასიკურ კონცეფციას და პრინციპულად დასვა ჟანრთა კლასიკური იერარქიის აღორძინების საკითხი. თავად ნეოკლასიკური პერიოდის ლიტერატურული მიმდინარეობის დასახელებაც – „კლასიციზმი“ – მიუთითებდა ნეოკლასიკოსთა განსაკუთრებულ ინტერესებზე კლასიკური (ანტიკური) პერიოდის ლიტერატურული და პოეტიკური ტრადიციებისადმი. ფრანგული კლასიციზმის უმთავრეს მახასიათებლებს წარმოადგენდა: ა) მიბაძვა კლასიკური პერიოდის ლიტერატურული კანონებისადმი; ბ) უკიდურესი რაციონალიზმი, კეთილგონივრულისა და დიდაქტიკურის პრიმატი; გ) ლიტერატურის მიბაძვის ობიექტის, ანუ ასახვის არეალის მაქსიმალური შეზღუდულობა; დ) სალიტერატურო ენის დიფერენციაცია; ე) დროის, სივრცისა და მოქმედების (სამთა) ერთიანობის პრინციპის დაცვა.

მიბაძვა კლასიკური პერიოდის ლიტერატურული კანონებისადმი გამოიხატებოდა, პირველ ყოვლისა, კლასიკურ ეპოქაში შექმნილი ლიტერატურული ნაწარმოებების მაქსიმალურ იდეალიზებაში. კლასიციზტები თვლიდნენ, რომ ნაწარმოების მხატვრული ფორმა

უნდა შეესაბამებოდეს ანტიკური პერიოდის ლიტერატურულ პრინციპებსა და ნორმებს, ამასთან, სასურველად მიიჩნევენ იმ ისტორიული მოვლენების აღწერას ნაწარმოებში, რომელთაც ადგილი ჰქონდათ ძველ საბერძნეთსა ან რომში. მიზანდასახული კლასიკური პოეტიკური კანონებისადმი გამოხატავდა, აგრეთვე, კლასიციზმების დამოკიდებულება პოეტიკური პრინციპებისადმი, კერძოდ, ლიტერატურის ჟანრული კლასიფიკაციისადმი: იგი მთლიანად იზიარებდა კლასიკური ჟანრული ტრიადის გამოყოფისა და განმარტების ტენდენციას; უკიდურესი რაციონალიზმი კლასიციზმის პოეტიკის უმთავრეს პრინციპად იქცა. საგრძობი იყო რენე დეკარტეს ფილოსოფიის დიდი ზეგავლენა. როგორც მოგვიანებით შენიშნავდა ტ. ელიოტი, კლასიციზმის ეპოქაში მოხდა ე.წ. „უმადლესი სინთეზის“ ანუ მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის რღვევა. დაირღვა ლიტერატურისათვის აუცილებელი ის რაციონალური და ემოციური მთლიანობა, რომელიც მანამდე შენარჩუნებული იყო ყველა ლიტერატურულ ეპოქაში. მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის რღვევა XVII საუკუნის მიწურულიდან უკურნებელი სენივით მოედო ევროპულ პოეზიას. თუ რენესანსისა და გვიანი რენესანსის ეპოქის პოეტები მონდომებულად ინარჩუნებდნენ ინტელექტუალურ და ემოციურ ბალანსს, – თვლის ელიოტი, – XVII საუკუნიდან მოყოლებული, ეს კლასიკური ნონასწორობა რღვევის გზას ადგება: XVII საუკუნეში, კლასიციზმის ეპოქაში, სასწორი რაციონალიზმის მხარეს იხრება, XVIII-XIX საუკუნეებში კი, სენტიმენტალიზმისა და რომანტიზმის ეპოქებში, – იმპულსური ემოციურობის მხარეს. ორივე შემთხვევაში, ელიოტის აზრით, დაზარალებულ მხარეს პოეზია წარმოადგენს: რაციონალიზმი „სტერილური პრაგმატიზმით“ მსჭვალავს მას, ემოციურობა კი – „ირონიული მელანქოლიზმით“. კლასიციზმის ეპოქაში მაქსიმალურად შე-

იზღუდა ლიტერატურული ასახვის არეალიც: მიბაძეთ სასახლეს და შეისწავლეთ ქალაქი, – აცხადებდა ბუ-
ალო. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ლიტერატურული ინ-
ტერესის უმთავრეს ობიექტებად იქცნენ, ერთი მხრივ,
მეფე თავისი სასახლითა და არისტოკრატით, ხოლო,
მეორე მხრივ, ქალაქი და ბურჟუაზია. პოეტიკური შე-
ზღუდვის კვალდაკვალ განხორციელდა სალიტერა-
ტურო ენის დიფერენციაციაც: ენა დაიყო „მაღალი“ და
„დაბალი“ სტილის ენებად, სადაც თითოეულს თავისი
ჟანრული შესაბამისობა („მაღალი“ და „დაბალი“ ჟან-
რები) ჰქონდა და თავისი მკითხველი (საზოგადოების
„მაღალი“ და „დაბალი“ ფენები) გააჩნდა. დაბოლოს,
„სამთა ერთიანობის“ პრინციპმა ქრონოტოპულ (დრო-
სივრცულ) ჩარჩოში მოაქცია ლიტერატურა: ადგი-
ლის, დროისა და მოქმედების ერთიანობა უკიდურე-
სად ამცირებდა პოეტური ფანტაზიის განვრცობის
მასშტაბს.

ამ პოეტიკური კანონების შედეგად ლიტერატურამ
მიიღო დიდაქტიკური, მკვეთრად ლოგიკური, რაცი-
ონალური ხასიათი, ხოლო სალიტერატურო ჟანრები
მკვეთრად გაიმიჯნა ერთმანეთისგან სტატუსის, ენობ-
რივი მოდელისა და მკითხველის ნიშნით. „კლასიციზ-
მის თეორია, უპირველესად ყოვლისა, ემყარება ჟან-
რების აბსოლუტური სხვაობის (ურთიერთისაგან გამ-
იჯვნის) გაგებას, – შენიშნავდა გივი ლომიძე, – იგი
რეალური სინამდვილის რთული და მრავალფეროვანი
მოვლენების წარმოსახვას მოითხოვს არა მთლიანო-
ბაში, არამედ ერთმანეთისაგან გათიშულად“ (ლომიძე
1969:14).

მაგრამ, კლასიციზმის პრაგმატული და ხისტი ლი-
ტერატურული რეგულაციების ფონზე, რომლებიც
ესადაგებოდა აბსოლუტიზმის ეპოქის მსოფლმხედვე-
ლობასა და ამართლებდა ევროპელი მონარქების მო-
ლოდინს, დოქტრინის გაფორმებისთანავე შეიმჩნე-

ოდა კონცეპტუალური და სტილისტური გადახვევები, განპირობებული ცალკეული ავტორების სითამამითა და შემოქმედებითი პრინციპულობით. მიუხედავად იმისა, რომ კლასიციზმი ღიად ქადაგებდა ერთგულებას ანტიკური კანონებისადმი, უპირატესობას ანიჭებდა ლოგიკურისა და ზნეობრივის, „ზნეობრივისა“ და „კეთილგონივრულის“ პრიმატს, ამკვიდრებდა „სამთა ერთიანობის“ კანონს, ახდენდა ჟანრებისა და სალიტერატურო ენის დიფერენცირებას, თავის თავშივე მოიცავდა წინააღმდეგობრივ პროცესებს: კერძოდ, ნეოკლასიციზმის, როგორც ხელოვნურად კონსტრუირებული პოეტიკური სისტემის¹, კანონის მოქმედების არეალი ერთდროულად საყოველთაოც იყო და ინდივიდუალურიც – ის ერთდროულად აერთიანებდა სამი ტიპის რეალობას: ა) მოუწოდებდა ავტორებს, ეწერათ გარკვეული პოეტიკური კანონების ფარგლებში; ბ) ავტორები, რომლებიც, ერთი მხრივ, ემხრობოდნენ ამ კანონებს, მეორე მხრივ, საკუთარი შემოქმედებით ინდივიდუალობის წყალობით, ზეგავლენას ახდენდენ მათზე; გ) ნეოკლასიკური პოეტიკა, რომელიც ჩამოყალიბდა საფრანგეთში, ინერგებოდა და ვითარდებოდა თითქმის ყველა ლიტერატურულად დაწინაურებულ ევროპულ ქვეყანაში, თუმცაღა, მნიშვნელოვანი კორექტივებით.

ამ გარემოებათა გათვალისწინებით, ნიკოლა ბუალოს, კლასიციზმის პოეტიკური ტრაქტატის ავტორის შეხედულებებიც კი ექვემდებარება კრიტიკულ გადასინჯვას: შეესაბამება კი ბუალოს სამსაუკუნოვანი რეპუტაცია რეალობას? ამ კითხვას სვამს გორდონ პოკოკი და ძალზე საინტერესო პასუხს იძლევა: მხოლოდ ნაწილობრივ შეესაბამება. ვინ არის ბუალო? „კლასიციზმის თეორეტიკოსი“ და „სპიკერი“, „პოეტი-

¹ რენესანსის კონცეპტუალური და რეპრეზენტაციული თავისუფლების წინააღმდეგ.

კური კანონების ინიციატორი“ თუ – „სამეფო კარის ფავორიტი პოეტი“, „პედანტი“ და „ცილისმწამებელი“? ანალიზებს რა ბუალოს პიროვნების ამ წინააღმდეგობრივ შეფასებებს, პოკოკი აღნიშნავს, რომ ბუალომ XVII საუკუნეში შექმნა ახალი ლიტერატურული დოქტრინა და პოეტიკური ნორმები, დაადგინა წერის ტექნოლოგიები, მაგრამ მისი სამიზნე მხოლოდ მექანიზმის ცვლილება როდი იყო, არამედ – ახალი ესთეტიკური და ზნეობრივი ნორმების შემუშავება, რასაც, გარდა ახალი ლიტერატურული კანონის შექმნის პრეტენზიისა, პრევენციული ფუნქციაც ჰქონდა: ბუალო საფრანგეთის მოქალაქეთა იმ რიცხვს ეკუთვნოდა, რომელსაც ეამაყებოდა აბსოლუტიზმის ეპოქის საზოგადოების მიღწევები უნივერსალური ნორმების შემუშავების თვალსაზრისით. მას მიაჩნდა, რომ ნორმებისა და კანონების სისტემა ქმნიდა შესაბამის ემოციურ კონტექსტს, სადაც მკითხველს კარგი, შეურეველი, „სუფთა წყლის“ პოეზიის აღმოჩენის შესაძლებლობა ეძლეოდა. მიმოიხილავს რა ბუალოს ლიტერატურულ ღირსებებს, პოკოკი აღნიშნავს, რომ ბუალოს ხელოვნება, მიუხედავად იმისა, რომ ეფუძნებოდა კლასიციზმის დოქტრინის ახალ კანონებს, სხვა გარემოებებსაც ითვალისწინებდა. კერძოდ: ა) ესთეტიკური პასუხისმგებლობა ყოველთვის განპირობებული უნდა იყოს რიგი ინტელექტუალური და სოციალური ფაქტორებით; ბ) სოციალური, ინტელექტუალური და ესთეტიკური მოდელები ერთ მთლიანობას უნდა შეადგენდეს, რათა კულტურამ განიცადოს აღმავლობა და წინსვლა; გ) მკითხველი მუდმივად უნდა იმყოფებოდეს [ტექსტის], „კენ“ და [ტექსტის], „გან“ პოზიციაში, ვინაიდან სხვაგვარად წაიშლება საჭირო წინააღმდეგობანი, რომლებიც უნდა არსებობდეს ტექსტსა და მკითხველს შორის (პოკოკი 1980). თავად ბუალოს შემოქმედებაც (ოდები, სატირები), რომელიც

მკითხველს რეცეფციის გარკვეულ ჩარჩოს სთავაზობს, იქვე, დოქტრინის სიმკაცრესთან შერწყმულ ავტორის მაღალი ირონიის წყალობით, ამ რეცეფციის გადასინჯვის გზასაც ტოვებს. სწორედ ამიტომაც ცოცხალი ბუალოს ტექსტები და დღესაც ინტერესით იკითხება – თავად ნიკოლა ბუალო ვერ თავსდება მის მიერვე შექმნილი კანონების სტანდარტებში, რომ აღარაფერი ვთქვათ პიერ კორნელის, ჟაკ რასინის, ჟან ბატისტ მოლიერისა და სხვა თვალსაჩინო მწერლების შესახებ.

გენიალური ავტორები არიან და უნდა იყონ მემამბოხენი – ეს ცნობილი თეზაა, რომელსაც დრო და ისტორია ადასტურებს. კლასიციზმის ეპოქის გენიოსებიც, თუმცაღა იზიარებდნენ მათი საზოგადოების მიერ გამომუშავებულ ნორმათა სისტემას, ვერ თავსდებოდნენ დადგენილ საზღვრებში: ემოციებისა და აზროვნების დიაპაზონი, რომელიც „დიადი ტექსტების“ წერას ესაჭიროებოდა, საშუალებას არ აძლევდა კორნელის, რასინის, მოლიერს ან ლა ფონტენს დაუფიქრებლად მიეღოთ გაბატონებული წესები – შემოქმედებითი პროცესი სრულად ავსებდა დადგენილ პოეტიურ ნორმებსა და წარმოსახვის თავისუფლებას შორის დარჩენილ ნაპრალებს. შემოქმედებითი პროცესის „თვითნებობა“ კლასიციზმის თეორეტიკოსების მიერ დაშვებული იმ შეცდომების შედეგი იყო, რომლებზეც სამართლიანად მიუთითებს ა. ფოულერი: „პირველ ყოვლისა, მათ მკაცრად ჰქონდათ განსაზღვრული ჟანრის წესები. ახალი ტიპის ტექსტები ან იძულებით ემორჩილებოდნენ ძველ წესებს, ანაც წარმოადგენდნენ მათ ღირსეულ დამატებებს, მცირე გადახვევებს არსებულ კრიტერიუმებიდან. მეორე დიდი შეცდომა ჟანრის ნეოკლასიკური თეორიისა გახლდათ ჟანრის ვიწრო და ლოკალური გაგების გენერალიზაცია. ანტიკურ ეპოქაში ჩამოყალიბებული ჟანრული ფორმები ხელოვნურად

ასიმილირდებოდა კლასიციზმის ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ჟანრებთან. ეს კარგი იყო ჟანრის კლასიკური ფორმების აღორძინებისათვის, მაგრამ დამანგრეველი ახალი ჟანრული ფორმების განვითარებისთვის“ (ფოულერი 1982: 27-28).

გენიალური ავტორები, რომლებიც, ერთი მხრივ, ემხრობოდნენ ახალ კანონებს, მეორე მხრივ, საკუთარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის წყალობით, უკუ-ზეგავლენას ახდენდნენ მათზე. სწორედ ეს გარემოება უნდა მივიჩნიოთ კლასიციზმის ძლიერ მხარედ: განმანათლებლობა ვერ ანგრევს (თუმცაღა არყევს) კლასიციზმის თეორიულ სტაბილურობას, ვინაიდან ის რიშელიესა და რეფორმატორული ეკლესიის ავტორიტარიზმის ნაწილია, მაგრამ ვერც მის მხატვრულ ღირებულებას ანგრევს, რადგან ეს უკანასკნელი აღსავსეა მემბოხე გენიოსთა შემოქმედებით. მათი კალმის წყალობით, ანტიკური ეპოქიდან „გადმობარგებული“ ლიტერატურული ჟანრები – ტრაგედია, ოდა, იგავ-არაკი, კომედია – ახალ სიცოცხლეს იძენს. კორნელისა და რასინის დრამატურგია ახალი თემებითა და ემოციებით აღავსებს ტრაგედიის ჟანრს: წინა პლანზე გამოდის პიროვნული და მოქალაქეობრივი ვალდებულებების შეჯახება, მაკიაველური სულისკვეთების გამოხატვა, ადამიანური ემოციებისა და ლტოლვების დემონსტრირება (სიყვარული, ეჭვიანობა, სექსუალური ლტოლვა), ანარქიის მოლოდინი გამყარებული დისციპლინის ჩარჩოებში; ლა ფონტენის ალეგორიულ და სიმბოლიკით დატვირთულ იგავ-არაკებში უკიდურესი დაძაბულობა შეიგრძნობა სოციალურ ფასადსა და რეალურ მდგომარეობას შორის, მოლიერის ნიღბებს მიღმა კი ვნებები ბოხოქრობს: ნიღბს ამოფარებული მწერალი არნახულ თავისუფლებას გრძნობს – ვიზუალური ეფექტის გამოყენებით, მორგებულად მოძრაობს რეალურსა და გამონაგონს შორის, ამწვავეს მათ მხატვრულ და-

პირისპირებას, შრეობრივად ანაწილებს და ართულებს ხასიათებს, აღწევს გონივრულისა და ინსტინქტურის უკიდურეს ანტაგონიზმს, მოულოდნელად ცოცხალს, ენერგიულს, ორდინარულსა და, ხშირად, ფამილარულს ხდის მხატვრულ მეტყველებას.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, სამართლიანი იქნება იმის აღნიშვნა, რომ ევროპული კლასიციზმის წიაღში შექმნილ ღირებულ (ე.წ. „დიად“) ტექსტებში „გონება“ უფრო ინსტრუმენცია, ვიდრე საფუძველი, უფრო რაციონალიზაციაა, ვიდრე რაციონალიზმი. რენე ბრეის აზრით, თუნდაც ცალკეული მწერლების შემოქმედებითი ინოვაციები ადასტურებს, რომ კლასიციზმი სულაც არ იყო ისეთი სრულყოფილი, როგორადაც მოჩანდა: თეორია ხშირად ფურცელზე რჩებოდა, პრაქტიკული საქმიანობა კი სხვა გეზით მიემართებოდა – ავტორებს მეტი აქცენტების დასმა შეეძლოთ ცალკეულ პრობლემებზე, ვიდრე წინასწარ შემუშავებულ მორალურ დევიზებსა და კანონებს. ამის ერთ-ერთი მიზეზი უნდა ყოფილიყო საფრანგეთის სოციალური სიტუაცია, ვინაიდან მწერლობა ყველა დროში ვალდებულია რეაგირება მოახდინოს სოციალურ გამოწვევებზე: „წესები უფრო ხშირად ერგებოდა თანამედროვე მაყურებლის (მკითხველის – ი.რ.) გემოვნებას, ვიდრე წინასწარ შემუშავებულ ზნეობრივ და რაციონალურ ნორმებს“ (ბრეი 1974: 13).

ამდენად, ნეოკლასიციზმს ჰქონდა „სისუსტეები“, რომლებსაც „თავის სასარგებლოდ“ იყენებდნენ წამყვანი ფრანგი მწერლები და ქმნიდნენ ღირებულ ლიტერატურას. სწორედ ეს იძლეოდა მეთოდოლოგიურ საფუძველს, რათა ნეოკლასიციზმის ლიტერატურული მიმდინარეობა თამამად, სხვადასხვა კორექტივებით განვითარებულიყო ევროპის მთელ რიგ მოწინავე ქვეყნებში და არ დამორჩილებოდა დოქტრინის სტანდარტებს. მით უფრო, რომ კლასიციზმის დოქტრინას

საფრანგეთშივე გამოუჩნდა ღირსეული ოპონენტი ვოლტერის სახით. ვოლტერის ფილოსოფიის, ესთეტიკისა და ლიტერატურის ნიაღში კლასიციზმის ეპოქის „სახელმწიფოებრივად ორიენტირებული და რეგლამენტირებული ადამიანი, იმპერიის წევრი, რომელიც ეუფლება ხილულ სამყაროს“, დაემორჩილა თვისებრივ ტრანსფორმაციას და გარდაიქმნა „ინიციატივიან, ავანტიურულ ადამიანად, რომელიც ცხოვრობს მსწრაფლ-ცვალებად სამყაროში“ (ბორევი 2001: 206). ვოლტერის ესთეტიკა ახლოს იდგა ნეოკლასიციზმის ესთეტიკასთან, თუმცაღა აზროვნებისა და შემოქმედების ახალ სტანდარტებს ადგენდა: ხელოვნება განიხილებოდა ზნეობრივი აღზრდის საშუალებად, ტრაგედია კი – კეთილშობილების შემეცნების წყაროდ, სადაც კეთილშობილება მოქმედებით შეიმეცნება და არა დიდაქტიკით. „ვოლტერისეულ ტრაგედიაში კლასიციზმის მოქალაქეობრივმა მოტივებმა ანტიასოლოუტისტური მიმართულება შეიძინა“ (ბორევი 2001ა: 206), რამაც შესაძლებელი გახადა „წესების“ მორიგება „მაღალ გემოვნებასთან“ და, გარკვეულწილად, განსაზღვრა განმანათლებლობის ჭეშმარიტი იდეოლოგიის, დენი დიდროს ესთეტიკური დაკვირვებანი¹.

ვოლტერის იდეებს გერმანიაში გამოეხმაურა ლესინგი, რომელიც ვინკელმანთან ერთად ახალი ტიპის ესთეტიკური ფორმალიზმის ფუძემდებლად არის

1 დიდრო თვლიდა, რომ ხელოვნება მონოდებულია, აღზარდოს ადამიანი მოქალაქეობრივი კეთილშობილების სულისკვეთებით და გაუღვივოს სიძულვილი ცოდვისადმი. დიდროს ფილოსოფიაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ადამიანის მიერ „მაღალი იდეალების“ გენერირების აუცილებლობამ, რაც, თავის მხრივ, უნდა აესახა ხელოვნებას. თუმცაღა, დიდროსავე აზრით, არცერთ ხელოვნებას არ ძალუძს იყოს უფრო სრულყოფილი, ვიდრე არის ბუნება: ბუნება უფრო მაღალია ვიდრე ხელოვნება, ის პირველწყაროა და ხელოვანი უძღურია, შექმნას ორიგინალზე უკეთესი ასლი. ხელოვანი უნდა აკვირდებოდეს ბუნებას, როგორც თავის შემოქმედების წყაროს (დიდრო 1935-1947: 544).

მიჩნეული. მათი თეორიის თანახმად, ტექსტში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ვიზუალურ ნიშნებსა და მოძრაობას, რაც, ლოგიკური მსჯელობების გარდა, აღძრავს გრძნობებსა და ემოციებს. ლესინგის ესთეტიკური შეხედულებანი ჩამოყალიბებულია მის საეტაპო ნაშრომებში „ჰამბურგის დრამატურგია“ და „ლაოკონი“. ამ უკანასკნელში, უდარებს რა ერთმანეთს ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს, კერძოდ, ვიზუალურ ხელოვნებასა და პოეზიას, ლესინგი ასკვნის, რომ ვიზუალური ხელოვნების უმთავრეს მისიას „მშვენიერი ნამის“ შეჩერება წარმოადგენს, რითაც ის იზიარებს ანტიკური ეპოქის ხელოვნების პრინციპებს, პოეზია კი სხვა გზით მიდის: პოეტური ჰარმონია აღსავსეა მრავალფეროვნებით, მოძრაობით, დინამიკით, რასაც განაპირობებს, ერთი მხრივ, სიტყვის ძალა და, მეორე მხრივ, გამომსახველობითი შესაძლებლობების სიუხვე. საიმონ რიხტერის მართებული შენიშვნით, „ლესინგი იყო პირველი, ვინც შეძლო აეცრემლებინა გერმანელი მაცურებელი არისტოტელესეულ პროპორციებზე განწყობილი ბურჟუაზიული ტრაგედიების მეშვეობით“ (რიხტერი 2005: 441). მან შექმნა გერმანული ნაციონალური თეატრი, დაშორებული ფრანგული ნეოკლასიციზმის ზეგავლენისგან. არისტოტელესური და ნეოკლასიციზტური „შიში“ და „სიბრალული“ ლესინგმა „თანაგრძნობით“ (Sympathy) შეარბილა და დაამკვიდრა „თანაგრძნობის ეთიკის“ ცნება, რომელიც აქტიურად იქნა გამოყენებული განმანათლებლობის (დიდრო, სვიფტი), სენტიმენტალიზმისა (რუსო) და რომანტიზმის (ჰიუგო) ეპოქის ესთეტიკაში.

გერმანიაშივე, ნეოკლასიციზმის რეცეფციის ინდივიდუალური ვერსიები დაამკვიდრეს გოეთემ და შილერმა ვაიმარული კლასიციზმის პერიოდში. პათოსი, რომლითაც დანერილია გოეთესა და შილერის შრომები, შეიძლება განისაზღვროს როგორც „მაძიებელი

პათოსი“ ანუ დაუოკებელი სურვილი ახალი ლიტერატურული ფორმების ძიებისა ნეოკლასიციზმის მიერ შემოთავაზებულ ჩარჩოებს მიღმა. მიმოიხილავს რა ამ ეპოქის გერმანულ ესთეტიკასა და დრამას, წიგნში „ტრაგედიის სიკვდილი“ გეორგ შტაინერი აღნიშნავს, რომ შილერი სწორედ ის ავტორი იყო, რომელიც ეძიებდა ტრაგედიის ქეშმარიტ ფორმას, შესაფერისს რაციონალური, ოპტიმისტური და, ამავე დროს, სენტიმენტალური პოსტ-პასკალიანელი ადამიანისათვის¹. ეძიებდა და პოულობდა: შტაინერის აზრით, შილერმა შეძლო კრიზისის გადალახვა არა მარტო ხასიათებისა და იდეალების, არამედ – ეპოქებისა და მიჯნების ავთენტურ კონფლიქტში: „დონ კარლოსი, უოლენსტეინს ტოდი, და, რასაკვირველია, მარია სტიუარტი ტრაგედიის სამყაროს განეკუთვნებიან. ვაღიარებ, რომ რომანტიზმი ანტიტრაგიკული მოვლენა იყო, მაგრამ რომანტიზმის ეპოქა ჯერ კიდევ ინარჩუნებს ბეთჰოვენის სულისკვეთებას“ (შტაინერი 1961: 185). შილერი მართლაც იდგა კლასიციზმურ-განმანათლებლური და რომანტიკული ესთეტიკის გზაშესაყარზე: ხელოვნება მისთვის ზნეობრივი და გონებრივი განათლების სფეროა, არა გარეგანი, არმედ შინაგანი ტენდენცია, რომელიც წარმოადგენს უმოკლეს გზას თავისუფლებისაკენ: ბუნების მონა, ადამიანი, ბუნების კანონმდებელად იქცევა, ვინაიდან ძალუძს მისი გააზრება. თუკი აქამდე ბუნება იყო მბრძანებელი, ახლა ის ადამიანის შესწავლისა და დაკვირვების ობიექტად იქცა.²

ასეთივე შემოქმედებითი აღმოჩნდა ინგლისური ინტელექტუალური წრეების მიმართება ფრანგულ

1 შტაინერს დაბეჯითებით მიაჩნდა, რომ გოეთეს „ფაუსტი“ უფრო „დიადი“ მელოდრამა იყო, ვიდრე ტრაგედია (შტაინერი 1961: 135).

2 აქ საგანგებო აღნიშვნის ღირსია იოანე ბაგრატიონის თხზულება „კალმასობა“, რომელიც 1813-1828 წლებში დაიწერა და რომლის ავტორიც აშკარად დგას განმანათლებლური კლასიციზმისა და რომანტიკული ესთეტიკის გზაჯვარედინზე.

კლასიციზმთან: XVI-XVII საუკუნეების ინგლისში ნამდვილი ომი გაჩაღდა პოეზიის იმ მოდელის წინააღმდეგ, რომელიც პურიტანობის წიალიდან მომდინარეობდა და მხარს უჭერდა ფრანგულ კლასიციზმს. ასე მაგალითად, მწვავე კრიტიკა ხვდა წილად ალექსანდერ პოუპს, რომელიც კლასიციზმის ფრანგული მოდელის გულშემატკივრად მიიჩნეოდა. მისი მთავარი შრომა – „ესე კრიტიკის შესახებ“ – არაერთგვაროვნად იქნა მიღებული მისივე თანამედროვე ინგლისური საზოგადოების მიერ. ზოგიერთი თვლიდა, რომ პოუპი ძალიან „ბევრს რასმეს“ ესესებოდა ანტიკური ეპოქის მოაზროვნეებს, ზოგსაც მიაჩნდა, რომ ის ფრანგული კლასიციზმის მიმდევარი იყო და ცდილობდა, თავს მოეხვია ეს კანონები ინგლისელი მწერლებისათვის. თუმცა, XXI საუკუნის კრიტიკის აზრით, პოუპის შრომა ზედმეტად რადიკალურად იქნა შეფასებული მისი თანამედროვე კრიტიკის მიერ: XVII საუკუნის ინგლისში ნეოკლასიციზმი არ ყოფილა მიღებული მისი პირვანდელი ფორმით, არამედ – მნიშვნელოვანი კორექტივებითა და ჩასწორებებით; პოუპის შრომაც „უკიდურესობათა“ და „გადახვევათა“ ჰარმონიზების მცდელობას წარმოადგენდა, რაც, ერთი მხრივ, წარმოაჩენდა ავტორის კეთილგანწყობას კლასიციზმის წიალში შემუშავებული პოეტიკური ნორმებისადმი, მეორე მხრივ კი, ასაბუთებდა ნორმებიდან გადახვევის ესთეტიკურ აუცილებლობასა და შესაძლებლობებს. ამავე პერიოდში ინგლისური ესთეტიკური აზრის სხვა წარმომადგენლებმაც – დრაიდენი, ჯონსონი, ბურკე – მოსინჯეს კალამი.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ჯონ დრაიდენის ნაშრომი „ესეები დრამატული პოეზიის შესახებ“, რომელიც, ა. ფოულერის აზრით, „გამოიჩნა შეგნებული პათოსით, დაეცვა ლიტერატურა არსებული წესებისაგან“ (ფოულერი 1982: 27). დრაიდენი, რომლის ავტორიტეტიც ძალზედ მაღალი იყო ინგლისურ

ლიტერატურულ წრეებში, არა მარტო აღწერდა ლიტერატურულ ფორმებს მათი დაკანონებული ნორმების ფარგლებში, არამედ ეძიებდა კონკრეტული ტიპის ტექსტისათვის მიზანშეწონილ ინდივიდუალურ წესებს, ანუ აფასებდა ნაწარმოებს არსებულ ნორმებს მიღმა. დრადინი კონცეპტუალურად ენათესავებოდა ბენჯონსონს, რომელიც, თავის მხრივ, მოუწოდებდა კრიტიკოსებს, მეტი მასშტაბურობით გაეაზრებინათ ჟანრების სპეციფიკა: „არაფერია იმაზე უფრო სასაცილო, ვიდრე ავტორის გადაქცევა დიქტატორად, როგორც ეს არისტოტელეს შემთხვევაში მოხდა, – წერდა ჯონსონი, – ხშირად ადამიანი ვალდებულია, გარდა იმისა, რომ გამოხატოს საკუთარი რწმენა და აზრი, თავი დაიხსნას სამუდამო ტყვეობისა და იმედგაცრუებისაგან. დე, მიეზღოთ არისტოტელესა და სხვებს საკადრისი პატივი; მაგრამ, თუ ჩვენ ძალგვიძს ნაყოფიერად შრომა სიმართლისა და სრულყოფილების დასადგენად, რატომ არ უნდა მოვიქცეთ ასე?“ (ჯონსონი 1947: 103). მიუხედავად იმისა, რომ დრადინის შემოქმედება მისდევს ნეოკლასიციზმის მიერ დაწესებულ ლიტერატურულ კანონს, ის „მოულოდნელი შემობრუნებების დიდოსტატია“ (შერმანი 2004: 16) – გაორებები, სატირული ნიაღვრეები, მწვავე დიალოგები თან გასდევს დრადინის მრავალფეროვან და მასშტაბურ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას, შექმნილს ასეთსავე მრავალფეროვან და ისტორიულად არამდგრად ეპოქაში. დრადინის ტექსტების (უპირატესად, დრამებისა და სატირების) პათოსი მიზანმიმართულადაა განზავებული ინგლისის პოლიტიკურ და სოციალურ რეალობასთან – „განახლების შემდგომ არავის ჩაუდია ამდენი ზიზლი თავის პამფლეტებში, პაროდებში თუ დრამებში, რამდენიც მან ჩადო“ (შერმანი 2004: 18). დრადინმა ახალი სუნთქვა შესძინა ნეოკლასიკურ ჟანრებს, მაგრამ, რაც არსებითია, გამოიყენა ლიტერატურა ეროვნული სა-

ხელმწიფოებრიობის მისეული მოდელის შესაქმენლად: დრადენი ინგლისური და ევროპული განმანათლებლური კლასიციზმის იდეოლოგია, რომლის შემოქმედებაც ადასტურებს ნორმატიულ სისტემაზე განწყობილ მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებში ახალი ნაციონალური იდენტობის შემოტანისა და დამკვიდრების შესაძლებლობას. ამგვარი მოღვაწეობა მას არა მარტო საკუთარ ლიტერატურულ კრეოდ მიაჩნდა, არამედ – მისი დროის მკითხველებისათვის ესთეტიკური ტკობის მინიჭების ერთადერთ სწორ გზად: „ვალი-არებ, – წერს იგი, – რომ ჩემი მთავარი სურვილია, ტკობა მივანიჭო ეპოქას, რომელშიც ვცხოვრობ“ (დრადენი 1974: 36).

განმანათლებლური კლასიციზმი წარმოადგენდა შუალედურ, სინთეზურ, ერთგვარ გარდამავალ ლიტერატურულ ფორმას კლასიციზმისა და განმანათლებლობის ესთეტიკურ მოდელებს შორის. ის იყო მემკვიდრე კლასიციზმისა და წინამორბედი განმანათლებლობისა – მის წიაღში აბსოლუტიზმის პათოსით შედუღებული საზოგადოება ახლადფეხადგმული ბურჟუაზიისა და კონსერვატორული არისტოკრატის დაპირისპირების ველად გადაიქცა. კლასიციზმის ეპოქის „რეგლამენტირებული მორჩილი“ გონივრული პოლიტიკის ფარგლებში მიღწეული თავისუფლების მომხრე მოქალაქემ ჩაანაცვლა, ხოლო ლიტერატურული ჟანრების გამყარებული სისტემა – საზოგადოებრივ-სოციალური მოდელის ცვალებადობისა და ფლექსიურობის წიაღში შემუშავებულმა ლიტერატურული ჟანრების უჩვეულო მოქნილობამ.

სწორედ ასეთ გარდამავალ, სინთეზურ ხანაში იწყებს შემობრუნებას ქართული პოლიტიკური რეალობა ევროპისაკენ და ქართული ლიტერატურა – დასავლური ლიტერატურულ პროცესებისკენ, ხოლო დასავლურ ყაიდაზე გამართული თეორიული და ლიტერატურული

ნოვაციების თვალსაზრისით, გადამწყვეტ როლს თამაშობს ქართველი მეფე-პოეტების, აგრეთვე, სულხან-საბა ორბელიანის, ანტონ I კათალიკოსის, მამუკა ბარათაშვილის, დავით გურამიშვილის, ბესიკ გაბაშვილის საზოგადოებრივი და შემოქმედებითი მოღვაწეობა.

ამ ადამიანებმა ერთ-ერთ ყველაზე რთულ და ნაკლებად ნაკითხულ ეპოქაში იცხოვრეს. ეს იყო დრო ახალი ქართული იდენტობის და კულტურული სტრატეგიების ფორმირებისა, რომლის ფონზეც კარდინალურ რეკონსტრუქციას იწყებდა ქართული ლიტერატურული პროცესი. მიუხედავად იმისა, რომ XVIII საუკუნეში შექმნილი თეორიული ტრაქტატები – ანტონ კათალიკოსის „წყობილსიტყვაობა“ და მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“, – თავიანთი არსითა და სტრუქტურით სქოლასტიკურ-დიდაქტიკურ ხასიათს ატარებდა და სავსებით ესადაგებოდა ნეოკლასიკურ ატმოსფეროს, ამ ტიპის ნაშრომების უკვე შექმნა იყო და არის დასტური ქართული სააზროვნო სივრცის შემობრუნებისა და სავლური ტენდენციებისაკენ. სულხან-საბა ორბელიანისა და დავით გურამიშვილის შემოქმედება კი თვალნათლივ წარმოაჩენს ქართული მწერლობის შემოქმედებით სწრაფვას ნორმატიულ სისტემაზე განწყობილ მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებში ახალი ნაციონალური იდენტობის შემოტანისა და დამკვიდრებისკენ.

სულხან-საბა ორბელიანმა არა მარტო უერთგულა საკუთარ საზოგადოებრივ პრინციპებს, არამედ ხელი შეუწყო მთელი საქართველოს პოლიტიკური ორიენტაციის ჩამოყალიბებას საკმაოდ წინააღმდეგობრივ ეპოქაში; მან არა მარტო იმოგზაურა ევროპაში, არამედ მოახდინა ევროპეისტული აზროვნების რეაგრეგაცია საქართველოში – აღმოსავლური კულტურული მოდელისადმი განწყობილ ქართულ სააზროვნო და ლიტერატურულ სივრცეს დამაჯერებლად შესთავაზა ევროპული ნეოკლასიკური კულტურის ტენდენციები;

მეტიც, „სიბრძნე-სიცრუისა“, მიუხედავად ავტორის ერთგულებისა რიგი აღმოსავლური ტენდენციები-სადმი, კონცეპტუალური, ჟანრული და სტილისტური თვალსაზრისით, გვიანი ნეოკლასიციზმისა და ადრიანი განმანათლებლობის დახვეწილ ნაზავს წარმოადგენს; საბას ტექსტი „მოგზაურობა ევროპაში“ იქცა არა მარტო კულტურულ-სამეცნიერო, გეოგრაფიულ, ისტორიოგრაფიულ და ლიტერატურულ-ჟანრულ მოვლენად, არამედ – ინტელექტუალურ ორიენტირად საბას თანამედროვე ევროპულ კულტურაში. მეტიც, საბასეული მოგზაურობის ტექსტმა დასაბამი მისცა ინტერკულტურული კომუნიკაციების ლიტერატურულ ტრადიციას საქართველოში და საფუძველი ჩაუყარა უაღრესად საინტერესო და მრავალფეროვან ქართულ სამოგზაურო ნარატივს, რომელმაც შემდგომ ეპოქებში გაგრძელება ჰპოვა გრიგოლ ორბელიანის („მოგზაურობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურგამდის“), ილია ჭავჭავაძის („მგზავრის წერილები“), ალექსანდრე ყაზბეგის („ნამწყემსარის მოგონებანი“) და სხვათა შემოქმედებაში. სულხან-საბა ორბელიანის მხატვრული ტექსტების, ლექსიკონების, რელიგიური ხასიათის შრომებისა თუ ქადაგებანის ლიტერატურული და საწინმუნობრივი, ეროვნული და პოლიტიკური მნიშვნელობა არ შემოისაზღვრა მხოლოდ მისი დროით, არამედ შეინარჩუნა აქტუალობა დღესაც. მსგავსი სიცოცხლისუნარიანობა კი სულხან-საბას მიერ ორგანიზებული ლიტერატურული და სახელმწიფოებრივი პარადიგმის კონცეპტუალური და სტრატეგიული ინოვაციურობის მაჩვენებელია.

რეფორმატორული მისიის თვალსაზრისით, ძალიან ცოტა ქართველი მწერალი და მოაზროვნე თუ შეედრება დავით გურამიშვილს. სწორედ მან, პირველმა, დასძლია ქართულ პოეზიაში აღმოსავლური ეპოსის ზეგავლენა და, ევროპული ლექსის რეფორმატორული

ტენდენციების ფონზე, შექმნა ორიგინალური ქართული ლირიკა; დავით გურამიშვილმა დააბრუნა ქართულ ლიტერატურაში ქრისტიანული სიმბოლიკა და სახისმეტყველება, მოახდინა მარგინალურ პოზიციაზე მყოფი ქრისტიანული დისკურსის რეანიმაცია; ის გამოეხმაურა განმანათლებლური კლასიციზმისათვის ნიშანდობლივ ისეთ ესთეტიკურ პრინციპებს, როგორიცაა: ლიტერატურული ტექსტის აქტიური მიმართება ეროვნულ პოლიტიკურ და სოციალურ რეალობასთან, ზომიერი რაციონალიზმისა და დიდაქტიკის დამკვიდრება, ნაციონალური ფოლკლორული მოტივების გააქტიურება; დავით გურამიშვილმა მშვენიერის, ამაღლებულის, დიადის ესთეტიკით გააჯერა თავისი ლექსი.

რასაკვირველია, თამამი ძვრების მიუხედავად, ქართული ლიტერატურული რეალობის სრულად გამოყვანა აღმოსავლური კანონის ზეგავლენისგან არც მარტივი პროცესი იყო და არც ერთჯერადი. ეს არათანაბარი სინთეზურობა განსაკუთრებულ ნიშანსაც კი მიუჩენს ქართულ ლიტერატურას საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების წიაღში, მაგრამ ტენდენცია, რომელიც XVII-XVIII საუკუნეებისათვის გამოიკვეთა, ეჭვგარეშეა: ქართული მენტალობა იდენტობის აღმოჩენის ახალ ფაზას უახლოვდებოდა, წამყვანი ქართველი ავტორების შემოქმედებაში კი მეთოდურად ხორციელდებოდა ევროპული კონცეპტის რეკონსტრუქცია, გამოხატული განმანათლებლური კლასიციზმის მოდელით¹. მიუხედავად იმისა, რომ XVII-XVIII საუკუნეების საქართველო, თავისი ისტორიული რეალობიდან გამომდინარე, აქტიურად ვერ ერთვებოდა კლასიციზმისა და

¹ რიგი ქართველი მკვლევარები ამ ეპოქის ქართულ მწერლობაში ბაროკოს კვალსაც ხედავენ. იხ. გ. გაჩეჩილაძე, „რენესანსი და ბაროკო“ // სულხან-საბა ორბელიანი 350. საიუბილეო კრებული, 2009; ი. კენჭოშვილი, „გარდამავალი მეგაპერიოდი ქართულ ლიტერატურაში // ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები, თბ., 2007; მ. ნაჭყებია, „ქართული ბაროკოს საკითხები“, 2009.

განმანათლებლობის ესთეტიკათა ჭიდილში, ქართულ-მა ლიტერატურამ (და კულტურამ), შეზღუდული შესაძლებლობის ფარგლებშიც კი, მოახდინა ამ ორივე სააზროვნო მოდელის რეფლექსირება. არსებითი მიზეზი ამისა იყო ქართული ლიტერატურის ტრადიციული ან გენეტიკურად ორგანიზებული კულტურული ჩართულობა ევროპულ (დასავლურ) სალიტერატურო სივრცეში. **შესაბამისად, იმის მტკიცება, რომ დასავლური ლიტერატურული კონცეპტის რეკონსტრუქცია საქართველოში უკავშირდება XIX საუკუნიდან ფორმირებულ რუსულ კულტურულ-ლიტერატურულ გავლენებს, საფუძველმოკლებულად გვეჩვენება: რუსული რომანტიზმის გამოცდილებამ მხოლოდ დააჩქარა (და, ამასთან, დააზარალა) რომანტიზმის დასავლური ლიტერატურული სკოლის დამკვიდრება საქართველოში, ვინაიდან ქართული ლიტერატურა უკვე იდგა არჩეულ გზაზე – ეს იყო გზა ევროპისაკენ, იმ ლიტერატურული და სააზროვნო მოდელისკენ, რომელსაც დასაბამიდან ბუნებრივად ეკუთვნოდა არსობრივად ქრისტიანული ქართული მწერლობა.**

თავი მესამე

ქართული რომანტიზმი და რეალიზმი. ბრძოლა ახალი ქართული იდენტობისათვის და მისი ფორმირება

3.1 რომანტიზმის ხანა. ახალი იდენტობის სათავეებთან

XIX საუკუნიდან ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, ისევე როგორც პოლიტიკურ ცხოვრებაში, სრულიად ახალი, განსხვავებული ერა იწყება: საქართველო რუსული იმპერიალიზმის ინტერესის არეალში აღმოჩნდება და მისი პოლიტიკური თუ სოციალური რეალობა სრულად აირეკლავს „ახალი კოლონიალიზმის“ წინააღმდეგობრივ ხასიათს. წინააღმდეგობრივია ლიტერატურული პროცესიც: ის, ერთი მხრივ, კარს უღებს დასავლურ ლიტერატურულ ტენდენციებს, სხვადასხვა ევროპულ სკოლებსა და მიმდინარეობებს, მეორე მხრივ კი, დალდასმულია გამუდმებული ბრძოლით რუსეთის იმპერიალისტური იდეოლოგიის წინააღმდეგ. ევროპული ლიტერატურული სკოლების ფორმირება და განვითარება საქართველოში სპეციფიკურ ქრილში მიმდინარეობს, პოლიტიკური იმედებისა და იმედგაცრუებების ფონზე, დამოუკიდებლობისა და ნაციონალური თვითშეგნების ძიების თანხლებით. ეს განსაკუთრებით საცნაურია XIX საუკუნის დასაწყისში, მაშინ, როდესაც ქართული ლიტერატურა პირველად შეიგრძნობს რომანტიზმის ევროპულ სურნელს. შეკითხვას – დააჩქარა თუ არა რომანტიზმის დასავლური ლიტერატურული სკოლის დამკვიდრება საქართველოში რუსული რო-

მანტიზმის გამოცდილებამ, – დადებითად უნდა ვუპასუხოთ, მაგრამ ასევე დადებითი პასუხი უნდა გაეცეს მეორე შეკითხვას – დაამჩნია თუ არა კვალი ქართული რომანტიზმის განვითარების ნორმალურ გეზს რუსეთის კოლონიურ-იმპერიალისტურმა პოლიტიკამ? დიას, დაამჩნია.

ქართული ლიტერატურა, ისევე როგორც ზოგადად კულტურა, XIX საუკუნის დასაწყისიდანვე აღმოჩნდა უაღრესად რთულ ვითარებაში, რომელიც განპირობებული იყო რუსეთის იმპერიალისტური „რეგიონული“ პოლიტიკით კავკასიაში. რუსეთის პოლიტიკური სტრატეგია იმთავითვე განისაზღვრა საქართველოსა და მთლიანად კავკასიის ოკუპირებული რეგიონების გათიშვისა და დაშლის პრინციპით, ხოლო სოციალურმა სტრუქტურამ რუსეთის იმპერიის სოციალური სისტემის მიკრომოდელის სახე მიიღო. როგორი იყო ქართული საზოგადოების დამოკიდებულება ახალ კოლონიზატორთან და რა ფორმით გამოვლინდა ის ქართულ მწერლობაში?

საქართველოსათვის, მისი ისტორიული გამოცდილებიდან გამომდინარე, უცხო არ იყო „დამპყრობლის“ სტატუსი – სხვადასხვა დროს საქართველოს ტერიტორია ოკუპირებული ჰქონდათ ირანს, არაბეთს, თურქეთს, მონღოლეთს... ქართული საზოგადოების რეაქციაც კოლონიალიზმზე, ტრადიციულად, სარწმუნოების შენარჩუნების ნიშნით იყო აღბეჭდილი და ანტიკოლონისტური მოძრაობა, უპირველეს ყოვლისა, რელიგიური ღირებულებების დაცვას გულისხმობდა. რუსული კოლონიალიზმის ეპოქაში რადიკალურად შეიცვალა დამპყრობლის სტატუსი: დამპყრობელი „ერთმორწმუნე“ მტერ-მოყვრის პოლიტიკით მოქმედებდა – ერთი მხრივ, სარგებლობდა მართლმადიდებლური ქვეყნის პრივილეგიით, მეორე მხრივ კი, აპირისპირებდა საქართველოს კავკასიის მთიანეთის არაქრისტიან

ხალხებთან და აცლიდა საჭირო პოლიტიკურ თვითმყოფადობას. ქართული საზოგადოების თავდაპირველი რეაქციაც რუსულ კოლონიალიზმზე **ორმაგი სტანდარტის** ნიშნით წარიმართა, რაც ნათლად აისახა რომანტიზმის ეპოქის ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებასა და მწერლობაში.

როდესაც ვამბობთ „ორმაგი სტანდარტი“, ვგულისხმობთ იმ გაორებასა თუ გაუგებრობას, რომელიც XIX საუკუნის დასაწყისიდანვე არსებობს ქართულ საზოგადოებასა და მწერლობაში ერთმორწმუნე კოლონიზატორის მიმართ: რწმენის დაცვის აუცილებლობას მოკლებული ქართული საზოგადოების ერთი ნაწილი იმთავითვე კარგავს ანტიკოლონისტური ბრძოლის მოტივაციას და სრულიად დეზორიენტირებული გადაინაცვლებს ამბივალენტური მოლოდინის პოზიციაზე; მეორე ნაწილი ცდილობს, დაარწმუნოს თავი „ახალი ეპოქის“ კეთილგონივრულობასა და ძლიერი ერთმორწმუნე ქვეყნის (რომელსაც თითქოსდა ძალუძს საქართველოს ჩაბრუნება ევროპული საზოგადოების წიაღში) მფარველობის საჭიროებაში და რუსეთის ტახტის სამსახურს საკუთარ პატრიოტულ მოვალეობად მიიჩნევს, ხშირად, თუნდაც, უმძიმესი ეჭვებისა და მერყეობის მიღმა; არის კიდევ მცირეოდენი ჯგუფი ადამიანებისა, რომელიც ცხადად გრძნობს სარწმუნოებრივი ერთიანობის იდეით შენიღბული კეთილდღეობისა და ეროვნული თვითმყოფადობის იდეის დაპირისპირების ტრაგიზმს და ცდილობს საკუთარი ჰეროიზმის ფასად გამოაღვიძოს გაბრუებული საზოგადოება. შვილი მამას არ ეთანხმება, ძმა – ძმას, მეგობარი – მეგობარს: საზოგადოება დისიმილირებულია, ხოლო მწერლობა ცხადად აირეკლავს ამ საბედისწერო დისიმილაციის ყოველ დეტალს.

ქართული რომანტიზმი, მიუხედავად იმისა, რომ გვიან ფორმდება (ილია ჭავჭავაძის მეცადინეობით),

თავისი არსებობის ადრეულ ეტაპზევე თანაუგრძნობს ევროპული რომანტიზმისთვის ნიშანდობლივ ტრადიციულ თემებსა და მოტივებს, თუმცა მაგისტრალური თემატური ხაზი მაინც ზემოთ ხაზგასმული საქართველოს პოლიტიკური და კულტურული სტატუსის ბუნდოვანებაა: „კავკასიის“ ერთიანობის იდეა ისტორიულ წარსულს ჩაბარდა; ქართული რომანტიზმის ადრეული ტალღის წარმომადგენლებად მიჩნეული პოეტები – ალ. ჭავჭავაძე და გრ. ორბელიანი, რუსი გენერლების მუნდირებში გამონყობილნი, კავკასიური მოძრაობის ლიდერებს ებრძვიან, მერე კი, ვალმოხდილნი, სევდიანად დასტირიან ან უკვე ნანგრევებადქცეულ საქართველოს ისტორიულ ძლიერებას¹. შინაგანი გაორების ტრაგიზმი არა მარტო თემატურად და ემოციურად ფარავს მათ პოეზიას, არამედ პოეტიკური ფორმების თვალსაზრისითაც იჩენს თავს: რომანტიკული განწყობილების მიღმა იგრძნობა ნოსტალგია აღმოსავლური პოეტური მოდელებისადმი – ორივე პოეტს, განსაკუთრებით კი გრ. ორბელიანს, ქართული რომანტიკული პოეზიის სივრცეში შემოაქვს „ქალაქური ტექსტი“, რომლის მეშვეობითაც გამოხატავს კეთილგანწყობას ძველი „ტფილისის“ ორიენტალური მოტივებისადმი. XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ტფილისი მულტიკულტურული ქალაქია, სადაც ქართული ლეკურისა და ევროპული „მაზურკის“ მიღმა აღმოსავლური თარის ჰანგები მოისმის. „მუხამბაზის“ აღმოსავლური პოეტური ფორმა, რომელიც გრიგოლ ორბელიანის პოეზიის სავიზიტო ბარათად იქცევა, ზედმინევნით კარგად ითავსებს ქართული ტრადიციული აზროვნების მოდელებსა და რომანტიკული ხედვის ნიუანსებს. თავს უფლებას ვაძლევთ ვივარაუდოთ, რომ აღმოსავლური

¹ იხ. ი. რატიანი, „კავკასიისა“ და „კავკასიელის“ ლიტერატურული რეფლექსიები ქართულ მწერლობაში. თეორიული ანალიზი“, ყ. კადმოსი, № 2, 2010.

პოეტური ფორმა, ამ საერთო დაძაბულობისა და დაბნეულობის ფონზე, ალტერნატიული დისკურსის მისიას კისრულობს და ერთგვარ თავშესაფარს წარმოადგენს რთული პოლიტიკური და ადამიანური არჩევანის წინაშე მდგარი ქართველი პოეტისთვის. ამასობაში კი, კავკასიური დაპირისპირება და მართლმადიდებლობის ნიღბით კავკასიელი ხალხების გათიშვა რუსეთის პოლიტიკის უმნიშვნელოვანეს გეგმად ყალიბდება. ცნება „კავკასიელი“ ცალკეულ აღნიშვნებად დიფერენცირდება – ქართველი, სომეხი, ჩეჩენი, დაღესტნელი და ა.შ., და თითოეული მათგანისათვის ნებისმიერი „სხვა“ მტრის სიმბოლიკის მატარებელი უფროა, ვიდრე მოყვრისა. ამ საერთო ქაოსსა და უთანხმოებაში საეტაპო როლი და მისია დაეკისრება სრულიად ახალგაზრდა პოეტს ნიკოლოზ ბარათაშვილს, რომელიც ქართული რომანტიზმის სიმწიფის ხანისა და ევროპულ რომანტიზმთან მისი ინტეგრაციის ურყევი სიმბოლოა.

ბარათაშვილის პოეზია ევროპული რომანტიზმის მართლაც საუკეთესო ტრადიციებზეა ამოზრდილი. გარდა იმ ძირითადი თემებისა, რომლებიც ახასიათებს მსოფლიო რომანტიზმს თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურზე და რომლებიც გამოკვეთილია უდიდესი რომანტიკოსების – შელის, ბაირონის, მიცკევიჩის, ლერმონტოვისა და სხვათა პოეზიაში, ქართველი პოეტი საგანგებოდ უბრუნდება რომანტიზმის ერთ-ერთ საკვანძო იდეას – ეროვნული თვითშემეცნების აღორძინებას, რაც ლაიტმოტივად გასდევს მის პოეზიასა და მსოფლგანცდას. **ევროპული რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივი არსებითი ესთეტიკური პრინციპები – ინდივიდუალიზმის პრევალირება, მითოლოგიზმი, რელიგიური სიღრმე, ფოლკლორული არქეტიპები, ბუნებასთან თანაზიარობა – ბარათაშვილის პოეზიაში მიზანმიმართულადაა განზავებული ეროვნული თვითშეგნების იდეასთან, ნაციონალურ მიზანდასახულო-**

ბებთან და ტრადიციებთან, რომლებიც არამართო აირეკლავს ევროპული რომანტიზმის ძირითად კულტურულ ტენდენციებს, არამედ აფართოვებს რომანტიზმის გეოგრაფიულ რუქას ქართული ნაციონალური მოდელის მიმართულებით, ახდენს ქართული მსოფლმხედველობის, მითოლოგიური არქეტიპების, რელიგიური განცდებისა თუ ლანდშაფტების ღირებულ ჩართვას საერთო-რომანტიკულ პოეტიკაში. ამ პერიოდის ქართული ლიტერატურული კანონი ადასტურებს, რომ მაშინაც კი, როდესაც კულტურული ტენდენციები ზიარია, მათი გავლენა ცალკეული ლიტერატურების განვითარების პარადიგმაზე მხოლოდ სიმძლავრით როდი გამოიხატება, არამედ განსხვავებებითაც, რომელთაც განაპირობებს კონკრეტული ნაციონალური კონტექსტი, ენა, საზოგადოებრივი მიზნები, პიროვნების ჩართულობის ხარისხი და როლი ამ კონტექსტსა და მიზნებში და სხვა. სწორედ ამ სიმძლავრითა და განსხვავებათა თვალსაზრისით მნიშვნელობს ბარათაშვილის პოეზია ევროპული და მსოფლიო რომანტიზმისთვის.

დასაწყისისათვის უნდა ითქვას, რომ რომანტიზმის ეპოქის დასავლური კანონის ერთ-ერთ დასაყრდენს პოეზიის შუამავლური ფუნქცია წარმოადგენდა: რომანტიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და იდეოლოგი ფრიდრიხ შილერი თავის ცნობილ წერილთა სერიაში ხელოვნებას „მესამე რეალობად“ მიიჩნევს, ესთეტიკურ ფენომენად, რომელიც ასრულებს შუამავლის ფუნქციას აუცილებლობასა (მიზეზსა) და თავისუფლებას (სულს) შორის. „გარდასვლა შეგრძნების პასიური კონდიციიდან ფიქრის და სურვილის აქტიურ კონდიციაში შეუძლებელია Via-ს, ესთეტიკური თავისუფლების შუალედური კონდიციის გარეშე“, – წერს შილერი. შეიძლება დავასკვნათ, რომ ხელოვნება და, ცხადია, ლიტერატურაც შილერისათვის წარმოად-

გენს ესთეტიკურ ილუზიას ანუ მსგავსებას, რომელიც ნყვეტს კაცობრიობას მისი შეგრძნებადი გარემოსგან და სულიერების თავისუფალ გარემოში გადაწყავს იგი. შილერის პოზიციას კიდევ უფრო მეტად ამწვავებს პერსი შელი, რომელიც განსაზღვრავს ხელოვნებასა და პოეზიას, როგორც სინამდვილის მიღწევებზე ამოზრდილ შუალედურ კონდიციას რეალობასა და მიღმიერ სამყაროს შორის. „პოეზია, – აღნიშნავს შელი, – აღვიძებს და აღრმავებს გონებას, ვინაიდან თარგმნის მის ათასობით მიუწვდომელ ფიქრთა კომბინაციებს. იგი ასაზრდოებს წარმოსახვას ახალ-ახალი ფიქრებით, რომლებიც იზიდავენ და ასიმილირდებიან სხვა ფიქრებთან და აყალიბებენ ახალ ინტერვალებსა და შუალედებს, რომელთა სიცარიელეც მუდმივად ითხოვს საზრდოს“. ვფიქრობთ, შელის ბრწყინვალე იდეა პოეტური აზროვნების შედეგად წარმოქმნილი „ინტერვალებისა“ და „შუალედების“ მუდმივად ქმნადი, განახლებადი და ცვალებადი ბუნების შესახებ მთელი სერიოზულობით აყენებს ლიტერატურის როგორც თვითტრანსცენდენტური ლიმინალური ფლექსიურობის განსაზღვრის საკითხს: პოეზია შელის ნააზრევში წარმოადგენს ფიქრის პარადიგმას, ლიმინალურ კონდიციას, რომელიც განთავსებულია ისტორიულ რეალობასა და ფიქრისმიერ ირეალობას შორის და რომელიც რეალობის არსებული მოდელისაგან მუდმივად აწარმოებს ალტერნატიულ ირეალურ მოდელს“ (რატიანი 2005: 168-169).

„მგრძნობიარე ინტელექტი“ რომანტიკული ეპოქის ჭეშმარიტად მსაზღვრელი მეტაფორაა: სამყაროს სუბიექტური შემეცნება (კანტი), მდიდარი წარმოსახვა (ჰეგელი, შელინგი), გრძნობისა და აზრის სინთეზი, მიზეზ-შედეგობრიობის შინაგანი ძიება (კანტი, კოლრიჯი) – აი, პრინციპები, რომელთა დეკლარირების შედეგადაც რომანტიზმი ახდენს თავისი ესთეტიკური

საზღვრების დემარკაციას, თუმცა რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივი საერთოესთეტიკური საზღვრები ყოველთვის მნიშვნელოვნად კორექტირდებოდა რეალური ისტორიული საზღვრებით (ჰერდერი), რაც, პირველ ყოვლისა, გულისხმობდა ნაციონალური სივრცის თავისებურებებს, კონკრეტულ ისტორიულ, კულტურულ და ლინგვისტურ გამოვლინებებს. **რომანტიზმის ერთ-ერთი ცენტრალური იდეაც სწორედ ნაციონალური ცნობიერების განვითარება იყო – ადგილობრივი პრობლემების, ტრადიციებისა და ჩვეულებების ევალუაცია, რაც ხელს უწყობდა რომანტიზმის არამარტო განვრცობას ევროპისა და მსოფლიოს მასშტაბით, არამედ ევროპის რუკის გადაწერას ნაციონალური თვითგამორკვევებისა და თვითდამკვიდრების, ახალი იდენტობების ძიების კულტურული პროცესის ფონზე.** ყველა ამ მისწრაფების საფუძველზე, რომანტიზმის ეპოქამ მნიშვნელოვანი ბიძგი მისცა ტრანსნაციონალურ დიალოგს. მან: ა) მოახდინა ლიტერატურული პროცესების ინიცირება მრავალ ევროპულ და არაევროპულ ქვეყნაში; ბ) გაამთლიანა ევროპული კულტურული პროცესები რომანტიზმის საერთო-ესთეტიკური დროშის ქვეშ; ბ) გამოკვეთა ის განსხვავებები, რომლებიც არსებობდა ნაციონალური მოდელების ფუნქციონირების თვალსაზრისით.

საერთო-ესთეტიკური პრინციპების გაზიარების ანთროპოლოგიურ-კულტუროლოგიურ შედეგად უნდა მივიჩნიოთ როგორც რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივი კონცეპტების – „მე“-ს თავისუფლება, განუხორციელებელი იდეალებისაკენ სწრაფვა, რეალობასთან გაუცხოება, ანმყოს უარყოფა, ლუციფერიანელობა, მისტიციზმი, სამყაროს ესქატოლოგიური განცდა, ისეთემების – სიყვარული, მარტოობა, სევდა, ბუნებასთან თანაზიარობა, და ჟანრების – მცირე ლირიკული ჟანრები, პოემა – სიმილარულობა, აგრეთვე, უცნაური

სიმილარულობა მისი მთავარი სახეების ცხოვრებისეულ ხაზებს შორის: ქართული რომანტიზმის რაინდი ნიკოლოზ ბარათაშვილი 27 წლისა გარდაიცვალა, ცხოვრებისაგან გატანჯული, უკიდურეს გაჭირვებასა და სევდაში; 26 წლის ასაკში დუელიანტის ბრმა ტყვიამ იმსხვერპლა მიხაილ ლერმონტოვი, რუსეთის ყველაზე მარტოსული პოეტი; 37 წლისა დუელს შეენირა ალქსანდრ პუშკინი, კაცი, რომელიც „განსაზღვრავდა რუსული კულტურული ყოფიერების სისავსეს“ (მამარდაშვილი); რომში, ესპანეთის მოედანზე მდებარე პატარა სახლში, ჩუმად ჩაიფერფლა „ღარიბების ავადმყოფობით“ შეპყრობილი 26 წლის ჯონ კიტსი, ევროპული რომანტიზმის მეორე ტალღის ყველაზე კამკაშა ვარსკვლავი; ჭლექმა იმსხვერპლა 28 წლის ნოვალისიცი, რომელმაც თუმცადა მოასწრო სიცოცხლისა და სიყვარულის ტრაგიზმის შეგრძნება, ვერ მოასწრო მასთან ანგარიშსწორება; თავისი სამშობლოდან შორს, საბერძნეთის დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლისას შეწყდა მსოფლიო რომანტიზმის სიმბოლოს, 36 წლის ჯორჯ გორდონ ბაირონის გულისცემა; 29 წლისა, ბურუსით მოცულ ვითარებაში დაიღუპა მძიმე ფსიქოლოგიურ და ემოციურ დილემებთან შერკინებული პერსი ბიში შელი... გენიალური რომანტიკოსები ახალგაზრდები იღუპებიან, მათი ცხოვრება და შემოქმედება თითქოს საერთო კოდის მატარებელია და ძალიან ჰგავს თავად რომანტიზმს: გარეკონტექსტის სირთულე და არაერთგვაროვნება, პროტესტის განცდა, ტკივილი, იმედგაცრუება, მუამბოხეობა, რადიკალურობა, ძიება, თვითდაფერფვლა, სწრაფი წვა, ლტოლვა სიკვდილისაკენ, როგორც „სხვა“, მიღმიერი ცხოვრების წინაპირობისაკენ; გარეგნობაც კი მსგავსების კოდის მატარებელია – საბედისწერო, გამორჩეული, შთამბეჭდავი სახეები, გამჭოლი მზერა... რომანტიკოსი პოეტები სიცოცხლეშივე ქმნიან საკუთრ მითს, რომელიც მათივე

შემოქმედების ლიტერატურულ ანალოგიას მიაგავს. პოეტის, როგორც გენიალური პიროვნების როლი და ფუნქცია უკიდურესად ეგზალტირებულია, ის თითქოს იმ მიკროსამყაროს ეპიცენტრია, რომელშიც არსებობს და რომელიც მას ასე ევინროვება! პოეტის ფიგურა გარშემორტყმულია საყოველთაო ყურადღებითა და ინტერესით, მისი ყოველი ორდინარული თუ ეპატა-ყური ნაბიჯი საზოგადოებრივი შეფასებების ტალღებს იწვევს: პოეტი-მარტოსული, პოეტი-მარგინალი, პოეტი-შეყვარებული, პოეტი-ფილოსოფოსი, პოეტი-დუელიანტი, პოეტი-მეამბოხე, პოეტი-დასჯილი, პოეტი-გაძევებული, პოეტი-მსხვერპლი, პოეტი-მიმზიდველი, ახლობელი და თანაც ასეთი შორეული!... **მაგრამ რომანტიზმის ეპოქის ავტორებს მხოლოდ ცხოვრების სტილი ან სიკვდილის მოტივაცია და ფორმა როდი აკავშირებს ერთმანეთთან, არამედ – ტრანსნაციონალური დიალოგისაკენ მიმართული საერთო-ესთეტიკური პრინციპები, ზიარი კულტურული მიზნები და მისიები, გადარგული სხვადასხვა ნაციონალურ ნიადაგზე, რაც არა მარტო გამოკვეთს მსგავსებებს, არამედ ასაბუთებს განსხვავებებსაც.**

განსხვავებები კი სწორედ ნაციონალური მოდელების ფარგლებში უნდა ვეძიოთ: კონტექსტში, სალიტერატურო ენაში, გენეალოგიაში, საზოგადოებრივ პოზიციაში, ეროვნულობის განცდაში, გარემოში – იმ ქუჩებში, სახლებსა თუ ლიტერატურულ სალონებში, სადაც დულს მათი წარმოსახვისა და ფანტაზიისათვის აუცილებელი გრძნობები და ვნებები! სხვაგვარად როგორ შეიძლება ავხსნათ, რომ მაშინ, როდესაც ბაირონი თავის პოემებში სამყაროს ესქატოლოგიური განცდის

1 ქართული და ევროპული რომანტიზმის შესახებ იხ. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა – „რომანტიზმი. ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები“ (რედ. ზ. აბზიანიძე). თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2012.

ლაბირინთებში იძირება („კუნძული“, „ჩაილდ ჰაროლდი“), ხოლო პუშკინს ასე აფიქრებს ეგოცენტრული ხასიათის ტრაგიკული პარადოქსები („ევენი ონეგინი“), ბარათშვილი თავისი ქვეყნის მძიმე ანმყოს დასტირის („ბედი ქართლისა“)! მისი პოეზია გამსჭვალულია რუსეთის იმპერიის მარწუხებში მოქცეული საქართველოს ბედ-იღბალზე ფიქრითა და დარდით, იმ სულიერ გაორებაზე წუხილით, რომელშიც უხდებათ ცხოვრება მის თანამემამულეებს! ეროვნულობა, რომანტიზმისათვის ზოგადად ნიშანდობლივი განცდა, სწორედ ქართული რეალობიდან გამომდინარე, მეტი ხაზგასმით დომინირებს ბარათაშვილის პოეზიაში; რუსული კოლონიალიზმის სანყის ეტაპზე გაორებულ, დაბნეულ, დაშლილ საზოგადოებაში, ამიტომაც გაისმის საბედისწერო სიმწვავეთ პოეტის ფრაზა:

„სახელმწიფოსა სჯულის ერთობა არარას არგებს, ოდეს თვისება ერთა მის შორის სხვადასხვაობდეს“.

შეიძლება ითქვას, ბარათაშვილი აღმოჩნდება ის ერთადერთი ქართველი შემოქმედი XIX საუკუნის პირველი ნახევრის საქართველოში, რომელიც არა მარტო მიაკვლევს ქართველთა მთავარ პრობლემას, არამედ საკუთარ პოზიციასაც გააცხადებს. პოეტის ფრაზა ცხადყოფს მის რწმენას კოლონიალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის ტრადიციული ხერხის – ოდენ სარწმუნოებრივის – არასაკმარისობასა და ახალი გზის ძიების საჭიროებაში: ეს არის გზა ეროვნული თვითშემეცნებისა, რომელმაც უნდა იხსნას ქართული იდენტობა და სახელმწიფოებრიობა!

3.2. რეალიზმის რეალიზმი

ბარათაშვილის იდეა მეტ დატვირთვას იძენს XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან, როდესაც დაუფარავი ხდება ახალი კოლონისტის პოლიტიკური კურსისა და სოციალური სტრატეგიის ჭეშმარიტი მიზანი – გარდაქმნას საქართველო სოციალ-პოლიტიკური და კულტურული მოვლენების პერიფერიულ ზონად (რაც შეესაბამება „კოლონიის“ ცნების კლასიკურ ინტერპრეტაციას). ასევე დაუფარავი ხდება ქართული მოწინავე საზოგადოების რეაქციაც რუსულ კოლონიალიზმზე და რომანტიზმის ხანის ამბივალენტურ სტატუსს რადიკალური დაპირისპირება ცვლის: **ანტიკოლონიური მოძრაობის ისტორიულად გამომუშავებულ სარწმუნოებრივ სტრატეგიას ეროვნული სტრატეგია ჩაანაცვლებს**. შემთხვევით არ ჩაეჭიდება ქართული რეალიზმის ლიდერი, ილია ჭავჭავაძე, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფიგურას – ის ბარათაშვილისტია რუსეთის კოლონიურ პოლიტიკასთან მიმართებაში და არა მხოლოდ ის: ეროვნული ღირებულებების რეკონსტრუქცია საფუძვლად უდევს სხვა ქართველი რეალისტი მწერლებისა და პუბლიცისტების შემოქმედებას¹.

თუმცა, აღნიშნული კერძო ტენდენცია სულაც არ გამორიცხავს ქართული რეალიზმის მჭიდრო კავშირს რეალიზმის დასავლურ და რუსულ მოდელებთან.

რეალიზმის როგორც დასავლური, ისე – რუსული მოდელი წარმოადგენდა რეაქციას რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივ სუბიექტივიზმზე: „რომანტიზმი ინარჩუნებდა გარკვეულ ილუზიებს და ახალი ცხოვრების არასრულყოფილების განცდას ამკვიდრებდა. კრიტიკული რეალიზმი კი იყო ფხიზელი ანალიზი „დაკარგული ილუზიებისა“, რომელსაც გაცნობიერებული ჰქონდა, რომ

¹ ამ წიგნში ჩვენ არ განვიხილავთ XIX საუკუნის ქართულ პუბლიცისტიკას, არამედ მხოლოდ ლიტერატურულ პროცესებს.

სამყაროს „ღვთაებრივი კომედია“ თანდათან იძენდა ყოფით მახასიათებლებს და „ადამიანურ კომედიად“ ყალიბდებოდა“ (ბორევი 2001ბ: 390). ეს იყო „მკვდარი სულების“, „ცოცხალი გვამების“, „დამცირებულები-სა და შეურაცხყოფილების“, „ღარიბი ადამიანების“, აგრეთვე – გორიოების, ჩიჩიკოვების, ობლომოვების სამყარო, მოთხრობილი დინჯი, აუჩქარებელი და დაკვირვებული მანერით. მწერლები უკირკიტებდნენ პრობლემას – „ადამიანი და სამყარო“, რომელიც დღევანდელი გადასახედიდან უკვე შეიძლება გადაინათლოს პრობლემად – „მე და სამყარო“ და განისაზღვროს, როგორც გარეხედვის ყველაზე კრიტიკული პოზიცია მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში¹.

რეალიზმის ეპოქის წამყვანი ლიტერატურული ჟანრები – რომანი, მოთხრობა, პოემა და სხვ. – წარმატებით იყენებენ არა მარტო თხრობის კლასიკურ სტილს, არამედ – სატირასა და იუმორს, გროტესკსა და ირონიას, რათა უკეთ გამოხატონ ლიტერატურის პოზიცია: იდეალის აღმოჩენა მხოლოდ არსებულის კრიტიკისა და უარყოფის გზითაა შესაძლებელი! მწერლები ცდილობენ ჩასწვდნენ იდეალს, საამისოდ კი მეტად უნდა შეიჭრან ცხოვრებაში, იქ, სადაც ადამიანი მუდმივ ყიდილში იმყოფება ისტორიასთან. რეალიზმის კულტურული მისია ხომ ადამიანის ისტორიული დანიშნულებისა და ჰუმანურობის ძიებაა!“ (ბორევი 2001ბ: 388)

რეალიზმი მუშაობს პოლიტიკურად ინტენსიურ და სოციალურად დიფერენცირებულ ეპოქაში. დასავლურ ცივილიზაციაში მარტივი ფეოდალური სტრუქტურე-

1 აქ, ცხადია, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ის გარემოება, რომ ასახვის რეალისტური მანერით შესრულებული პირველ ტექსად ფრანსუა რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“ მიიჩნევა. რაბლეს ეპოქაში ძალზე ნაადრევია რეალიზმის ლიტერატურულ მიმდინარეობაზე საუბარი – ის მხოლოდ XIX საუკუნეში დაიკვიდრებს თავს, მაგრამ რეალიზმი, როგორც მეთოდი, სრულ ასახვას ჰპოვებს აღორძინების ეპოქის ამ გენიალური ავტორის თხზულებაში.

ბი დიდი ხანია შეცვალა სოციალურად აჭრელებულმა საზოგადოებამ:

არისტოკრატიის ჩრდილში აქამდე მოკრძალებით მდგარმა ბურჟუაზიამ ისტორიული ძლევამოსილება შეიძინა და მთელი ძალითა და ენერგიით აღიძრა დამსახურებული პატივისცემის მოსაპოვებლად. ღირებულებათა ჭიდილი – ყველა სახისა და სირთულის – კრიტიკული რეალიზმის განმსაზღვრელ მახასიათებლად იქცა: ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობა დაუპირისპირდა არისტოკრატიულს, ფული – გვარსა და წარმომავლობას, სიმდიდრე – საუკუნეობით გამყარებულ ტრადიციასა და ეტიკეტს. სოციალური საკითხი ერთ-ერთ ძირითად პრობლემად ჩამოყალიბდა. გამოიკვეთა კონცეპტუალური ოპოზიციები: ფული/უფულობა, მატერიალური ბედნიერება/სულიერი სიმდიდრით მიღწეული ბედნიერება, „პატიოსანი ფული“/„არაპატიოსანი ფული“...

დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში ფორმირებული კრიტიკული რეალიზმისთვის (დიკენსი, სტენდალი, ბალზაკი, ფლობერი) ურთულეს პრობლემად ჩამოყალიბდა ადამიანის მიერ ბედნიერებისა და დამოუკიდებლობის მიღწევის შეუძლებლობა ფულის პრიმატზე დაფუძნებულ საზოგადოებაში. ამგვარ საზოგადოებაში ბედნიერების მიღწევა მხოლოდ სიმდიდრის მოხვეჭას უკავშირდება, რაც ან მიუღწეველია, ანაც – სულიერად დამანგრეველი ამაღლებული და სულიერად მდიდარი პიროვნებისთვის... ადამიანის მთავარ ამოცანად ალტერნატივის მიღწევა ისახება: მან ან უნდა ეძიოს ბედნიერება სიმდიდრის მიღმა, ანაც გამდიდრდეს „თეთრი ხელებით“, პატიოსნად. თავისთავად ამგვარი ალტერნატივის უტოპიურობა იქცევა ბურჟუაზიული საზოგადოების მწვავე კრიტიკის იარაღად, საზოგადოებისა, რომელიც აყენებს პიროვნებას ესოდენ მერყევ და უპერსპექტივო მდგომარეობაში“ (ბორევი 2001ბ: 399).

საგულისხმოა, რომ ქართულმა კრიტიკულმა რეალიზმმა, მისი ფორმირების ადრეულ ეტაპზევე, ნარმატივით შეითავსა კრიტიკული რეალიზმის დასავლეთ ევროპული გამოცდილება (ლ. არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“, გ. ერისთავის „გაყრა“, ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“) და ხედვის არეალში შემოიტანა დიფერენცირებული სოციალური გარემოს აღწერა და ანალიზი, როგორც რეალობის შეფასების უტყუარი კრიტერიუმი.

მთავარ პერსონაჟებად გამოიკვეთნენ, ერთი მხრივ, ნვრილი ბურჟუები – ვაჭრები, ხოლო მეორე მხრივ, „ახალ დროებას“ ვითომ ფეხანყობილი თავადიშვილები, რომლებმაც თავიანთი საგვარეულო ქონება ქარს გაატანეს, დაივიწყეს ღირსება და ცდილობენ, გადაირჩინონ თავი ახლადგამდირებულ ბურჟუებთან ალიანსით.

რას წარმოადგენდა „ბურჟუა“ როგორც კლასი და რამდენად მნიშვნელოვანი იყო ის ქართული მიზნისთვის?

თავის ერთ-ერთ ბოლო ნაშრომში – „ბურჟუა. ისტორიასა და ლიტერატურას შორის“, ეძიებს რა ბურჟუას ცნების ახალ განმარტებას, ფრანკო მორეტი იმონემებს იმანუილ ვალერშტეინის ნაშრომს – „ბურჟუა, როგორც კონცეპტი და რეალობა“: „ბურჟუა სადღაც შუაში აღმოცენდა. ის არც გლეხი იყო, არც ფეოდალი და არც – დიდგვაროვანი“ და სწორედ „შუაში-მყოფობა“ იყო ბარიერი, რომლის დაძლევისაც ის გამუდმებით მიეღწეოდა“ (ვალერშტეინი 1988: 98). თუ ბურჟუაზიის კლასის აღმოცენება ეკონომიკური პროცესებით ნაკარნახევი ისტორიული აუცილებლობა იყო, მე-19 საუკუნის შუანლებიდან მან პოლიტიკური მნიშვნელობაც შეიძინა და აქტიურად ჩაერთო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში (კოკა 1999: 193); ბურჟუას „ახალი მდიდრის“ პირვანდელი სტატუსი, ესოდენ არასასურველი და მიუღებელი თავად ბურჟუებისთვის, სხვა სტა-

ტუსებით შეიცვალა – „ენერჯიული“, „ნათელი გონების მქონე“, „ნესიერი საქმისმნარმოებელი“, „მიზანდასახული“ და სხვ. თუმცა, ეს „კარგი“ თვისებები მაინც არასაკმარისად კარგი აღმოჩნდა საიმისოდ, რომ ბურჟუასაგან შექმნილიყო თხრობითი ჟანრის გმირი, ისეთი, როგორც იყო მეომარი, რაინდი, დამპყრობელი ან ავანტიურისტი – გმირები, რომელთაც ასობით წლების მანძილზე ეყრდობოდა დასავლური ლიტერატურის სიუჟეტები“ (მორეტი 2013: 8). ბურჟუა ვერ იქცა გმირად, არამედ უფრო – ანტიგმირად, რომელმაც ცალკეულ შემთხვევებში დადებითი ინტერპრეტაცია შეიძინა. ასეთი წარუმატებლობის მთავარი მიზეზი, ალბათ, „იმ უზარმაზარ განხეთქილებაში უნდა ვეძიოთ, რომელიც ძველსა და ახალ მმართველ ძალებს შორის არებობდა: თუკი არისტოკრატიას ეყო თავხედობა, შეექმნა უშიშარი და უნაკლო რაინდების მთელი გალერეა და ამით მოეხდინა საკუთარი თავის იდეალიზაცია, ბურჟუაზიამ ეს არ ჩაიღინა. თავგადასავლის დიადი მექანიზმი თანდათან დაიშალა ახალი ბურჟუაზიული ცივილიზაციით, თავგადასავლის გარეშე კი გმირმა დაკარგა უნიკალურობა, რომელიც მოულოდნელობასთან შეხვედრის ხიბლით იყო განსაზღვრული. რაინდთან შედარებით ბურჟუა არაფრით გამორჩეული და მოუხელთებელი მოჩანდა, ნებისმიერი სხვა ბურჟუების მსგავსი“ (მორეტი 2013: 16)...

მე-19 საუკუნის 50-60-იანი წლების ქართული პროზა და დრამატურგია საერთოდაც შორს იდგა ბურჟუას მომნიფებული გაგებისაგან, ბურჟუას სოციალურმა კლასმა ჯერ კიდევ ვერ შექმნა საქართველოში ის აუცილებელი დისტანცია, რომელიც უკვე არსებობდა ევროპასა და ამერიკაში „ძალიან მდიდრებსა“ და „ძალიან ღარიბებს“ შორის; არც „მესაკუთრეებისა“ და „საკუთრებას მოკლებული მშრომელების“ ან – „მწარმოებლებისა“ და „მუშახელის“ გაგება იყო დამკვიდრე-

ბული¹. შესაბამისად, ამ პერიოდის ქართულ მწერლობაში ბურჟუას არ ჰქონდა შექმნილი ისეთი თვისებები, რომლითაც ის დასავლურ მწერლობაში გზის გაკვალვას ცდილობდა – მშრომელი, სერიოზული, განათლებული, გამოსადეგარი, კომფორტის მოყვარული, გავლენიანი². ქართულ ცნობიერებაში ის ჯერ კიდევ უმნიფარო, უტიფარო, უინტელექტო და უსულგულო დახლიდარი იყო – მხოლოდ დახლიდარი³. მეტიც, დასავლური სამყაროსგან განსხვავებით, სადაც მე-19–მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე ბურჟუა მმართველ კლასად იქცევა, ხოლო ბურჟუას ცნება სოციალური და კულტურული განვითარების სხვადასხვა ეტაპებს გაივლის, საქართველოს, მისი ისტორიული ფაქტუმის გამო, თითქმის არ დასცალდება ბურჟუას გააზრების ჩანასახოვანი ფაზის დაძლევა: საზოგადოებრივ-სოციალურ არენაზე მას მარქსისტულ-ბოლშევიკური მოძრაობა და ბოლშევიკური რევოლუციის ზვირთები შათნთქავს, ლიტერატურულ სიბრტყეზე კი ჯერ „ხალხოსნური“, ხოლო მოგვიანებით – სოციალისტური მწერლობის იდეოლოგია დაუპირსიპირდება. და მიუხედავად ამისა, თავისი ისტორიული მოცემულობის ფარგლებშიც კი, ქართული მწერლობა შეძლებს ბურჟუაზიის ფუნქციისა და როლის, აგრეთვე, არისტოკრატიასთან მისი მიმართების ქართული რაკურსის წარმოჩენას; შეიქმნება არაერთი საინტერესო ლიტერატურული ტექსტი, სადაც გამორჩეულ ადგილს უდაოდ დრამატურგიული გამოცდილება დაიკავებს.

ბურჟუას სახე მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ დრამატურგიაში (გ. ერისთავი, ზ. ანტონოვი)

1 იხ. ემანუელ ვალერშტეინი, „ბურჟუა როგორც კონცეპტი და რეალობა“ (1988), იურგენ კოკა, ინდრუსტრიული კულტურა და ბურჟუაზიული საზოგადოება“ (1999), ჯეიმს მილი, „ესსე მთავრობის შესახებ“ (1937) და სხვ.

2 მორეტისეული კლასიფიკაცია.

3 კლასიფიკაცია ჩემია.

ასახვის ირონიულ-გროტესკული მანერის ჩარჩოებშია მოქცეული. ცნება ბურჟუა ჩანაცვლებულია ცნებით ვაჭარი, რომელიც ბურჟუას გაგების შედარებით ადრეული და პრიმიტიული მოდელის ექვივალენტია, ხოლო მთავარ ოპოზიციად განსაზღვრულია სოციალური ოპოზიციად: ვაჭარი/თავადი, იგივე – ნვრილი ბურჟუა/არისტოკრატია, სადაც ვაჭარი ანუ ნვრილი ბურჟუა ფულის პრიმატზე დაფუძნებული ახალი დროების სიმბოლოა, თავადი ანუ არისტოკრატი კი – ისტორიულად, „ძველ დროში“ გამომუშავებული ქართული რაინდული ცნობიერების დევალვაციისა. ქართული დრამატურგია შეურიგებელია როგორც ერთის, ისე – მეორეს მიმართ: მას ჯერ არ სჯერა ბურჟუაზიის, რომელიც ფულით იკვლევს გზას და უკვე აღარ სჯერა არისტოკრატის, რომელმაც დაკარგა ზნეობრივი ორიენტირები. სრულიად ცხადია, რომ ამ სახით არც ერთი მათგანი არ ერგება ქართულ მიზანს.

მაგრამ, მსოფლიო კრიტიკული რეალიზმის ესთეტიკური და ლიტერატურული მოდელი არ რჩება ოდენ სოციალური და ეთიკური პრობლემების ასახვის დონეზე, არამედ – მიზანდასახულად ფართოვდება მსოფლმხედველობრივი ჰორიზონტებისაკენ. რეალისტი მწერლების ხედვის არეალში მოქცეულია ცხოვრება მისი ყველა დეტალითა და პრობლემით – რეალისტები ფართოდ გახელილი თვალებით შეჰყურებენ ცხოვრებას და ცდილობენ ასახონ ის მაქსიმალური შეგრძნებით. ასე მაგალითად, რუსული კრიტიკული რეალიზმი (გოგოლი, ტურგენევი, ტოლსტოი, დოსტოევსკი, ჩეხოვი) ამუშავებს პიროვნებისა და სამყაროს გლობალური შეუთავსებლობის პრობლემას: ამ კონცეფციის წიაღში სრულად ვლინდება ადამიანსა და სამყაროს შორის არსებული წინააღმდეგობანი, მაგრამ სამყაროს ბოროტების აღმოფხვრის გზას წარმოადგენს არა ძალადობა, რომელიც ისტორიულად საშიში და გაუმართ-

ლებელია, არამედ – მისი გაკეთილშობილების მცდელობა: სხვა გამოსავალს, თუ არა პიროვნების თვითსრულყოფა და ბოროტებაზე შენდობით პასუხი, რუსული რეალიზმი ვერ ხედავს.

ქართველი რეალისტები, „თერგდალეულები“¹, კარგად იცნობენ მსოფლიო რეალიზმის ლიტერატურულ კანონს (როგორც ორიგინალური, ისე თარგმნილი ტექსტების მეშვეობით) და მისი ძირითადი წარმომადგენლების – გოგოლის, ზოლას, ბალზაკის, დიკენსის, ნეკრასოვის, ტოლსტოის, ტურგენევის, დოსტოევსკისა და სხვათა ტექსტებს; ახდენენ ისეთი საბაზისო რეალისტური თემების ადაპტირებას, როგორცაა – პიროვნებისა და საზოგადოების გართულებული ურთიერთობები, სოციალური ყოფის დეტალები, ფსიქოლოგიური დილემები და სხვ. ქართულ სალიტერატურო არენას თანდათან იპყრობს მწვავე რეალისტური თემები – პოლიტიკური საკითხების აქტუალიზაცია; სოციალური პრობლემების მხილება და გამათრახება; გალაშქრება საზოგადოების მერკანტილობის, გულგრილობისა და ინერტულობისადმი და იმ დამლუპველი შედეგებისადმი, რომელიც მათ მოაქვთ; მონოდება ადამიანის უმალლესი დანიშნულებისადმი და რეალურ ცხოვრებასთან ადამიანის მიმართების დადგენა. სწორედ ამ თემებზეა დანერილი „აჩრდილი“, „ოთარაანთ ქვრივი“, „განდეგილი“, „გამზრდელი“, „ხევისბერი გოჩა“, „მოძღვარი“, ვაჟა-ფშაველას (და სხვა ავტორების) ლექსები და მოთხრობები და სხვ. რომანტიკოსების მიერ უარყოფილი და ნიველირებული ან-მყო თანდათან იბრუნებს პოზიციებს, პოეტი/მწერალი თავბრუდამხვევი სისწრაფით ეშვება „ცოდვილ მიწაზე“

1 მწერალთა ამ ჯგუფის თითქმის ყველა თვალსაჩინო წარმომადგენელს განათლება მიღებული ჰქონდა სანკტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტში, რაც, წმინდა გეორგრაფიული თვალსაზრისით, გულისხმობდა მდინარე თერგის გადაკვეთას საქართველოდან ჩრდილოეთისაკენ მიმავალ სამხედრო გზაზე და – უკან.

და ფარად რეალობას ირგებს. რეალიზმის ეს ფუძემდებლური მახასიათებელი, გამყარებული საერთო ესთეტიკური და პოეტიკური პრინციპებით, გვევლინება კიდევაც მსოფლიო რეალისტური სკოლების, მათ შორის ქართულის, ინტერაქციის მიზეზად. რეალისტი მწერლები – ქართველები, ფრანგები, ინგლისელები, რუსები, გერმანელები თუ სხვ. – ხშირად ერთსა და იმავე კონცეპტებს უტრიალებენ და, კონცეპტუალური ძიების პროცესში, თითქოს შეთანხმებულად არღვევენ რომანტიკოსების მიერ დამკვიდრებულ ჟანრულ და ნარაციულ სტრატეგიებს. რეალისტური რომანი და მოთხრობა იპყრობს ლიტერატურულ სივრცეს, პოეტური ჟანრებიდან კი ყველაზე მეტად პოემა ფასობს. ლიტერატურული პროცესი არნახულად გამჭვირვალე და, თანაც, მართვადი ხდება: ავტორის ფიგურა რომანტიკული ბურუსიდან გამოდის და ტექსტში გადაინაცვლებს – რამდენადაც მცირდება მწერლის ბიოგრაფიის როლი მის შემოქმედებაში, იმდენადვე იზრდება მისი შემოქმედების როლი ბიოგრაფიაში. რეალიზმის ეპოქის ავტორი აღარ არის ტექსტის გარეთ მოგიზგიზე ადამიანი, არამედ თავად ტექსტის მნიშვნელოვანი ნაწილია, რომელიც ოსტატურად იყენებს ლიტერატურას საჭირბოროტო სოციალ-ეროვნული, ეთიკური და მსოფლმხედველობრივი ხასიათის პრობლემების გახმიანების ტრიბუნად. გარეფაქტორების აქტიური ჩართვა ლიტერატურულ პროცესში განსაკუთრებულ მიზანდასახულობას სძენს მათ: ავტორები ყურადღებით უსმენენ ეპოქის ხმებს (ბახტინი). ონორე დე ბალზაკი, ჩარლზ დიკენსი, ლევ ტოლსტოი, ფიოდორ დოსტოევსკი, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ალექსანდრე ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა – თავიანთ ეპოქაზე მიყურადებული ავტორები არიან: მათი შემოქმედების მეტაფორად უფრო „ინტელექტუალური მგრძნობელობა“ შეიძლება დასახელდეს, ვიდრე – „მგრძნობიარე

ინტელექტი“. რეალისტები არ იფარგლებიან მხოლოდ საკუთარი აზრით, არამედ, აინტერესებთ სხვათა აზრიც თავიანთი აზრის შესახებ: მკითხველი აღარ არის გარეშე მსმენელი, ის ინტელექტუალური პარტნიორია იმ უზარმაზარ რეალისტურ დიალოგში, რომელსაც ცხოვრება ჰქვია. ლიტერატურა ორატორული პრაგმატიკის ფაზაში შეაბიჯებს. რომანტიკული ინტროვერტულობა თანდათან ტრანსფორმირდება რეალისტურ ექსტრავერტულობაში, ლიტერატურის პოლიტიზაცია და სოციალიზაცია კი მეტი თვალსაჩინოებით ავლენს ნაციონალურ განსხვავებებს: **ქართული რეალიზმი „ქართული საკითხავითაა“ დატვირთული, რაც XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან გარდაუვლად უკავშირდება ახალი ნაციონალური იდენტობის ძიებას, როგორც მიზანდასახულობას.**

ქვეყნის პოლიტიკური დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა სწორედ ის ლოკალური პრობლემაა, რომელსაც განსაკუთრებული სიმტკიცით უტრიალებს კლასიკური რეალიზმის ეპოქის ქართული მწერლობა და, ამ თვალსაზრისით, ის მსოფლიო რეალიზმის საკმაოდ სპეციფიკურ ფრთას ქმნის. ქართული რეალიზმი ძალდაუტანებლად ითავსებს რეალიზმის როგორც დასავლეთ ევროპულ, ისე რუსულ გამოცდილებას (ლ. არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“, გ. ერისთავის „გაყრა“, ი. ჭავჭავაძის „სარჩობელაზედ“), მაგრამ თავის მთავარ სათქმელად სხვა პრობლემას გამოკვეთს: **ეროვნული თვითმყოფადობის იდეა არის ქართული კრიტიკული რეალიზმის მთავარი იდეა, რომელიც მოიცავს და ფარავს მის გზაზე ამოსვეტილ მწვავე სოციალ-პოლიტიკურ პრობლემებს.** ასახვის რეალისტური მანერის მრავალნაირი შესაძლებლობები საქართველოსათვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან ნაციონალური იდენტობისა და ეროვნული საკითხის გადაჭრას ემსახურება! სწორედ ეროვნული თვითმო-

ფადობის იდეის გააქტიურებისა და აღორძინების გამო ქართული კრიტიკული რეალიზმი განსაკუთრებულ ადგილს იმკვიდრებს რეალისტური მწერლობის საერთო ევროპულ სივრცეში. ამ თვალსაზრისით საეტაპო მნიშვნელობას იძენს ისეთი ტექსტები, როგორებიცაა ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“, აკაკი წერეთლის „თორნიკე ერისთავი“, ალექსანდრე ყაზბეგის „ელგუჯა“ და სხვ.

„ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნეს“ – აცხადებს ილია ჭავჭავაძე „მგზავრის წერილებში“ და ამ ფრაზით აფუძნებს ქართული პოლიტიკური და კულტურული სტრატეგიისა და ქართული იდენტობის ახალ სტანდარტს¹.

საგულისხმოა, რომ ქართული კრიტიკული რეალიზმის მიერ გახმანებული ეროვნულის თვითმყოფადობის იდეა პირდაპირ კავშირშია „კავკასიელის“ ცნების ისტორიული ღირებულების აღორძინებასთან, რომელმაც, როგორც ზემოთ ვაჩვენეთ, მნიშვნელოვანი დევალვაცია განიცადა რომანტიზმის ამბივალენტურ ეპოქაში. რეალიზმის ეპოქაში იცვლება დამოკიდებულება საკითხისადმი: ცხადი ხდება, რომ თუკი საქართველო გაემიჯნება კავკასიის დარჩენილ რეგიონებს, ის აღმოჩნდება იზოლაციაში, პირისპირ „რუსულ დათვთან“, რომელიც XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან განსაკუთრებით ააქტიურებს თავის იმპერიალისტურ გეგმებს საქართველოსა და კავკასიაში. ამ ფონზე აკაკი წერეთლის ლექსი „შამილის სიზმარი“ (1859 წ.) უდერს როგორც მიმართვა და პოზიცია: შემთხვევითი არ არის, რომ აკაკი სწორედ ამ ლექსს გადაუგდებს ხელთათმანივით ქართველ რომანტიკოს პოეტს და რუსული არმიის გენერალს, გრიგოლ ორბელიანს, რითაც ხაზს

¹ ილია ჭავჭავაძის წმინდანად შერაცხვა ქართული ეკლესიის მიერ და მისი სახელდება წმინდა ილია მართალად, მწერლის სიცოცხლისა და სიკვდილის, მხატვრული შემოქმედებისა და პუბლიცისტიკის მთავარი ღირებულებების კვლავალიარება იყო.

გაუსვამს „შვილთა“ ბანაკის „მამებისაგან“ განსხვავებულ პოზიციას კავკასიის საკითხთან მიმართებაში. ვითარებას გაამწვავებს ალ. ყაზბეგი, ხაზგასმულად გადაანაცვლებს რა აღნიშნული პრობლემის ლიტერატურულ ინტერპრეტაციას ანტირუსულ სიბრტყეზე: მის ტექსტებში ცხადად გამოიკვეთება ტრაგიკული შიში იმ ნაციისადმი, რომელიც „უცხო“ ენით, ზნეობითა და ნეს-ჩვეულებებით იჭრება საქართველოსა და, ზოგადად, კავკასიის ტერიტორიაზე; რუსულ მმართველობასთან დაკავშირებული პერსონაჟები ყაზბეგთან იმთავითვე უარყოფით კონტექსტშია გააზრებული, ან, პირიქით, თუკი პერსონაჟი უარყოფითია, ის აუცილებლად არის დაკავშირებული რუსულ კონტექსტთან, სამაგიეროდ, კავკასიის მთიანი რეგიონის ხალხები უპირატესად გმირობასთან, თავდადებასთან, კეთილშობილებასთან, სიყვარულთან ასოცირდება. იგივე ტენდენციას შეიძლება დავაკვირდეთ აკაკი წერეთლის პოემაში „გამზრდელი“, რომელშიც აფხაზი დადებითი პერსონაჟიც არის და უარყოფითიც, ხოლო მათი ბრძენი აღმზრდელი სულაც ყაბარდოელია¹. ნურც ვაჟა-ფშაველას მუცალსა და ჯოყოლას და მათდამი ქართველ მთიელთა დამოკიდებულებას დავივინყებთ. ეთიკური და საზოგადოებრივი Pro et Contra, რომელსაც ვაჟა-ფშაველა საფუძვლად უდებს თავისი პერსონაჟების ღირებულებათა შკალას, სცდება ვინრო სეპარატიზმის სტანდარტს და ჰუმანიზმის უღრმესი შრეებისაკენ მიემართება. ქართველი რეალისტებისათვის ესოდენ მტკივნეულ „კავკასიის თემას“ მხატვრული ვირტუოზულობით დააგვირგვინებს იაკობ გოგებაშვილი ტექსტში „იავნანამ რა ჰქმნა?“, როდე-

¹ საგულისხმოა, რომ რეალისტი ავტორი, რომელიც, ტრადიციულად, ეთიკური და ზნეობრივი ნორმების მკაცრ რეგულატორად გვევლინება ტექსტში, არც ერთხელ არ ახდენს ეთნიკური სხვაობების აქცენტირებას.

საც ქართული ოჯახის ტრაგიკული ხვედრის ფონზე გამწვავებული ეთნიკური დაპირისპირება ქართველებსა და ლეკებს შორის მოთხრობის ბოლოს საყოველთაო ჰარმონიასა და იდილიაში გადაიზრდება. ამრიგად, XIX საუკუნის დასაწყისში რომანტიზმის ეპოქაში დასმული შეკითხვა – „რატომ უნდა ვიდგეთ კავკასიის ხალხები ერთად, თუკი სარწმუნოებრივი ერთობა არა გვაქვს?“, XIX საუკუნის მინურულს, კრიტიკული რეალიზმის ეპოქაში, სხვაგვარ შეკითხვაში ტრანსფორმირდება – „რა გვაქვს გასაყოფი, როდესაც საერთო პოლიტიკური მტერი გვყავს?“

„დამოუკიდებელი და ძლიერი ქვეყნის“ იდეა იპყრობს ქართული კრიტიკული რეალიზმის სივრცეს. სოციალური პრობლემატიკის აქცენტირებაც კი, ქართული კრიტიკული რეალიზმისთვის ნიშანდობლივი კიდევ ერთი მძლავრი ტენდენცია, ეროვნული თვითმყოფადობის იდეის წარმატებით რეალიზებას ემსახურება. ილია ჭავჭავაძის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე ლუარსაბ თათქარიძისა ამ თვალსაზრისით საეტაპო აღმოჩნდება: მწერალმა შექმნა თემცალა უბოროტო, მაგრამ მუქთახორა, ზარმაცი და ინერტული ხასიათიტიპი, რომელიც არა მხოლოდ იმიტომაა საშიში, რომ სოციალურად დრომოჭმული და რეგრესულია, არამედ იმიტომაც, რომ მისი გაძლიერების შემთხვევაში საქართველოს სულ უფრო მეტად გაუჭირდება მისთვის ესოდენ სანუკვარი მიზნის – დამოუკიდებლობის მიღწევა: დამოუკიდებლობის გზა გადის ბძოლაზე, რომლის უნარიც თათქარიძეს და მისნაირებს არ გააჩნიათ! სოციალური პრობლემა არ რჩება ოდენ სოციალური პრობლემის დონეზე, არამედ მიემართება ეროვნული თვითმყოფადობის იდეას, როგორც ქართული კრიტიკული რეალიზმის მთავარ სათქმელს.

ეროვნული იდეა ცენტრალურ იდეად რჩება მწერალთა ახალი, შედარებით რადიკალური დაჯგუფე-

ბისტვისაც, რომლებიც ქართველი ხალხოსნების (ე.წ. „ნაროდნიკების“) სახელითაა ცნობილი. მიუხედავად მისი დასახელების სიმილარობისა ანალოგიურ ლიტერატურულ სკოლასთან რუსეთში, ის უფრო პრო-ევროპეისტული იყო თავისი ამოცანებითა და მიზანდასახულობებით, ვიდრე პრო-რუსული¹. ქართველი ხალხოსნების დიდი ნაწილი ევროპულ მეცნიერებასა და კულტურასთან დაახლოებაში ხედავდა ქვეყნის სწორი განვითარების წინაპირობას; მათთვის ეროვნული გრძნობის ღირებულება იმდენად იყო ღირსების მატარებელი, რამდენადაც ის ხალხის ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებას ემსახურებოდა. ხალხოსნებმა თამამად შემოიტანეს ქართულ მწერლობაში გენდერული პრობლემები.

XIX საუკუნის მიწურულისათვის ესოდენ სპექტრული და მრავალფეროვანი ქართული რეალიზმი **გვიანი რეალიზმის**² ფაზაში გადაინაცვლებს და ამითაც ის „სოლიდარობას“ უმყლავნებს ევროპულ ლიტერატურულ პროცესებს: ქართული ლიტერატურა წარმატებით ეუფლება გვიანი რეალიზმის ესთეტიკას, რომელიც რამდენადმე განსხვავდა კრიტიკული რეალიზმის ძირითადი ტენდენციებისგან.

რეალისტმა მწერლებმა, რომლებმაც XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან გვიანი რეალიზმის მგრძნობელობაში გადაინაცვლეს (დოსტოევსკი, ჩეხოვი, გი დე მოპასანი), მთელი სისრულით შეიმეცნეს ის საშიშროება, რომელიც არნახულად გააქტიურებულ პოლიტიკურ უტოპიებსა და სამეცნიერო-ტექნიკურ პროგრესს მოჰქონდა საუკუნეების განმავლობაში შემუშავებულ და დადგენილ სულიერ ღირებულებათა სისტემისთვის. განგაშის ზარი რომანტიკოსებმა (მერი შელი – „ფრანკეშტიანი“)

1 წინამდებარე წიგნის ავტორს დაგეგმილი აქვს ამ საკითხის საგანგებო კვლევა.

2 ტერმინი ჩვენია – ი.რ.

და ფილოსოფიის ახალი ტალღის წარმომადგენლებმა შემოჰკრეს: „პირველადი მნიშვნელობის პრობლემას წარმოადგენდა არა მხოლოდ თანამედროვე მიღწევების შედეგად გამეფებული ძალადობისა და ტერორის ატმოსფერო, არამედ ინდივიდუალურობის დაკარგვის სახიფათო ტენდენცია „კოლექტიურისა“ და „საყოველთაოს“ წიაღში. შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და ნიცშეს ფილოსოფიაში ცხადად აისახა კაცობრიობის წინაშე წამომართული ამ საფრთხის სიღრმისეული პროექცია. მათ მოძღვრებებში გამოიკვეთა ერთსულოვანი აგრესია პოზიტივიზმისა და „მონაგარიშე-ბუხჰალტრული“ ტექნიკური აზროვნების მიმართ, მწვავედ დაისვა ადამიანის თავისუფალი აქტივობის, შემოქმედებითი ნებისა და ინდივიდუალური აზროვნების დაკარგვის პრობლემა... ახალი ფილოსოფიური აზროვნების წიაღში ჩამოყალიბდა პესიმისტური განწყობილება, ღრმა სკეფსისი არსებული რეალობისადმი. „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ მესვეურთა მიზანს წარმოადგენდა სიცოცხლის გარეგანსაზღვრულობის იდეის შეცვლა თვითგანსაზღვრულობის იდეით, ანუ მიმართების – „მე და სამყარო“ – ტრადიციული და რაციონალური გარეხედვის პოზიციის ტრანსფორმირება გრძნობადისა და აღქმადის პრიმატზე დაფუძნებულ შიგახედვის პოზიციაში. შიგნით და შიგნიდან ხედვის პროექცია წინ წამოსწევდა მე-ს ინდივიდუალურ ასპექტებს, ამკვიდრებდა კონდიციას, რომლის პირობებშიც ადამიანი აღარ სჯერდებოდა უკვე არსებული, გამყარებული, თავისთავადი „სამყაროს რეპროდუცირებას“ და კონცენტრირდებოდა საკუთარი ინდივიდუალური შესაძლებლობებისა და პერსპექტივების რეალიზებაზე... შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და ნიცშეს ფილოსოფია სრულ ანტაგონიზმში აღმოჩნდა XIX საუკუნეში განვითარებულ სოციალისტურ და დემოკრატიულ მოძღვრებებთან, გაბატონებულ მეცნიერულ პროგრესთან

და საერთო-რევოლუციურ ატმოსფეროსთან. მათ ნა-
აზრევში ცხადად აისახა არა მხოლოდ ეპოქის კრიზი-
სი, არამედ კრიზისული ეპოქის ჩარჩოებში მოქცეული
ადამიანის ტრაგედია“ (რატიანი 2010ა: 36-40).

სოციალ-უტოპისტების მოძღვრებების, მარქსისა
და ენგელსის „ზიარი საკუთრების“ თეორიის, ჩარლზ
დარვინის „ევოლუციის თეორიის“, ფიზიკოსთა მიერ
ატომის აღმოჩენის, დიდი ქიმიური ძვრებისა და ბი-
ოლოგიური ექსპერიმენტების მონაცვლეობის პირო-
ბებში ადამიანები დაექვდნენ (რემი დე გურმონი)
– ისინი დაექვდნენ საკუთარ წარმომავლობასა და
წარმავლობაში, ღმერთსა და სამყაროში. იდეალური
სამყარო დაინგრა, – აცხადებდა ფრიდრიხ ნიცშე, –
„კაცობრიობას გამოეცალა საყრდენი. ადამიანი რჩება
ორიენტირების გარეშე, ის რჩება თავისი თავის ანა-
ბარა. ადამიანმა აღარ იცის, თუ რისთვის ცხოვრობს,
საით მიდის, არ იცის რით გაამართლოს თავისი მოქ-
მედება და აზროვნება. მას ეუფლება მარტოობის, უპერ-
სპექტივობის, უიმედობის გრძნობა“ (ბუაჩიძე 1970: 26).
იდეალური ღირებულებები უფასურდება, „ღმერთი
მოკვდა, ღმერთის არსებობით გამართლებული ღირე-
ბულებები, რომელთაც ადამიანი აქამდე ეთანხმებოდა,
კარგავენ თავის ფასს. ეს კი იმის მაუწყებელია, რომ
კართან მომდგარია „ყველა სტუმართაგან ყველაზე
შემზარავი“ – ნიჰილიზმი“ (ბუაჩიძე 1970: 26). ნიც-
შეს ფრაზამ – „ღმერთი მოკვდა“ – გამოხატა ფილო-
სოფოსის ღრმა პირადული ტრაგედია, ამოზრდილი
„ევროპული კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ის-
ტორიული მოძრაობის შინაგანი ლოგიკიდან“ (ბუაჩიძე
1986: 76). „ჩვენი ეპოქა არის ძველი იდეალების შეცვლა
ძალადობით და ეს მხოლოდ მეცნიერების დამსახურე-
ბაა“, – შფოთავდა ბერტრან რასელი (ბეიკერი 1990: 64);
„სამყარო თავის დასასრულს უახლოვდება, – აცხადებ-
და შეძრწუნებული შარლ ბოდლერი, – ტექნოკრატია

საბოლოოდ გაგვანადგურებს ჩვენ, პროგრესი კი ისეთ სულიერ შიმშილს დასთესს, რომ უტოპისტთა სისხლნაკრავი, ფუქსავატი და არაბუნებრივი ოცნებები მოგონება იქნება მასთან... სამყაროს ნანგრევები საცნაური გახდება არა პოლიტიკური სისტემების ან სხვა რაიმე უბედურების სახით, არამედ ჩვენი გულების სიღრმეებში“ (კუმარი 1991: 117).

ევროპული საზოგადოება აშკარად დადგა ინდივიდუალური ფენომენის ნიველირების საფრთხის წინაშე. შედეგად, დეკადენსი მთელი სისრულითა და ენერგიით მოედო ევროპულ ლიტერატურას, ხოლო კრიტიკულმარეალიზმმა მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაცია განიცადა და გვიანი რეალიზმის მოდელს მისცა დასაბამი.

გვიანი რეალიზმის ფაზაში მწერლებმა თითქოს შეიგრძნეს, რომ დრომ შეცვალა ადამიანის „ქიმიური შედგენილობა“! საუკუნეების მანძილზე ლიტერატურაში ჩამოყალიბებული გარეხედვის პერსპექტივა – „ადამიანი და სამყარო“, ანუ „მე და სამყარო“ – ჩანაცვლა სრულიად განსხვავებულმა შიგახედვის პერსპექტივამ: „ადამიანი სამყაროში და სამყარო ადამიანში“ ანუ „მე სამყაროში და სამყარო ჩემში“. გვიანი რეალიზმის ერთ-ერთ წამყვან თემად იქცა პიროვნების თავისუფალი ნების ძიება და მის მიერ გაუცხოებული სამყაროს შეცნობის მცდელობა. რაც უფრო სასტიკი ხდებოდა სამყარო, მით უფრო მეტად იკეტებოდა ადამიანი თავის თავში. ხედვის ეს ახალი პერსპექტივა, დეკადენსის კონცეფციასთან წყვილში, წარმოადგენდა პირდაპირ გზას მოდერნიზმისკენ¹.

განსაკუთრებული კონტრიბუცია ლიტერატურული ხედვისა და პრინციპების გარდაქმნის ამ რთულ სისტემაში ეკუთვნის ფიოდორ დოსტოევსკის, რომელიც მთელი თავისი არსებით ეწინააღმდეგებოდა ინდივიდუალიზმის დაკარგვის საშიშროებას. მისთვის ახდე-

1 ამ საკითხს მოგვიანებით ქვემოთ დავუბრუნდებით.

ნილ კოშმარს წარმოადგენდა რაციონალიზებული საზოგადოების ჩამოყალიბების პერსპექტივა. საზოგადოების რაციონალიზაცია დოსტოევსკისეული „შეუზღუდავი დესპოტიზმის“ რელევანტური ცნება იყო, მეცნიერულის, ლოგიკურისა და საყოველთაოს წიაღში სამუდამოდ ჩაკარგული თავისუფლების სინონიმი. „დოსტოევსკი დაჯილდოებული იყო გენიალური ნიჭით, მოესმინა თავისი ეპოქის დიალოგი, – ნერდა მიხაილ ბახტინი, – უფრო ზუსტად, მოესმინა თავისი ეპოქა როგორც უზარმაზარი დიალოგი, მოხელთებინა მასში არა მხოლოდ ცალკეული ხმების ჟღერადობა, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, დიალოგური ურთიერთობები ხმათა შორის, მათი დიალოგური ურთიერთქმედება“ (ბახტინი 1972: 150). ეს დამოუკიდებელი, ერთმანეთთან შეუზღუდავი და, შესაბამისად, არაინტეგრირებადი ხმები ერთმანეთზე ზედდებით ხასიათდება და არც ერთი მათგანი არ ღალადებს უმაღლეს და საბოლოო ჭეშმარიტებას: ჭეშმარიტება, როგორც მხატვრული ტექსტის კონცეფცია, მხოლოდ ამ ხმათა ყველა პოზიციის, როგორც მრავალხმიანი, პოლიფონიური ჰარმონიის შედეგია. დოსტოევსკის მთავარ აღმოჩენად ადამიანი იქცა, ადამიანი, რომლის სულსა და გონებაში მომხდარი ღრმა ცვლილებები გასაოცარი მრავალფეროვნებით დააფიქსირა ავტორმა.

გვიანი რეალიზმის აღნიშნული თემები ქართულ რეალისტურ მწერლობაში 1880-იანი წლებიდან აქტიურდება. ილია ჭავჭავაძის „სარჩობელაზედ“ და „განდევილი“, ალექსანდრე ყაზბეგის „მოძღვარი“ და „მამის მკვლელი“ ამ ტენდენციის შესანიშნავი დადასტურებაა. მოგვიანებით, ანალოგიურ პრობლემებს ჩაუღრმავდება დავით კლდიაშვილი („სამანიშვილის დედინაცვალი“, „სოლომან მორბელაძე“, „ირინეს ბედნიერება“ და სხვ.), სრულიად გამორჩეული ხელწერისა და ნარაციული სტილის მქონე მწერალი, რომლის თითქმის ყოველ

ტექსტში, სიუჟეტი, რომელიც ბანალური და კომიკური ამბით იწყება, თხრობის დასასრულს უკიდურეს დაძაბულობასა და სიმძაფრეს აღწევს; კომიკური ამბავი ტრაგიკული ფინალისკენ მიემართება და ცხოვრებაც, ამბის თითოეული მონაწილისათვის, ტრაგიკული მოვლენების ერთიან ჯაჭვად იქცევა. მაგრამ, თუკი ილია ჭავჭავაძისა და ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედებაში პიროვნების შეჯახება სამყაროსთან იმთავითვე ტრაგიკული შუქ-ჩრდილებითაა განსაზღვრული, კლდიაშვილთან ის სევდიანი ირონიით არის გაჯერებული.

გვიანი რეალიზმის თემებისა და ტენდენციების დამკვიდრების თვალსაზრისით, ქართულ მწერლობაში ფასდაუდებელია ვაჟა-ფშაველას როლი და დამსახურება. ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული მემკვიდრეობა თავისი თემებითა და მიზნებით ევროპული გვიანი რეალიზმის ეპოქის ღირებული ქართული რეფლექსიაა. ვაჟას შემოქმედება ნასაზრდოებია როგორც პროგრესული ფილოსოფიური და ლიტერატურული პრინციპებით (ადამიანის შინაგან, სულიერ-ფსიქოლოგიურ შრეებში ჩაღრმავება, ადამიანისა და სამყაროს რთულ ურთიერთდამოკიდებულებაზე ფიქრი), ისე – ქართული მითოლოგიური და ფოლკლორული ტრადიციებით: ის სრულად აირეკლავს მითოლოგიური არქეტიპების გავლენას ლიტერატურაზე და წარმოაჩინს ხალხური სიტყვიერების არა მხოლოდ მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების, არამედ ყოფითი კულტურისა და მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენათა ასახვის ფუნქციას მხატვრულ ტექსტებში¹. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ცენტრალურ ტექსტებს – „ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „გოგოთურ და აფშინა“, „გველის მჭამელი“ და სხვ. – ცხადია, განსხვავებული სიუჟეტები აქვს, მაგრამ ერთი საერთო პრინციპი ამ-

¹ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში რეფლექსირდება ქართული კულტურის უძველესი არქეტიპული შრეები.

თლიანებს: პიროვნებისა და პიროვნული ღირსების დამკვიდრების პრინციპი! ვაჟა-ფშაველას ყურადღების უმთავრეს საგანს ადამიანი წარმოადგენს, სუბიექტი, დამოუკიდებლად მისი რელიგიური მრწამსისა და სოციალური კუთვნილებისა, რომელიც არსებობს გარკვეული საზოგადოების ანუ ობიექტური გარემოს პირობებში და ცდილობს დამკვიდრდეს მასში, როგორც ინდივიდუალური პიროვნება. ისინი არ არიან მრავალთაგან ერთ-ერთი, არამედ ერთი – მრავალში, ხოლო პიროვნების თავისუფლების ერთადერთ პროექციად სულიერი პროექცია იკვეთება. ვაჟა-ფშაველას ღვაწლი, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმდენადვე სასარგებლოა კაცობრიობისათვის, რამდენადაც სასარგებლო და გონივრულია სამშობლოსათვის („კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“).

სწორედ ამ პათოსით შეაბიჯებს ქართული მწერლობა XX საუკუნეში და ბუნებრივად შეუდგება მოდერნისტული ძიებების საერთოევროპულ გზას¹...

1 ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება აღმოჩნდება ის სიმძიმის ცენტრი, რომელსაც დაეფუძნება XX საუკუნის ქართული ლიტერატურული პროცესების – თამამი მოდერნისტული ტენდენციებისა თუ ექსპერიმენტების – შინაგანი კავშირი ქართულ კლასიკურ მწერლობასთან.

თავი მეოთხე

XX საუკუნის ქართული მწერლობა: მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის წიაღში და მის მიღმა

4.1. საბჭოთა ტოტალიტარიზმის სათავეებთან. ბოლშევიკური რევოლუცია და ლიტერატურა: ინტეგრაციიდან იზოლაციისაკენ

ლიტერატურა წარმოადგენს კონცეპტუალურ რეფლექსიას რეალურად მიმდინარე პროცესებზე. კონტექსტი, რომლის წიაღშიც ყალიბდება მხატვრული ტექსტი, ყოველთვის პოულობს ასახვას ამავე ტექსტის აზრობრივ თუ გამომსახველობით შრეებში. თუკი გავითვალისწინებთ ლიტერატურის თანდაყოლილ სწრაფვასაც ინტელექტუალური და რეპრეზენტაციული თავისუფლებისაკენ, ცხადად შეიძლება წარმოვიდგინოთ ის წინააღმდეგობა, რომელიც ტოტალიტარული რეჟიმების პირობებში იქმნება მხატვრულ ტექსტსა და რეალურ კონტექსტს შორის. ტოტალიტარიზმის, როგორც ძალადობრივი მმართველობის უპირველესი ნიშანი იდეოლოგიური დიქტატურის შექმნაა, კლიშეების ფორმირება და დანერგვა, რაც, ცხადია, მნიშვნელოვნად ზღუდავს ლიტერატურული თავისუფლების ფარგლებს. ამის ნათელი მაგალითია გასული საუკუნის 20-იანი წლები, **ბოლშევიკური რევოლუციის** შემდგომი პერიოდი, როდესაც ქართულ მწერლობაში დასავლური კანონის კვალდაკვალ დამკვიდრებული მოდერნისტული ტენდენციები კონცეპტუალურ ანტაგონიზმში აღმოჩნდა ახალბედა საბჭოთა დიქტატურ-

რის იდეოლოგიურ პრინციპებთან. სულიერი ღირებულებების დესტრუქციით აღნიშნული პოლიტიკური კურსი იმთავითვე დაუპირისპირდა მოდერნიზმს – შინაგანი, სულიერი ძიებით აღნიშნულ ლიტერატურულ პროცესს, რომელმაც, თავის მხრივ, ზუსტად აირეკლა ეპოქის კრიზისი, ის საერთო სკეპტიციზმი და ნიჰილიზმი, რომელიც სუფევდა ინტელექტუალური ტერორით დათრგუნულ საზოგადოებაში. დაპირისპირებამ ტოტალიტარულ რეჟიმსა და მხატვრულ-ლიტერატურული აზროვნების ბუნებრივ კურსს შორის მტკივნეული გამოცდილების ათეული წლები მიითვალა და ქართული კულტურის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი ეტაპი შექმნა. ამგვარ ვითარებაში ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის თვალსაზრისით, ცხადია, მნიშვნელობს ტექსტის არა მარტო კონცეპტუალური ან მოტივაციური მოდელების შეფასება, არამედ ინტელექტუალურ ტერორზე ლიტერატურული პროცესის რეაქციის გამოვლენა, იმ სტრუქტურული მოდელების სისტემატიზება, რომლებსაც გვთავაზობს საკმაოდ ვრცელი ლიტერატურული მასალა.

ათეული წლების მანძილზე საბჭოთა კავშირი ისტორიული და კულტურული ეკლექტიზმის სიმბოლოს წარმოადგენდა, თუმცა შეუთავსებლობანი წარმატებით ინიღბებოდა ჰიპერტროფირებული სახელისუფლებო მანქანის გამართული მუშაობითა და ხელისუფლების ცენტრალიზების პრინციპით: რაც სჭირდება ერთს, საჭიროა ყველასათვის, რაც წესია ერთისათვის, წესია ყველასათვის, როგორც ცხოვრობს ერთი, ისე უნდა ცხოვრობდეს ყველა – გადაწყვეტილებას ერთპიროვნულად იღებს ცენტრი; ეროვნება, ისტორია, ტრადიცია, აზროვნება, მისწრაფება მხოლოდ უმნიშვნელო დეტალებია მასშტაბური წითელი საბჭოთა მარკერის ფონზე. ამ სისტემის შემადგენელ ნაწილად საქართველო 1921 წლიდან იქცა, რაც იმის მომასწა-

ვებელი იყო, რომ XIX საუკუნეში ესოდენ მომნიფებული და ინტელექტუალურად შემზადებული ნაციონალური იდენტობის პრობლემა ხანგრძლივი ნიველირებისათვის, ხოლო დასავლურ ლიტერატურულ კანონთან ინტეგრირებული ქართული ლიტერატურა იძულებითი იზოლაციისთვის აღმოჩნდა განწირული.

ბოლშევიკურმა რევოლუციამ, რომელიც 1917 წელს მოხდა რუსეთში, საქართველომდე 1921 წელს მოაღწია და წერტილი დაუსვა საქართველოს დამოუკიდებელი რესპუბლიკის სამწლიან არსებობას (1918-1921 წ.წ.)¹. საქართველო იძულებით იქნა გაერთიანებული საბჭოთა კავშირში – საერთო-კომუნისტური აჯანყების პოლიტიკურ ნაყოფში. პოლიტიკური ტერორის, სისხლის, სიკვდილისა და მსხვერპლის გზით ქვეყანა ჩათრეულ იქნა „ახალი სოციალური წყობილების შექმნისა“ და ადამიანების „გადაკეთების“ პროცესში, რომელიც სრულად ემთხვეოდა ბოლშევიკური დიქტატურის იდეოლოგიურ კურსს. არადა, მარქსიზმის იდეოლოგიებისა და პროლეტარიატის ინტერესთა დამცველების ჩანაფიქრი სულ სხვა მომავალს ჰპირდებოდა „ბურჟუაზიის ბორკილებისაგან გათავისუფლებულ“ ხალხებს: კითხვაზე – „როგორი იქნება ამ რევოლუციის [პროლეტარულის] მსვლელობა“, ენგელსი პასუხობდა: „უწინარეს ყოვლისა, იგი შექმნის დემოკრატიულ წყობილებას და მით, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, პროლეტარიატის პოლიტიკურ ბატონობას“ (ენგელსი 1972: 17). იქვე: „დემოკრატია სრულიად უსარგებლო იქნებოდა პროლეტარიატისათვის, თუ მას იგი და-

¹ სწორედ ეს გარემოება მიგვაჩნია მთავარ მიზეზად, რომ ვამტკიცოთ: ღირებულმა ფრთამ ქართული მწერლობის რევოლუცია არ მიიღო. მიუხედავად რევოლუციის თემაზე შექმნილი ტექსტებისა, რომელთა დაწერაც მათ უწევდათ, რევოლუცია პრინციპულად არ იქნა და ვერ იქნებოდა მიღებული ქართული მწერლობის ღირებული ფრთის მიერ, ვინაიდან მან დაასრულა ქართველთა ყველაზე სანუკვარი ოცნება — პოლიტიკური თავისუფლება.

უყოვნებლივ არ გამოიყენებდა როგორც საშუალებას იმ ფართო ღონისძიებათა გასატარებლად, რომელნიც წარმოადგენენ უშუალო იერიშებს კერძო საკუთრებაზე და უზრუნველყოფენ პროლეტარიატის არსებობას“ (ენგელსი 1972: 17). დემოკრატიის ამ უცნაურ მოდელს, განსაზღვრულს ძალადობის თითქმის აუცილებელი წინაპირობით, ნიკოლაი ბერდიაევი „ავტორიტარული ანუ კომუნისტური დემოკრატია“ უწოდა და დემოკრატიის ყველაზე წარუმატებელ მოდელად მიიჩნია: „მასებისა და უპიროვნო სიმრავლეთა მბრძანებლობა, რომელიც ხან ბურჟუაზიული დემოკრატიისა და ფულის დიქტატურის – ყოველთვის ფარული და შენიღბული დიქტატურის, ხან კი ავტორიტარული სახელმწიფოებისა და ბელადების აშკარა დიქტატურის სახეს იღებს, ძალიან მძიმე მდგომარეობაში აყენებს კულტურის შემოქმედთა ფენას, კულტურულ ელიტას. ეს კულტურული ელიტა სასიკვდილო აგონიას განიცდის, მისი მორალური და მატერიალური მდგომარეობა სულ უფრო და უფრო აუტანელი ხდება. ლიბერალურ დემოკრატიაში ის კაპიტალისა და ბრბოს ვულგარულ გემოვნებაზეა დამოკიდებული, ავტორიტარულ, ანუ კომუნისტურ დემოკრატიაში კი – სულის დამთრგუნველ მსოფლმხედველობრივ დიქტატურაზე, სულის ორგანიზების პრეტენზიას რომ აცხადებს“ (ბერდიაევი 2001: 91). ე.წ. კომუნისტური დემოკრატიის მთავარი პრობლემა ბერდიაევი „სოციალური დაკვეთის სისტემაში“ დაინახა: „არ არსებობს დაკვეთა, უმაღლესი ხარისხის კულტურას, სულიერ კულტურას, ნამდვილ ფილოსოფიასა და ნამდვილ ხელოვნებას რომ მოითხოვდეს“ (ბერდიაევი 2001: 91-92).

პროლეტარულმა რევოლუციამ, რომლის შედეგადაც დამყარდა პოლიტიკურად ერთპარტიული, ხოლო სოციალურად უნიფიცირებული (ფურცელზე მაინც) წეს-წყობილება, ე.წ. კომუნისტური დემოკრატია,

კულტურისა და ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ადამიანებს შეუზღუდა თავისუფალი არჩევანის უფლება, რამაც სავალალო დალი დაასვა კომუნისტური ქვეყნების კულტურულ ისტორიას. **დეგრადაცია განიცადა კულტურის მთლიანობის იდეამ: კულტურის დაქვემდებარება მასების გემოვნებისა და მოთხოვნილებისადმი ზოგადკულტურული პროცესის დაკნინების მიზეზად იქცა – წარმოიქმნა კულტურის ორი მოდელი: ერთი მხრივ, მასების გემოვნებასთან გათანაბრებული კულტურა, რომელმაც გადაირჩინა თავი, მაგრამ დაკარგა ღირსება და მასთან ერთად – ღირებულება, მეორე მხრივ – ელიტური კულტურა, რომელმაც „მაღალი კულტურის“ კვარცხლბეკზე დგომა ირჩია, თუმცაღა, საბოლოოდ ჩაიკეტა საკუთარ თავში და, როგორც ხალხისათვის (ამ სიტყვის ფართო გაგებით) უსარგებლო კულტურამ, ღრმად კრიზისულ ფაზაში შეაბიჯა.** შექმნილ ვითარებაში ახალგაზრდა საბჭოთა სახელმწიფოს მესვეურთათვის სირთულეს აღარ წარმოადგენდა „ჩვენიანისა“ და „მტრის“ დიფერენციაცია კულტურის სფეროში, მეტიც: ახალგაზრდა საბჭოთა ხელისუფლებას შეეძლო აღეზევებინა მორჩილები, დაესაჯა ურჩები, ანაც მოესყიდა ისინი ყველა შესაძლო საშუალებით – დაპირებით, მუქარით, შიშით, მატერიალური ნახალისებით, მარგინალები კი... მარგინალები ხომ მუდმივად განიცდიან სოციალური და მატერიალური გარანტიების დეფიციტს... ასეთ დროს ყველაზე მეტად სინდისი ზარალდება: „მსოფლმხედველობრივი დიქტატურა ადამბლავებს სინდისს და მხოლოდ თავისუფალი სინდისის გმირულ შემართებას თუ შეუძლია მას წინააღმდეგობა გაუწიოს“ (ბერდიაევი 2001: 95).

ბოლშევიკური რევოლუციის შემდგომ პირველი და ყველაზე მწვავე ათწლეულის ზემოქმედება ქართულ (და არა მარტო ქართულ), კულტურულ-ლიტერატურულ პროცესზე მტკივნეული აღმოჩნდა: „მამაცი“

ბოლშევიკი-რევოლუციონერები მალევე ჩამოყალიბდნენ ცინიკოსებად და ფანატიკოსებად. იდეალური საზოგადოების აშენების აგრესიული სურვილი ერთგვარ სახელისუფლებო იდეოლოგიად გარდაიქმნა, ირაციონალურ სტრუქტურად, რომელიც საკუთარი ნებით ითავსებდა დემიურგიულ ანუ აღმშენებლურ ფუნქციას, რაც გულისხმობდა ახალი საზოგადოებრივი მოდელის „შექმნას“ და ადამიანების „გადაკეთებას“ შესაბამის ყაიდაზე. მაგრამ „შექმნისა“ და „გადაკეთებისკენ სწრაფვა“, აგებული ძალადობასა და ტერორზე, თანდათანობით გადაიზარდა ქაოსსა და უბედურებაში და, საბოლოოდ, ორგანიზებული ბოროტების სახე მიიღო¹. ს. ლ. ფრანკი აღნიშნავს: „უტოპიურ მოძრაობებს ყოველთვის იწყებენ თავდადებული ადამიანები, ანთებულნი ხალხისადმი სიყვარულით, რომლებიც მზად არიან თავიანთი სიცოცხლე გასწირონ მოყვასისათვის; ასეთი ადამიანები არა მარტო ჰგვანან წმინდანებს, არამედ, რაღაც თვალსაზრისით, ნაზიარებნი არიან კიდევაც სინმინდესთან. მაგრამ თანდათან, სწორედ დასახული მიზნის პრაქტიკული განხორციელების მოახლოების გამო, ისინი ან თავად გარდაიქმნებიან სატანური ბოროტების ძალით შეპყრობილ ადამიანებად, ან, როგორც მემკვიდრეებს, ადგილს უთმობენ ძალაუფლების გარყვნილ და უსულგულო მადიებლებს. ასეთია ყველა რევოლუციის პარადოქსული განვითარება, ყველა უტოპიური ჩანაფიქრის ცხოვრებისეულ წესად გარდაქმნის მცდელობა“ (ფრანკი 1992: 54).

ლიტერატურა, როგორც ახალი ხელისუფლებისათვის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი იდეოლოგიური ბერეკეტი, მალევე გადაიქცა პოლიტიკური და სოციალური „დაკვეთების“ ავანსცენად: მავანნი სი-

¹ დეტალურად ამის შესახებ იხ. ი. რატიანი, ლიტერატურული დისკურსის მოდულები საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში // სჯანი, 11, 2010, გვ. 49-58.

ამოვებით დაემორჩილნენ ამ ტენდენციას, მავანნი – იძულებით, და მხოლოდ მცირედმა ნაწილმა გაბედა წინააღმდეგობის განევა. დისკურსის კვალდაკვალ დიფერენცირდა სინდისი, ვინაიდან ავტორიტარული გარემო ავტორიტარული სინდისის ფორმირების პირველმიზეზად იქცევა. „ავტორიტარული სინდისი არის ხმა ინტერიორიზებული გარეშე ავტორიტეტი-სა... – აღნიშნავს ერის ფრომი თავის საეტაპო ნაშრომში „ავტორიტარული სინდისი“, – ჩვეულებრივ, ავტორიტარული სინდისის მქონე ადამიანი მიჯაჭვულია გარეშე ავტორიტეტებზე და მათს ინტერიორიზებულ ანარეკლზე... გარეშე ავტორიტეტების არსებობა, რომელთა მიმართ ადამიანი მოწინებით შიშს განიცდის, ინტერიორიზებული ავტორიტეტის – სინდისის – მუდმივად მკვებავ წყაროს წარმოადგენს“ (ფრომი 1998: 1,4).

ბოლშევიკთა სახელისუფლებო იდეოლოგიის უშუალო ლიტერატურულ რეფლექსიად საბჭოთა დისკურსი იქცა, ხელისუფლების მიერ საგანგებოდ ორგანიზებული სისტემა, რომელიც საფუძვლად დაედო ხელოვნური სისტემის – საბჭოთა ლიტერატურული კანონის – შექმნას და თანდათან ჩაენაცვლა ნაციონალურ ლიტერატურულ კანონ[ებ]ს. საბჭოთა დისკურსი საქართველოში (ისევე როგორც სხვა საბჭოთა ქვეყნებში) სოციალისტური რეალიზმის (მაქსიმ გორკის ტერმინი) სახით დამკვიდრდა და იმთავითვე რამდენიმე შენაკადად განიტოტა: პროლეტარული მწერლობა, სოცრეალისტური მწერლობა, საბჭოთა პუბლიცისტიკა.

კლასიკური განმარტებით, „საბჭოთა დისკურსი არის ლინგვოროტიკული ბუნების მქონე სოციოკულტურული ფენომენი“ (ვოროჟბიტოვა: 2000), რომლის მენტალობის სოციოფსიქოლოგიურ გასაღებს წარმოადგენს ჰომინი. ეს არის, ერთი მხრივ, „ახალი

დემოკრატიისა“ და მემარცხენე ინტელიგენციის დისკურსი, სადაც სიტყვა-ფიქცია დომინირებს სიტყვა-საგანზე, მეორე მხრივ კი – „ზედაპირული დისკურსი“, რომელსაც არ გააჩნია სიღრმე და ნაციონალური ინდივიდუალობის განცდა. ამ დისკურსის ფარგლებში შეუძლებელი იყო რაიმეს გაგება, არამედ მხოლოდ სიმულაცია, სიმულაციის რადიკალურ გამოვლინებას კი იდეოლოგიზებული მაკულატურა წარმოადგენდა.

„აღმშენებლობის გზაზე“ შემდგარი ქვეყანა კი ჯიუტად მიიწვედა დასახული მიზნისკენ (კომუნიზმის მშენებლობა): პროლეტარიატი მიიჩნეოდა მესიანისტურ კლასად, რომელსაც დაეკისრა ისტორიული მისია, მოეხდინა რევოლუცია და ძალის გამოყენებით გარდაექმნა უსამართლო საზოგადოება სამართლიანად; პროლეტარიატს ხელმძღვანელობდა პარტია, რომელსაც, რევოლუციის შემდგომ, კვალიფიციური კადრების მეშვეობით უნდა აეშენებინა „ახალი, თანასწორი საზოგადოება“ და საბოლოოდ აღმოეფხვრა „კერძო საკუთრების“ გაგება. სწორედ ამ მარქსისტულ პოსტულატებს ეფუძნებოდა სოციალისტური რეალიზმი, „ხელოვნურად ორგანიზებული კულტურულ-ლიტერატურული სისტემა, რომელიც პიროვნებას მოიზარებდა სოციალურად აქტიურ ელემენტად, რომელიც ძალადობრივი ხერხების გამოყენებით, ჩართული იყო ისტორიის შექმნის პროცესში“ (ბორევი 2001გ: 403). „სოციალისტური რეალიზმი ქადაგებდა ისტორიზმის აუცილებლობას ხელოვნებაში: ისტორიულად კონკრეტულ მხატვრულ რეალობას ხელოვნებაში უნდა მიეღო „სამგანზომილებიანი“ მოდელის სახე (გორკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მწერალი ცდილობს აღბეჭდოს „სამი რეალობა“ – წარსული, აწმყო და მომავალი“ (ბორევი 2001გ: 405).

ახალგაზრდა საბჭოთა წყობილება გაშლილი ფრონტით მკვიდრდებოდა იძულებით გაერთიანებული ქვეყ-

ნების ტერიტორიებზე; სპეციფიკური საბჭოთა ნარატივის სივრცეში, სხვა პოლიტიზებული ტერმინების გვერდით, საპატიო ადგილი ეჭირა ცნებებს – „პროლეტკულტურა“, „საბჭოთა მწერლობა“, „სოციალისტური რეალიზმი“, „საბჭოთა კრიტიკული სკოლა“, რომლებიც ზედმინევენით კარგად გამოხატავდა იდეოლოგიის ნიშნით მარკირებული ლიტერატურის პრიორიტეტულობას და განსაკუთრებულ პრივილეგიებსა და პატივს ჰპირდებოდა მუზის მსახურებს.

„გასაბჭოებელი მუზეუმის“ სამსახურში, სხვადასხვა მიზეზითა და მოტივაციით, სრულიად განსხვავებული გემოვნებისა და შესაძლებლობის ავტორები აღმოჩნდნენ. მათ შორის:

ა) „მასების ხსნის“ იდეით ანთებული (თუ მონამულული? – ი.რ.) ენთუზიასტების მცირე ჯგუფი, რომელიც ქმნიდა საბჭოთა დისკურსის უტრირებულ მოდელს:

პროლეტარული მწერლობის რადიკალური ფრთა, რომელიც რევოლუციის იდეა-ბირთვის რეალიზების მიზნით, მხარს უჭერდა სოციალური ინოვაციების რადიკალურ საშუალებებს, მათ შორის, ვანდალურსკი – ნამებას, მკვლელობას, განადგურებას, ზოგადად, ტერორს, როგორც უმოკლეს გზას მასობრივის კულტივირებისაკენ.

ბ) საშუალო ნიჭის ავტორები, რომელთათვისაც იდეოლოგიური მანქანისადმი ერთგულება სტაბილური კეთილდღეობის მინიმალურ გარანტიას მაინც წარმოადგენდა:

სტაბილური კეთილდღეობის გარანტია ძლიერი ბიძგი აღმოჩნდა მათთვის, ვინც ნაკლებად ფიქრობდა საუკუნო დიდებაზე: იქმნებოდა დითირამბული ლექსები და ოდები საბჭოთა ქვეყნის მესაჭეებზე, ინერებოდა სქელტანიანი რომანები საბჭოთა ადამინების კოლექტიურ შრომასა და შრომით გამირობებზე, ძმობის, ერთობისა და თანასწორობისათვის მებრძოლი ხალხის

ცხოვრებაზე და მათ დაუნდობელ ბრძოლაზე ჯერ კიდევ შემორჩენილ ბურჟუა-არისტოკრატებთან.

გ) იდეოლოგიურად ზომბირებული ინტელექტუალები, რომლებისთვისაც ჩვეულებრივი, ადამიანური (და სავსებით გასაგებიც) შიში განსაზღვრავდა მორჩილებას ლიდერისა და სახელმწიფო სტრუქტურისადმი:

დაშინებული ინტელექტუალების ნაწილი გულმოდგინედ არწმუნებდა თავს საბჭოეთის, როგორც წარმატებული პროექტის ჭეშმარიტებაში: ისინი გასაოცარი სიჯიუტით მიუყვებოდნენ იდეოლოგიის ზიზზაგებს და ასეთივე სიჯიუტით არ აღიარებდნენ ზიზზს საკუთარი არსებობისადმი (ბზარი აღიარებულ მეტრებსაც შეეპარათ). ხელისუფლებისადმი მათი მორჩილების მიზეზად ძნელად თუ დავასახელებთ გულწრფელ ნდობას საბჭოთა იდეოლოგიური კურსისადმი და, მით უმეტეს, აღფრთოვანებას. მიზეზი, უპირატესად, იყო შიში და ტერორი, მონობა კი – იძულებითი არჩევანი.

დ) ლაქიებად ქცეული კრიტიკოსები, რომლებსაც საერთო-აგიტაციური ფონის შექმნა ევალებოდათ:

საბჭოთა კრიტიკა ხოტბას ასხამდა ფუყე ლიტერატურულ ექსპერიმენტებს, თუმცა ამასაც არ სჯერდებოდა და უმონყალოდ ასახიჩრებდა იშვიათობად ქცეული ხარისხიანი მწერლობის ინტერპრეტაციასაც. ამგვარი არასწორი, მიუღებელი ინტერპრეტაციის მსხვერპლად არაერთი ქართველი მწერლის საეტაპო მნიშვნელობის მქონე ტექსტი იქცა.

ე) მცირედი ჯგუფი ნიჭიერი ავტორებისა, რომლებსაც სწამდათ კომუნიზმის ნათელი მომავლისა და რომლებიც განწირულნი იყვნენ უდიდესი იმედგაცრუებისთვის:

ადრე თუ გვიან, მათ „რომანებს“ საბჭოთა ხელისუფლებასთან განბილება მოელოდა და ეს განბილება სხვადასხვა ფორმით იჩენდა თავს – იზოლაცია, ინფანტილიზმი, ლოთობა, თვითმკვლელობა და სხვ.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ავტორთა ძალიან მცირე ჯგუფი – **ჭეშმარიტი ტალანტები, რომლებიც მხოლოდ საკუთარი „რეკლამისა“ და „პიარის“ მიზნით „შეინყა-ლა“ და „დაინდო“ საბჭოთა ხელისუფლებამ და ისინიც შეგნებულად მიდიოდნენ „დროსთან ნებაყოფლობით გარიგებაზე“** (ბორის პასტერნაკის ფრაზა)¹:

სწორედ მათ შექმნეს საბჭოთა ხელისუფლებისათვის ის ინტელექტუალური ოაზისები, რომლებითაც ასე ამაყობდა ახალბედა ქვეყანა და თამამად ებმებოდა საერთაშორისო ლიტერატურულ კონკურენციაში. თუმცაღა, ტალანტების დიდი ნაწილის ბედი ერთჯერადი მოხმარების ჭურჭლის ბედსა და იღბალს უფრო ნააგავდა, ვიდრე ძვირფასი ფაიფურისას. ისინი განიცდიდნენ დანაშაულის გრძნობას.

კითხვები, რომლებიც პასუხგასაცემია, შემდეგი სახით შეიძლება ჩამოყალიბდეს:

- ამ ტრაგიკულ ფონზე, რა ბედი ეწიათ მათ, ვინც განდევნილი აღმოჩნდა ყველა ზემოთ დასახელებული კატეგორიიდან, ანუ რა ბედი ეწიათ მარგინალებს?
- რამდენად ინარჩუნებს პოსტრევოლუციური ქართული მწერლობა ორგანულ კავშირს საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესთან?

¹ ასეთი გარიგების მიზეზი ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში იყო სხვადასხვა.

4.2. ბოლშევიზმი და „მარგინალები“: საბედისწერო ბრძოლა ცენზურისა და იზოლაციის წინააღმდეგ

პოსტ-რევოლუციური საბჭოთა ეპოქის მარგინალებზე საუბრისას, პირველ ყოვლისა, საჭიროა დადგინდეს, თუ როგორია მარგინალობის გაგება ახალფეხადგმულ საბჭოეთში. შემთხვევითი არ იყო, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდის ლიტერატურისმცოდნეობამ გადასინჯა მიმართება მარგინალობის ცნებისადმი: მთელი რიგი ტექსტებისა, რომლებიც საბჭოური მნიშვნელობით იყო მარგინალური ანუ მეორეხარისხოვანი, არადომინანტური, თანამედროვე ინტერპრეტაციით, პირიქით, გაიაზრება როგორც საბჭოთა ეპოქაში შექმნილი ხარისხიანი ლიტერატურის ნიმუში. ამგვარი ცვლილება ინტერპრეტაციულ სტრატეგიაში, რასაკვირველია, უკავშირდება XX საუკუნის ტოტალიტარულ გამოცდილებას. სრულიად ცხადია, რომ 20-30-იან წლებში პოსტრევოლუციური განწყობილებით გაჯერებულ ქვეყანაში მარგინალობას განსაზღვრავდა იდეოლოგია: მარგინალურად მიიჩნეოდა **ანტისაბჭოთა დისკურსი, კერძოდ, მოდერნისტული და ავანგარდული ლიტერატურა**, რომელიც იმთავითვე კონცეპტუალურ ანტაგონიზმში აღმოჩნდა ახალბედა საბჭოთა დიქტატურის იდეოლოგიურ პრინციპებთან¹.

მაღალი მოდერნიზმი, მისთვის ნიშანდობლივი განსხვავებული ფორმებითა და შენაკადებით, სწრაფვით რეპრეზენტაციული თავისუფლებისაკენ, აგრეთვე, ქვეყნის დამოუკიდებლობისა და ინდივიდუალობის დამკვიდ-

¹ იხ. ი. რატიანი, ლიტერატურული დისკურსის მოდელები საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში // სჯანი 11, 2010, გვ. 49-58; ბ. ნიფურია, პოსტმოდერნიზმი // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ. 2008, გვ. 259-262.

რების მხატვრული ტენდენციებით, მთავარ საშიშროებას წარმოადგენდა საბჭოთა დემაგოგებისათვის და გამონაკლისი არც საქართველო ყოფილა. ბელა ნიფურის სამართლიანი შენიშვნით, „იმისდა მიუხედავად, რომ ქართველი მოდერნისტების მიერ ჩატარებული მუშაობა, უპირატესად, კულტურულ-ესთეტიკურ არეალში მიმდინარეობდა, დასავლური გამოცდილების ადაპტაცია გავლენას ახდენდა სოცოკულტურულ არეალზე“ (ნიფურია 2010: 10). მწერლობის ეს ფრთა, რომელიც უარს ამბობდა სოციალისტურ რეალიზმზე, პროგრესული დასავლური სულისკვეთებითა და მოდერნისტული ფილოსოფიით (ინტუიტივიზმი, ფროიდიზმი, პრაგმატიზმი, ნეოპოზიტივიზმი) იყო ნასაზრდოები, თუმცაღა, თითქმის ყველგან შეინიშნებოდა ქართული მწერლობისათვის ესოდენ ტრადიციული სინთეზი ეროვნული ღირებულებებისა დასავლურ ტენდენციებთან, კერძოდ: „ქვეყნის [საქართველოს – ი.რ.] განახლების იდეის“ დამკვიდრება, ანუ – სინამდვილის შეცვლის სურვილის დემონსტრირება; ნაციონალური იდენტობის ახლებური გააზრება, „რაც უკავშირდება ევროპეიზაციის პროცესის გარდაუვალობის ფონზე ნაციონალური კულტურული სახის გაცნობიერებას – ევროპული კულტურის წინაშე მტკიცე პოზიციის მოსაპოვებლად“ (ნიფურია 2010: 11); მწერლობის მოქმედება „კულტურტრეგერის სტატუსით“ და სხვ.

ქართული პროზის ალტერნატიული ფრთის წარმომადგენლის, სტალინისა და ბერიას ხელისუფლების მიერ 1937 წელს სიკვდილით დასჯილი ქართველი მწერლის – მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებაში სრულად შეიგრძნობა გემო იმ განხეთქილებისა, რომელიც არსებულ, მოცემულ სინამდვილესა და მის პიროვნულ მისწრაფებებს შორის სუფევდა. მწერლის დამოკიდებულება ქართული რეალობის მიმართ უაღრესი სკეპტიციზმითა და ნეგატიურობით იყო აღბეჭდილი.

„გარყვნილებამ იმატა, – წერდა იგი, – ავაზაკობამ, ჭორმა, შიმშილმა; ძონძები ეცვათ. ყველა გამგელდა. სიტყვა, დაპირება, პატიოსნება აღარაფრად ფასობდა... საქართველო დაემგვანა მუნიან მშიერ ძალს, სიყვარული მოკვდა“ (წიქარიშვილი 2001: 90), „გულთა ნგრევა, ტვინთა ნთხევა, სულთა ხევა – აი, ჩვენი ეპოქა“ (წიქარიშვილი 2001: 91). მომავალი ფუყე და გამოუსადეგარ ცნებად იქცა. არსებული ვითარების უკიდურესად დესტრუქციული ხასიათი მწერალს კატეგორიული შეფასებებისაკენ უბიძგებდა, ცხადი იყო, რომ თავს მოხვეული „იდეალური“ წესრიგი და რეალიზებული უტოპიური ილუზიები მონური მორჩილებისაკენ მიერეკებოდა ხალხს: „ბუნება სმენადახული იყო, ხოლო ზეცა – ბრმა და უძირო. დარჩა მხოლოდ ირონია და მორჩილება“ (წიქარიშვილი 2001: 91). მაშ სად არის გამოსავალი? გამოსავალი მხოლოდ ადამიანშია, ინდივიდუალური „მე“-ობით გაბრწყინებულ სუბიექტში, რომელიც იღვიძებს, იბრძვის და აყალიბებს საკუთარ კოსმოგონიას. ჯავახიშვილის მწერლობა რეალიზმისა და მაღალი მოდერნიზმის მიჯნაზე დგას და ითვალისწინებს არაოდენ ქართული რეალობის ხაზგასმულად ტოტალიტარულ, ინდუსტრიალურ და პრემატულ არსებითობას, არამედ მის ტრაგიკულ შედეგს – პიროვნების სრულ გაუცხოებას სამყაროსთან და ლტოლვას თვითლოკალიზაციისაკენ, რაც მისივე თანამედროვე მსოფლიო მწერლობის მთავარი თემაა. ამ გაზრდილი სუბიექტივიზაციისა და სამყაროს ესქატოლოგიური შემეცნების მიზეზი არის კომუნიკაციის რღვევა ადამიანსა და გარემოს შორის. ნდობას ცვლის სკეფსისი, სამყაროში ინტეგრირებულ გმირს – ავტონომიურობის ნიშნით აღბეჭდილი ნონკონფორმისტი გმირი. იკვეთება თემა საშიში სამყაროს ჰიპერტროფირებული მოდელის ნიაღში გამომწყვდეული უარყოფილი ინდივიდისა, რომელიც ეძებს ხსნას. ამ შემთხვევაში, გადარჩენის შესაძ-

ლებლობა წარმოადგენს არა მხოლოდ იმედს, არამედ მოთხოვნილებას, გარდაუვალ აუცილებლობასაც კი, რომელიც აიძულებს ადამიანს, ჩაუღრმავდეს საკუთარ არსებობას და ფასეული საზღვრის, ამბივალენტური ლიმინალური ზონისა და ურთულესი, მტკივნეული ტრანსფორმაციების მიღმა გამოიმუშაოს სხვა, ალტერნატიული რეალობა¹. დასახული ამოცანების მასშტაბურობითა და სიღრმით მიხეილ ჯავახიშვილი თავისი თანამედროვე დასავლელი მოდერნისტი ავტორების ღირსეული თანამოაზრეა (ფრანც კაფკა, მიხაილ ბულგაკოვი, ვლადიმირ ნაბოკოვი და სხვ.).

თუმცადა, ჯავახიშვილის პროზაში მსოფლიო ლიტერატურული თემების ნაკადს კონცეპტუალურად აძლიერებს ქართული თემატიკა (კოლონიზებული საქართველო, სოციალური გადატრიალება, პოლიტიკური და ეკონომიკური კრიზისი და სხვ.), მათ შორის, ქართველებისათვის (და არა მხოლოდ ქართველებისათვის) ესოდენ მნიშვნელოვანი იდენტობის პრობლემა და „კავკასიის საკითხი“. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მისი მთავარი წიგნი – რომანი „ჯაყოს ხიზნები“. რომანის ანტიგმირი, ჯაყო ჯივაშვილი მკვეთრად დროის სიმბოლიკის მატარებელი პერსონაჟია, ოსური ქუდით, ოსური ჩოხით, თათრული წინდებით, დაბახანური ჩუსტებით, ქართული ხმლითა და რუსული თოფით. „ჯაყო დროის მიერ ხელოვნურად შექმნილი შარიკოვია, რომელიც ძალღური ერთგულებით ემსახურება თავის მშობელს“ (რატიანი 2010: 143). მასში ერთიანადაა აზელილი და გადაზელილი ის, რასაც ჯერ კიდევ დამოუკიდებელი ერთეულების იერსახე აქვს შენარჩუნებული XIX საუკუნეში: თუკი XIX საუკუნის ფუნდამენტური კითხვა კავკასიურ ხალხებთან მიმართებაში მათი დისჰარმო-

¹ უფრო დეტალურად იხ. ი. რატიანი „ტექსტი და ქრონოტოპი“. თბ., 2010.

ნიული ან, პირიქით, ჰარმონიული არსებობის ირგვლივ ტრიალებს, საბჭოეთის პირობებში ის ყოფნა-არყოფნის პრობლემაში ტრანსფორმირდება: „ახალი დროების“ ნაშიერი ჯაყო ე.წ. „საბჭოური ინტეგრაციის“ შედეგია – ტიპური „უგვარტომო“, ვერავინ გაიგებს, სად იწყება ქართველი და სად მთავრდება დაღესტნელი, სად იწყება ოსი და სად მთავრდება რუსი? ვის სჭირდება ამგვარი მახინჯი ინტეგრაცია, რომელიც იდენტობის განადგურების ტოლფასია? რასაკვირველია, კოლონიალისტს, რუსეთის იმპერიას, რომელიც ახლა საბჭოეთის გაუგებარი სიმბიოზის ნიღაბსაა ამოფარებული. ამ ფონზე ერთგვარ ნოსტალგიურ მნიშვნელობასაც კი იძენს კონსტანტინე გამსახურდიასა და ლეო ქიაჩელის შემოქმედებაში გამოკვეთილი პოზიცია კავკასიურ პრობლემასთან მიმართებაში: მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტები ხშირად საბჭოთა იდეოლოგიებისათვის თვალისასახვევად სოციალური თემებითაა გადაფარული, სიღრმეში ქართველთათვის მტკვინეული კავკასიელი ხალხების იდენტობის პატივისცემისა და ურთიერთდაფასების განწყობილება იკითხება. თუმცა, ეს მხოლოდ გამონაკლისია. „ჩემი მისამართი არც სახლია და არც ქუჩა, ჩემი მისამართია საბჭოთა კავშირი!“ აი, სლოგანი, რომელიც სპობს განსხვავებებს. განა ვინმეს ეყოფა გამბედაობა, ისაუბროს კავკასიური ეთნოსის დიფერენციაციაზე, როდესაც საბჭოეთის დიქტატორული რეჟიმის სათავეში ეროვნებით ქართველი დგას?

საბედნიეროდ ქართული კულტურისათვის, მიხეილ ჯავახიშვილი არ არის მარტო არც თავის ნაციონალურ მიზნებში და არც თავის ინტერნაციონალურ ტენდენციებში. მის მხარდამხარ მუშაობენ სხვა მნიშვნელოვანი ქართველი მწერლები, რომელთათვისაც ზნეობრივი პოსტულატები და ჰუმანიზმის პრინციპები სრულად აღემატება ბოლშევიზმის ეპოქის პრაგ-

მატულ-პოლიტიკურ ამოცანებს და ჯიუტად უერთდება თავისი დროის წამყვან ლიტერატურულ ტენდენციებს: პიროვნებისა და სამყაროს ურთიერთობის იმპრესიონისტულ მოდელს ამუშავებს ნიკო ლორთქიფანიძე, რომელსაც ქართულ პროზაში თამამად შემოაქვს დასავლურ კულტურულ წრეებში გენერირებული, იმპრესიონიზმისათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლები – სამყაროს აღქმა შთაბეჭდილების ეფექტით, ლაკონური ნარატიული ტექნიკა, კონტრასტული ფერების სიუხვე და სხვ.; პიროვნების სულიერი განხეთქილების თემას უღრმავდებიან ვასილ ბარნოვი და ლეო ქიაჩელი; გამოსახვის ექსპრესიონისტულ მანერას ნერგავენ კონსტანტინე გამსახურდია (ადრეული პროზა) და გრიგოლ რობაქიძე: თუ კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე ვაკვირდებით „ხელოვნების აქტივიზაციის“ ექსპრესიონისტული პრინციპის რეალიზებას, რაც რეალობის ახლებურად აღქმის სხვადასხვა ფორმების ძიებასა და ორიგინალური სტილისტური გადაწყვეტილებების მიღებაში გამოიხატება, გრიგოლ რობაქიძის, შემდგომში ცნობილი ქართველი ემიგრანტი მწერლის, შემოქმედებაში „ხელოვნების აქტივიზაციის“ პრინციპი ერწყმის ექსპრესიონიზმისათვის ნიშანდობლივ მეორე პრინციპს – „დემონსტრაციულობას“, რის შედეგადაც მიიღწევა სიტყვის ძლიერი გამომსახველობითი ეფექტი და აზროვნების არსობრივი აბსტრაგირება. აქ დასახელებული ქართველი ავტორების ყველა კლასიკური ტექსტი, მიუხედავად იმისა, რომ მათში მეტ-ნაკლები დოზით რეალიზდება მოდერნიზმის კლასიკური პრინციპები, ტიპოლოგიური სტრუქტურის დეკონსტრუქციის შედეგადაა შექმნილი: კლასიკური ტექსტების ცალკეული ელემენტები თითქოს ექსპერიმენტის საგანს წარმოადგენს – ის, რაც კლასიკურ მწერლობაში დაბალანსებულია, აქ უკვე ავტორის არჩევანს ექვემდებარება. ირღვევა

მთავარი: სუბიექტურისა და ობიექტურის თანაფარდობის ბალანსი მხატვრულ სახეში. საგულისხმოა ისიც, რაც ზემოთ აღვნიშნეთ: გრიგოლ რობაქიძის, კონსტანტინე გამსახურდიას, ლეო ქიაჩელის შემოქმედებაში, მართალია, სხვადასხვა აქცენტების გამოსაკვეთად, მაგრამ ერთნაირი პათოსით არის გაშუქებული კავკასიის თემა – ისინი უღრმავდებიან კავკასიური ეთნიკის, ქართველისა და კავკასიის სხვა რეგიონების მცხოვრებლების ისტორიულ წარსულს, დღევანდლობას, ზნეობრივ და კულტურულ ღირებულებებს და ამ ლოკალურ სატკივარს მაღალი ოსტატობით აქსოვენ მოდერნიზმის ლიტერატურულ ამოცანებში.

კიდევ უფრო ქმედით როლს მოდერნიზმის ევროპული ტენდენციების საქართველოში დანერგვის საქმეში ასრულებენ ქართველი პოეტები: ქართული ლექსის რეფორმატორი და თანამედროვე ქართული პოეზიის გამორჩეული ფიგურა – გალაკტიონ ტაბიძე, ესკიპისტური ფილოსოფიით გაჯერებული ტერენტი გრანელი, აგრეთვე, ქართველი პოეტი-სიმბოლისტები – ტიცციან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, გრიგოლ რობაქიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, ნიკოლო მინიშვილი, გიორგი ლეონიძე, შალვა აფხაიძე, შალვა კარმელი და სხვ. ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ 1919 წელს, გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების კრებულის „არტისტული ყვავილების“ დასტამბვა. თ. დოიაშვილის აზრით, „გალაკტიონის, როგორც რეფორმატორისა და „ახალი პოეზიის“ მესაძირკვლის პოზიცია გაამყარა ეპოქალურმა ნიგმა „არტისტული ყვავილები“ (1919), რომელიც დღემდე ეროვნული ლირიკის მწვერვალად რჩება... გასული საუკუნის 10-იან წლებში გალაკტიონის მიერ განხორციელებულმა რეფორმამ შვა თვისებრივად ახალი პოეზია და ლექსი – განახლებული ვერსიფიკაციით, მრავალხმოვანი რითმით, უნიკალური ევფონიურ-მელოდიური ორგანიზა-

ციით და, რაც მთავარია, მანამდე არ არსებული პოეტური ენით, რომელსაც პიროვნების შინარეალობის ადეკვატური გადმოცემის უნარი ჰქონდა“ (დოიაშვილი 2009: 26). და ზოგადადაც, კრიტიკოსი მიიჩნევს, რომ „ქართულმა მოდერნისტულმა პოეზიამ ხელოვნების სასარგებლოდ დაძლია პოეზიისადმი უტილიტარული მიდგომა და სალექსო კულტურის დონე დასავლურ სტანდარტებს შეუთანადა“ (დოიაშვილი 2009: 27). აკვირდება რა ქართული მოდერნისტული პოეზიის კიდევ ერთი ფრთის – სიმბოლისტების მოღვაწეობას, ბელა ნიფურია მართებულად შენიშნავს: ქართველმა პოეტმა-სიმბოლისტებმა, „ცისფერყანწილებმა“, მიზნად დაისახეს და განახორციელეს კიდევაც ერთი საკმაოდ ამბიციური ამოცანა: „საქართველოს, როგორც მოდერნიზმის კულტურული ცენტრის პოზიციონირება. ამით, ცხადია, ისინი უარს აცხადებდნენ მიეღოთ საქართველოს, როგორც პერიფერიის (რუსულ იმპერიულ ცენტრთან მიმართებით), მოდელი, რაც, ცხადია, საუკუნეზე მეტხანს კოლონიზებულ ქვეყანაში მოქმედი მოდელი იყო. პაოლო იაშვილის „პირველთქმაშივე“ გაისმის განაცხადი: „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი“ (იაშვილი 1916: 4), რაც ნიშნავს, რომ იმპერიული მოდელის სანინააღმდეგოდ, კულტურულ ცენტრად არ აღიარებენ სანქტ-პეტერბურგს ან მოსკოვს, ასეთად აღიარებენ ევროპულ ცენტრს, პარიზს, და ამით იცვლიან კულტურულ კონტექსტს და კოლონიალურ სტატუსს. თუმცა, „უწმინდეს ქვეყანად“ – პოეზიის საკრალურ ადგილად სწორედ საქართველო ცხადდება“, (ნიფურია 2012: 177), მათი ქვეყანა.

„წვეთი სისხლის არ არის ჩემში არაქართული, / ძაფი ნერვის არ არის ჩემში არაპოეტის“, აცხადებს გალაკტიონ ტაბიძე 1916 წელს, რაც არის კიდევაც ნაციონალური იდენტობის იდეასთან პოეზიის შერწყმის ბრწყინვალე გამოვლინება.

ქართული მოდერნიზმი, საბჭოთა ცენზურის ბასრი ცელის მიუხედავად (ლევ ტროცკის ინიციატივა), საუკუნის დასაწყისში (1905-1920 წ.წ.) ჯერ კიდევ ინარჩუნებს ადაპტირებულ მოდერნისტულ პრინციპებს და ავლენს თანაზიარობას საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესთან, რომელიც, თავის მხრივ, საგრძნობლად გლობალური ხდება: XX საუკუნიდან დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ურთიერთობა სცდება ოდენ „ერთმანეთის აღმოჩენის“ ფაზას და ინაცვლებს „ერთმანეთის აღიარების“ ფაზაში – ღრმავდება კულტურათაშორისი დიალოგი; მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის გაგება ფართოვდება ინდური, იაპონური, ჩინური, მოგვიანებით – აფრიკული, აფრო-ამერიკული, სამხრეთ-ამერიკული კულტურების მიმართულებით. ევროპული მოდერნიზმი უარს ამბობს ტრადიციულ კონცეპტუალურ ჩარჩოებზე, მის წიაღში ფორმირებული სკოლები და მიმდინარეობები აშკარა კეთილგანწყობას იჩენენ აღმოსავლური კულტურისა და ლიტერატურის მიმართ: მწერლები მოგზაურობენ აღმოსავლეთის ქვეყნებში, თარგმნიან, ეცნობიან, ესესხებიან სიუჟეტებს. რაც შეეხება ევროპული ლიტერატურული ტრადიციის გამოვლინებას აღმოსავლურ კულტურულ ზონაში, ნიკოლაი კონრადის საგულისხმო დაკვირვებით, ეს პროცესი „იმ ფორმებსაც ავლენს, რომლებითაც ეს გამოჩენა ხორციელდებოდა“ (კონრადი 1972 : 320). „გამოჩენის“ მთავარ ფორმად კი კონრადი ენას მიიჩნევს: ევროპული ლიტერატურების „შეჭრა“ აღმოსავლური ლიტერატურების ზონაში ხორციელდებოდა აღმოსავლელი ავტორების მიერ ცალკეული ევროპული ენებისა და ლიტერატურების ზედმიწევნითი ცოდნის ხარჯზე (ჰასეგავა ფთაბათეი, ცუბოუტი შოო, მირზა მალკოლმი, ზეინ ალ-აბედინი და სხვ.). აღმოსავლური კულტურა და მწერლობა ყურადღებით უსმენს დასავლურს: იხსენებს რა „ოთხ მარტოსულ

სტამბოლელ მწერალს“ (თანფინარს, იაჰია ქემალს, აბდულჰაქ შინას ჰისარს და რეშათ ექრემ ქოჩუს), ორჰან ფამუქი წერს: „თავის დროზე ყველა ეს მწერალი დაბრმავებული იყო დასავლური, ძირითადად, ფრანგული ლიტერატურით და დასავლური ხელოვნებით... ფრანგული ლიტერატურით და მთლიანად დასავლური ხელოვნებით გატაცების შედეგად ამ მწერლებმა დასავლური მანერით წერა დაიწყეს და უკან დასახევი გზა აღარ დაიტოვეს... ფრანგულმა ლიტერატურამ მათ არა მარტო თანამედროვე შეხედულებები, არამედ უცყუარობის, თვითმყოფადობისა და სინამდვილისაკენ სწრაფვა შთააგონა“ (ფამუქი 2012, 2013: 168-169). ცხადია, ფამუქი აქვე არაერთგზის მიუთითებს პრობლემებზე, რომლებიც აღმოსავლელი ავტორების მიერ მაღარმეს, ვერლენის, გოტიეს, ჟიდის, პრუსტის და, მაშასადამე, დასავლური ლიტერატურული კანონის მიღებას მოსდევდა და განსაკუთრებით მწვავედ მიიჩნევს „განხეთქილებას“, რომელიც არსებობდა წერის დასავლურ მანერასა და „ორიგინალურ“ აღმოსავლელ მწერლად დარჩენის რეალობას შორის, მაგრამ ფაქტი ჯიუტია: ორი სამყარო ერთმანეთს უახლოვდებოდა. ამ ფონზე ზედმიწევნით კარგად რეალიზდა ქართული მწერლობისათვის ესოდენ ორგანული ტოლერანტულობა როგორც დასავლური, ისე აღმოსავლური კულტურის მიმართ უკვე დაძლეული კულტურული გამოცდილებიდან გამომდინარე, ქართველი ავტორებისთვის სირთულეს არ წარმოადგენდა წარსულის პრაქტიკასთან დაბრუნება (XVI-XVIII საუკუნეები). ამის ერთ-ერთ დადასტურებას წარმოადგენს ტიცციან ტაბიძის ცნობილი ფრაზა, რომელიც ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთ სლოგანად იქცა:

„ჰაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე ვაზაში // ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდღერის ბოროტ ყვავილებს“.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჰაფიზი XIV საუკუნის ირანელი პოეტი, პრუდომი – XIX საუკუნის ფრანგი პოეტი – „პარნასელი“, ბესიკი – XVIII საუკუნის ქართველი პოეტი, განთქმული აღმოსავლური სალექსო ფორმისადმი მისი სიმპატიით, ხოლო ბოდლერი – თვალსაჩინო ფრანგი პოეტი, სიმბოლისტი, მოდერნისტი, ტიცვიან ტაბიძის ფრაზის ინტერპრეტაცია, რომელიც გაჟღენთილია გოეთეს „აღმოსავლურ-დასავლური დივანის“ სულისკვეთებით, დიდ სირთულეს აღარ წარმოადგენს. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის შეხვედრა საკმაოდ მძლავრად რეფლექსირდება იოსებ გრიშაშვილის პოეზიაშიც: გრიშაშვილისეული ქალაქური ტექსტი აშკარად განიცდის აღმოსავლური სალექსო ფორმის ზეგავლენას და, ამ თვალსაზრისით, ახდენს ქართული რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივი ქალაქური ტექსტის რეკონსტრუქციას. ქართული კულტურისა და ლიტერატურისათვის არ იყო ძნელი ჩაბრუნება ორიენტალურ სუნთქვაში.

ასე თუ ისე, ქართული მოდერნიზმი თავისი სიღრმით, სუბიექტივიზმით, სააზროვნო და სტილური საზღვრების გახსნილობით სერიოზულ საშიშროებას წარმოადგენს საბჭოთა იდეოლოგიური სისტემისათვის. მიუხედავად მისი გარიყვისა საბჭოთა იდეოლოგიების მიერ, უგულვებელყოფისა და უარყოფისაც კი, XX საუკუნის თითქმის 20-იანი წლების ბოლომდე, ქართული მოდერნიზმი რჩება მსოფლიო ლიტერატურული პროცესების წიაღში და შეიგრძნობს მის მაჯისცემას, ემსახურება ქართული მწერლობის „გამართვას მსოფლიო რადიუსზე“ (ტიციან ტაბიძის ფრაზა).

არანაკლები საფრთხე შეუქმნა საბჭოთა კულტურ-პოლიტიკას ავანგარდმა. მიუხედავად იმისა, რომ ავანგარდმა უარი თქვა მაღალი მოდერნიზმისათვის ნიშანდობლივ „სულიერ პრობლემათა, ექსისტენციურ მიმართებათა მთელ სისტემაზე“ (ნიფურია 2008:

262), ის აქტიურად რეალიზდა გამომსახველობითი ფორმების ექსპერიმენტულ მოდელებში. ქართული ავანგარდი, წარმოდგენილი უალრესად ნიჭიერი და საინტერესო ავტორებით (სიმონ ჩიქოვანი, ნიკოლოზ შენგელაია და სხვ.), მხატვრულ-ესთეტიკურ ნათესაობას ამჟღავნებდა ავანგარდის დასავლურ მოდელთან და, ამავდროს, თანაუგრძნობდა რუსულ ავანგარდს (მაგალითად, იზიარებდა *ზაუმურის ენის* კონცეფციას)¹. ცხადია, ავანგარდის როგორც ქართული, ისე რუსული მოდელები გენერირებული იყო ევროპული ავანგარდის წიაღში, თუმცა არცთუ უმნიშვნელო როლს თამაშობდა ტერიტორიული სიახლოვე და მწერლებს შორის გააქტიურებული პირადი კონტაქტები². ქართული ავანგარდი, მსგავსად ევროპული ავანგარდისა, წარმოადგენდა მხატვრულ რეაქციას ჩიხში მოქცეულ კულტურულ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ პროცესებზე; ის თავყვანს სცემდა ურბანიზაციას, ინდუსტრიულ პროგრესს და მატერიალურ ღირებულებებს, ნერგავდა აგრესიასა და ნგრევის ენერგიას – ომს კაცობრიობის ერთადერთ ჰიგიენად აცხადებდა (მარინეტი). ლიტერატურის „ჩაფიქრებული განრიდება, ექსტაზი და ძილი“ ჩაანაცვლა „დინამიკამ“, „შეტევეთმა მოძრაობამ“, „ქრონიკულმა უძილობამ“ და „სახიფათო ნახტომმა“. ავანგარდმა კიდევ ერთხელ მძლავრად აგრძნობინა ქართულ მწერლობას საერთაშორისო ლიტერატურულ მოძრაობასთან თანაზიარობის გემო, ესოდენ განსხვავებული უკვე მზარდი, საბჭოური იდეოლოგიის სტანდარტებში ჩაკეტილი სოციალისტური რეალიზმის მომჟავო გემოსგან. თუმცა, საბჭოთა ლიდერებიც მალევე მიხვდნენ, რომ ავანგარდი, მისი პა-

1 ქართველმა ავანგარდისტებმა შექმნეს დაჯგუფება H₂SO₄ და გამოსცეს ამავე დასახელების ჟურნალი.

2 იხ. ბ. ნიფურია, „ცისფერი ყანწები“ და ავანგარდი // ლექსმცოდნეობა IV, თბ., 2012.

თოსიდან გამომდინარე, შესაძლოა, კარგად მორგებოდა ახალბედა საბჭოეთში გამეფებულ რევოლუციურ განწყობილებას. ექსპერიმენტმა თითქოს გაამართლა: ავანგარდისტების გარკვეულმა ნაწილმა (ცხადია, არა ყველამ, ვინაიდან ავანგარდის წიაღში ნამდვილად შეიმჩნეოდა აზრთა სხვადასხვაობა ამ საკითხზე) ღიადაც კი გამოუცხადა ნდობა საბჭოთა ხელისუფლებას და ე.წ. **საბჭოთა ავანგარდის** რევოლუციური ფრთა შექმნა. თუმცა, მალევე დადგა იმედგაცრუების ჟამი: „პოლიტიკური და არტისტული რადიკალიზმის ალიანსი“ (პოჯიოლი 2011: 11) დასრულდა; საბჭოთა ავანგარდის წარმომადგენლებს თვალწინ დაემსხვრათ რევოლუციური ილუზიები; ისინი ერთ-ერთი ყველაზე მძიმე იდეოლოგიური დიქტატურის ბრჭყალებში აღმოჩნდნენ და სასტიკადაც დაისაჯნენ (თვითმკვლელობა, დახვრეტა, გადასახლება, გაძევება ან – თვითცენზურა და კომპრომისი).

ასეთი პათოსისა და განწყობის მატარებელი მოდერნიზმი და ავანგარდი, როგორც ანტისაბჭოთა დისკურსი, რომელიც გამოხატავდა საბჭოთა რეჟიმისადმი ნეგატიურად განწყობილ შემოქმედთა პათოსს, გამორჩეულს თავისუფალი იდეოლოგიური პოზიციითა და არასტანდარტული ლიტერატურული ჟანრებით, საბჭოთა ხელისუფლების მიერ პრინციპულად იქნა გადანაცვლებული მარგინალურ პოზიციაზე, მის ფონზე კი დომინანტურ მოდელად გამოცხადდა საბჭოთა დისკურსი, გამოვლენილი, უპირატესად, პროლეტარული და სოცრეალისტური მწერლობისა და საბჭოთა პუბლიცისტიკის სახით.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, შეიძლება დავასკვნათ: „აყვავებული ბოლშევიზმის“ ხანაში მარგინალობის გაგება, ისევე როგორც ზოგადად ლიტერატურული ვითარება, ორმაგ სტანდარტს ექვემდებარება: დიქტომია **საბჭოთა დისკურსი/ანტისაბჭოთა**

დისკურსი, შესაბამისად — **დომინანტური/მარგინალური**, გამოხატავს არა ღირებულებათა რეალურ შკალას, არამედ წარმოადგენს მწერლების შემოქმედებისა და ლიტერატურული პროცესის შეფასებას წინასწარ დადგენილი იდეოლოგიური კრიტერიუმებით:

ა) ანტისაბჭოთა დისკურსი, რომელიც ეწინააღმდეგება წარმმართველ იდეოლოგიურ კურსს, საბჭოთა იდეოლოგიების მიერ გამოცხადებულია მარგინალურ დისკურსად; მწერლები ან თავად ირჩევენ მარგინალის პოზიციას, ანაც ემორჩილებიან მას იძულების წესით;

ბ) დომინანტურ დისკურსად აღიარებულია საბჭოთა დისკურსი, ვინაიდან სრულად შეესატყვისება იდეოლოგიურ მოთხოვნებს; მწერლები კომფორტულად გრძნობენ თავს საბჭოთა სოციალური და კულტურული თეატრის სცენაზე.

ცხადია, ამ გზით შეუძლებელია მარგინალობის ნამდვილი სტანდარტის შემუშავება, ვინაიდან ცნების ობიექტური განსაზღვრების ერთადერთ გზად ლიტერატურული პროცესის, როგორც წინააღმდეგობრივი პარადიგმის შეფასება გვესახება. შეფასების ეს კრიტერიუმი არ მუშაობს საბჭოთა ლიტერატურულ სივრცეში: საბჭოთა დისკურსი, როგორც ხელოვნურად, ზემოდან შექმნილი სისტემა იდეოლოგიური დომინანტას პოზიციიდან ეწინააღმდეგება მარგინალურად გამოცხადებულ ანტისაბჭოთა რიტორიკას, რომელიც განაგრძობს ქართული ნაციონალური ლიტერატურის განვითარების ბუნებრივ გზას და, ამავდროს, წარმოადგენს მიმდინარე საერთაშორისო ევროპული და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესების ადეკვატურ მოდელს. სახეზეა ღირებულებათა შკალის ხელოვნური დეფორმაცია: ის, რაც ღირებულია, მაგრამ იდეოლოგიურად მიუღებელი, გამოცხადებულია მარგინალურ დისკურსად, ხოლო ის, რაც არ არის ღირებული, მაგრამ იდეოლოგიურად მისაღებია – დომინან-

ტურად. სამწუხაროდ, პოსტრევოლუციური პერიოდის ქართველ (და არა მარტო ქართველ) მკითხველთა დიდი მასა უპირატესად გაუნათლებელი და გულუბრყვილო, ამ „ოპტიკური ტყუილის“ მსხვერპლად იქცევა, ინტელექტუალური მკითხველები კი, რომელთა რიცხვიც შედარებით მცირეა, მკაცრად დაისჯებიან „აკრძალული გემოვნებისა და სურვილების გამოვლენისათვის“... თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობამ, გადააფასა რა ვითარება, სრულიად საპირისპირო დასკვნა გამოიტანა: 20-30-იანი წლების საბჭოთა ეპოქის მარგინალური ლიტერატურა, ხანგრძლივი დროის მანძილზე მისი უგულებელყოფის მიუხედავად, შეფასდა როგორც შინაგან ლოგიკაზე დაფუძნებული და მომავალ ლიტერატურულ პერსპექტივებზე ორიენტირებული ლიტერატურული მოდელი – ტრანსნაციონალური ლიტერატურული დიალოგის ორგანული ნაწილი, მის წიაღში ფორმირებული ლიტერატურული მიმდინარეობების, ჟანრებისა და ცალკეული ტექსტური ნიმუშების თვალსაზრისით.

თუმცაღა, შეფასებამ რამდენადმე დაავიანა: პოსტრევოლუციურ ეპოქაში „სხვაგვარად განწყობილი“ მწერლები მარტივად ცხადდებოდნენ „საბჭოთა ქვეყნის მტრებად“, ხოლო მათი ხარისხიანი, ხშირად გენიალური შემოქმედება – ანტისახელმწიფოებრივ მოღვაწეობად, რასაც ყოველთვის ერთი დასასრული ჰქონდა: დასჯა. და ამ მიზეზით დასჯილ პროგრესულ, მოდერნისტული და ავანგარდული ფრთის წარმომადგენელ ქართველ მწერალთა საკმაოდ ვრცელი ჩამონათვალი შეიძლება გაკეთდეს. ვითარების ტრაგიზმს ასეთ შემთხვევაში ქმნის არა მარტო ცალკეული ადამიანების ბედის მსხვერვეა, არამედ ლიტერატურული პროცესის მთლიანი პარადიგმის წყვეტა, რასაც, როგორც წესი, ხანგრძლივი კულტურული რეაბილიტაცია ესაჭიროება. „თვალსაჩინოა ის ფაქტი, რომ ავ-

ტორიტეტის მიერ ნაკარნახევი პოზიტიური ნორმების ნებისმიერი დარღვევა დაუმორჩილებლობას წარმოადგენს და, შესაბამისად, დამნაშავეობას გულისხმობს (იმისდა მიუხედავად, კარგია თუ ცუდი ეს ნორმები თავისთავად), ნორმების ამგვარი დარღვევა ნებისმიერ ავტორიტარულ სიტუაციაში ფასდება როგორც დანაშაული. ამის პირველი და მკაფიო მაგალითი არის ბუნტი ავტორიტეტის მიერ დადგენილი წესრიგის წინააღმდეგ. დაუმორჩილებლობა „ყველაზე საშინელი ცოდვაა, დამჯერობა – მთავარი ზნეობრივი ღირსება“, – წერდა ფრომი (ფრომი 1998: 7).

მწერლები მიდიოდნენ მსხვერპლზე, ვინაიდან მიაჩნდათ, რომ ყველა სხვა გზა ან კომპრომისი იყო, რომელსაც ისინი ვერ დაუშვებდნენ, ან – არსებობის გახანგრძლივების გაუმართავი მექანიზმი. შედეგად, მონური საზოგადოების „იდეალური ტიპის“ წინააღმდეგ ამბოხებული არაერთი ქართველი შემოქმედი შეგნებულად შეგებებია დახვრეტას (მიხეილ ჯავახიშვილი, ტიცთან ტაბიძე), დაპატიმრებას (ნიკო სამადაშვილი), ემიგრაციას (გრიგოლ რობაქიძე), ანაც – თვითმკვლელობას (პაოლო იაშვილი). პრობლემის „გადაჭრის“ ყველა ეს ფორმა შინაარსობრივად იდენტური იყო, განსხვავებას მხოლოდ განხორციელების სტრატეგია ქმნიდა. მწერალი თავად იყო ტრაგიკული პერსონაჟი, რომელიც მხვერპლად ეწირებოდა საკუთარ პრინციპებს.

მწერლების ბედს იზიარებდნენ პროგრესულად მოაზროვნე კრიტიკოსები, რომელთა რიცხვიც, მიზეზთა გამო, საკმაოდ მცირე იყო (ასე შეეწირა 1937 წლის რეპრესიებს ვახტანგ კოტეტიშვილი).¹

¹ XX საუკუნის ქართული კრიტიკის ისტორია ცალკე კვლევის თემაა და მისი ამომწურავი ანალიზი ამ ეტაპზე არ შეადგენს ჩვენს ამოცანას.

იძულებულნი ვართ ვაღიაროთ, რომ **გასული საუკუნის 30-იან წლებში, ხელისუფლების მიერ ჩატარებული დიდი „პოლიტიკური წმენდის“ შედეგად, ქართული ლიტერატურა (ისევე როგორც ბევრი სხვა საბჭოთა ქვეყნების ლიტერატურები) სრულიად იზოლირებული აღმოჩნდა საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესისგან: ქართულმა მოდერნიზმმა და ავანგარდმა შეწყვიტა არსებობა; ქართულმა მწერლობამ ვერ მოასწრო სრულყოფილად გადანაცვლება ექსისტენციალიზმისა და „ცნობიერების ნაკადის“ მწერლობის სიბრტყეზე; ახალმა, საბჭოთა ლიტერატურულმა კანონმა ჩაანაცვლა უნივერსალური კანონი და ქართული ლიტერატურა დისტანცირდა საერთაშორისო ლიტერატურული სივრცისგან.**

მაგრამ... ეს არ იყო ბუნებრივი მდგომარეობა ქართული ლიტერატურისთვის, რომელიც საუკუნეების მანძილზე მსოფლიო ლიტერატურული რუკის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენდა!¹ საჭირო რეაქციამაც არ დაახანა: საზოგადოებამ თანდათან იწყო გამოსვლა პოსტრევოლუციური შოკიდან, ანუ იწყო იძულებითი ადაპტაცია კონტექსტთან; მწერლებმა „ისწავლეს“ ირიბი გზებით სარგებლობა: ტოტალიტარული პოლიტიკური მმართველობა გარდაუვალ ისტორიულ რეალობად შეფასდა, ხოლო მისგან თავის დაღწევა – ხანგრძლივ პოლიტიკურ პროცესად, რომელსაც „შემოვლითი გზებით“ თუ დაუპირისპირდებოდა მწერლობა. **ანტისაბჭოთა ლიტერატურული დისკურსის ეს მოდელი ნიღბის ეფექტით** მუშაობდა და კონცეპტუალურად შეიძლება განისაზღვროს, როგორც „ირიბად ნასროლი ქვების“ სტრატეგია; მწერლები იბრძვიან მათ ხელთ არსებული ყველა იარაღით – ალეგორიით, სატირით,

1 იხ. ი. რატიანი ქართული ლიტერატურა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი. შუასაუკუნეებიდან XX საუკუნემდე // ჟ. „ჩვენი მწერლობა“, № 23, 2012.

ირონიით, აბსურდით; იბრძვიან საკუთარ ტერიტორიაზე და მის გარეთ – ემიგრაციაში, ღიად და იატაკქვეშეთში. ყველა გზა ეფექტურია მიზნის მისაღწევად, თუმცა ასეთ შემთხვევაში მწერალი თავად აღარ არის ტრაგედიის პერსონაჟი, არამედ მხოლოდ ტრაგიკოსია, რომელიც ცდილობს, მითისქმნადობის მძაფრი პროცესით ჩაანაცვლოს რეალობა¹.

საგულისხმოა, რომ სატირა და იუმორი, რომლებიც საბჭოთა დიქტატურის წინააღმდეგ წარმოებული ინტელექტუალური ბრძოლის ერთ-ერთ ყველაზე მარჯვე იარაღი გახდა, ჯერ კიდევ XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე იქცევა დავით კლდიაშვილის მწერლობის მთავარ ბერკეტად. კლდიაშვილისეული იუმორი თითქმის ყოველთვის წარმოადგენდა დრამატულის, დაძაბულის, ხშირად ტრაგიკულის ესთეტიკურ უკუფენას: XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე მწერლის ტექსტებში, გამწვავებული პოლიტიკური ქაოსისა და სოციალური სიდუხჭირის ფონზე, იუმორმა პაროდირების თითქმის შუასაკუნეობრივი სიღრმე (რაბლე, სერვანტესი) და ამალორძინებელი (დაკარგულ ღირებულებათა) ფუნქცია შეიძინა. დავით კლდიაშვილმა შეძლო სიცილის ორგემაგე ბუნების რეალიზება – სიცილისა საკუთარ უსუსურობაზე და სიცილისა გარესამყაროზე, რასაც დრამატიზმის მძიმე ელფერი დაჰკრავდა. ანტონ ჩეხოვის მსგავსად, სევდიანად მომ-

¹ ნიღბის ეფექტით მომუშავე ანტისაბჭოთა ლიტერატურული დისკურსი, გამომდინარე რეპრეზენტაციული მოდელების მუდმივი ძიებებიდან, საბჭოთა პერიოდის ლიტერატურის ჟანრული მრავალფეროვნების გენერატორადაც მოგვევლინა. მაგალითად, ისეთი მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ჟანრები, როგორიცაა **ლიტერატურული ანტიუტოპია, მითო-რეალისტური რომანი ან სატირული ნოველა და დრამა**, ანტისაბჭოთა დისკურსისათვის იდეალურ ჟანრულ მოდელებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ცხადია, არ ვამტკიცებთ, რომ ამ ჟანრების გენეზისი მაინცდამაინც საბჭოთა იდეოლოგიას უკავშირდება, თუმცა ჩვენი კვლევის ამ ეტაპზე, ცალკეულ შემთხვევებში, არც გამოვრიცხავთ ამგვარ დასკვნას.

ლიმარმა კლდიაშვილმა ადამიანის არა სიკვდილი, არამედ ცხოვრება აქცია ტრაგედიად!

„იგი სწორედ შეეცოდებოდა კაცს, თვით ამბავი სასაცილო რომ არ ყოფილიყო“, – წერს ქართველი კლასიკოსი, დავით კლდიაშვილი თავის მოთხრობაში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და ამ ფორმულით გამოხატავს მთელი ქართული მწერლობის მიმართებას იუმორის ხერხთან. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ამ მიმართების წარმატებული მხატვრული იმპლიკაციაა. სიუჟეტი თითქოსდა ბანალურია: გაღარიბებული აზნაური, რომელიც ძლივს ახერხებს საკუთარი ოჯახის რჩენასა და გამოკვებას, თავზარდაცემულია ქვრივი მამის გადანყვეტილებით, შეირთოს ცოლი! მამა და შვილი ერთ სახლში, ერთ ჭერქვეშ ცხოვრობენ და იყოფენ იმ მცირედს, რაც გააჩნიათ. მაგრამ მამის გადანყვეტილებამ შეიძლება ერთბაშად დაარღვიოს ეს ჰარმონია: გამორიცხული არ არის, რომ მამის ახალმა ცოლმა ბავშვი გააჩინოს, ხოლო ბავშვი არა მარტო ძმა იქნება მთავარი პერსონაჟისთვის, არამედ – მემკვიდრეობის მოცილეც! მემკვიდრეობის თემა, ცხადია, არ წარმოადგენს ქართული ლიტერატურული ნარატივის ორიგინალურ ფაბულას – ის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია ყველა ხალხისა და ეპოქის ლიტერატურებისათვის, განსხვავებას კი მწერლის მიზანდასახულობა, ოსტატობა და შემოქმედებითი შესაძლებლობები წარმოადგენს: სიუჟეტი ან ბანალურ დონეზე დარჩება, ანაც ძლიერ ფსიქოლოგიურ და ემოციურ მუხტს შეიძენს და სამუდამოდ აღიბეჭდება მკითხველის მეხსიერებაში. ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში ავტორი ორი არჩევანის წინაშე დგას: ა) მაქსიმალურად გაამუქოს ფერები და დრამატიზმით დატვირთოს თავისი პერსონაჟების ისედაც აუტანელი ყოფის სურათი; ბ) აღმოაჩინოს დრამატულში კომიკური და გარდაქმნას ის ფილოსოფიურ სატირად. დავით კლდიაშვილი

მეორე გზას ირჩევს: მომავალი დედინაცვლის შერჩევას პოტენციური გერი ითავებს და შეუდგება ძიების რთულსა და ტრაგიკომიკურ გზას. ტრაგიკომიკურობის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ პერსონაჟი მიზნად დაისახავს, მოძებნოს, სულ მცირე, ორჯერ განათხოვარი ქალი, რომელსაც წინა ქორწინებებში შვილი არ ჰყოლია და, შესაბამისად, ვერც მის მამას მიანიჭებს ამ ბედნიერებას! არადა, „კაცი ბჭობდა...“ რომ არა კომიკური ანტირაჟი, რომელიც წარმოადგენს ამბის ბირთვს – ორჯერ განათხოვარი და უშვილო ქალი (პაროდია რაინდული რომანების მაძიებელ პერსონაჟებზე) – ეს ამბავი იქნებოდა კიდევ ერთი მოსაწყენი აღწერა იმ ტრაგიკული სოციალური კატაკლიზმებისა, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა საქართველოში XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში.

ეს მიზანდასახულობა – კომიკურის აღმოჩენა დრამატულში და დრამატული სიტუაციის იუმორით შენიღბვა – რაც ახასიათებდა ქართულ მწერლობას და რასაც დავით კლდიაშვილმა მხატვრული ასახვის მეთოდის სახე შესძინა, განსაკუთრებით გააქტიურდა XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან, როდესაც საქართველო საბჭოთა ტერორმა მოიცვა. იუმორი დიქტატურის წინააღმდეგ წარმოებული ინტელექტუალური ბრძოლის ერთ-ერთ ყველაზე ეფექტურ იარაღად იქცა და საფუძვლად დაედო ისეთი სპეციფიკური ლიტერატურული ჟანრების ფორმირებასა და დამკვიდრებას, როგორცაა სატირული დრამა, სატირული რომანი, იუმორისტული მოთხრობა, ნოველა, ფელეტონი. სატირისა და იუმორის გამოყენება პოსტრევოლუციურ ლიტერატურაში ზნეობრივი და ეთიკური ღირებულებების ძიებისა და აღმოჩენის მცდელობად შეიძლება შეფასდეს, ეკლიან გზად, რომელიც ტოტალიტარული რეჟიმის ჯურღმულებიდან მოიკლაკნება და გზას იკვლევს დაშინებული ადამიანების გულებისაკენ. ამის ნათელი

მაგალითია პოლიკარპე კაკაბაძის პიესა „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1929 წ.).

1929 წელს, საქართველოში საბჭოთა რეჟიმის დამყარებიდან სულ რაღაც რვა წლის შემდეგ, მწერალი და დრამატურგი პოლიკარპე კაკაბაძე აქვეყნებს ცნობილ პიესას „ყვარყვარე თუთაბერი“, რითაც საგონებელში აგდებს ახლადფეხადგმული საბჭოთა მთავრობის მესვეურებს. პიესაში მოთხრობილია უსაქმური, მშიშარა, გაუნათლებელი და ეშმაკი კაცის, ყვარყვარე თუთაბერის „რევოლუციური“ თავგადასავალი უმოკლეს დროში, საბჭოთა წეს-წყობილების დამყარების პირველ თვეებში: ყვარყვარე ხან მეფის ხელისუფლების მომხრეა, ხან დროებითი მთავრობის წარმომადგენელია და ხანაც – ბოლშევიკების მხარდამჭერი. მის „პოლიტიკურ“ ორიენტაციას ყოველთვის ერთი პრინციპი განსაზღვრავს: ვინ არის ხელისუფლების სათავეში? თუ ხელისუფლების სათავეში მეფეა, მაშინ ყვარყვარე მისი ერთგულია, თუ დროებითი მთავრობაა – ყვარყვარე მის ჯარს მეთაურობს, ხოლო თუ ბოლშევიკებმა გაიმარჯვეს – ყვარყვარე მათი ამხანაგია. ახალგაზრდა საბჭოთა ცენზურა უკიდურესად დააბნია პიესის იუმორისტულმა ხასიათმა: სცენები გაჟღენთილია კომიკური სიტუაციებით, დიალოგები – აბსურდული, დაუჯერებელი „ლოგიკით“, პერსონაჟები კარიკატურული და ხშირად ჰიპერბოლიზებულია. პიესა, ერთი მხრივ, პოლიტიკურად უმნიშვარი, „ახალი დროებისათვის“ მენტალურად მოუმზადებელი, ბრიყვი, მლიქვნელი ადამიანისა და მისთანების გაშარყებას წარმოადგენდა, რაც სავსებით მისაღები იყო საბჭოთა კრიტიკისათვის, ხოლო, მეორე მხრივ – მოცემული გარემოსა და მისი მკვიდრების სატირულ-გროტესკულ დაცინვას, რასაც აღარ ჩაეჭიდა საბჭოთა ცენზურა ტექსტის იუმორისტული განწყობილების გამო. იუმორმა პირველად შეასრულა იდეოლოგიისა-

გან დამცავი მექანიზმის მხატვრული ფუნქცია! დღეს, თითქმის ასწლიანი გადასახედიდან, სავსებით ცხადია პიესის ავტორის მიზანი: ყვარყვარე იმ ამაზრზენი და მიუღებელი თვისებების სიმბიოზია, რომლებიც არასოდეს წარმოიქმნება ნორმალურ საზოგადოებაში, არამედ მხოლოდ ისეთში, რომელიც იდეოლოგიური წნეხის ქვეშაა მოქცეული. ყვარყვარე გარემო-პირობების, ამ შემთხვევაში, საბჭოთა რეჟიმის უშუალო ნაყოფია, ტრაგედიაა, უბედურებაა, რომელსაც ვერასოდეს და ვერც ერთი დიქტატორული მმართველობა ვერ დააღწევს თავს, ხოლო ყვარყვარეზიმი – ნონკონფორმისტების მიერ დასაძლევნი ბარიერია¹.

ტოტალიტარიზმის ჩიხიდან გამოსავალს მხოლოდ ნონკონფორმისტები პოულობენ იმ ისტორიული გარანტიით, რომ ჭეშმარიტი ლიტერატურული სახეების გადარჩენას უკიდურესად ტირანულ ვითარებაშიც კი არ ემუქრება საფრთხე, ვინაიდან ღირებულს გადაარჩენს დრო და არა ცალკეული ადამიანების ნება-სურვილი, როგორც წარმატებული დიქტატორებიც არ უნდა იყვნენ ისინი. არსებობს ისტორიული გამოცდილება, რომელიც გვაფრთხილებს: ღირებული ლიტერატურა, დიქტატურის პირობებში იქმნება ის თუ ლიბერალური პოლიტიკისა, ერთნაირად ემყარება თავისუფალ აზროვნებას, რომელიც მხოლოდ საკუთარ თავთან ჭიდილში გამომუშავდება. დიქტატურის, როგორც დამატებითი წინააღმდეგობის პირობებში ეს უფრო რთული ამოცანაა, ლიბერალური პოლიტიკის პირობებში – შედარებით ადვილი, მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში, ეკლიანი არჩევანია: კონტექსტი განსაზღვრავს მხოლოდ რაოდენობას და არა ხარისხს. ბოლშევიკურმა

1 „მწარე იუმორი“ ქართული მწერლობის საბჭოთა პერიოდის შედარებით გვიანდელ ეტაპებზეც იჩენს თავს ისეთი ცნობილი ავტორების შემოქმედებაში, როგორებიც არიან: ნოდარ დუმბაძე, რევაზ ინანიშვილი, რეზო ჭეიშვილი.

ტერორმა შეინირა არა მარტო ცალკეული მწერლების სიცოცხლე, არამედ ბევრი იდეა, ჩანაფიქრი, დაუნერე-ლი ტექსტი. ეს იყო არარეალიზებული შემოქმედებითი პროექტების ეპოქა. ახალი თაობის ქართველი მწერლები დაზღვეულნი იყვნენ და არიან მსგავსი საშიშროე-ბისაგან, თუმცაღა მონობა ყოველთვის და ყველა დრო-ში შეიძლება აირჩიოს მწერალმა – ნებით თუ ძალით, ის ხომ მაინც არჩევანია?!

4.3. სამამულო ომიდან „ოტტეპელამდე“: ქვემეხები, „მარლბორო“, ტვისტი...

ლიტერატურული დისკურსის რეაქციის სიმყარეს თუ ფლექსიურობას ნებისმიერი ტოტალიტარული რე-ჟიმის მიმართ კონტექსტი განაპირობებს. როდესაც პროცესი ხანგრძლივია, ანუ ტოტალიტარული მმართველობა თითქმის საუკუნეს ითვლის, ის, რასაკვირვე-ლია, განსხვავებულ პერიოდებს მოიცავს: რევოლუ-ციური ეიფორიის შემდგომ მოინიშნება მეტად და ნა-კლებად რადიკალური, შედარებით ლიბერალური, ინ-ერტული, ან, პირიქით, გააქტიურებული და სხვა ტიპის პერიოდები. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველი მათგანი სერიოზულ ზიანს აყენებდა ლიტერატურული თავი-სუფლების იდეას, საბჭოთა ეპოქის ქართული ლიტ-ერატურული დისკურსის ფლექსიურობა ეჭვგარეშეა. ამის ნათელი მაგალითია ჯერ მეორე მსოფლიო ომის, იგივე **„სამამულო ომის“**, მოგვიანებით ე. წ. „დაბო-ბის პერიოდის“ („ოტტეპელის“) ანუ 50-60-იანი წლების, დაბოლოს **„უძრაობის ხანის“** ანუ 70-80-იანი წლების ქართული ლიტერატურა.

სამამულო ომის პერიოდში საბჭოთა დისკურსის ყველაზე წარმატებულ ფუნქციურ და სტილურ რეალიზაციას **საბჭოთა პუბლიცისტური დისკურსი** წარმოადგენს.

პუბლიცისტიკა, თავისი ჟანრობრივი სპეციფიკიდან გამომდინარე, სრულად უნდა მორგებოდა იდეოლოგიური აგიტაციისა და პროპაგანდის წარმოების პროცესს და ასეც მოხდა. თუმცა ამ ტიპის დისკურსშიც შეიძლება გავარჩიოთ განსხვავებული პლასტები:

ა) **ოფიციალური პრესა**, როგორც საბჭოთა იდეოლოგთა პოზიციის გამოვლინება („მონინავე“ გაზეთები – „კომუნისტი“, „პრავდა“, „იზვესტია“ და სხვ.; ჟურნალები, რომლებიც გაფაციცებით აკონტროლებდნენ ყველა პოპულარულ თუ სამეცნიერო პუბლიკაციას; რადიორეპორტაჟები – რად ღირდა თუნდაც ცენტრალური რადიოს დიქტორის, ლევიტანის ცნობილი ტემბრი და დრამატული ტექსტები);

ბ) ავტორიტეტული მწერლების მხატვრულად დახვეწილი **პატრიოტული ტექსტები**, რომლებშიც გამოხატული იყო გულწრფელი თანადგომა საერთო-ეთნიკური პრობლემისადმი;

გ) დაბოლოს, მწერლების **ეპისტოლური ტექსტები – პირადი ჩანაწერები ან მიმოწერა**, თითქმის ერთადერთი სფერო, სადაც იგრძნობოდა განხეთქილება ოფიციალურ პოზიციასა და რეალურ მდგომარეობას შორის.

ფაშიზმის, როგორც საერთო მტრის და საერთო ფიზიკური საშიშროების განცდის მიზეზით, 1941-1945 წ.წ. ანტისაბჭოთა დისკურსის იატაკქვეშეთის პერიოდი იყო, როდესაც ის შედარებით ფრაგმენტულ ხასიათს ატარებდა, მისი ამ „მოდუნების“ ფონზე კი წარმატებით მიმდინარეობდა საბჭოთა მენტალური კორელატის – **homo sovieticus**-ის ჩამოყალიბება: სამამულო ომი დიქტატურის ნისქვილზე ასხამდა წყალს

– ცნებამ „ჩვენ“ დიდი ხანია ჩაანაცვლა ცნება „მე“ და ეს ჩანაცვლება გასაბჭოებული რუსეთის კოლონიალისტური პოლიტიკის უნიშვნელოვანესი მიღწევა იყო. საბჭოთა ხალხების იდენტობათა გამოკვეთის სურვილიც კი ღალატად მიიჩნეოდა: ომის პერიოდის საბჭოთა ფილმების რეჟისორები ვალდებულნი იყვნენ დაეტვირთათ ფილმი პერსონაჟთა „მრავალნაციონალური“ გაღერებით, რაც კიდევ უფრო მეტად აძლიერებდა ეროვნულ თვითგამორკვევაზე ბევრად მნიშვნელოვანი საყოველთაო კონსოლიდაციისა და ჰარმონიული თანაარსებობის პათოსს. მონოდებები საერთო-საზოგადოებრივი საფრთხისა და კონსოლიდაციისაკენ კიდევ მეტად აბათილებდა იდენტობათა დადგენის აუცილებლობას: ნაციონალური იდენტობის ესოდენ მწვავე საკითხი კარგა ხნით მიეცა დავიწყებას.

მეტიც, დიქტატურამ ინტერპრეტაციული დამახინჯების მსხვერპლად აქცია ქართველ კლასიკოსთა ტექსტები: სამამულო ომის პერიოდში აღინიშნა პოსტრევოლუციური ვნებათღელვების ფონზე უარყოფილი ქართული კლასიკური ლიტერატურისა და მისი იძულებით მივიწყებული ავტორების – ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ალექსანდრე ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა – შემოქმედებასთან დაბრუნების პროცესი¹, რაც კარგად გათვლილი იდეოლოგიური მანევრი იყო: საბჭოთა კრიტიკამ „მონდომებულად“ გადაწერა კლასიკური ტექსტების ინტენციონალური სტრატეგიები და ნაციონალური იდენტობის უმწვავესი საკითხი, ესოდენ

1 იხ. ილია ჭავჭავაძე, რჩეული ანოტირებული ბიბლიოგრაფია // ილია ჭავჭავაძე 170, საიუბილეო კრებული. ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბ., 2007; ვაჟა-ფშაველა, რჩეული ანოტირებული ბიბლიოგრაფია // ვაჟა-ფშაველა 150, საიუბილეო კრებული. ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბ., 2011; აკაკი წერეთელი, რჩეული ანოტირებული ბიბლიოგრაფია // აკაკი წერეთელი 170, საიუბილეო კრებული. ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბ., 2011.

მნიშვნელოვანი და არსებითი ზემოთ ჩამოთვლილი ქართველი კლასიკოსების ტექსტებში, პატრიოტული სულისკვეთების გასაღვივებლად გამოიყენა, ცხადია, მიზანმიმართული დიდაქტიკური რიტორიკის წყალობით! ეს სულისკვეთება უმაღვე გავრცელდა ვიზუალური ხელოვნების სფეროზეც (თეატრი, კინო, ფერწერა და სხვ.) და, შედეგად, მივიღეთ საბჭოთა ყაიდაზე „მოდერნიზებული“ ისტორიები და ლიტერატურული ტექსტები: „არსენა“, „გიორგი სააკაძე“, მოგვიანებით – „ოთარაანთ ქვრივი“, „გლახის ნამბობი“ და ა.შ. და საერთოდაც, სამამულო ომის პერიოდში საბჭოთა ხელისუფლებას საკმაოდ დიდ დახმარებას უწევდნენ კინოსცენარისტები და დრამატურგები, რომლებიც საგანგებოდ ქმნიდნენ სცენებს – საბჭოთა ხალხის გმირობაზე ომის დღეებში, ანაც მსუბუქი, გულუბრყვილო კომედიებით ამხნევებდნენ მაყურებელს¹.

ამ ფონზე, ცხადია, მეტი სიმწვავეთ მოჩანდა ყოველი ნაბიჯი, გადადგმული დინების სანინამდღეგო მიმართულებით: 1942 წელს, ანტისაბჭოთა შეთქმულებისთვის, თანამოაზრეებთან ერთად, დახვრიტეს ახალგაზრდა მწერალი კოტე ხიმშიაშვილი და, მასთან ერთად, ოცამდე ნიჭიერი, იმედისმომცემი ქართველი ჭაბუკი.

თუკი მეორე მსოფლიო ომის პერიოდის ღირებულ ლიტერატურულ მიმართულებაზე ვისაუბრებთ, ზემოთ მოხსენიებული ეპისტოლური ტექსტების გარდა, უნდა დავასახელოთ ახალგაზრდა პოეტების – ლადო ასათიანის, მირზა გელოვანის და ალექსანდრე ჯაფარიძის შემოქმედება. მათი ტალანტი ომის წლებში გაიშალა, მაგრამ თითოეული მათგანის სიცოცხლე ნაადრევად და ტრაგიკულად დასრულდა: გელოვანისა

¹ აქ კიდევ ერთხელ გავიმეორებთ, რომ ირონია და იუმორი ხშირად ასრულებდა „მაშველი რგოლის“ როლს და გზას უხსნიდა შედეგებსა: („დაკარგული სამოთხე“, „ქეთო და კოტე“).

და ჯაფარიძის სიცოცხლე ტყვიამ იმსხვერპლა, ლადო ასათიანი კი 26 წლის ასაკში ჩაიფერფლა ტუბერკულოზით. მათი ლექსები, მიძღვნილი თბილისისადმი, მეგობრობისადმი, საქართველოს ისტორიული წარსულისა თუ წრფელი სიყვარულისადმი ათბობდა მკითხველთა გულებს, არა მარტო ავსებდა ახალი ენერგიით, არამედ აბრუნებდა ისტორიულ წარსულში. ეს იყო ახალგაზრდულ-რომანტიკულ განწყობილებებთან შეჯერებული რეალიზმი, სადაც ტკივილიც კი ფაქიზ ფერებში მოსჩანდა. სტილური ინოვაციის თვალსაზრისით, მათ პოეზიაში მნიშვნელოვანი ცვლილება განიცადა მკითხველთან დამოკიდებულებამ: „თქვენობით“ მიმართვა მკითხველთან თითქოს ბუნებრივად ტრანსფორმირდა „შენობით“ მიმართვაში და მეტი უშუალობა შესძინა ლექსს. ამ ახალმა სტილმა, მოგვიანებით, კერძოდ, 1960-70-იანი წლების ქართულ პოეზიაში, კიდევ უფრო მყარად დაიმკვიდრა თავი¹.

ომის შემდეგ და, განსაკუთრებით, 50-იანი წლების შუახანებიდან, საბჭოთა კავშირში პოლიტიკური ცვლილებების სიომ დაუბერა. მიყუჩდნენ ომის ქვემეხები და ლიტერატურასაც თითქოს ლეგიტიმურად მიეცა „გამარჯვებული ქვეყნის“ გმირობის, თავდადებისა და სამომავლო პერსპექტივების ასახვის მანდატი. თუმცაღა, როგორც კი მწერლები ისტორიული სინამდვილის ძიების და, მითუმეტეს, მიგნების, პრეტენზიას აცხადებდნენ, ისინი მაშინვე რეპრესიების ახალი ტალღის მსხვერპლნი ხდებოდნენ. ასე გადაუარა საქართველოს და ქართულ ლიტერატურულ წრეებს რეპრესიების კიდევ რამდენიმე ტალღამ ომის შემდგომ წლებში.

1953 წელს გარდაიცვალა ქვეყნის მატერიალიზებული სიმბოლო – იოსებ სტალინი, რასაც მალევე მოჰყვა

1 ომის პერიოდში შესანიშნავი ლექსები და ციკლებიც კი პატრიოტულ თემებზე შექმნეს ქართული პოეზიის უკვე აღიარებულმა ოსტატებმა – გალაკტიონ ტაბიძემ, გიორგი ლეონიძემ, სიმონ ჩიქოვანმა და სხვებმა.

კომუნისტური პარტიის გახმაურებული XX ყრილობა. კომპარტიის მაშინდელი ლიდერის, ნიკიტა ხრუშჩოვის სიტყვაში (რომელიც სრულ სიჩუმეში იქნა მოსმენილი დამსწრეთა მიერ ისე, რომ ტაშის დაკვრაც კი ვერავინ გაბედა¹), ნათქვამი იყო:

„ამხანაგებო! ჩვენ რაც შეიძლება სწრაფად უნდა გავუმკლავდეთ პიროვნების კულტს, გავაკეთოთ შესაბამისი დასკვნები როგორც იდეურ-თეორიული, ისე – პრაქტიკული მუშაობის სფეროში.

ამისათვის საჭიროა:

პირველ ყოვლისა, ბოლშევიკური პოზიციიდან გავასამართლოთ და ამოვიციკვოთ მარქსიზმ-ლენინიზმისათვის სრულიად უცხო და პარტიული ხელმძღვანელობისა და პარტიული ცხოვრების ნორმებთან შეუსაბამო პიროვნების კულტი. დაუნდობელი ბრძოლა გამოვუცხადოთ რაიმე სახით მისი აღორძინების ყოველგვარ მცდელობას. აღვადგინოთ და ჩვენს იდეოლოგიურ მუშაობაში თანამიმდევრულად გავატაროთ მარქსიზმ-ლენინიზმის მოძღვრების უმნიშვნელოვანესი მოწოდებები ხალხზე, როგორც ისტორიის შემოქმედზე, კაცობრიობის ყველა სახის მატერიალური და სულიერი სიმდიდრის შემქმნელზე, და – მარქსისტული პარტიის გადამწყვეტ როლზე რევოლუციურ ბრძოლაში, რომელიც მიემართება საზოგადოების გარდაქმნასა და კომუნიზმის გამარჯვებას. ამასთან დაკავშირებით, ჩვენ დიდი სამუშაო უნდა ჩავატაროთ – მარქსიზმ-ლენინიზმის პოზიციიდან, კრიტიკულად უნდა განვიხილოთ და გამოვასწოროთ პიროვნების კულტთან დაკავშირებული, საყოველთაოდ გავრცელებული მცდარი შეხედულებანი ისტორიული, ფილოსოფიური, ეკონომიკური და სხვა მეცნიერებების სფეროში, ასევე, ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროში. კერძოდ,

¹ ა. იაკოვლევის მოგონებიდან, <http://histrf.ru/ru/lenta-vremeni/event/view/xx-siezd-kpss-doklad-khrushchieva-o-kul-tie-lichnosti-stalina>

საჭიროა, უახლოეს მომავალში ჩატარებულ იქნას მუშაობა, რათა შეიქმნას მეცნიერული ობიექტურობით შედგენილი ჩვენი პარტიის ისტორიის სახელმძღვანელო, ასევე, სახელმძღვანელოები საბჭოთა საზოგადოების ისტორიაში, სამოქალაქო ომის ისტორიასა და დიდი სამამულო ომის ისტორიაში.

მეორე: თანამიმდევრულად და ბეჯითად გაგრძელდეს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიერ ბოლო წლებში ჩატარებული მუშაობა ხელმძღვანელობის ლენინური პრინციპის დასაცავად უკლებლივ ყველა პარტიულ ორგანიზაციაში, ზემოდან ქვემოთ, და, უპირველეს ყოვლისა, განხორციელდეს მისი უმაღლესი პრინციპის – კოლექტიური ხელმძღვანელობის პრინციპის დაცვა, პარტიის წესდებით გათვალისწინებული პარტიული ცხოვრების წესის დაცვა, კრიტიკისა და თვითკრიტიკის აღორძინება.

მესამე: სრულად იქნას აღდგენილი საბჭოთა სოციალისტური დემოკრატიის ლენინური პრინციპები, გამოხატული საბჭოთა კავშირის კონსტიტუციაში, გამოეცხადოს ბრძოლა თვითნებობას, რაც გამოიხატება ხელისუფლების ბოროტად გამოყენებაში. აუცილებელია, რომ ბოლომდე აღმოიფხვრას დარღვევები, რომლებიც არსებობს რევოლუციური სოციალისტური სამართლიანობის მიმართულებით და რომლებიც საკმაოდ დაგროვდა ამ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში პიროვნების კულტის უარყოფითი გავლენის შედეგად“ (იხ. <http://histrf.ru/ru/lenta-vremeni/event/view/xx-siezd-kpss-doklad-khrushchieva-o-kul-tie-lichnosti-stalina>)...

კომუნისტური პარტიის XX ყრილობას საქართველოში სერიოზული პოლიტიკური არეულობა და მსხვერპლი მოჰყვა (1956 წლის 9 მარტის მოვლენები), თუმცა, საბჭოთა კავშირის მთელ ტერიტორიაზე გამოეცხადებელი „დათბობის“ ანუ „ოტტეპელის“ (ილია ერენბურგის ტერმინი) ხანა დაიწყო, ქვემეხების გრი-

აღსანიშნავი დასავლეთიდან შემოჭრილი რიტმული ტვისტი ჩაენაცვლა. საბჭოური ცხოვრების წინა დეკადებისაგან განსხვავებულ სურათს იძლევა „ოტტეპელის“ პერიოდის ლიტერატურული პროცესი: პოლიტიკური ლიბერალიზაციის პირობებში, ერთი მხრივ, საბჭოთა იდეოლოგიის სამსახურში გაჭაღარავებული ავტორები გრძნობენ საკუთარი ტექსტების გადაფასების საჭიროებას (რაც ცალკეულ შემთხვევებში ტრაგიკულ დასასრულემდეც კი მიდის – ფსიქიკური დაავადება, თვითმკვლელობა და სხვ.), მეორე მხრივ კი, თითქმის ოცნლიანი ინტერვალის შემდეგ, დაუფარავად იზრდება დასავლური ლიტერატურული ტენდენციების ზეგავლენა.

საბჭოთა ქვეყნების და, მათ შორის საქართველოს, ლიტერატურულმა ცხოვრებამ თვისებრივად განსხვავებულ საფეხურზე გადაინაცვლა. კომუნისტური რეჟიმის პირობებში ინტელექტუალური ტერორით, რეპრესიებით, ბრძოლით, წინააღმდეგობებითა და შიშით აღსავსე მტკვინეული გამოცდილების ფონზე, საბჭოეთის „რკინის ფარდის“ ოდნავმა აწვეამაც კი მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა ხელოვნურად კონსტრუირებული ქვეყნის კულტურულ და ლიტერატურულ ცხოვრებაზე. თუ რკინის ფარდის მიღმა დანახულმა სამყარომ საბჭოთა ლიდერების სახლებში ამერიკული „მარლბოროებითა“ და სხვა „იმპორტული“ (საბჭოთა ტერმინია) საქონლით შეაღწია, ლიტერატურას დასავლური მიმდინარეობებისა და კონცეფციებისათვის „თვალის შევლების“ შესაძლებლობა მიეცა. ტვისტის რიტმზე გადანწყობილ ქვეყანაში დაუფარავად იზრდება ზეგავლენა დასავლური ლიტერატურული ტენდენციებისა, რომლებიც ჰემინგუეისეული თემებითა და თამამი **ნეორეალისტური** ექსპერიმენტებით იჭრება საბჭოთა რესპუბლიკების ტერიტორიებზე და თან მოიყოლებს რომანტიკულ ოცნებებს მეგობრო-

ბაზე, გულახდილობაზე, ურთიერთობების სიფაქიზეზე და ესოდენ ნანატრ თავისუფლებაზეც კი! შეიცვალა 1937, 1949, 1953 წლების რეპრესიებგამოვლილი მასების ფსიქოლოგიაც – მორჩილებით დახრილ თავებში სკეპტიციზმი გაბატონდა...

კითხვები, რომლებზე პასუხის გაცემაც გვიანტერესებს, ასე ჟღერს: რამდენად ჰგავდა **საბჭოთა ნეორეალიზმი** იტალიურ და, ზოგადად, ევროპულ ნეორეალიზმს? რამდენად მკაცრად აისახებოდა მასში რეალობა? თუ იგრძნობოდა რეალისტური შუქ-ჩრდილების კონტრასტული თამაში?¹

როგორც ცნობილია, იტალიური და ევროპული ნეორეალიზმი, კინოსა და ლიტერატურაში, ასახავდა ჩვეულებრივი ადამიანის რთულ მდგომარეობას XX საუკუნის შუანლების პოსტფაშისტურ ევროპულ საზოგადოებაში, როგორც პოლიტიკური, ისე – სოციალური და ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით; განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ადამიანის ღირსეულ საქციელსა და სწორ ცხოვრებისეულ პრინციპებს, ამ ფონზე კი დიდი ყურადღება ეთმობოდა დეტალებსა და ნიუანსებს, რომლებიც აადვილებდა მოთხრობილი ამბის გაიგივებას მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ მძიმე ცხოვრებისეულ რეალიზმთან; გაბოროტებულ და გასასტიკებულ საზოგადოებაში მწერლებისათვის

¹ საბჭოეთში ნეორეალიზმზე საუბარი ჯერ კიდევ 20-იან წლებში დაიწყო ევგენი ზამიატინმა, რითაც შეეცადა განესაზღვრა საკუთარი ლიტერატურული ექსპერიმენტების სტილი. ტერმინის ინტერპრეტაცია ეფუძნებოდა რეალიზმის ესთეტიკის შეჯერებას რომანტიზმისა და მოდერნიზმის, მეტადრე — სიურეალიზმის ესთეტიკასთან. მიუხედავად იმისა, რომ რუსული ლიტერატურათმცოდნეობა დღემდე აღიარებს ზამიატინის მიერ დამკვიდრებული ტერმინის ქმედითობას რუსულ მწერლობაში და მისდევს ამ კურსს, როგორც ჩანს, ტერმინის ზამიატინისეული, ოდენ ესთეტიკური დასაბუთება არ აღმოჩნდა საკმარისი ნეორეალიზმის მსოფლიო აღიარებისათვის. ეს ცოტა უფრო გვიან მოხდა, როცა ნეორეალიზმი კონკრეტულ პოლიტიკურ მოვლენას – მეორე მსოფლიო ომს და მის შემდგომდროინდელ საზოგადოებრივ ყოფას დაუკავშირდა.

მნიშვნელობდა, ერთი შეხედვით, უბრალო ცხოვრებისეული ღირებულებები: ჰუმანიზმი, ზნეობრიობა, სიკეთე და ადამიანური ურთიერთობების გულწრფელობა, მიუხედავად იმისა, მდიდრები იყვნენ ეს ადამიანები თუ ღარიბები... საბჭოთა ნეორეალიზმი ევროპული ლიტერატურული მოდელის საინტერესო ნაირსახეობას წარმოადგენდა: საბჭოთა ხელისუფლება, განსხვავებით დამარცხებული ფაშიზმისაგან, მართალია სახეცვლილი, მაგრამ კვლავაც მტკიცედ განაგრძობდა არსებობას – ის კვლავაც რეალობა იყო და „ლენინური პრინციპების“ აღდგენასა და დაცვას სთავაზობდა საზოგადოებას, რითაც წინ ეღობებოდა ნეორეალიზმის ერთ-ერთი მთავარი პრინციპის – იდეოლოგიური ძალადობის, ეკონომიური სიდუხჭირისა და ზნეობრივი დამცირების წინაშე პიროვნების სამართლიანი ამბოხის რეალიზებას! მიუხედავად ამისა, საბჭოთა მწერლებმა, რომლებიც ნეორეალიზმის ლიტერატურულ მოდელში ინტუიტიურად ჭვრეტდნენ სამამულო ომის შემდგომი საბჭოთა და არასაბჭოთა ევროპული ქვეყნების ლიტერატურების კვლავ შეხვედრის პერსპექტივას, გადანყვიტეს ესარგებლათ ხელისუფლების „მილუღული თვალებით“ და ჩასჭიდებოდნენ ნაპირზე მომდგარ ნავს. გამოსავალიც მოიძებნა: **საბჭოთა ნეორეალიზმი იმთავითვე ჩამოშორდა პოლიტიკურ თემატიკას და იდეოლოგიისაგან დისტანცირებულ ფიქრიან ლიტერატურად ჩამოყალიბდა, რომელიც გაჯერებული იყო თავისუფლების უფრო მოლოდინითა და შეგრძნებით, ვიდრე მისი რეალური შედეგების ძიებითა და ანალიზით**¹. იდეოლოგიისაგან დისტანცირება მას არსებობის საშუალებას აძლევდა, ხოლო

¹ ამის ერთ-ერთ დადასტურებას ისიც წარმოადგენს, რომ 1956 წლის 9 მარტის საქართველოს მოვლენებმა პრაქტიკულად არ ჰპოვა ადეკვატური ასახვა ქართულ ლიტერატურაში და მხოლოდ ყრუ თემის სახით გაიელვა რამდენიმე ტექსტში.

იდეოლოგიური მანქანის ძრავის შეცვლა – ადამიანურ პრობლემებზე ორიენტირებისა და ღრმა, ხშირად მოუშუშებელ რეალურ ჭრილობებზე რეაგირების შესაძლებლობას. ვინძლო ამაში მდგომარეობს ნეორეალიზმის ხიბლი, რომელსაც, განსხვავებით XIX საუკუნის კლასიკური რეალიზმისგან, შესწევს უნარი, თითქმის თანაბარი ეფექტურობით იარსებოს არასიმბოლური პოლიტიკური და სოციალური სისტემების პირობებში.

თუ ზემოთ ჩამოყალიბებულ განმარტებას მივიღებთ, მაშინ ნეორეალისტური ლიტერატურული ტალღის წარმომადგენლებად 50-იანი წლების მინურულის ქართულ პროზაში თამამად შეიძლება დავასახელოთ გურამ რჩეულიშვილი, არჩილ სულაკაური და ერლომ ახვლედიანი. მათი შემოქმედება შეიძლება განვიხილოთ, როგორც იზოლაციაში მყოფი ქართული საბჭოთა ლიტერატურის საერთაშორისო ლიტერატურულ ორბიტაზე დაბრუნების წარმატებული მცდელობა, განხორციელებული ქართული მოდერნიზმის მეთოდური განადგურებიდან თითქმის ოცდაათწლიანი ინტერვალის შემდეგ. გურამ რჩეულიშვილის პროზა არის დასტური ლიტერატურული თემატიკისა და სტილის ძირეული და პრინციპული ცვლილებებისა, რითაც მწერალი სრულად ემიჯნება “Homo Sovieticus”-ის კულტურულ-სტილისტურ მოდელს და მიმართულია კონცეპტუალური, ემოციური და რეპრეზენტაციული თავისუფლებისაკენ. მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა არაერთ შესანიშნავ მოთხრობასა თუ ნოველას ითვლის, რომლებშიც ხედვის რეალისტური მანერისა და თხრობის ლაკონური სტილის მეშვეობით თითქოს ოკეანის სიღრმიდან ამოტივტივდება ომისშემდგომი ქალაქები, ადამიანები, რომლებიც გრძნობენ სევდას, ტკივილს, უმკლავდებიან მოძველებულ სტერეოტიპებს, ყოველდღიურობის ერთფეროვნებას და წვრილწვრილ პრობლემებს, იცავენ მაღალ ზნეობრივ პრინ-

ციპებსა და მოქალაქეობრივ ღირებულებებს და, ამავე დროს, ისინი სავსენი არიან შინაგანი თავისუფლებით, სიყვარულით, მონატრებით, ერთმანეთის მხარში დგომის დაუოკებელი სურვილით. რჩეულიშვილის სამყარო არც თეთრია და არც შავი, არამედ აგებულია შუქ-ჩრდილების ნეორეალისტურ თამაშზე. საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ის გარემოება, რომ ახალი ნარატიული სტრატეგიის დანერგვის მიუხედავად, რჩეულიშვილი არ ივინყებს ქართული კლასიკური ნარატივის მნიშვნელოვან მახასიათებლებს, გამოხატულს ქართული ხასიათისა და ტკივილის ასახვის ტრადიციულ მანერაში და ჰარმონიულად განაზავებს მას ახალ ლიტერატურულ გემოვნებასთან. გურამ რჩეულიშვილი დამსახურებულად იქცევა ახალი თაობის ქართველ მწერალთა ლიდერად, რომლის გავლენაც დღემდე არის შენარჩუნებული ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში.

ნეორეალისტური განწყობილებებითაა დატვირთული არჩილ სულაკაურის პირველი მოთხრობებიც: „ტალღები ნაპირისაკენ მიისწრაფიან“, „წყალდიდობა“, „მტრედები“, „ბიჭი და ძალი“. ჰაერში ჯერ კიდევ ტრიალებს ომის სურნელი, თუმცა, ადამიანები ნელ-ნელა უბრუნდებიან ცხოვრების ჩვეულ რიტმს და მასთან ერთად – ომის სიცივეში მოყინულ ან, იქნებ, ომისშემდგომი ცრემლით გამლხვალ ადამიანურ განცდათა სამყაროს: სიყვარულს, მოლოდინებს, აღმაფრენებს, იმედებს... თუმცა, სადღაც, ყოველთვის, როგორც აუცილებელი ტექსტურა, არსებობს ხსოვნა – ღია ჭრილობა, ნაკვალევი, დარდი, რომელსაც ვერ გადაფარავს დრო.

დასავლურ ლიტერატურულ სტანდარტზეა ორიენტირებული რჩეულიშვილისა და სულაკაურის კიდევ ერთი თანამედროვე, ერლომ ახვლედიანი, რომელიც ჯერ კიდევ საბჭოთა მენტალობის მატარებელ ქართველ მკითხველს თამამად შეუძღვება წარმოსახვის

უჩვეულო და სიღრმისეული შრეებისაკენ. მოგვიანებით, ერლომ ახვლედიანის წიგნი „ვანო და ნიკო“, რომელმაც მძლავრად შეარყია მსოფლალქმის კლიშეები, საეტაპო მნიშვნელობას შეიძენს ქართული ლიტერატურის ისტორიისათვის.

ნეორეალისტური განწყობილებით იწყებს თავის სამწერლო კარიერას ნოდარ დუმბაძე¹. 1960 წელს დიდი ხმაური მოჰყვა მწერლის ნეორეალისტური სულისკვეთებით გამსჭვალულ რომანს „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“. ეს, ერთი შეხედვით, უწყინარი, იუმორით გაჯერებული ტექსტი, რომელიც გადმოგვცემს მეორე მსოფლიო ომისდროინდელი ქართული სოფლის ცხოვრებასა და მისი ბინადრების კეთილ, ხშირად გულუბრყვილო თავგადასავლებს, დიდი ადამიანური ნაღველითაა შეფერილი: სიცილი კვლავაც დამცავი ნიღაბია, რომლის მიღმაც ადამიანების უზარმაზარი სევდა იმალება – პატარა ბიჭის უდედმამო არსებობა, ომის შედეგები, ტყვილი და სიცარიელე, ადამიანთა უსუსურობა და უუნარობა, წინ აღუდგნენ ომის ტრაგედიას. ავტორი, სევდიანი სიცილის მიღმა, პასუხს ითხოვს გლობალურ შეკითხვებზე: რა საჭიროა ომი? რატომ იწყებენ ომებს? რატომ კვდებიან ომებში ადამიანები? როგორ დაღს ასვამს ომი ახალგაზრდა თაობის ცხოვრებას? ნოდარ დუმბაძის სევდანარევმა იუმორმა წარმატებით გადაინაცვლა მის რამდენიმე სხვა ტექსტშიც.

50-ინი და 60-იანი წლების ქართული ლიტერატურა აშკარად იდგა ახალი გამოწვევების წინაშე, ხოლო დროისა და კონცეპტების მეტამორფოზის, ისევე როგორც ათწლეულთა გზაგასაყარის მთავარ ნიშნულად ერთი სიკვდილის ისტორია უნდა მივიჩნიოთ: 1959 წელს ტრაგიკულად დასრულდება XX საუკუნის ქარ-

1 მოგვიანებით ის სხვა ლიტერატურული სკოლების ფორმატსაც მოსინჯავს.

თული პოეზიის ისტორიის მნიშვნელოვანი ეტაპი, აღნიშნული საბჭოთა დიქტატურისა და ჭეშმარიტი პოეზიის საბედისწერო შეჯახებით, – თავს მოიკლავს გალაკტიონ ტაბიძე, რომლის დამოკიდებულებაც საბჭოთა ხელისუფლებასთან იმთავითვე ნეგატიური ნიშნით იყო აღბეჭდილი.¹ გალაკტიონის თვითმკვლევლობამ გაყო არა მარტო ეპოქა, არამედ ქართული მწერლობის ისტორია: მის შემოქმედებასთან მიმართებაში, თანხმობასა თუ წინააღმდეგობაში, ჩამოყალიბდება შემდგომი პერიოდის ქართული პოეზია და ლიტერატურული გემოვნება, აღნიშნული მასშტაბური თემატური და სტილისტური ტრანსფორმაციებით. დროის სწორედ ამ სინკოპაში, ამ ნაპრაღში ფორმირდება კონტურები **თანამედროვე ქართული მწერლობისა**, რომელსაც წილად ხვდა ამოზრდა უაღრესად საინტერესო ნიადაგზე: 50-იანი-60-იანი წლების მიჯნაზე ქართული მწერლობის ღირებულ ფრთას უკვე დაძლეული აქვს იდეოლოგიურ რეჟიმთან მწვავე დაპირისპირების – ბრძოლის, ლიკვიდაციისა და კვლავ აღორძინების ეტაპები, ის ახალ ჰორიზონტებს გაჰყურებს – უფრო გამოცდილი, ვიდრე 20-30-იანი წლებში, გამოზრდილი, ადაპტირებულიც კი, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში – დამორჩილებული: მიუხედავად ჯერ კიდევ ძლიერი რეჟიმისა, ის ემზადება ძლევამოსილი რეკონსტრუქციისთვის.

¹ განიხილავს რა გალაკტიონის ერთ ლექსს, თეიმურაზ დოიაშვილი აღნიშნავს: „გასაბჭოების თითქმის წინა დღეებში დაბეჭდილი ლექსი „1920“ პოეტისათვის შეიძლება სახიფათო აღმოჩენილიყო. მიუხედავად ინტიმურ-ლირიკული ხასიათისა, ტექსტი აშკარად შეიცავს ახალი, პოსტრევოლუციური დროის ნეგატიურ დახასიათებას: ჩვენ წინაშეა არა ჟამი განახლებისა – დიადი რევოლუცია, რომელსაც ხალხისთვის ნანატრი თავისუფლება უნდა მოეტანა, არამედ „საშინელი ხანა“ – „საუკუნე უმეცარი“, როდესაც „დროის შეჩვენება“ სოციალური თანასწორობის სახელით ფიზიკურად და სულიერად ანადგურებს ადამიანებს“ (დოიაშვილი 2012: 110-111).

4.4. თანამედროვე ქართული მწერლობა: ფორმირება და გზა

ყოველი ლიტერატურული ეპოქა წინასწარი, ხშირად ხანგრძლივი კულტურული მომზადების, ერთგვარი პრეპარაციის შედეგია, შესაბამისად, თანამედროვე ქართული მწერლობის ისტორიის ათვლა გასული საუკუნის 50-იანი წლების მიწურულიდან და 60-იანი წლების პირველი ნახევრიდან უნდა დავიწყოთ, იმ ეპოქიდან, როდესაც ქართული ლიტერატურა მასშტაბურად მოიცვა საეტაპო მნიშვნელობის თემატიკა და სტილისტიკა ინოვაციებმა. თუმცა, XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მწერლობა, მიუხედავად მისი განსხვავებული ფორმატივებისა, მჭიდროდაა გადაჯაჭვული არა მარტო ამავე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ მწერლობასთან, არამედ – წინარე ეპოქების ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციასთან. ახალი ტალღის ქართველი პოეტები და პროზაიკოსები მჭიდრო კონტაქტში არიან უფროსი თაობის უკვე აღიარებულ და ჯერ კიდევ მოქმედ თვალსაჩინო ავტორებთან – გიორგი ლეონიძესთან, სიმონ ჩიქოვანთან, კონსტანტინე გამსახურდიასთან. ვეთანხმებით იმ მოსაზრებას, რომ „XX საუკუნის მწერლობა (ზოგადად – ი.რ.) მემკვიდრეობითობის ერთი „გრძელი ხაზის“ გამოვლინებას წარმოადგენს, სადაც ტრადიციები მიედინება არა მხოლოდ უშუალო წინამორბედებისაკენ, არა მხოლოდ „თაობების მიღმა“ (მაგალითად, „მამების“ თაობებს მიღმა „პაპების“ თაობებისაკენ), არამედ ისინი ხშირად მიედინება კულტურის სიღრმისეული ისტორიული პლასტებისაკენ (ეს იქცა კიდევაც ინტერტექსტუალობის, როგორც მოვლენის აღმოჩენის ერთ-ერთ სტიმულად)... მემკვიდრეობითობის ხაზები, მხატვრული ურთიერთმიმართების ვექტორები არა მარტო გრძელდება და მიემართება

საუკუნეთა სიღრმეში, კულტურის დასაბამთან, არამედ განიტოტება კიდევაც. განტოტებულობა და განშტოებანი კულტურისა და მისი ძირებისა ვლინდება იმაში, რომ XX საუკუნის ევროპული კულტურა მიემართება არა მარტო საკუთარ, ევროპულ ტრადიციებს (შუასაუკუნეების კულტურული ტრადიცია უმბერტო ეკოს რომანებში), არამედ აფრიკულ ტრადიციებს (პიკასოს კუბიზმი) და აღმოსავლურ ტრადიციებს (ფაზილ ისკანდერის მოთხრობები)“ (ბორევი 2001დ: 461-462). ამ ტენდენციას ვერც საბჭოური მანქანა აღუდგა წინ, მით უფრო ომგამოვლილი, როდესაც რიგით ჯარისკაცებსაც კი ევროპული ქვეყნების ნახვისა და დაგემოვნების საშუალება მიეცათ (ბევრი მათგანი აღარც დაბრუნებულა საბჭოეთში): „მემკვიდრეობითობისა“ და „განტოტების“ მსოფლიო ტენდენციამ ნელ-ნელა იჩინა თავი ან უკვე მოდიფიცირებულ საბჭოთა ლიტერატურულ სივრცეში. კოჰერენტულობას არა მხოლოდ ქართულ, არამედ არაქართულ, მსოფლიო კულტურულ და ლიტერატურულ ტრადიციასთან ავლენს XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მწერლობაც, რომელიც თანდათან ხსნის რეჟიმის მიერ ჩაკეტილ წრეს, აქცევს მას ჯერ სპირალად, შემდეგ კი გახსნილ კონსტრუქციად, რათა საბოლოოდ მოიპოვოს თავისუფლება.

პირველი ავტორი, რომელსაც ტრანსფორმაციების ამ რთულ გზაზე დავასახელებთ, არის ანა კალანდაძე, რომელმაც საბჭოთა ხელისუფლებასთან ურთიერთობის საკმაოდ რთული გზა დაძლია, ვიდრე თავისი პოეზიის ღირებულ ფრთას გააჟღერებდა. გარდა იმისა, რომ მისი პოეტური ხმა ახალი ეპოქისათვის აქტუალური ინოვაციურობითა და პროგრესულობით გამოირჩა, ნიჭიერი პოეტი-ქალის გამოჩენა სამწერლო სივრცეში, სადაც ქალთა ლიტერატურა მარგინალურ პოზიციაზე იყო გადანაცვლებული, მნიშვნელოვან გენდერულ დატვირთვასაც ატარებდა: სწორედ ანა

კალანდაძის შემოქმედება იქცა ერთ-ერთი უადრეს გამოვლინებად პოეტური დისკურსის ლიბერალიზაციისა საბჭოთა პოლიტიკური ზეგავლენისგან. ღრმა, ემოციური, ფიქრიანი, გამოხატვის მინიმალისტურ მანერაზე დაფუძნებული ლექსის მეშვეობით კალანდაძის შემოქმედება ორგანულ თავსებადობას ამჟღავნებს თავის თანამედროვე დასავლელი ქალი-პოეტების შემოქმედებით ხედვებთან, თუმცა ანა კალანდაძის პოეზიაში ქალური ხედვა ელევანტურად იკვეთება ნაციონალური ცნობიერების ტრადიციულ ქართულ მოდელებთან, ისტორიული, მითოლოგიური და კულტურული არქეტიპების სისტემასთან, რაც ორიგინალური პოეტური ლანდშაფტის სახეს უნარჩუნებს მის პოეზიას. 50-60-იანი წლების მიჯნაზე და შემდგომ, 60-70-იანი წლებში, თანამედროვე ქართული პოეზიის ისტორიას, **ლიბერალიზებული პოეტური დისკურსის სახით**, ანა კალანდაძესთან ერთად ქმნიან: შოთა ჩანტლაძე, ოთარ ჭილაძე, თამაზ ჭილაძე, მუხრან მაჭავარიანი, მურმან ლებანიძე, გივი გეგეჭკორი, შოთა ნიშნიანიძე, არჩილ სულაკაური; აგრეთვე – ტარიელ ჭანტურია, ვახტანგ ჯავახაძე, მიხეილ ქვლივიძე, ჯანსუღ ჩარკვიანი, ემზარ კვიციანიშვილი, რეზო ამაშუკელი, მორის ფოცხიშვილი. აი, არასრული ნუსხა ქართველი „სამოციანელებისა“, რომელთა პოეტურ ტექსტებში ცხადად შეიგრძნობა ზეგავლენა დასავლური ლიტერატურული მოდისა, მოჭარბება თავისუფალი პოეტური სტილისა, გულწრფელი ლირიზმისა და მკითხველთან კომუნიკაციის უშუალო, ხანდახან – ფამილარულისადაც კი, მოდელებისა. თუმცა, ამავდროს, ნინა პლანზე იწევს ქართული კლასიკური ლექსის მახასიათებლები და ტრადიციული პოეტური სულისკვეთება: გააქტიურებულია პატრიოტული და ანტიიდეოლოგიური თემატიკაც კი! ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მუხრან მაჭავარიანის „1832 წლის

შეთქმულების ციკლი”, სადაც საცნაურია ეროვნული ღირებულებების ხაზგასმა:

„ქართული მარტო ენაა?!/ქართული ქართველთ რწმენაა!/ღმერთია!/ბედისწერაა!“. მუხრან მაჭავარიანის ეს ფრაზა ცხადჰყოფს, რომ ფიქრი ნაციონალურ იდენტობაზე, ნაციონალურ ღირებულებებსა და ღირსებაზე არსად გამქრალა; რომ ის ისევ ცოცხლობს „საბჭოთა საქართველოში“.

„სამოციანელები“ თანდათანობით იპყრობენ ლიტერატურულ სივრცეს¹: იბეჭდებიან წამყვან ლიტერატურულ ჟურნალ-გაზეთებში, გამოსცემენ პოეტურ კრებულებს და ქართველ მკითხველს სთავაზობენ ერთმანეთისაგან საკმაოდ განსხვავებულ პოეტურ ხედვებსა და რითმებს, შინაარსობრივ თუ ფორმალურ ინოვაციებს... თუმცა, დისკურსის ეს შედარებით თავისუფალი, პროდასავლური მოდელი, ერთნაირად დამკვიდრებული ქართულ პოეზიასა და პროზაში, არცთუ ხანგრძლივი პოლიტიკური „დათბობის“ შედეგი აღმოჩნდება: 70-იანი წლებიდან, როგორც კი ყინულის დნობა საშიშ სახეს მიიღებს, საბჭოთა ლიდერებს კვლავ გაუაქტიურდებათ უცხო ხილის აკრძალვის ინსტინქტი – მძაფრდება საბჭოთა ხელისუფლების აგრესია ყოველგვარი სიახლისადმი, რაც, ერთი მხრივ, იძენს უკიდურესად ხელოვნურ ხასიათს, ხოლო, მეორე მხრივ, არღვევს კომუნიკაციის ელემენტარულ ნორმებს; შედეგად, მწერალი, როგორც ინფორმაციის ერთ-ერთი ყველაზე კვალიფიცირებული მომხმარე-

1 უნდა აღინიშნოს, რომ პოეტთა ახალგაზრდა თაობის გვერდით მუშაობენ, მაგრამ ანტიიდეოლოგიურ პათოსს ემიჯნებიან შედარებით უფროსი თაობის პოეტები – ირაკლი აბაშიძე, გრიგოლ აბაშიძე, იოსებ ნონეშვილი, რომელთა პოეტური გემოვნების ფორმირება საბჭოეთის პოლიტიკური და კულტურული აღმავლობის პერიოდს დაემთხვა და ბევრი საკამათო ფურცელიც მითვალა, თუმცაღა მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა „ახალი დროებისა და თემების“ პირობებში (ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია ირ. აბაშიძის პალესტინის ციკლის ლექსები).

ბელი, განიცდის ინფორმაციულ დეფიციტს. პოლიტიკური მარნუხებით შებოჭილმა ამ ეპოქამ სამართლიანად შეიძინა „უძრაობის“ ხანის სტატუსი, ხოლო მწერლობა მოთმინებით შეუდგა რეპრეზენტაციის ალტერნატიული გზების ძიებას. მიუხედავად იმისა, რომ „მწერლობის მოთვინიერება“¹ გრძელდებოდა და წარმატებითაც (ცალკეულ მწერლებს, ისევე როგორც კულტურის სხვა სფეროს პროგრესულ მოღვაწეებს, „თავაზიანად“ სთავაზობდნენ ქვეყნის დატოვებას, ზოგიც ნებაყოფლობით ირჩევდა ემიგრაციის გზას), ამ პერიოდის ქართული მწერლობის ალტერნატიული ფრთა მაინც აღარ იზიარებდა ქართველ მოდერნისტთა განწირული თაობის ტრაგიკულ ბედს. ეს, ერთი მხრივ, საბჭოთა ხელისუფლებაზე დასავლეთის გაძლიერებული ზეწოლის შედეგი იყო, ხოლო, მეორე მხრივ, მწერლობის მიერ შეძენილი გამოცდილებისა: ვიჩქაროთ ნელა!

შექმნილ ვითარებაში, ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში გამოკვეთილი დისკურსის სხვადასხვა მოდელების ფონზე, განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს ექსისტენციალური პროზა - სუბიექტივისტური დისკურსი, როგორც ანტისაბჭოთა ნარატივის შენიღბული, სიღრმისეული მოდელი, წარმოდგენილი ე.წ. „სხვაგვარად“ მოაზროვნე მწერალთა შთამბეჭდავი ჯგუფით – ოთარ ჭილაძე, ჭაბუა ამირეჯიბი, ოთარ ჩხეიძე, გურამ დოჩანაშვილი, გურამ გეგეშიძე, ჯემალ ქარჩხაძე². ამ მწერლების შემოქმედებაში დასუსტებასა და გაუჩინარებას იწყებს საბჭოთა სოციალისტური რეალიზმისათვის ნიშანდობლივი კონცეპტუალური და

1 აკაკი ბაქრაძის ტერმინი.

2 ექსისტენციალიზმისათვის ნიშანდობლივი თემები უკვე ქართული მოდერნიზმის წიაღში შეინიშნება, მაგრამ ის ისეთივე „შეწყვეტილი პროექტი“ (ბელა ნიფურიას ტერმინი) აღმოჩნდება, როგორც თავად მოდერნიზმი.

სტილისტური მახასიათებლები და წინა პლანზე იწევს მათივე თანამედროვე მსოფლიო და ევროპული მწერლობისათვის აქტუალური თემები: სულიერი ღირებულებების დევალვაცია; ფუჭი მიზნებითა და იდეებით ნაკვები საზოგადოების ზნეობრივი კრიზისი; ინტელექტის მწვავე დეფიციტი; მარტოობა, გაუცხოება და საკუთარი თავის ძიება. ეს მსოფლიო თემები სიღრმისეულად იკვეთება, ერთი მხრივ, აზროვნების ანტისაბჭოთა მოდელთან, ხოლო, მეორე მხრივ, ლოკალურ პრობლემებთან და თემებთან, როგორცაა: „უძრავობა“, სწრაფვა თვითრეპრეზენტაციული თავისუფლებისაკენ, იდეოლოგიური კლიშეებისაგან თავდაცვის ინტელექტუალური მექანიზმების ძიება, ბრძოლა ეროვნული დამოუკიდებლობისა და ნაციონალური იდენტობისათვის (ამ უკანასკნელს არც არასდროს დაუტოვებია ქართული მწერლობა). საგულისხმოა, რომ მწერლები მიზნის მისაღწევად სრულიად განსხვავებულ ჟანრებს, მეთოდებსა და სტილისტურ მოდიფიკაციებს მიმართავენ. თუ ოთარ ჭილაძე, ჭაბუა ამირეჯიბი და ოთარ ჩხეიძე უპირატესობას ანიჭებენ რომანის ჟანრს – „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ (ოთარ ჭილაძე), „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ (ოთარ ჭილაძე), „დათა თუთაშხია“ (ჭაბუა ამირეჯიბი), „კვერნაქი“ (ოთარ ჩხეიძე), „ბორიაყი“ (ოთარ ჩხეიძე), და სხვ., გურამ დოჩანაშვილი, გურამ გეგეშიძე, ჯემალ ქარჩხაძე არცთუ იშვიათად ირჩევენ მოთხრობის ჟანრს – „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“ (გურამ დოჩანაშვილი), „ვატერპოლოო“ (გურამ დოჩანაშვილი), „ჟამი“ (გურამ გეგეშიძე), „იგი“ (ჯემალ ქარჩხაძე) და სხვ. თხრობის ამპლიტუდა მერყეობს **რეალისტურ დისკურსს, მითოლოგიურ დისკურსს, დრამატულ ნარატივს, გროტესკსა** და, ხშირად, **აბსურდს** შორის. სახეზეა არა მარტო ჟანრების, არამედ მხატვრული მეთოდების დიდი მრავალფეროვნება. ერთმანეთს

ენაცვლება **მაგიური რეალიზმის, ფსიქოლოგიური რეალიზმის, ინტელექტუალური რეალიზმის, ფანტასტიკური იმაგოლოგიის** ელემენტები: მსოფლიო ლიტერატურულ სივრცეში შემუშავებული ეს ლიტერატურული სკოლები მაშველი რგოლების ფუნქციას ასრულებს გვიანი საბჭოური ეპოქის ქართული პროზისთვის.

მაგიური რეალიზმი, რომელმაც ახალი სუნთქვა შეიტანა სამხრეთ-ამერიკულ, ამერიკულ და ევროპულ მწერლობაში, თავის კვალს ქართულ მწერლობაზეც ტოვებს. „ადამიანი ცხოვრობს რეალობაში, რომელიც თავის თავში მოიცავს თანამედროვეობას და ისტორიას, ბუნებრივს და ზებუნებრივს, ჩვეულებრივს და პარანორმალურს“ (ბორევი 2001ე: 421). სამყაროს არსი გამონაგონისა და დაუჯერებლის უცნაური სინთეზით აიხსნება, „მაგიური (ფანტასტიკური ანდა ჯადოსნური) რეალიზმის მიზანია, დაარღვიოს დემარკაციის ხაზი, რომელიც გავლებულია იმას, რაც რეალობად გვეჩვენა, და იმას, რაც ფანტასტიკურად გვეჩვენება, შორის, ვინაიდან ამგვარი ბარიერი სამყაროში არ არსებობს“ (ბორევი 2001ე: 424). ამ პათოსითაა გაჟღენთილი ალექსო კარპენტიერის „მინიერი ცხოვრება“, კარლოს ფუენტესის „არტემიო კრუსის სიკვდილი“, გაბრიელ გარსია მარკესის „მარტოობის ასი წელიწადი“, „პოლკოვნიკს არავინ სწერს“, „პატრიარქის შემოდგომა“, მარიო ვარგას ლიოსას „ქალაქი და ძაღლები“, „მწვანე სახლი“, „ხულია დეიდა და მოკალმე“, მიგელ ანხელ ასტურიასის „მულატი ქალი, როგორც მულატი ქალი“, „მალადრონი“, ხულიო კორტასარის „მოგებანი“, „კლასობანა“ და სხვ. ქართულ მწერლობაში ზოგან თვალნათლივ (ოთარ ჭილაძე, „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“), ზოგან – ცალკეული ელემენტების სახით (ოთარ ჭილაძე, „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“, ჯემალ ქარჩხაძე, „მდგმურები“) შეინიშნება მაგიური რეალიზმისათვის ნიშანდობლივი მარკერების დამკვიდ-

რება ტექსტში: აუხსნელი, დაუჯერებელი მოვლენების შემოტანა ისე, რომ პერსონაჟებს ექვიც არ შეაქვთ ამ მოვლენათა ლოგიკაში; სენსორული აღქმის ელემენტების გააქტიურება; სიმბოლოებისა და მეტაფორული სახეების გამოყენება; დროის სუბიექტივიზაცია (ის ხან ციკლურია, ხან შექცევადი, ხანაც – აგონიური); ფოლკლორული და მითოლოგიური ელემენტების გასიუყეტება (მითოლოგიზაციის სიმძლავრით ქართული მწერლობის ეს ფრთა, როგორც ანგარიშგასაწევ ნინაპარს, გრიგოლ რობაქიძის ნარატივისაც ითვალისწინებს); ტექსტის დასრულება ღია ფინალით და ა.შ. როგორც ჩანს, მაგიური რეალიზმი, მისთვის დამახასიათებელი მოჭარბებული რომანტიკული ფანტაზიით, არარეალური რეალიზმითა და სიკეთის ზღაპრული რწმენით, ნაკლებად საშიშ მონინალმდეგედ მიიჩნია საბჭოთა ცენზურამ. მხედველობიდან იქნა გაშვებული ის ფაქტი, რომ მაგიური რეალიზმის წინააღმდეგ ნარმოსახული ყოველთვის ერწყმის ყოფითს და, რაბლენური სიცილით შენიღბული, ხშირად ამარცხებს ამ უკანასკნელს, როგორც არასაკმარისად ვარგისიანს.

ანალოგიური ეფექტურობით მკვიდრდება XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ მწერლობაში **ინტელექტუალური რეალიზმიც**, რომლის მთავარ პოსტულატს წარმოადგენს სიკეთის ქმნით მიღწეული ბედნიერება, ხოლო მთავარი კითხვა ასეთია: არსებობს გზა, რომ სამყარო გახდეს უფრო ადამიანური? ინტელექტუალური რეალიზმის ფარგლებში გამძაფრებული ავტორის კონცეპტუალური და ფილოსოფიური აზროვნება, მიმართული სამყაროს შეცნობისა და მისი სულიერ-ინტელექტუალური დილემის გადაჭრისაკენ, ახლობელი აღმოჩნდა მთელი რიგი ქართველი მწერლებისათვის. ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხია“, გურამ დოჩანაშვილის „სამოსელი პირველი“, „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“, ოთარ

ჩხეიძის „ბორიაცი“, გურამ გეგეშიძის „ჟამი“, ოთარ ჭილაძის „გოდორი“, ჯემალ ქარჩხაძის „ზებულონი“, განსხვავებული მანერისა და თემატური მიზნების მიუხედავად, გაჯერებულია სურვილით, რომ მოვლენა აქციოს აზრად, იდეად, ხედვად, კონცეფციად. ამ ტექსტების ემოციური ფონი მათივე ინტელექტუალური ენერგიითაა განპირობებული: სამიზნეს ნარმოადგენს არა ცალკეულ პერსონაჟთა მარტოსულობა ან გაუცხოება, არამედ სამყაროს ინტელექტუალური და სულიერი კრიზისი და ამ სამყაროში გამოკეტილი თანამედროვე ადამიანის ტრაგედია. ზედმეტი არ იქნება იმის აღნიშვნა, რომ XX საუკუნის ქართული ინტელექტუალური რეალიზმი ეყრდნობა ამ ლიტერატურული სკოლის არა მარტო დასავლური ნაკადის ტრადიციას (უილიამ საროიანი, ჰენრიხ მანი), არამედ ქართველი წინამორბედების – მიხეილ ჯავახიშვილის, ვასილ ბარნოვის, ლეო ქიაჩელის ლიტერატურულ გამოცდილებას.

ცოტა მოგვიანებით, თუმცაღა ამავე ფრთის ქართულ მწერლობაში, შეინიშნება **ფსიქოლოგიური რეალიზმის ტენდენციებიც** (აქ შუძღვებელია, როგორც ნიმუში, არ გაგვახსენდეს მიხეილ ჯავახიშვილის „კურდღელი“, დაწერილი 1935 წელს): მთელ რიგ ტექსტებში შეიგრძნობა პიროვნების გაზრდილი პასუხისმგებლობა, რაც, პირველ ყოვლისა, მისი შინაგანი სამყაროს, ფიქრების, განცდების, ემოციების რეპრეზენტაციაზეა ორიენტირებული და არა ქცევასა თუ მოქმედებაზე. მაგალითისათვის, ოთარ ჭილაძე რომანში „აველუმი“ და ჯემალ ქარჩხაძე მოთხრობაში „იგი“ მიზნად ისახავენ, დაძლიონ „ექსისტენციალური განწირულობა“ ადამიანისა დარჩეს მარტო, სრულიად გაუცხოებული სამყაროსა და ადამიანებთან. სხვა საკითხია, რამდენად ნარმატიებულია ეს მცდელობა?..

საგულისხმოა, რომ აქ დასახელებული ყველა ქართველი მწერალი დღეს უკვე სამართლიანად არის

მიჩნეული ქართული ლიტერატურის კლასიკოსად, მიუხედავად იმისა, განაგრძობს თუ არა ამჟამად თავის მოღვაწეობას. ან გარდაცვლილი ჭაბუა ამირეჯიბი და ოთარ ჭილაძე მრავალგზის იყვნენ წარდგენილი ნობელის პრემიაზე, 2009 წელს ოთარ ჭილაძის სახელი ნომინანტთა საბოლოო ნუსხაშიც იქნა შეტანილი. 2014 წელს კი ნობელის პრემიაზე წარდგენილი იყო გურამ დოჩანაშვილი. მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი რომანი „სამოსელი პირველი“ არის წიგნი სიკეთისა და ბოროტების შემეცნებაზე, რომელსაც სამართლიანად შეიძლება ვუწოდოთ „ცხოვრების წიგნი“. თავის ხანგრძლივ შემოქმედებით გზაზე (XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან დღემდე) გურამ დოჩანაშვილი სრულად ავლენს ფენომენალურ შესაძლებლობას, არა მარტო აირეკლოს თავისი ეპოქისა და საერთაშორისო ლიტერატურული ტენდენციების მრავალფეროვნება, არამედ შეახსენოს მსოფლიოს, რომ არსებობს პატარა, მაგრამ უძველესი ტრადიციების მქონე ქვეყანა, რომელსაც საქართველო ჰქვია.¹

60-70-იანი წლების ქართულ სალიტერატურო პროცესში განსაკუთრებულ ყურადღებას მივაქცევდი ქართველ მწერალთა კიდევ ერთ ჯგუფს, რომელიც ორიენტირებულია საზოგადოების არა მარტო სულიერ-ინტელექტუალურ თუ ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიურ, არამედ ყოფით-სოციალურ პრობლემებსა და ცვლილებებზე. მათი მოღვაწეობა ათწლეულებზეა განვრცობილი: რევაზ ინანიშვილი, ნოდარ დუმბაძე, რეზო ჭეიშვილი, არჩილ სულაკაური, ვაჟა გიგაშვილი, ნოდარ ნულეისკირი, თამაზ ბიბილური, ნუგზარ შატაიძე. ორდინარული, თუმცა ხშირად არაორდინარული სიტუაციებიც, სხვადასხვა ცხოვრებისეული პრობლემები, ადამიანური დილემები, ღირსეული გამოსავლის მუდმივი ძიება – ამ თემების რეალიზაციისათვის დასახე-

¹ კულტურის ისტორიაში მნიშვნელოვანია არა მარტო „მიღების“, არამედ – „გაცემის“ უნარი.

ლებული მწერლები წარმატებით იყენებენ როგორც რომანის, მოთხრობისა და ნოველის, ისე ზღაპრისა და იგავის ჟანრს. წერის მანერა ძალზე დინამიურია, ხშირად აღსავსე იუმორით, სატირითა და პაროდით. ინანიშვილი ვირტუოზულად ფლობს მოთხრობისა და ნოველის ჟანრებს და ქმნის შეუდარებელი მწერლური ალლოთი და გემოვნებით გამორჩეულ ქართულ შედევრებს – „დავითის ხმალი“, „კაცი და ქალი“, „ნეკერჩხლის წითელი ფოთოლი“, „უკუღმა დაჭედილი“ და სხვ., რომლებიც არნახული ლიტერატურული გულწრფელობითა და სისადავით მიემართება მკითხველს. ინანიშვილის ტექსტების ენა, მართალია, ქართულია, მაგრამ სათქმელი – საყოველთაო.¹

მიუხედავად იმისა, რომ 1960-70-იანი წლების ქართველ პროზაიკოსთა ტექსტები სხვადასხვა ენებზეა თარგმნილი, თარგმანის სტრატეგია მაინც საბჭოური სტანდარტით იყო განსაზღვრული და, ვფიქრობთ, საფუძვლიან გადახედვას საჭიროებს. ამ მწერალთა შემოქმედების ამეტყველება საერთაშორისო ენებზე თანამედროვე ქართული მთარგმნელობითი სკოლის პრიორიტეტადაც შეიძლება განისაზღვროს: ქართველი ავტორების თარგმანის გააქტიურება, ენობრივი არეალის გაფართოება და გამოცემა მნიშვნელოვნად აამაღლებს თანამედროვე ქართული კულტურის ავტორიტეტს საერთაშორისო კულტურულ სივრცეში და წარმოაჩენს მისი ჩართულობის ხარისხს. მკითხველის (არაქართულენოვანის) ინტერესი ქართული მწერლობის ამ პერიოდისადმი რომ მაღალია, ამაზე არაერთი ბოლოდროინდელი ფაქტი მეტყველებს: ნიდერლანდურ ენაზე ითარგმნა და გამოიცა ერლომ ახვლედიანის „ვანო და ნიკო“ (მთარგმნელი ინგრიდ დეხრავე) და წარმატებით დაიმკვიდრა ადგილი ბაზარზე, დასრულებულია წიგნის ინგლისურენოვანი თარგმანიც

¹ ამავე პერიოდში იწყებს მოღვაწეობას შესანიშნავი მწერალი - გივი მარგველაშვილი, მაგრამ მისი შემოქმედება, სპეციფიკურობისადაც გამო, ცალკე კვლევის საგანი გახდება.

(მთარგმნელი მერი ჩაილდსი); სლოვენური ენაზე 2012 წელს გამოიცა „XX საუკუნის ქართული მოთხრობა“, რომელშიც დაიბეჭდა გურამ დოჩანაშვილის, რეზო ჭიეშვილის, რევაზ ინანიშვილის, ნუგზარ შატაიძის მოთხრობები (მთარგმნელი – ლიჟანა დეჟაკი); ინგლისურ ენაზე დასრულდა ოთარ ჭილაძის რომანის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ თარგმანი (მთარგმნელი – მერი ჩაილდსი); რამდენიმე წლის წინათ იაპონურ ენაზე ითარგმნა და გამოიცა ნოდარ დუმბაძის რომანი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ (მთარგმნელი იასუჰირო კოჯიმა), რომლებიც დიდი ინტერესით მიიღო მკითხველმა. ინგლისურ ენაზე ითარგმნება ჯემალ ქარჩხაძის რომანები. ყოველივე ეს დადასტურებაა იმისა, რომ გასული საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართული ლიტერატურული პროდუქცია საინტერესო და მიმზიდველია უცხოელი მკითხველისათვის, მით უფრო, რომ მასალის არჩევანი საკმაოდ ფართო და არაერთგვაროვანია – 60-70-იანი წლების მიჯნაზევე და მოგვიანებით ქართულ სალიტერატურო სივრცეში დისკურსებისა და ნარატივის ფორმების დიდი მრავალფეროვნება შეინიშნება: **ნეორომანტიკული დისკურსი**, წარმომადგენლები – გიორგი ბაქანიძე, ვლადიმერ (ვოვა) სიხარულიძე, მერაბ აბაშიძე, ჯემალ თოფურიძე, სოსო პაიჭაძე, რომელთა მწერლური ხმა განსაკუთრებული სიახლითა და სიხალასით ჟღერს „უძრაობის ხანის“ ლიტერატურულ სივრცეში და ინტელექტუალური ოპტიმიზმით აღავსებს ჩარჩოებში იძულებით მოქცეულ საბჭოთა ახალგაზრდობას; ამავე სიბრტყეზე მუშაობენ, თუმცა უფრო **მოზარდების ნარატივის** მიმართულებით – ყარამან კიკვიძე, ედიშერ ყიფიანი, გურამ პეტრიაშვილი; კვლავაც რეკონსტრუირებულია **ისტორიული დისკურსი**, წარმომადგენლები – ლევან გოთუა, გრიგოლ აბაშიძე; ფიქსირდება **ფანტასტიკის ჟანრიც**, წარმომადგენელი – გურამ ფანჯიკიძე. არც ტრადიცი-

ული საბჭოთა დისკურსი გამქრალა სადმე: უბრალოდ, გარესამყაროდან გაძლიერებული პოლიტიკური თუ კულტურული ზენოლის ფონზე, აგრეთვე, სახეცვლილი შიდაიდეოლოგიური მართვის პირობებში, მანაც იცვალა სახე და მოდერნიზებული ფორმა შეიძინა – მომრავლდნენ წინდახედული აპოლოგეტები, რომლებიც, ერთი მხრივ, „თანაუგრძნობდნენ“ და ყოველმხრივ „ეხმარებოდნენ“ შედარებით თამამ და ამის გამო მარგინალიზებულ კოლეგებს, ხოლო, მეორე მხრივ, სიამოვნებით იღებდნენ ხელისუფლებისაგან საჩუქრად თანამდებობებს, პრემიებს, ბინებს, აგარაკებს, მანქანებს... ხარისხის თვალსაზრისით რამდენადმე მოისუსტებდა მწერლობის რადიკალური ფრთა (ე.წ. დისიდენტური მწერლობა)¹, თუმცა, მაინც ინარჩუნებდა ზეგავლენას ქართულ საზოგადოებაზე (ზვიად გამსახურდიას და მერაბ კოსტავას პოეზია, პეტრე გრუზინსკის – „შიშში აღზრდილი“, *მე მეცოდება კასტრირებული ჩემი თაობა...*). სწორედ ანტისაბჭოთა დისკურსის უტრირებული მოდელის სისუსტე მეტ სივრცეს ტოვებდა **მოდერნიზებული საბჭოთა დისკურსის** აყვავებისთვის, რომელიც განსხვავებული მიზანდასახულობისა და ფუნქციის კონცეპტუალურ მოდელებში რეალიზდა: ა) ე.წ. **ადაპტირებული დისკურსი**, კონფორმისტები, როგორც ანტისაბჭოთა და საბჭოთა დისკურსების ინტელექტუალური მორიგების მცდელობა; ბ) **ნეიტრალური დისკურსი** (ჩაურევლები).

ამგვარი დიფერენციაციის საფუძველი, ცხადია, უკვე აღარ იყო მხოლოდ იდეოლოგიური ანტაგონიზმი დისკურსებს შორის ან, თუნდაც, ლიტერატურული პროდუქციის ხარისხობრივი მაჩვენებლები, არამედ მწერლების პოზიცია, პროგრესული თუ რეგრესული, როგორც სოციალური იდენტიფიკაციისა და კომუნიკაციის ფორმის გამოვლინება.

¹ ვაზუსტებთ: არა დისიდენტური მოძრაობა, არამედ – დისიდენტური მწერლობა.

ასევე მრავალფეროვანი და დისკურსული თვალსაზრისით დატვირთული აღმოჩნდება 70-80-იანი წლების ქართული პოეზია. ვლინდება პოეტური ნარატივის როგორც ანტისაბჭოთა, ისე დასავლური ხედვებით გაჯერებული სიღრმისეული მოდელები. ნაციონალური პრობლემებისა თუ ფილოსოფიური ჭვრეტის ზღვარზე იქმნება შესანიშნავი პოეტური ტექსტები, რომელთა ავტორები, სამოციანელებთან ერთად, არიან ბესიკ ხარანაული და ლია სტურუა. მათ ქართულ პოეტურ სივრცეში დიდი წარმატებით შემოაქვთ დასავლეთში უკვე აპრობირებული თავისუფალი ლექსის ფორმა – **ვერლიბრი**.¹ ამავე პერიოდში იბეჭდება გივი ალხაზიშვილის, იზა ორჯონიკიძის, დავით მჭედლურის, თედო ბექიშვილის, ჯარჯი ფხოველის, მამუკა ნიკლაურის, თამაზ ბაძალუას (ნაადრევად გარდაცვლილი ნიჭიერი პოეტის), ბათუ დანელიას, ელა გოჩიაშვილის პირველი პოეტური კრებულები, გამორჩეული თემატური და ჟანრული ძიებებით.

საგულისხმოა, რომ ამ პერიოდის ქართულ მწერლობაში რამდენადმე შემცირებულია ქართული კულტურისათვის ტრადიციული აღმოსავლური კანონის გავლენა და გაძლიერებულია შედარებით უცხო და ეგზოტიკური აღმოსავლური მოდელების – იაპონური და ჩინური მწერლობის შეცნობა. ამას ადასტურებს არა მარტო იაპონელი და ჩინელი ავტორების თარგმნა და გამოცემა ქართულ ენაზე ან იაპონური ფილმების პოპულარობის ზრდა, არამედ – ცალკეული ქართველი პოეტების მიერ ჰაიკუსა და ტანკას ფორმების ადაპტირება. ამის მიზეზი, შესაძლოა, იყოს თავად რიგი აღმოსავლური ქვეყნებისა და კულტურების დეკადანსი:

¹ ვერლიბრის მკვლევარი ქართველი კრიტიკოსები ამ ჟანრის დამკვიდრებას ქართულ პოეზიაში ბოლო დროს ხშირად უკავშირებენ 50-იანი წლების გამორჩეული ქართველი პოეტის, შოთა ჩანტლაძის სახელს.

ოსმალეთის იმპერიის დაცემა, დასავლეთის გავლენის გაძლიერება, „გადასავლურების“ ტენდენციის მოძალეება, ზოგან შეიარაღებული ბრძოლა დასავლური ექსპანსიის წინააღმდეგ, და, საპირისპიროდ ამისა, იზოლირებული და შეუცნობელი იაპონური სამყაროს მოახლოება...

პროზისა და პოეზიის კვალდაკვალ, 60-70-იანი წლებიდან, მნიშვნელოვანი ძვრები შეინიშნება ქართულ ორიგინალურ დრამატურგიაში, რომელიც წარმოდგენილია საინტერესო ავტორებით – თამაზ ჭილაძე, რეზო გაბრიაძე, რეზო ჭყიშვილი, ერლომ ახვლედიანი, ოტია იოსელიანი, მერაბ ელიოზიშვილი, ირაკლი კვირიკაძე, ზაირა არსენიშვილი, რეზო ესაძე. მათ დრამატულ ტექსტებში აქცენტირებულია ინტელექტუალური, ფსიქოლოგიური და სოციალური თემატიკა. ეს უკანასკნელი ხშირად განზავებულია საბჭოთა რეჟიმის ირონიზებისა და პაროდირების ტენდენციასთან. ქართველი დრამატურგების სცენარების მიხედვით არა მარტო საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლები იდგმება, არამედ იქმნება მსოფლიო დონის კინოფილმები: „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „შერეკილები“, „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ და სხვ., რომლებიც არაერთი პრესტიჟული საერთაშორისო პრემიით არის აღნიშნული. აქედან, პირველი სამი თავისუფლად შეიძლება მივაკუთვნოთ **ანტი-უტოპიური დრამის ჟანრს** და, მეტიც, – **საბჭოთა აბსურდი** ვუნოდოთ.

80-იანი წლებიდან დრამატურგთა ამ გუნდს შეემატებიან ახალგაზრდა ავტორები – ლაშა თაბუკაშვილი, შადიმან შამანაძე, ლალი როსება, ირაკლი სამსონაძე. მათი პიესები იმთავითვე მიიქცევს ყურადღებას გაბედული თემატური ექსპერიმენტებით. შადიმან შამანძის პიესებში „ღია შუშაბანდი“ და „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ მწვავედ შეიგრძნობა საბჭოური

ცხოვრების მოყირჷებული რეალობა, იდეალების დამ-
ნობა, ღირებულებების გადაგვარება, ახალგაზრდების
შეუთავსებლობა დადგენილ წესთან, პროტესტი და
გამოსავლის ძიების მძაფრი სურვილი; ლაშა თაბუ-
კაშვილის პიესები „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“,
„შენკენ სავალი გზები“ ფართო კონტექსტში გაიაზ-
რებს თავისი თანამედროვე ქართული საზოგადოების
პრობლემებს, არ ერიდება ტაბუდადებულ თემებს,
ცდილობს მიაგნოს სიმართლეს და ზნეობრივ ღირებუ-
ლებებს; ირაკლი სამსონაძე კი თანდათან გადაიქცევა
ანგარიშგასანევ ძალად თანამედროვე ქართულ დრა-
მატურგიაში თავისი სიღრმისეული, მრავალფეროვანი
პრობლემატიკით გამორჩეული პიესებით, რომელთა-
განაც განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია პიესა
„ვანილის მოტკბო, სევდიანი სურნელი“. აღსანიშნა-
ვია, რომ დასახელებული ახალგაზრდა დრამატურგე-
ბი აღარ მიმართავენ ირონიზებისა და პაროდირების
ნაცად ნიღბებს, არამედ „პირდაპირ ნასროლი ქვებით“
ენინააღმდეგებიან საბჭოურ სტანდარტს.

საგრძნობლად აქტიურდება **ქალთა მწერლობა**. ის
უკვე აღარ არის მარგინალური დისკურსი, დაფუძნებ-
ული ცალკეულ შემოქმედთა ხმებზე, არამედ ირგებს
ქართული მწერლობის ერთ-ერთი ძირითადი მოდელის
სტატუსს. ალბათ არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ
ქალთა მწერლობა 80-იანი წლების საქართველოში ნა-
კლებად ემთხვევა მსოფლიო ფემინისტური პროზის
სტანდარტს. ის განსხვავებულია და სწორედ ეს განს-
ხვავებულობა უმკვიდრებს მას განსაკუთრებულ ად-
გილს საერთაშორისო გენდერულ მწერლობაში. დავა-
სახელებთ ავტორებს: ანა მხეიძეს, თავისი საეტაპო
მოთხრობით „არჩევანი მე“; ნაირა გელაშვილს, შესა-
ნიშნავი ტექსტებით – „დედის ოთახი“, „ამბრნი, უმბ-
რნი და არაბნი“, „სერსო“, „პირველი ორი წრე“; ზაირა

არსენიშვილს, ძალზე ყურადსაღები რომანით „ვა, სოფელო...“; მაკა ჯოხაძეს ფაქიზი, სიღრმისეული მოთხრობების კრებულებით – „გურამ-გურამ“, „გადარჩენილი პეიზაჟი“, რომანით „მარადიული ბალაგანი“; ქეთი ნიჟარაძეს რომანით „ავტოპორტრეტი“. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდის ქალთა მწერლობა საქართველოში უტრიალებს ინტერნაციონალურ თემებს, როგორებიცაა: ფსიქოლოგიური პრობლემები, გაუცხოება, მარტოობა, ტრაგიკული სიყვარული (ინტიმური ურთიერთობების მინიმალური აქცენტირების ფონზე), ის ინარჩუნებს ორგანულ კავშირს ტრადიციულ ქართულ სტანდარტთან, როგორცაა – ზნეობრიობის პრევალირება, ნეორომანტიკული განწყობილებების შემოტანა, ეროვნული ღირებულებების ძიება და, ამავე დროს, არ ერიდება ხმამაღლა საუბარს საბჭოური რეალობის გამწვავებულ თემებზე.

80-იანი წლების შუაპერიოდიდან საქართველო უმძიმეს პოლიტიკურ ფაზაში შეაბიჯებს: წინ არის საბჭოთა რეჟიმის დასასრული, სამოქალაქო ომი, მსხვერპლი, ქაოსი... იცვლება რეალობა, დისკურსი, სტილი. 50-60-70-იან წლებში შემუშავებული ნარატიული მოდელები, როგორც ახალი ტრადიცია, თუმცაღა ინარჩუნებს პოზიციებს, აშკარად ექვემდებარება კონტექსტით ნაკარნახევ ცვლილებებს. მწერლობა თითქოს ავისმომასწავებელი მოლოდინის რეჟიმში გადაინაცვლებს, ის უაღრესად გულახდილი ხდება, რადიკალიზმი ერწყმის თაობის ტრაგიზმს, სოციალური პლანი გაჯერებულია ბრაზით, პროტესტით, ტკივილით, ფსიქოლოგიური დილემის შეგრძნებით; სწორედ ეს ტენდენციები მრავალფეროვან რეალიზებას პოულობს **ნეონატურალისტური რეალიზმის** სახით კოტე ჯანდიერის, ზაალ სამადაშვილის, ირაკლი ლომოურის, ირაკლი სამსონაძის, ზაზა თვარაძის და სხვათა ტექსტებ-

ში,¹ იკვეთება პოსტმოდერნიზმის ადრეული ნიშნებიც.

ამ პერიოდის ქართულ მწერლობაში სტილის უაღრესი თავისთავადობით გამოირჩევა ან უკვე გარდაცვლილი შესანიშნავი მწერლის, სცენარისტისა და რეჟისორის, გოდერძი ჩოხელის შემოქმედება. მის ნიგნებში – „ბინდისფერი ხეობა“, „ადამიანთა სევდა“, „მგელი“ თუ სხვა – რეალობა მუდმივად არსებობს ქართული მითოლოგიური არქეტიპებისა და სამყაროს ილუზორულობის განცდის საზღვარზე. მისი ტექსტები გაჟღენთილია ექსისტენციალური კითხვებით, მთელ რიგ მოთხრობებში კი სამყაროს დარღვეული ჰარმონიისა და ადამიანის ტანჯვის აბსურდულ განცდამდე მისული ტკივილი იკითხება. გოდერძი ჩოხელის პროზაში, ისევე როგორც ამ ეპოქის მთელ ქართულ მწერლობაში, უმწვავესად იგრძნობა რეალობის ტრაგიკული განცდა, ზნეობრივი ღირებულებებისა და საყრდენების ძიების გარდაუვალი აუცილებლობა – სამწუხაროდ, ხშირად უშედეგო...

წარმოდგენილი მიმოხილვა ცხადყოფს, რომ XX საუკუნის საბჭოთა პერიოდის ქართული მწერლობა, პოლიტიკური და იდეოლოგიური რეჟიმის არაერთგვაროვანი პარადიგმის ფონზე, ასეთსავე არაერთგვაროვან და არათანაბარ პროექციას ქმნის: ბოლშევიკური რევოლუციის შემდგომი ოცნლეულის მანძილზე (1921-1941 წ.წ.) ის დიქტატურის მიერ დანერგილი საბჭოთა დისკურსის (სოციალისტური რეალიზმი) და ქართული ლიტერატურის განვითარების ბუნებრივი გზით დამკვიდრებული ანტისაბჭოური, პროდასავლური – მოდერნისტული და ავანგარდული – მწერლობის

1 ნეონატურალისტური რეალიზმი განსხვავდება ნატურალიზმის „პრეავანგარდული“ სულისკვეთებისა და კრიტიკული რეალიზმის რიტორიკული სტილისგან. ის უფრო მეტად უახლოვდება ნატურალისტური სკოლის ტენდენციებს, რომელიც, გოგოლის თაოსნობით, ამკვიდრებს რეალობის ტრაგიკულობის გულახდილ და ირონიულ განცდას.

საბედისწერო დაპირისპირების ასპარეზია: მწერლობის პროგრესული ფრთა თავგანწირულად ცდილობს დაიცვას საკუთარი ღირსება და „მაღალი ლიტერატურის“ ავტორიტეტი, შეინარჩუნოს კავშირი მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესთან, რასაც ტრაგიკულად ეწიება კიდევაც; 30-იანი წლების შუახანებიდან სამამულო ომის დასასრულამდე, ქართული მწერლობა სრული საერთაშორისო იზოლაციის ფაზაში იმყოფება და, უპირატესად, საბჭოთა დისკურსის ბრჭყალებშია მოქცეული; „ოტტეპელის“ ხანიდან კვლავ იწყება ქართული მწერლობის ღირებული ფრთის აღდგენა: მიუხედავად რთული იდეოლოგიური ვითარებისა, XX საუკუნის 50-70-იანი წლების ქართული მწერლობა მსოფლიო ლიტერატურული პროცესების ღირებულ იმპლიკაციას წარმოადგენს, რომელიც არა მარტო აირეკლავს ამ ინტერკულტურულ მოდელს (ნეორეალიზმი, მაგიური რეალიზმი, ინტელექტუალური რეალიზმი, ფსიქოლოგიური რეალიზმი, ლიტერატურული ანტიუტოპია და სხვ.), არამედ ამდიდრებს მას საკუთარი, ორიგინალური ქართული თემებითა და წარმოსახვებით; 80-იანი წლების ბოლოს კი ცხადი ხდება, რომ საბჭოთა იმპერიას საძირკველი შეერყა, საბჭოთა ლიტერატურა, როგორც ცნება, ღიად განიცდის კონცეპტუალურ დევალვაციას და ახალი პროცესების მოლოდინში იმყოფება: წინ არის იმპერიის რღვევა, კონცეპტების ტრანსფორმაცია, დაპირისპირებათა გააქტიურება. საგულისხმოა, რომ 70-იანი წლების უკვე მიწურულს ჯერ გაუბედავად, შემდეგ კი მკვეთრად გაიჟღერებს ფრაზა: „კავკასიური ნაციონალიზმის სახე“. ერთ-ერთ პირველ მარკერად დავასახელებდი გიორგი დანელიას ფილმს „მინონ“, რომელშიც ტრაგიკომიკური შუქ-ჩრდილების მიღმა ნაციონალური იდენტობის პრობლემა შეიძლება წავიკითხოთ, ხოლო ქართველი პილოტისა და სომეხი მძღოლის ურთიერთობა ვებერთელა, უცხო რუსულ

გარემოში ჩაკარგული ორი კავკასიელის კონსოლიდაციის ნიშნების მატარებელია (თუმცა, რეჟისორს იქვე უხდება ხარკის გადახდა საბჭოთა კონიუნქტურისათვის მეორე ქართველის, როგორც უარყოფითი პერსონაჟის გამოვლენის მეთოდით). მიუხედავად იმისა, რომ დანელიას ფილმში პრობლემის პოზიტიური ინტერპრეტაცია უფროა ჩადებული, ვიდრე ნეგატიური, ერთი რამ ცხადია: ბარათაშვილისეული „თვისება ერთა“ კვლავაც დეკლარირებულია! მოგვიანებით, 90-იანი წლებიდან, საბჭოთა სისტემის რღვევის შედეგად, დაძაბული პოლიტიკური და ეკონომიკური გარემო უკიდურესად გაამძაფრებს ეთნოსის ტოპონიმიკას – საბჭოთა დიქტატურა თავის დასასრულს, ხოლო მასში იძულებით გაერთიანებული ნაციონალური ერთეულები კვლავ აღიარების ესოდენ ნანატრ ფაზას მიუახლოვდებიან, თუმცაღა, როგორც მოსალოდნელი იყო, ნეგატიური ინტერპრეტაციით: „საბჭოთა მთლიანობის“ პოლიტიკა იმპერიის ნანგრევებში გადაინაცვლებს, მაგრამ ადგილს დაუთმობს არანაკლებ საშიშლია ეთნიკურ კონფრონტაციებს კავკასიის რეგიონში – კვლავაც წამოტივტივდება „კავკასიისა“ და „კავკასიელის“ ცნებები, თუმცაღა, ორივე ეს ცნება სრულიად ახალი ტიპის დისკურსის წარმოქმნის საბაზად იქცევა, დისკურსისა, რომელიც გაჯერებული იქნება ერთმანეთთან დაპირისპირებით, ომით, ტკივილითა და უსამართლობით.

თუკი შევუდგებით საბჭოთა პერიოდის ქართული ლიტერატურული დისკურსის დეკონსტრუქციის დასაბამის ძიებას, რასაკვირველია, 1978 წლის 14 აპრილს მოენიშნავთ, როდესაც ქართულმა საზოგადოებამ პროტესტის მანამდე არნახულ ფორმას მიმართა, რათა დაეცვა ქართული ენის ღირსება და ეროვნული მნიშვნელობა. ეს დღე მრავალი თვალსაზრისით იყო უმნიშვნელოვანესი მოვლენა საქართველოს ისტორიაში

და, მათ შორის, ქართული ლიტერატურული დისკურსის ტრანსფორმაციის თვალსაზრისითაც. თუმცაღა, საბჭოთა დიქტატურის დასასრული 1991 წელს გაფორმდა და ქართულმა ლიტერატურამაც, ისევე როგორც თავად პოლიტიკურმა ცხოვრებამ, ახალი სტატუსით განაგრძო არსებობა.

როგორი იქნება პოსტსაბჭოთა ქართული მწერლობა? როგორ დაძლევს იგი ტრანსფორმაციის რთულ ფაზას და თუ მოძებნის ახალ ბმულებს მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესთან?

თავი მესამე

პოსტსაბჭოთა ქართული მწერლობა: ტრანსფორმაციის, გადასაცვლების და იდეოლოგიის კვლავალმოჩენის რთულ გზაზე

5.1. პოსტსაბჭოთა რეალობა, გარესამყარო და ქართული პოსტმოდერნიზმი

პოსტსაბჭოთა ქვეყნების ინტელექტუალურ წრეებში დღეს ძალიან ხშირად გაისმის გერტრუდა სტეინის ცნობილი ფრაზა „დაკარგული თაობა“ და ის XX საუკუნის 80-90-იანი წლების თაობას მიემართება, თაობას, რომელიც საბჭოთა გარემოში დაიბადა და აღიზარდა, მაგრამ სრულიად განსხვავებულ, პოსტსაბჭოთა რეალობაში მოუწია ცხოვრების გაგრძელება. ისტორიამ არ დაინდო ეს თაობა: სამოქალაქო და ქვეყანათაშორისი ომები, ეთნიკური დაპირისპირებანი, მსხვერპლი, სიბნელე, შიმშილი, უკიდურესი გაჭირვება – ყველა ეს უბედურება ერთბაშად დაატყდათ თავს საბჭოური წესის პირობებში აღზრდილ ახალგაზრდებს და რადიკალურად შეცვალა მათი სამომავლო გეგმები, იმედები, ილუზიები... ეროვნული დამოუკიდებლობის, სიტყვისა და ფიქრის თავისუფლების ესოდენ ნანატრმა გზამ უდიდეს ადამიანურ ტკივილზე, სევდასა და მიუსაფრობაზე გაიარა. საბჭოთა ეპოქაში პრივილეგირებული „ოქროს ახალგაზრდობის“, ისევე როგორც ახალგაზრდობის ნაკლებად პრივილეგირებული ფენის დიდი ნაწილი ომებს, ნარკომანიასა და ალკოჰოლიზმს ემსხვერპლა და მხოლოდ ერთეულები გადარჩნენ – გადარჩნენ ისინი, ვინც იპოვა ძალა, თავის თავში აღმო-

ერჩინა სასიცოცხლო და შემოქმედებითი ენერჯია, რასაც უნდა ეხსნა ღვთის ანაბარად მიტოვებული ქვეყნები და ხალხები. ასეთი იყო ისტორიის ბასრი ცვლის მოსავალი...

90-იან წლებში საქართველო აღარაფრით ჰგავდა საბჭოთა კავშირის „ყველაზე მზიან და აყვავებულ რესპუბლიკას“: თოფის სროლის ხმა, ბნელი ქუჩები და გამოცდილებული სახლები სივრცეს აღარ ტოვებდა ნიგნის კითხვისა და ინტელექტუალური საუბრებისთვის – ოჯახის დაპურება ადამიანთა ცხოვრების მთავარ მიზნად იქცა და ხალხიც მოთმინებით იდგა ქარავანივით გრძელ და უსასრულო პურის რიგებში. საქართველო ჩათრეული აღმოჩნდა სამოქალაქო ომში, აფხაზეთთან ომში, რამაც შედეგად მოიტანა სისხლი, სიკვდილი, ტერიტორიების დაკარგვა. ქვეყანა ეკონომიკურმა კრიზისმა, კორუფციამ და პოლიტიკურმა ქაოსმა მოიცვა; შემოქმედებითი კრიზისის ფაზაში აღმოჩნდა კულტურა, ხელოვნება, ლიტერატურა...

დაშლილი საბჭოთა კავშირი, დანგრეული ბერლინის კედელი, დარღვეული, ერთ დროს მონოლითური ტერიტორიები კარდინალური ცვლილებების მაუწყებელია. დასავლეთი კვლავაც ირგებს პოლიტიკური და კულტურული ლიდერის როლს: მსოფლიოს დიდ ნაწილში, ყოფილი საბჭოეთის ტერიტორიებზე და სხვა ცხელ წერტილებში გამეფებული კრიზისი ამძაფრებს გარდაუვალი კატასტროფის შეგრძნებას, ხოლო ვითარების დრამატიზმი ხელს უწყობს დასავლეთში ახალი ტიპის მატერიალური და კულტურული დოვლათის დაგროვებას. ლიტერატურული პროცესების თვალსაზრისით, თავის ძლიერების ფაზაში შეაბიჯებს **ინტერტექსტუალობა**, რაც გულისხმობს ტექსტის შინაგან კავშირებს, მიმართულს არა გარეთ, ცხოვრებისეული რეალობისკენ, არამედ ნაციონალური და საერთაშორისო კულტურული ნიალისაკენ. დასავლური

კანონი ახალ წესრიგს აწესებს, ხოლო პროცესი განსაკუთრებულ სიღრმეს იძენს გახსნილი საზღვრების პირობებში და თანდათან იპყრობს მსოფლიო სივრცეს.¹ მსოფლიო ლიტერატურულ სივრცეში მკვიდრდება ინტერტექსტუალობა და მასთან დაკავშირებული ისეთი ცნებები, როგორცაა: ტექსტი, კონტექსტი, ქვეტექსტი, მეტატექსტი და სხვ. ლიტერატურული პროდუქცია გაცილებით ეკლექტური, კოლაჟური ხდება, დაფუძნებული ასოციაციებსა და ალუზიებზე; პოლიტიკური ავტორიტეტების დაცემის კვალდაკვალ იწყება ავტორიტეტების ტოტალური დევალვაცია, იზრდება ირონიისა და თვითირონიის ხარისხი, მაღალ იდეალებს ფსევდოიდეალები ენაცვლება; დეკონსტრუქცია ეუფლება ინტელექტუალურ სამყაროს. შესაბამისად, **პოსტმოდერნიზმი**, რომელიც 70-80-იან წლებში მხოლოდ ევრო-ამერიკული კულტურის მარკერია², ახლა „მთელი სიდიადით“ მკვიდრდება მსოფლიო ხელოვნებასა და მწერლობაში და ზუსტად ერგება კრიზისული საზოგადოების ფსიქოლოგიას: „ადამიანი ვერ უძლებს სამყაროს ზენოლას და პოსტადამიანად იქცევა“ (ბორევი 2001ვ: 323). **პოსტმოდერნიზმი მსოფლიო მასშტაბით ახალ ნაციონალურ და კულტურულ იდენტობათა ძიებისა და აღმოჩენის წყაროდ იქცევა.** ამ გამოწვევას იღებს პოსტსაბჭოთა ფაზაში გადანაცვლებული ქართული მწერლობაც და, მართალია, გარკვეული დაგვიანებით, მაგრამ ძალზე საინტერესოდ უერთდება მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესს: პოსტმოდერნიზმი არამარტო კრიზისის ფაზაში შესული კულტურული ცნობიერების რეკონსტრუირების, არამედ სა-

1 თუმცა ლიტერატურის კრიტიკოსების ერთი ნაწილის აზრით, აღმოსავლურმა კულტურამ ინტერტექსტუალობის თავისი მოდელი შესთავაზა მსოფლიოს და პირიქითი გავლენა იქონია დასავლურ პროცესზე.

2 ჩვენი ნაშრომის მიზანს არ შეადგენს პოსტმოდერნიზმის ფორმირების ისტორიის განხილვა.

ჭოთა ლიტერატურული კანონის დაძლევის საუკეთესო საშუალებად მოგვევლინება.

გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან და XXI საუკუნის 10-იან წლებში ქართული ლიტერატურის დიდი ნაწილი პოსტმოდერნისტული მგრძობელობის სივრცეშია განთავსებული. თუმცა, პროცესი შედარებით ადრე იწყება – გასული საუკუნის 80-90-იანი წლების მიჯნაზე, პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული გარდატეხის პერიოდში. „გარდატეხის პერიოდში მოღვაწე ქართველი მწერლები შეგვიძლია ე.წ. თაობა X-ს შევადაროთ; თაობას, რომლისთვისაც პიროვნული თავისუფლება და ადამიანის უფლებები უმთავრესი იყო. მათ გადაწყვიტეს, სამყაროს უსამართლობა შეეცვალებათ. 1960-80-იან წლებში, საბჭოთა კავშირში დაბადებულ ამ თაობას ირაკლი ჩარკვიანიმა „გაგარინის თაობა“ უწოდა – პირველი კოსმონავტიის, იური გაგარინის პატივსაცემად” (ლომიძე 2016: 12). სწორედ ეს თაობა დგას ქართული პოსტმოდერნიზმის სათავეებთან. 80-იანი წლების ბოლოს, ნიჭიერმა მწერალმა, პოეტმა და მუსიკოსმა ირაკლი ჩარკვიანიმა (მოგვიანებით აიღო ფსევდონიმი *მეფე* – ი.რ.), პოეტ კოტე ყუბანეიშვილთან ერთად, ჩამოაყალიბა პოეტური ორდენი „რეაქტიული კლუბი“, რომლის მეტაფორადაც იქცა „მშვიდი ცურვა“. „მშვიდი ცურვა თუ დინების სანინააღმდეგოდ სვლა – ინდივიდუალისტების ხანაა; – შენიშნავს გაგალომიძე, – ადამიანების, რომლებიც ცდილობენ ბედისწერას დაუპირისპირდნენ და წინასწარგანსაზღვრული მოცემულობის საზღვრები შეცვალონ“ (ლომიძე 2016: 13). ჩარკვიანი ამ ახალი ტრენდის ლიდერი ხდება. „პათეტიკისგან სრულიად დაცლილ ირაკლი ჩარკვიანის ლექსებს, რომელიც ხშირად მისივე სიმღერების ტექსტებად იქცეოდა, თავისი სისადავით, ექსპერიმენტული ძიებებით და არსებული სინამდვილისადმი პროტესტით თუ დასავლურ ღირებულებებზე აპელი-

რებით, რევოლუციური მნიშვნელობა ქონდა და მათში ტრაგიკული ელემენტები და ცინიზმი თანაარსებობდა. ფრაზა მისი ლექსიდან – „გულმავინყი სირაქლემა ჩვენი წარსულის“ (forgetful ostrich of my past), გარდამავალ ხანაში, წარსულის დავინყების და სიახლის მიღების მტკივნეულ პროცესზე მიუთითებს („გოელრო“)“ (ლომიძე 2016: 14). გარდატეხის ეპოქის აპოკალიპტურობას აღნიშნავს პოეტის კიდევ ერთი ფრაზა – „ჯვარს აცვი ჯვრები!“ ლექსიდან „რბოლა“, რომელიც გაისმის „როგორც იმ დროინდელი სამოქალაქო დაპირისპირებების ექო, – განმარტავს გაგა ლომიძე, – მაგრამ ლექსის ბოლო სტრიქონები იმედისმომცემ პასუხად იქცევა და ნიცშეანური მარადიული დაბრუნების თეორიიდან მომდინარეობს: „გაზაფხულდება, გაზაფხულდება!“ („რბოლა“)“ (ლომიძე 2016: 14)¹.

ირაკლი ჩარკვიანის ფრაზა – **„გაზაფხულდება, გაზაფხულდება!“** – იყო გამოძახილი არა მარტო თაობის ტკივილებისა, არამედ – იმედებისაც. სწორედ ამ ტკივილებისა და იმედების გამოხატვა დაეკისრა პოსტ-საბჭოთა ქართულ კულტურასა და ლიტერატურას.

საბჭოთა კავშირის კოლაფსმა, რასაც თან მოჰყვა ჯაჭვი ახალგაზრდა პოეტის მიერ ნაწინასწარმეტყველები ტრაგიკული მოვლენებისა, პოსტმოდერნისტულ კულტურაში ჰპოვა გამოხატულება. **პოსტმოდერნისტული დისკურსი**, როგორც რეპრეზენტაციის სპეციფიკური მოდელი, შეიძლება ითქვას, მთელი სისრულით რეალიზდა 90-იანი წლების და უფრო გვიანდელ ქართულ მწერლობაში. თავისი ადგილი დაიმკვიდრა პოსტმოდერნიზმის წიაღში ჩამოყალიბებულმა ისეთმა მიმართულებებმა, როგორებიცაა: პოპ-არტი, ჰიპერ-რეალიზმი, ჰეფენინგი, სოც-არტი. ქართული პოსტ-

¹ ირაკლი ჩარკვიანის ეს ფრაზა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ერთგვარი პასუხი-ალუზია ილია ჭავჭავაძის შეკითხვაზე – „მამულო, საყვარელო, შენ როსლა აყვავდები?“, ლექსიდან „გაზაფხული“.

მოდერნისტული მწერლობა ახდენს ამ ლიტერატურული მიმდინარეობისათვის მნიშვნელოვანი ყველა მხატვრული ხერხის აკუმულირებას: სიმულაკრულობა იქნება ეს, ორმაგი კოდირება, ირონია, შენიღბვა, პარანოია, მხატვრული ენის ლიბერალიზაცია, ჟანგონის მოზღვავება თუ სხვ. პოსტმოდერნიზმისათვის ნიშანდობლივი ამ მხატვრული ხერხების მეშვეობით ქართველი მწერლები დიდი წარმატებით ართმევენ თავს ზოგად-პოსტმოდერნულ თემებს, როგორცაა: კრიზისულობა, უნდობლობა, სიმულაცია, კლასიკური ტექსტების რე[დე]კონსტრუქცია პაროდირების ეფექტით და ა.შ. პოსტმოდერნიზმმა იმდენად საფუძვლიანი და მასშტაბური ლიტერატურული მიმდინარეობის სახე მიიღო საქართველოში, რომ მის წიაღშივე მოხდა ცალკეული, ერთმანეთისაგან განსხვავებული მოდელების გენერირება. გამოიკვეთა რამდენიმე ნაკადი: ნარატიული, ანტინარატიული, ირონიულ-პაროდიული, ფრაგმენტირებული.

ქართული **ნარატიული პოსტმოდერნისტული დისკურსის** ნიშანდობლივი გამოვლინებაა აკა მორჩილადის ტექსტები, გამორჩეული აკინძული მხატვრული თხრობით და შესრულებული ბაზისური პოსტმოდერნისტული მანერით: ძველი, ნაცნობი სიუჟეტებისა და პერსონაჟების პაროდირება-ინტერპრეტირება, ალუზიების ეფექტის გამოყენება, ავტორის, პერსონაჟებისა და მკითხველის კონტექსტების გამთლიანება ირონიზების მეშვეობით. აკა მორჩილადის შემოქმედება ძალზე ფლექსიურია ჟანრული თავლსაზრისითაც: მწერალი მუდმივად მერყეობს რეალობასა და ფსევდო-რეალობას, მისტიფიკაციასა და ფანტასმაგორიას, ალუზიასა და დეტექტივს შორის. ის წარმატებით ახდენს ნაცნობი თემების არანჟირებასა და პაროდირებას, მონტაჟის ტექნიკის გამოყენებით ქმნის კოლაჟებს, აპლიკაციებს, აგროვებს და თავს უყრის ცოდნას, თამაშით „ართობს“

მკითხველს. მისი რომანები „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“, „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“, „ავვისტოს პასეანსი“, „მეიდ ინ ტიფლის (Maid in Tiflis)“, „სანტა ესპერანსა“, „შენი თავგადასავალი“ და სხვა, აგრეთვე ცალკეული მოთხრობები და დოკუმენტური ჩანაწერები, ზედმინევენით ერგება თანამედროვე ქართველი (და არა მარტო ქართველი) მკითხველი საზოგადოების გემოვნებას. აღსანიშნავია, რომ მწერალი, პოსტმოდერნიზმის საუკეთესო ტრადიციების დაცვით, ხშირად მიმართავს ქართული კულტურული და საზოგადოებრივი ცხოვრების ცალკეული პერიოდების ინტერპრეტაციას. პოსტმოდერნისტ მწერლებს ბრალად სდებენ, რომ მათი „რეალიზმი“ და „დოკუმენტალიზმი“ იშვიათად სცდება ისტორიის წიაღიდან „შემთხვევით“ ამორჩეული ამბების ზედაპირულ მიმოხილვას, მიმართულს საკითხის არა სიღრმისეული გააზრების, არამედ მისი მარტივი პოლიტიზირებისკენ. აკა მორჩილაძე იმ იშვიათ ავტორთა რიცხვს ეკუთვნის, ვინც თავს აღწევს ამგვარ ქაოტურობას: მის ტექსტებში კონტრასტული კოლაჟებისა და მონტაჟის მიღმა ქართული რეალობა (ხშირად ისტორიული) იკითხება და, მიუხედავად იმისა, აქვს თუ არა ავტორს რომელიმე ისტორიული მოვლენის ან ფაქტის ამომწურავი ანალიზის პრეტენზია, მძლავრი მხატვრულ-გამომსახველობითი ენერჯისა და სწორი ინტუიციის წყალობით, ის მაინც ახერხებს საკითხის ძირითადი არსის გადმოცემას. საგულისხმოა, რომ აკა მორჩილაძე ერთ-ერთი პირველი გამოეხმაურა კავკასიის რეგიონში გამწვავებულ პოლიტიკურ ვითარებას და **თანამედროვე ომის თემა შემოიტანა ქართულ სამწერლობი სივრცეში**. ამის ნათელი დადასტურებაა მისი პოსტმოდერნისტული მანერით დანერგილი ტექსტი „მოგზაურობა ყარაბახში“ (1992 წ.), რომელიც მოგვიანებით, 2005 წელს, ფილმად გადაიღო ლევან თუთ-

ბერიძემ (ოდნავ შეცვლილი სათაურით – „გასეირნება ყარაბახში“). ამ ძალზე დრამატულ ტექსტში ქართველი მწერალი ეხება სომეხი და აზერბაიჯანელი ხალხები-სათვის მტკივნეულ თემას – მთიანი ყარაბახის პრობლემას და „კითხულობს“ მას ჩვეულებრივი ქართველი ბიჭების თვალთ... აკა მორჩილად, მრავალი ბესტ-სელერის ავტორი, არაერთი ლიტერატურული პრემიის ლაურეატი და ერთ-ერთი ყველაზე თარგმნადი თანამედროვე ქართველი მწერალია.

ანტინარატიული პოსტმოდერნისტული დისკურსის ნიმუშია ზაზა ბურჭულაძის ტექსტები: „მინერალური ჯაზი“, „სახარება ვირისა“, „ხსნადი კაფკა“, „ტურისტის საუზმე“ და სხვ. დასავლური პოსტმოდერნისტული ტექსტების მსგავსად, მის რომანებში თხრობა ანტინარატიულია. მწერალი მიუთითებს ნარატივის შეუძლებლობაზე, ვინაიდან ყველაფერი უკვე დაწერილია! თუმცა, პოსტმოდერნისტული ამოცანების პარალელურად, ამ უდავოდ ნიჭიერი ავტორის ტექსტები გარემომცველი სინამდვილის რეფლექსიაცაა, კონცეპტუალური პროზაა, სადაც ეპატაჟიც კი იკითხება როგორც სინამდვილეზე რეაგირების კონკრეტული ფორმა. მკითხველის ეპატაჟი, როგორც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი არსებითი მარკერი, ბურჭულაძის პროზაში მისი ყველა სტანდარტითაა დაცული – კითხვის პროცესი ეპატაჟურია მანამ, ვიდრე მკითხველი არ შეეგუება კითხვის ამგვარ პრაქტიკას და არ გამოიმუშევებს „ირონიული თამაშის“ სტრატეგიას: ის ახალ-ახალი სიურპრიზების მოლოდინშია და ემოციური „შემოტევის“ „რეგისტრიდან“ „სიუჟეტურ პერიპეტიაში“ ინაცვლებს.

ანტინარატიული სტილის მიმდევარია ზურაბ ქარუმიძეც. ქარუმიძემ თავი დაიმკვიდრა არა მარტო როგორც მწერალმა, არამედ როგორც პოსტმოდერნიზმის კრიტიკოსმა. ამ მეთოდური სინთეზის გამოვლინებაა მისი ერთ-ერთი ბოლო ტექსტი „ჯაზის ცხოვრება“, რო-

მელიც წარმოადგენს დოკუმენტური პროზის კვალიფიციურ შერწყმას თხრობის პოსტმოდერნისტულ მანერასთან. ასევე, ანტინარატიული პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი პირველი ქართული ნიმუშია დათო ბარბაქაძის ტექსტი „ტრფობა წამებულთა“ (ტექსტი 90-იანი წლებში დაინერა), რომელშიც, პოსტმოდერნისტული გადათამაშებისა და მონტაჟის გზით, კონკრეტულ კონცეპტუალურ ღერძზე ასხმულია ტრადიციული ქართული ლიტერატურული ნიმუშები. მიუხედავად იმისა, რომ ბარბაქაძე პრიორიტეტულად პოეზიის მიმართულებით მუშაობს, მისი პროზაული ტექსტები ანგარიშგასაწივე ნიშნულია ქართული პოსტმოდერნიზმის განვითარების გზაზე.

პოსტმოდერნისტული ირონიისა და პაროდის მოდიფიკაციებს გვთავაზობს ლაშა ბულაძის პროზა. მისი მოთხრობები, რომანები და პიესები გამოირჩევა როგორც რეალობის არაორდინარული რეცეფციით, ისე სტილისტური მრავალფეროვნებით. მწერალი ეფექტურად იყენებს პოსტმოდერნიზმისათვის ნიშანდობლივ მხატვრულ ხერხებს და, არცთუ იშვიათად, ახდენს მათ ჩართვას ტრადიციულ ლიტერატურულ მოდელებში. მისი ტექსტები „საუკუნის მკვლელობა“ და „პირველი რუსი“ პოსტმოდერნისტული ტექნიკით შესრულებულ **ისტორიოგრაფიული მეტაპროზის** ნიმუშებს წარმოადგენს, თუმცაღა, პოსტმოდერნიზმისთვის ნიშანდობლივი რეალობისადმი ირაციონალური მიდგომისა და რეალობის სუბიექტური დეისტორიზაციის გამო, რიგი საკითხებისა კამათის საგნადაა ქცეული. ბულაძე ინტენსიურად მუშაობს დრამატურგიის დარგში. სოციალურ გარემოზე ორიენტირებულ და ირონიულ-პაროდიული თუ სატირული ეფექტებით გაჯერებულ მის პიესათა შორის განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია: „ნუგზარი და მეფისტოფელი“, „ოთარი“, „ჯარისკაცი, სიყვარული, დაცვის ბიჭი და პრეზიდენტი“.

პოსტმოდერნიზმი, მისთვის დამახასიათებელი „უარყოფის უარყოფის“ ფილოსოფიითა და სამყაროს, როგორც ტოტალური სიყალბის განცდით, საუკეთესო ნავმისადგომი აღმოჩნდა ნგრევის, კორუფციის, ომებისა და იმედგაცრუებების წინაშე მდგომი პოსტსაბჭოთა ქართული მწერლობისთვის. მან ზუსტად აირეკლა ის ნიჰილიზმი და უნდობლობა, რომელიც ქართულმა ლიტერატურამ გამოუცხადა გარესამყაროს! თუმცა-ღა, საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ პოსტმოდერნიზმი არ აღმოჩნდა ათასწლეულთა მიჯნაზე მდგომი ქართული მწერლობის მიერ არჩეული ერთადერთი გზა: თავს იჩენს სხვა გზები და ნარატივებიც, რომლებიც ქართველ მკითხველს სთავაზობენ საკმაოდ საინტერესო სურათს, აღსავსეს ხშირად მოულოდნელი ჟანრული და სტილისტური ინოვაციებით.

ამ მრავალფეროვნების ერთ-ერთ მიზეზად დავასახელებთ იმ ფაქტს, რომ 90-იანი და უფრო გვიანდელი პერიოდის ქართული მწერლობის მგრძნობელობაში დინამიურად ერთვებიან 80-იანელებიც. ამის დადასტურებაა: კოტე ჯანდიერის მოთხრობები, განსაკუთრებით კი ბოლოდროინდელი კრებული „კონკიას ღამე“, გამორჩეული თემატური მომცველობით – რეალური კონტექსტიდან ვიდრე ფსიქოლოგიურ ასოციაციებამდე, სოციალური პრობლემებიდან ვიდრე გლობალიზაციამდე; ზაალ სამადაშვილის ხაზგასმულად ნარატიული, ნეორეალისტური პროზა, ორიენტირებული ავტორისა და მკითხველის კონტექსტთა ინტელექტუალურ თამაშზე – „პლენხანოვური ამბები“, „მოთხრობები ბიჭებისათვის“; ლაშა იმედაშვილის პოსტმოდერნისტული ექსპერიმენტები, როდესაც პოსტმოდერნიზმის მხატვრულ მოდელში ორგანულად არის ჩართული ბიოგრაფიული თუ დეტექტიური ნარატივი; ირაკლი ლომოურის მისტიფიკაციური და დეტექ-

ტიური ჟანრის პროზა – მოთხრობები, ნოველები, რომანები „მკვლელი სექსოლოგიურ ცენტრში“, „ქალაქ ტფილისის მარკა, ანუ მკვლელი ოჯახურ წრეში“, – რაც სწორედ იმ მიზეზით, რომ დეტექტივი არ წარმოადგენს ქართული ლიტერატურისათვის ტრადიციულ ჟანრულ მოდელს, უზრუნველყოფს თანამედროვე ქართული პროზის საინტერესო მრავალფეროვნებას; ზურაბ ლეჟავას **ნაივური ნარატივით** შესრულებული ტექსტები, რომელთაგანაც ერთ-ერთი – მოთხრობა „მაცივარი სექსისა წილ“ – ამერიკულმა გამომცემლობამ, Dalkey Archive Press-მა, 2011 წლის „საუკეთესო ევროპული მოთხრობის“ ანთოლოგიაში შეიტანა: ნაივური სტილი, შერწყმული „შავ იუმორთან“ და ფანტასმაგორიულ წარმოსახვებთან, თხრობის ნატურალისტური ხერხი, დაფუძნებული შინაგან, რითმულ დიზაინსა და არაორდინარულ სტილისტურ მანერაზე, რეალიზებული როგორც სიუჟეტისა და კომპოზიციის, ისე ტექსტის მხატვრულ-ენობრივი მოდელის დონეზე (გამოვყოფდი რომანს – „იყიდეთ ჩვენი სულები“, მოთხრობებს – „მსტოვარი და მზვერავი“, „მილიონი ბედნიერება“ და სხვ.); დათო ტურაშვილის მოთხრობები და პიესები: 80-იანი-90-იანი წლების მიჯნაზე ამბოხებული ქართველი სტუდენტობისა და ახალგაზრდა თაობის მოძრაობის ლიდერი უპირატესად ამავე პრობლემატიკით გადაინაცვლებს ლიტერატურულ სიბრტყეზე („ჯინსების თაობა“). ის აქტიურად ერთვება პოსტმოდერნისტულ მგრძნობელობაში, თუმცა ნარატივის სხვა ნაკადების ადაპტირებასაც ცდილობს – ტურაშვილი მხატვრული პროზისა და პუბლიცისტიკის, ხშირად ჟურნალისტიკის ზღვარზე მუშაობს. თემები, რომელთაც მწერალი უტრიალებს, მერყეობს ღირებულებებისაგან დაცლილი საზოგადოების ტრაგიკულ რეცეფციასა და ნაცი-ონალური იდენტობის პრობლემას შორის.

ეს უკანასკნელი – ნაციონალური იდენტობისა და ეროვნული ღირებულებების დაცვის თემა – უფრო და უფრო მეტ დატვირთვას იძენს 90-იანი წლების შუახანებიდან და გრძელდება XXI საუკუნის ქართულ მწერლობაშიც, მით უფრო, რომ 2008 წელს საქართველო ახალი სამოქალაქო ომისა და ტერიტორიული პრობლემების წინაშე აღმოჩნდება.

5.2. ტრანსფორმაციისა და გადანაცვლების სირთულეები

2003 წლის ნოემბერში, პოლიტიკოსთა ახალგაზრდა ფრთის ინიციატივით, საქართველოში მომზადდა და განხორციელდა მშვიდობიანი რევოლუცია, რომელიც **ვარდების რევოლუციის** სახელით შევიდა ისტორიაში. განსხვავებით ბოლშევიკური რევოლუციისგან, ამჯერად სახეზე იყო თუმცაღა ხალხმრავალი, მაგრამ მშვიდობიანი დემონსტრაცია, რომელიც მიზნად ისახავდა, გამოეყვანა ქვეყანა საბჭოთა წარსულის ფსიქოლოგიური რემისიებიდან და დაეყენებინდა გადამწყვეტი ეკონომიკური, სოციალური და პოლიტიკური რეფორმების გზაზე. საქართველო მნიშვნელოვანი ცვლილებების პირისპირ აღმოჩნდა, რამაც, ცხადია, დიდი ზეგავლენა იქონია ხელოვნებისა და ლიტერატურის სფეროზეც. ვარდების რევოლუციამ დაადასტურა, რომ რევოლუციების ზეგავლენა ლიტერატურაზე განსხვავებული შეიძლება იყოს: ის განსაზღვრულია რევოლუციის საშუალებებითა და მიზნებით, ისევე როგორც მასზე რეაგირების ფორმებით. მიუხედავად იმისა, რომ

პროცესი, ისტორიული თვალსაზრისით, ჯერ კიდევ ნედლია, დღევანდელი გადასახედიდან უკვე შესაძლებელია ვისაუბროთ ვარდების რევოლუციის პოზიტიურ და ნეგატიურ გავლენებზე თანამედროვე ქართულ ლიტერატურულ პროცესზე. ერთ-ერთ ყველაზე პოზიტიურ შედეგად კულტურული პროცესის აღმავლობა უნდა მივიჩნიოთ: ქართული კულტურის სფეროსათვის ვარდების რევოლუცია მოასწავებდა საზღვრების გახსნას, კულტურული იზოლაციის დასასრულს და თავისუფალი შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისს; ნეგატიურ ტენდენციებად კი შეიძლება შეფასდეს ის ქვედინებები, რომლებიც, როგორც ჩანს, ნიშანდობლივია ზოგადად პოსტრევოლუციური პერიოდებისათვის, მაგრამ არცთუ სასურველია ლიტერატურული თავისუფლების სწორი სტანდარტის დასადგენად – გამოცხადებული დემოკრატიის საეჭვო შესაბამისობა რეალურ გადანყვეტილებებთან, დაუმსახურებელი პრივილეგიების მინიჭება, კლანურობა და სხვ.¹

რეფორმატორული ხელისუფლების წარმატებული სტარტის მიუხედავად, 2008 წელს საქართველო ახალი პოლიტიკური განსაცდელის წინაშე დადგა: აგვისტოს თვეში ისტორიული სამაჩაბლოს, ე.წ. „სამხრეთ ოსეთის“ ტერიტორიაზე გაჩაღებული საომარი მოქმედებების შედეგად, საქართველოს ტერიტორიის კიდევ ერთი ნაწილი აღმოჩნდა მისგან უკანონოდ იზოლირებული². სამაჩაბლოს ანუ „სამხრეთ ოსეთის“ ტკივილი ქართველი ხალხის ცნობიერებაში და, შესაბამისად, კულტურასა და მწერლობაში, შეუერთდა ტკივილის იმ დიდ ნაკადს, რომელსაც აქამდე მხოლოდ აფხაზეთი ერქვა: ქართულმა ლიტერატურამ სრულად აირეკლა

1 დეტალურად ამის შესახებ იხ. ი. რატიანი, რევოლუცია და შემოქმედებითი პროცესი. ქართული ლიტერატურული გამოცდილება. // სჯანი, 14, 2013.

2 ეს ომი ცნობილია „აგვისტოს ომის“ სახელით.

ნაციონალური იდენტობისა და ნაციონალური ღირებულებების დაცვის აუცილებლობის პრობლემა, გაჯერებული საქართველოს უახლესი ისტორიის ეტაპზე დაკარგულ ტერიტორიებზე ფიქრითა და გამოსავლის ძიებით.

ომის დისკურსი, როგორც ფიქრი აფხაზეთისა და აგვისტოს ომის თემებზე, ოკუპირებულ ტერიტორიებზე, დევნილ მოსახლეობასა თუ დარღვეულ ისტორიულ მთლიანობაზე, და როგორც ქართველი ხალხის დიდი ტკივილის გამოხატულება, თანამედროვე ქართული ლიტერატურის მნიშვნელოვან ნაწილად იქცა. ამ თემებზე მუშაობენ არა მხოლოდ ის მწერლები, რომლებმაც საკუთარ თავზე ფიზიკურად გამოსცადეს ომების სიმწარე, არამედ ისინიც, ვინც მხოლოდ სულიერად აღმოჩნდნენ ჩართულნი ამ პრობლემებში. დავასახელებდი აფხაზეთიდან დევნილი მწერლების გურამ ოდიშარიასა და გელა ჩქვანავას ტექსტებს. ოდიშარიას „სოხუმში მოსალოდნელია წვიმა“ და „სოხუმში დაბრუნება“, მისი სხვა მოთხრობები და თარგმანები, გელა ჩქვანავას მოთხრობები თვითმხილველის სიცხადით აირეკლავს პრობლემის მთელ სიმძიმეს.

აგვისტოს ომის ტრაგიკულ მოვლენებს ასახავს თამარ ბართაიას პიესა „სარდაფი გორში“. ამ საკითხზე სხვადასხვა ლიტერატურული მანერით ეხმიანებიან ახალგაზრდა მწერლები: ზაზა ბურჭულაძე – „ადიბასი“, ბასა ჯანიკაშვილი – „ომობანა“, თამთა მელაშვილი – „გათვლა“. თამთა მელაშვილის ნაწარმოებში, რომელმაც 2013 წელს მოიპოვა გერმანიის ნაციონალური ლიტერატურული პრემია ახალგაზრდა ავტორებისთვის, ომის თემა უფრო ფონია, ვიდრე ძირითადი სიუჟეტური ხაზი, თუმცა ის მნიშვნელოვნად შეიგრძნობა საერთო-კომპოზიციურ ქარგაში. **თანამედროვე ომების თემა ქართული პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ**

წამყვან თემად იქცა თავისი რეალური მოვლენებითა და შედეგებით.

ზოგადად, ქართული მწერლობის დამოკიდებულება ამ პოლიტიკური პრობლემისადმი თანხმობაში აღმოჩნდა 2010 წელს საქართველოს მაშინდელი პრეზიდენტის, მიხეილ სააკაშვილის მიერ გაეროს ტრიბუნიდან გამოთქმულ პოზიციასთან. სააკაშვილმა განაცხადა, რომ: საქართველო ემხრობა „ერთიანი და მშვიდობიანი კავკასიის“ იდეას; დროა, რეგიონში გამეფებული აგრესია და ოკუპაციური პოლიტიკა შეიცვალოს მშვიდობიანი კოჰაბიტაციითა და განვითარებით; ტრანსფორმაციის ამ პროცესში თანაბრად უნდა ჩაერთოს ყველა დაინტერესებული მხარე; ამ პოლიტიკის წარმატებულად გატარება უზრუნველყოფს რეგიონის სამომავლო აღმშენებლობასა და გლობალურ უშიშროებას... ქართულ ლიტერატურულ სამყაროში ამ მიმართულებით საკმაოდ ქმედითი ნაბიჯები გადაიდგა: მწერალ გურამ ოდიშარიასა და მისი აფხაზი კოლეგის ბათალ კობახიას ინიციატივით დაფუძნდა და მათივე რედაქტორობით გამოიცა ჟურნალი „სამხრეთ კავკასია“, რომლის კოლეგიის წევრებად მოგვევლინნენ მწერლები კონფლიქტური რეგიონებიდან და რომელიც, უთუოდ, შეიძლება განვიხილოთ კვალიფიციური ლიტერატურული დიალოგის დაწყების საწინდრად.

ცხადია, ომის თემა, ისევე როგორც პოსტმოდერნისტული თემები და მიზნები, სრულად ვერ ფარავს XXI საუკუნის პოსტსაბჭოთა ქართული მწერლობის სივრცეს. **პოსტსაბჭოთა ქართული კულტურა და ლიტერატურა იდენტობის ძიების ახალ ფაზაში შედის, რასაც კონცეპტუალური და რეპრეზენტაციული მოდელების ძიება მოსდევს. სახეზეა როგორც რიგი ტრადიციული დისკურსების რეკონსტრუქცია, ისე ახალი მიდგომების ფორმირება.** ერთი მხრივ, თავს

იჩენს ტრადიციული თემები და მეთოდები, რომლებიც აახლოვებს თანამედროვე ქართულ ლიტერატურულ პროცესს XX საუკუნის მეორე ნახევრის დასაწყისში ან ცოტა მოგვიანებით გამომუშავებულ გამოცდილებასთან, თუმცაღა, მეორე მხრივ, იწერება ისეთი თემები და მეთოდებიც, რომლებიც, პირიქით, აშორიშორებს მათ. მაგრამ კავშირი, რომელიც არსებობს პოსტსაბჭოთა და წინარე ქართულ ლიტერატურულ მოდელებს შორის კულტურული ცნობიერების დონეზე, უზრუნველყოფს ამ პროცესების კონცეპტუალური თუ სტილური კოჰერენტულობის საკმაოდ მაღალ ხარისხს.

ამ განცხადებას კიდევ მეტად ამყარებს შემდეგი არგუმენტები: **პოსტმოდერნისტული დისკურსის** გვერდით XX საუკუნის 90-იან წლებში კვლავ აქტიურდება **სუბიექტივისტური დისკურსი ცნობიერების ნაკადის** სიღრმისეული ეფექტით, რომელსაც ჩინებულად ართმევს თავს გურამ დოჩანაშვილი რომანით „ლოდი ნასაყდრალი“; რეკონსტრუირდება **მხატვრულ-დოკუმენტური დისკურსი**, რომლის ნიმუშადაც დავასახელებდით ქართული ლიტერატურის კლასიკოსის, ოთარ ჩხეიძის რომანებს „არტისტული გადატრიალება“, „თეთრი დათვი“, სადაც რეალისტური მანერით გაშუქებულია ურთულესი პოლიტიკური, ეკონომიკური და სულიერი პრობლემატიკა, ხოლო ისტორიული ნარატივი, ამ მწერლისათვის ნიშანდობლივი ინდივიდუალური სტილით, სინთეზირდება დოკუმენტური თხრობისათვის ნიშანდობლივ გულწრფელობასთან; იკვეთება **ავტობიოგრაფიულ-დოკუმენტური** (გივი ალხაზიშვილის „მომავალი წარსული“), **ისტორიული და პუბლიცისტური** (ჯანსუღ ღვინჯილიას „ქართლოსის საფლავი“, რეზო ჭეიშვილის „კუდიანი ვარსკვლავი“), და **ფილოსოფიური დისკურსები** (ჯანსუღ კორძაის პოეზია) და სხვა. დისკურსის ამ მოდელებს წარმატებით იყენებენ როგორც წინარე, ისე ახალი თაობის პროზაიკოსები

და პოეტები. საგანგებო აღნიშვნის ღირსია კლასიკური ლიტერატურული ტრადიციისათვის ნიშანდობლივი **ბიოგრაფიული ნარატივის** აღორძინება – როსტომ ჩხეიძის დინამიური ტექსტები ქართველ მწერლებსა და საზოგადო მოღვაწეებზე: ალექსანდრე ორბელიანზე, ალექსანდრე ყაზბეგზე, იაკობ გოგებაშვილზე, ქაქუცა ჩოლოყაშვილზე, მიხაკო წერეთელზე, არჩილ ჯორჯაძესა და სხვ. – როგორც მცდელობა საქართველოს ისტორიის მხატვრული რეკონსტრუირებისა; მიხო მოსულიშვილის მხატვრულ-დოკუმენტური რომანი „ვაჟა-ფშაველა“, რომელშიც თანამედროვე ნიჭიერი მწერლის თვალთ არის დანახული ვაჟა-ფშაველას ცხოვრებისა და შემოქმედების დეტალები. ბოლოხანს როსტომ ჩხეიძე, ამავე შემოქმედებითი მიზნებით, ქმნის საინტერესო პიესებს და უერთდება ქართველ დრამატურგთა დღევანდელ თაობას: გურამ ქართველიშვილს, ბასა ჯანიკაშვილს, თამარ ბართაიას, მანანა დოიაშვილს და სხვ. თუ დოიაშვილის დრამატურგია უფრო დასავლურ სტილზეა ორიენტირებული, ბართაია და ქართველიშვილი ტრადიციულ ქართულ თემატიკას უბრუნდებიან. მაგალითად, პიესაში „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“ ავტორი ექსპრესიულად აცოცხლებს ქართველი ერისათვის უმნიშვნელოვანეს ისტორიულ პერიოდსა და გმირებს. მასვე ეკუთვნის პიესები „ქრონიკა“ და „ცერკოვნი ბუნტი“. ქართველიშვილი საკმაოდ საინტერესო მოთხრობების ავტორიცაა, რომლებიც თავმოყრილია კრებულში „ჩემი ქარის წისქვილები“. დრამატურგიასა და პროზაში ერთდროულად მუშაობს ბასა ჯანიკაშვილიც. მისი ტექსტი „აბსურდისტანი“ შეტანილია გერმანულ ენაზე გამოცემულ „თანამედროვე ქართული ლიტერატურის ანთოლოგიაში“, რომელშიც, აგრეთვე, დაბეჭდილია ლაშა ბულაძის „ლიტერატურული ექსპრესი“, დათო ტურაშვილის „ჯინსების თაობა“, აკა მორჩილაძის „ტერცო მონდო“, ზაზა ბურჭულაძის „Passive At-

tack“ და „ადიბასი“ და ბესო ხვედელიძის „თაგვის გემო“. „თაგვის გემო“-ს ავტორი თანამედროვე დემორალიზებული სამყაროს ფრაგმენტულ ასახვას უღრმავდება: ბესო ხვედელიძე მხოლოდ ნაწილობრივ იყენებს პოსტ-მოდერნისტულ მანერას და მეტად ფართოვდება ახალი ფორმების ძიების მიმართულებით. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია ირაკლი ჯავახიძის ტექსტებიც – „შავი სიის კავალერები“, „თავიდან ბოლომდე მოგონილი ამბავი“, „ობლიგაცია“ და სხვ., რომლებშიც თითქოს ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ამბების ფონზე ქარბად შეიგრძნობა ორიგინალური თემატური და სტილური ექსპერიმენტები. თავისი თაობის ხედვებისა და პრობლემების ინტელექტუალურ გამოძახილად უნდა შეფასდეს არჩილ ქიქოძის პროზაც, რომელშიც იკითხება ინტელექტუალური რეალიზმის მარკერები, აგრეთვე, ერთგულება ქართული კლასიკური ნარატივისადმი. ქიქოძე საკმაოდ მრავალფეროვანი მწერალია, რომლის შემოქმედებაშიც ასეთივე მრავალფეროვანი პიროვნება მოჩანს: ლიტერატურა, ფოტოხელოვნება, კინოდოკუმენტალისტიკა, პუბლიცისტიკა, ეთნოგრაფია თითქმის თანაბრად შემოდის მის ინტერესთა სფეროში. მის მოთხრობებს და უკვე რომანსაც გამოარჩევს ზომიერი და მოქნილი სტილი, სათქმელის ფართო ამპლიტუდა.

ანგარიშგასაწევ ძალას თანამედროვე ქართულ სალიტერატურო სივრცეში წარმოადგენს ქალთა მწერლობა: თამრი ფხაკაძე პროზაული კრებულებით „სანამ დაგვიძახებენ“, „ვნებანი“, რომანებით „ჩვენ სამნი და ანგელოზი“, აგრეთვე, საბავშვო წიგნებითა და პიესეებით; ანა კორძაია-სამადაშვილი, კრებულებით „ბერიკაობა“, „მე, მარგარიტა“, რომანით „შუშანიკის შვილები“; თეონა დოლენჯაშვილი მოთხრობების კრებულით „იანვრის მდინარე“, რომანით „მემფისი“; ნენე კვინიკაძე მოთხრობებითა და რომანით „ისპაჰანის ბულ-

ბულები“, მაკა მიქელაძე პროზაული კრებულით „წეროს ჯვარი“. ეს ქალბატონები 90-იანი წლებისა და XXI საუკუნის თაობის თემებითა და ინტერესებით იჭრებიან ქართულ მწერლობაში: მათ ჩაანაცვლეს 80-იანელი ქალი მწერლების თემები თამამი ექსპერიმენტებითა და სტილური ინოვაციებით. მათი მწერლობა უფრო მეტად უახლოვდება ფემინისტური დისკურსის ზოგად გაგებას, ნაკლებად არის შეზღუდული კონცეპტუალური ან მორალური კლიშეებით. სოციალური თუ ფსიქოლოგიური დისკურსის პარალელურად, გაძლიერებულია ავტობიოგრაფიული დისკურსი, ქალაქური და ეროტიული ტექსტი, რეალიზებული ტრადიციულ ან პოსტმოდერნისტულ, ან, სულაც – მინიმალისტურ სტილში. თანამედროვე ქართული ფემინისტური პროზა წარმოაჩენს არა მხოლოდ მის სიახლოვეს საერთაშორისო სტანდარტთან, არამედ მის გამოკვეთილ ინდივიდუალობას, დაფუძნებულს ქართულ კულტურულ მარკერებზე.

როგორც ვხედავთ, თანამედროვე ქართველი ავტორები თავისუფლად მოძრაობენ პროზისა და დრამატურგიის, პროზისა და პოეზიის ჟანრულ სივრცეებს შორის. საზღვრები საკმაოდ მყიფე და ფლექსიურია. ასე მაგალითად, ბოლო წლებში ჩვენ მომსწრენი ვართ ბესიკ ხარანაულის არა მარტო პოეტური, არამედ პროზაული ტექსტების წარმატებისა. მისი პუბლიცისტური პოემა „ნიგნი ამბა ბესარიონისა“ დიდი ინტერესით მიიღო ქართველმა მკითხველმა. ნიგნი ითარგმნა ფრანგულ ენაზე და გამოიცა კიდევაც. ასეთივე პროდუქტიულობით მუშაობს ხარანაული პროზაში. მის ტექსტში „ეპიგრაფები დავინწყებული სიზმრებისათვის“ მოდერნისტული მანერა შერწყმულია ნეორეალისტურ რეცეფციასთან, ხოლო „სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდი, ანუ ნიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა“ ერთგვარი **სუბჟანრული ნარატივია**, მრავალი განს-

ხვავებული შრითა და თხრობის ფორმით. აღსანიშნავია, რომ ბესიკ ხარანაულის პირველი პოეტური კრებული 70-იანი წლების დასაწყისისთვის დაიბეჭდა, მაგრამ პოეტი უაღრესად ორგანულად ჩაერთო თანამედროვე რეცეფციებში და მიმდინარე ქართულ პოეტურ პროცესში, რომელიც თავისთავად ძალიან საინტერესოა.

ახალი თაობის ქართულ პოეზიაში სტილისტური რადიკალიზმი ერწყმის პოეტური აზროვნების შედარებით ტრადიციულ ფორმებსაც, მათ შორის ნეოკლასიციანობას, ხოლო თემატური სპექტრი გამოკვეთილად ფართო და მასშტაბურია: ფილოსოფიური ძიებები, სულიერ ღირებულებათა კრიზისი, რეალობის ირონიული განცდა, აბსურდულობის შეგრძნება, გაუცხოება, არქეტიპული ძიებები, მითოლოგიური სახისმეტყველება; დომინირებს მედიტაციური დისკურსი, რაც პოეტებს სუბიექტური განცდების უფრო სიღრმისეული გამოვლინების საშუალებას აძლევს. ეს არის პოეზია „საზღვრებისა და ჩარჩოების გარეშე“, რომელმაც 90-იანი წლებიდან მიიქცია განსაკუთრებული ყურადღება თავისი სტილური და ვერსიფიკაციული მრავალფეროვნებით; მასში კვლავაც საინტერესოაა წარმოდგენილი დასავლური და აღმოსავლური პოეტური ტრადიციების ნაირსახეობანი. დავასახელებდით შემდეგ ავტორებს: რატი ამალლობელი, ზვიად რატიანი, გაგა ნახუცრიშვილი, დათო ბარბაქაძე, შოთა იათაშვილი, მაია სარიშვილი, გიორგი ლობჯანიძე და სხვ. აქვე, 80-იანელები – გიგი სულაკაური, ირაკლი ჩარკვიანი, დათო ჩიხლაძე, დათო მალრაძე, ნინო დარბაისელი, ზურა რთველიაშვილი, რომელთა პოეზია გამოირჩევა ტრადიციული და ალტერნატიული პოეტური ფორმების უაღრესოდ საინტერესო მრავალფეროვნებით, და ბოლოს, დიდი გუნდი სრულიად ახალგაზრდა პოეტებისა, რომლებიც XXI საუკუნის 10-იანი წლებიდან გამოჩნ-

დნენ ქართულ სალიტერატურო სივრცეში და რომელ-
თა ლიტერატურათმცოდნეობითი შეფასებაც, ალბათ,
ჯერ კიდევ წინ არის¹. თანამედროვე ქართველი პოეტ-
ები არა მარტო ქმნიან ნაციონალური პოეზიის ახალ ის-
ტორიას, არამედ – დიდი წარმატებით თარგმნიან სხვა
ქვეყნების პოეტთა ნიმუშებს გერმანული, ინგლისური,
ფრანგული, სპარსული, არაბული, რუსული ენებიდან
(გიორგი ლობჯანიძე, დათო ბარბაქაძე, ზვიად რატიანი)
და თავადაც ხშირად იბეჭდებიან პრესტიჟულ უცხოურ
გამოცემებში.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თავისი თემებითა
და სტილისტური მოდელებით, დისკურსული პლანები-
თა და ამოცანებით თანამედროვე ქართული მწერლობა
გლობალური ლიტერატურული სამყაროს სრულყოფი-
ლებიანი წევრია: ის მრავალფეროვანია, მრავალნახნაგოვ-
ანი, და, ამავდროს, მყარად ორიენტირებული საკუთარ
ღირებულებებზე, რაც იმისა სანინდარია, რომ დიდი
ქართული თემები ჯერ კიდევ დამუშავდება. **პოსტსაბ-
ჭოთა პერიოდის ქართულმა მწერლობამ შეძლო ახალ
ესთეტიკურ პრინციპებზე მორგება. შესაბამისად, ქა-
რთული ნაციონალური კანონის უახლესი მოდელის
პლაცდარმად ლიტერატურულობის ესთეტიკური კრი-
ტერიუმი იქცა, თუმცაღა, ნაციონალური იდენტობის
კრიტერიუმის გათვალისწინების აუცილებელი პი-
რობით.** მიუხედავად იმისა, რომ „მსოფლიო“-ს ცნება
საკმაოდ დავინროვდა, მანძილები „შემცირდა“, ხოლო
დრო არნახულად აჩქარდა, ქართული მწერლობა,
ტრადიციულად, ითვალისწინებს ქართული ნაციონალ-
ური თვითობის სპეციფიკას – კონკრეტულ ეროვნულ,
პოლიტიკურ, სოციალურ და კულტურულ მიზნებს.

¹ ამ წიგნის ავტორს დაბეჯითებით მიაჩნია, რომ ლიტერატურული
პროცესის სიღრმისეულ შეფასებას გარკვეული დროითი დისტანცია
ესაჭიროება.

საუკუნეების განმავლობაში ქართული მწერლობა ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებულ ფაზებს სძლედა და მოქნილად ესადაგებოდა ინდივიდუალური ესთეტიკური ხედვებით გამორჩეული ეპოქების კულტურულ-ლიტერატურულ მოთხოვნილებებსა და გემოვნებას, მაგრამ მუდმივად უწევდა ანგარიშს ისეთ ცნებებს, როგორცაა: „ქართული მწერლობა“, „ნაციონალური კანონი“, „ქართული რეალობა“, „იდენტობა“, „კავკასია და კავკასიელი“; არ ერიდებოდა სიახლეებს, არ ეპუებოდა სირთულეებს, უშურველად გასცემდა თავის უზარმაზარ ენერგიას – ინტელექტუალურს, სულიერს თუ ემოციურს. ზენაციონალურ კანონთან და ტრანსნაციონალურ სივრცესთან მისი „შეთავსების“ პროცესი არასოდეს გულისხმობდა და არც ახლა გულისხმობს მექანიკურ გავლენებს, არამედ – მიღებას ან არმიღებას საკუთარი ნაციონალური ღირებულებებისა და ეთიკის პოზიციიდან, რაც ძირეულად ვერ ეთანხმება უელეკისა და უორენის მოსაზრებას, რომლის თანახმადაც, „რთულია განიხილო ნაციონალური ლიტერატურა როგორც ხელოვნება, მაშინ როდესაც დადგენილი ჩარჩო გენწევა არსობრივად არალიტერატურული რეკომენდაციებისაკენ, ნაციონალური ეთიკითა და ნაციონალური ხასიათით სპეკულაციისაკენ, რასაც არაფერი აქვს საერთო ლიტერატურის ხელოვნებასთან“ (უელეკი, უორენი 1986: 268).

თუ დავუბრუნდებით წიგნის პირველ თავში მოხსენიებულ საბაზისო კოგნიტურ მეტაფორებს, რომლებიც გამოხატავს ორ განსხვავებულ მიდგომას კულტურისადმი მსოფლიო კონტექსტში – *ხეს* და *ტალღას*, ვიტყვით შემდეგს: ქართული ლიტერატურა საუკეთესო ნიმუშია ამ ორი მიდგომის გადაკვეთის აუცილებლობისა, რათა შედეგად მივიღოთ კულტურული ისტო-

რიის კომპოზიციური პროდუქტი, როგორც მას მორეტი უწოდებენ. ორივე მიდგომა გასაოცრად ეფექტურად მუშაობს ქართული მწერლობის შემთხვევაში, თუმცა, „შრომის გადანაწილების“ თვალსაზრისით დომინანტურ მექანიზმად ხე მიგვაჩნია, უხვად განტოტილი, რომელიც ფართოდ, მაგრამ გონივრულად ღია ტალღებისადმი.

თუმცაღა, ჩვენი დასკვნა, შესაძლოა, დისკუსიის თემად იქცეს: კომპარატივისტი ხომ ერთი მარტივი მიზეზის გამო ვხდებით – დარწმუნებულნი ვართ, რომ ეს თვალსაზრისი ჯობს მეორეს...

ნაწილი მეორე

ინტერპრეტაციული ცდები

წიგნის პირველ ნაწილში ჩვენ შევეცადეთ, შედარებითი ანალიზის სიბრტყეზე აგვესახა ქართული მწერლობისა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის ურთიერთობის თეორიული კანონზომიერებანი, მოგვეხდინა პრობლემების არა მარტო დეფინიცია ან სისტემატიზება, არამედ – როგორც ერთიანი, მსოფლიო ინტელექტუალური პროცესის შეფასება ქართული ლიტერატურული კანონის სპეციფიკის გათვალისწინებით. მაგრამ საინტერესოა, რამდენად მართლდება თეორიული მოსაზრებანი ქართული ტექსტების პრაქტიკული ანალიზის ქრილში: რამდენად განწყობილია ქართული ლიტერატურული ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე შექმნილი მხატვრული ტექსტები მსოფლიო ლიტერატურული ისტორიის ცალკეული ეტაპების მიმართ და რამდენად მაღალია მათი ჩართულობის ხარისხი საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესში. ამის საილუსტრაციოდ, წიგნის მეორე ნაწილში რამდენიმე ქართული ტექსტის (მხატვრულის და არა-მხატვრულის) კომპარატივისტულ ანალიზს შემოგთავაზებთ.

იმედს გამოვთქვამთ, რომ ქართული მწერლობა თანდათან მეტად ნაკითხვადი და ხელმისაწვდომი გახდება მკითხველთა ფართო აუდიტორიისთვის და ჩვენს პათოსსაც მეტი მომხრეები და მხარდამჭერები ეყოლება.

ტექსტის ინტერპრეტაციული შესაძლებლობები

„ინტერპრეტაცია გაუგებრობით იწყება“, – აცხადებდა ჰერმენევტიკული მეთოდის ფუძემდებელი ფრიდრიჰ შლაიერმახერი, შესაბამისად, ინტერპრეტაციის ხელოვნების უპირველეს დანიშნულებად ამ გაუგებრობის თავიდან აცილება მიაჩნდა. გაუგებრობის პირველწყაროდ შემეცნების პროცესის გართულებას ასახელებდა, გადაჭრის გზად კი – მეთოდოლოგიურ დახმარებას, რაც, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობდა გაგების პროცესის გარდაქმნას მეთოდოლოგიზებულ მოვლენად.

ინტერპრეტაცია, თუკი მას აქვს მართებული გაგების პრეტენზია, წარმოადგენს უკვე შექმნილი პროდუქციის თავიდან შექმნის, ანუ კვლავშექმნის მონესრიგებულ სისტემას. შლაიერმახერისავე აზრით, არაფერი ღირებული, მათ შორის არც ლიტერატურული ტექსტი, არ იქმნება ავტორის მიერ წინასწარ დადგენილი წესების ფარგლებში, მაგრამ ინტერპრეტატორი, ანუ კვლავშემქმნელი, რომელიც ახდენს ტექსტის რეკონსტრუქციას მასში გამოკვეთილი თუნაგულისხმევი წესების გათვალისწინებით, ხშირად უფრო სწორ ახსნას აძლევს ტექსტის დაფარულ და გაუგებარ შრეებს, ვიდრე ავტორი. ამგვარი, წესებზე დაფუძნებული რეკონსტრუქცია ველარ ჩაითვლება მექანიკურ პროცესად, ვინაიდან მოიცავს სულ მცირე, ორ, მეთოდოლოგიურად გამართულ მიმართულებას. ეს მიმართულებებია: ა) გრამატიკული, ისტორიული და კომპარატივისტული რეკონსტრუქცია; ბ) ინტუიციური რეკონსტრუქცია.

რეკონსტრუქციის პირველი ტიპი ტექსტს მიიჩნევს შემეცნების პარადიგმატულ ობიექტად. ისევე როგორც

თითოეული სიტყვის შემეცნება ტექსტში დამოკიდებულია წინადადებაზე და, ხშირად, ფრაზეოლოგიურ კონტექსტზე, ტექსტის შემეცნებაც ფართოვდება მასშტაბური კონტექსტის მიმართულებით: თუ ტექსტი განიხილება ავტორის კანონებთან მიმართებაში, ავტორის კანონები განიხილება ლინგვისტურ კანონებთან მიმართებაში, მოცემული ენის ლინგვისტური კანონები განიხილება სხვა ენების ლინგვისტურ კანონებთან მიმართებაში, ენების ლინგვისტური კანონები განიხილება მათი განვითარების ეტაპებთან მიმართებაში და ა.შ. და ა. შ. რეკონსტრუქციის ამ ტიპის თანახმად, ინტერპრეტაციის პროცესი შეიძლება იყოს სასრული, მაგრამ შემეცნების სფერო ამოუწურავი და უსასრულოა.

რეკონსტრუქციის მეორე ტიპი ინტუიციურია. განსხვავებით შემეცნების სფეროსგან, რომელიც ამოუწურავი და უსასრულოა, შესამეცნებელი ობიექტის მნიშვნელობა ყოველთვის განსაზღვრულია, ვინაიდან წარმოადგენს კონკრეტული ავტორის შემოქმედების პროდუქტს მისი მოღვაწეობის კონკრეტულ ეტაპზე. ინტერპრეტატორი, ცხადია, ვერ მოახერხებს ავტორის მსოფლმხედველობრივი თუ სტილისტური მანერის სრულყოფილად აღდგენასა და შეთვისებას, შესაბამისად, ინტერპრეტაციის პროცესის წარმართვისათვის იგი საჭიროებს კონკრეტული მასალის ინტუიციურ ნვდომას. რეკონსტრუქციის ამ ტიპის თანახმად, ინტერპრეტატორი შემოქმედის თანაშემოქმედად იქცევა.

სრულიად ცხადია, რომ როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში ინტერპრეტაცია დაფარულის შესამეცნებლად წარმართული პროცესია და თუ გავითვალისწინებთ მარტინ ჰაიდეგერის მართებულ შენიშვნას, რომ დაფარულის შესამეცნებლად საკმარისი არ არის აღწერა, არამედ საჭიროა საფარის ახდა, მივალთ დასკვნამდე, რომ ინტერპრეტაცია მუდმივად მოქმედებს საზღვარზე დაფარულსა და გაცხადებულს შორის.

საინტერესოა, წარმოდგენილი მოდელის ფარგლებში როგორ სახეს იღებს ტექსტისა და ინტერპრეტაციის სტრუქტურული ურთიერთმიმართება?

ნაშრომში „ჭეშმარიტება და მეთოდი“ ჰანს გეორგ გადამერი მიუთითებს, რომ ტექსტი კი არ ემორჩილება ინტერპრეტაციას, ანუ ინდივიდის უკვე ჩამოყალიბებულ და კრისტალიზებულ სისტემას, არამედ, პირიქით, თავად ინდივიდი ინტეგრირდება ტექსტში და განიცდის ტრანსფორმაციას. ინტერპრეტაციის ხედვის ჰორიზონტი მუდმივად ესაზღვრება ტექსტის ჰორიზონტს და წარმოადგენს მასთან მუდმივ დიალოგს. ინტერპრეტაციის შეკითხვებს უსვამს ტექსტს და, პირიქით, ტექსტი უსვამს შეკითხვებს ინტერპრეტაციას. მსგავს ვითარებაში სავსებით დასაშვებია ინტერპრეტაციის გამოცდილების გადანაცვლება ტექსტის დონეზე, მისი შერწყმა ტექსტის თვითშემეცნებასთან და ახალი გამოცდილების გამომუშავება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტექსტის ინტერპრეტაცია წარმოადგენს მუდმივ დიალოგს ანმეოსა და წარსულს შორის, სადაც ანმეოს განსაზღვრულობა მხოლოდ წარსულის მიღმაა შესაძლებელი. იქმნება განგრძობითობა, რომლის წიაღშიც ერთმანეთს ერწყმის ისტორიული და თანამედროვე ხედვის ჰორიზონტები. პრინციპული მნიშვნელობა აქ ენიჭება არა ავტორისეულ ინტენციებს, არამედ ტექსტის გადანაცვლების პროცესს ერთი კულტურულ-ისტორიული კონტექსტიდან მეორეში. ამ პროცესს გადამერი ჰერმენევტიკული აქტის ისტორიულ ასპექტს უწოდებს, კონდიციას, რომელიც წარმოაჩენს ისტორიის დიალექტიკურ ხასიათს და ინტერპრეტაციის განპირობებულობას კონკრეტული კულტურულ-ისტორიული კონტექსტით.

იბადება კითხვა: ასეთ შემთხვევაში, დაცულია თუ არა ავტორის უფლებები? ჰირშის დაბეჯითებული მტკიცებით, ინტერპრეტაციული წრის გაფართოვება

ოდნავადაც ვერ არყევს ავტორის უფლებებს: ნებისმიერი ინტერპრეტაციის პროცესი წარმოადგენს გახსნილ პერსპექტივას, მასალის მართებულად გააზრებათა ინვარიანტულ სისტემას, რომელიც ავტორის მიერ შემოთავაზებულ ალბათობებსა და ვარაუდებზეა ორიენტირებული. ავტორი ამკვიდრებს ტექსტის „აზრსა“ და „არსს“, მრავალრიცხოვანი მკითხველი კი ინდივიდუალურად ადგენს მის „მნიშვნელობას“. კრიტიკოსის ინტერესის საგანს უნდა წარმოადგენდეს არა კონკრეტული ავტორისეული ნიაღვრეები, არამედ, „არსებითობის“ ზოგადტიპოლოგიური სივრცე, ტექსტის ე.წ. „შინაგანი ჟანრი“, რომელიც წარმოაჩენს ავტორის ზოგად მოსაზრებებსა და ხედვის ძირითად პერსპექტივას შემოქმედებითი აქტის პროცესში. ჰირში ზრუნავს ავტორის „კერძო მესაკუთრის“ სტატუსის შენარჩუნებაზე. მისი აზრით, ტექსტის „არსებითობა“ არ უნდა დაექვემდებაროს სოციალიზაციის, ანუ ტექსტის „საერთო-სახალხო“ საკუთრებად ქცევის პროცესს: ტექსტი ეკუთვნის ავტორს და თუ მკითხველს არ გააჩნია მოწინება ავტორის მიერ დადგენილი ნორმებისადმი, მაშინ არც ინტერპრეტაციის ნორმა გააჩნია და მექანიკურად ახდენს კრიტიკული ანარქიის პროვოცირებას.

მოგვიანებით, როდესაც პოლ რიკიორი გამიჯნავს „განმარტებისა“ და „ინტერპრეტაციის“ ცნებებს, აღნიშნავს, რომ „განმარტება“ ცხადყოფს ტექსტისმიერ ინფორმაციას, ხოლო „ინტერპრეტაცია“ აღნიშნავს ტექსტზე კრიტიკოსის რეაქციის სიღრმეს. შესაბამისად, „შეგრძნება“ ტექსტის ობიექტურ თვისებად მიიჩნევა, „შენიშვნა“ კი წარმოაჩენს კრიტიკოსის ცოდნის პერსპექტივას, მის ინტენციონალობას, რომელიც განსაზღვრავს რეაქციას.

თუ შევაჯამებთ ყოველივე ზემოთქმულს, შეიძლება დავასკვნათ: ინტერპრეტაციის ხიბლი თავისუფლე-

ბაა, მაგრამ არა სუმბურული, არამედ ლოგიკური, დაფუძნებული კონკრეტულ მეთოდოლოგიურ ხერხებზე და მოწოდებული დაფარულის შესამეცნებლად. ინტერპრეტაციის პროცესი წარმოაჩენს ინტერპრეტატორის შემეცნებით შესაძლებლობებს ავტორის უფლებების დაცვითა და გათვალისწინებით. შესაბამისად, კითხვაზე: გვაქვს თუ არა უფლება გავაფართოვოთ ტექსტის ინტერპრეტაციის საზღვრები, პასუხი ცალსახად დადებითია. ხოლო კითხვაზე, შეიძლება თუ არა ინტერპრეტაციის პროცესი იყოს უმართავი, პასუხი არის ცალსახად უარყოფითი.

ტექსტი შრეობრივი სისტემაა. ჯერ კიდევ რომან ინგარდენი წერდა, რომ ტექსტის სტრუქტურა შრეებად დაყოფილ ფორმულას წარმოადგენს, ხოლო ავტორისაგან ტექსტის ზოგადი პერპექტივის შერჩევის პროცესი გარკვეული სიზუსტით აირეკლავს მწერლის შემოქმედებით რესურსებსა და სტილისტურ თავისებურებებს. მაგრამ ავტორს არ ძალუძს სრულგანზომილებიანი სამყაროს შექმნა, ის სჯერდება ცალკეული ფრაგმენტების წარმოჩენას იმ პირობით, რომ ავტორის შემოქმედებითი ინტენციონალობა სწორედ აღნიშნული ფრაგმენტების ფარგლებში გადაიკვეთება ინტერპრეტატორის რეცეფციულ ინტენციონალობასთან. გამომდინარე აქედან, ერთი მხრივ, ავტორისა და მკითხველის ინტენციონალობა და, მეორე მხრივ, რედუქციული სტრატეგია, რომლის მიღმაც განირჩევა ტექსტის სტრუქტურული შრეები, წარმოადგენს ლიტერატურულ კრიტიკასთან შეთავსებად ბაზისურ ფენომენოლოგიურ კონცეფციებს. ლიტერატურული ტექსტის შემეცნების ეს თავისებურება განასხვავებს მხატვრულ ნაწარმოებს სამეცნიერო ნაშრომისაგან: თუ მეცნიერული ნარკვევის შემეცნების შედეგად წარმოიქმნება ან გროვდება ცოდნა, რომელიც აღნიშნული ნარკვევისგან დამოუკიდებლად არსებობს, ლიტერა-

ტურული ტექსტის შემეცნება საფუძველს უყრის ფასეული ესთეტიკური გამოცდილების დაგროვებას.

შესაბამისად, რაც მეტად ფრაგმენტულია ლიტერატურული ტექსტი და რაც უფრო ფართო ესთეტიკური იმპულსების გენერატორად გვევლინება იგი, მით უფრო მაღალია მისი მხატვრული ღირებულება. ამის დადასტურებად ქართული ლიტერატურული ისტორიისათვის მნიშვნელოვანი არაერთი მხატვრული ტექსტი მოჩანს, რომლებიც ნაკითხვათა ხშირად დიამეტრულად საპირისპირო ვერსიებს ემორჩილებიან.

ალბათ, არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ ყველა ნაკითხვას აქვს არსებობის უფლება, გარდა იმ ნაკითხვისა, რომელიც:

1. ავტორის კონცეფციას აქცევს ინტერპრეტაციული კლიშეს პირობებში;

2. საკუთარ ინტერპრეტაციას მიიჩნევს იმპერატიულად სწორ ვერსიად.

პირველ შემთხვევაში, კრიტიკოსი არღვევს ავტორის უფლებას და ახორციელებს ინტერპრეტაციულ ძალადობას ავტორზე, მეორე შემთხვევაში – უგულვებელყოფს შემეცნების პროცესის შესაძლებლობებს და უშვებს უხეშ შეცდომას თავად ინტერპრეტაციის იდეის მიმართ. რა უწყობს ხელს ინტერპრეტაციული კლიშეების ჩამოყალიბებას? ერთი მხრივ, ჰიპერტროფირებული იდეოლოგიზებული მანქანა, როგორც მთავარი გამლიზიანებელი, მეორე მხრივ – ლიტერატურათმცოდნეობითი ინერცია, პასიური მოკრძალება ავტორიტეტების წინაშე, რაც ხშირად არანაკლებ „ეფექტურია“ ვიდრე, პირველი. როდის იძენს ინტერპრეტაცია იმპერატიულ ტონს? როდესაც კრიტიკოსი მხედველობის არედან კარგავს ავტორს, ან როდესაც ავტორმატიზდება საკუთარივე მეთოდოლოგიის ფარგლებში.

თუკი ინტერპრეტაციას გავათავისუფლებთ ამ ხელოვნური შეზღუდვებისგან, მივიღებთ ძალზე საინ-

ტერესო შედეგს: ინტერპრეტაციულ თავისუფლებას, როგორც მეთოდოლოგიურ მოვლენას, დაფუძნებულს ტექსტის რეალურ შესაძლებლობებზე (კონტექსტი, სტრუქტურა, კონცეფცია და ა.შ.). ამგვარმა ინტერპრეტაციულმა ექსპერიმენტმა, შესაძლოა, შექმნას გარკვეული წინააღმდეგობა ტექსტების წაკითხვის ტრადიციულ მოდელებთან, მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ ის დაეფუძნება მკაცრ მეთოდოლოგიურ პრინციპებს, თავს დააღწევს ლიტერატურათმცოდნეობითი ეთიკის ნორმების დარღვევას და თავის ნიშანს დაიკავებს ინტერპრეტაციულ დიალოგში. თუმცა, საფრთხე ყოველთვის არსებობს. მაშინაც, როდესაც მეთოდოლოგიურ პრინციპებზე გამართულ კრიტიკას წარადგენ და მაშინაც, როდესაც ამას არ გააკეთებ. როგორი შეიძლება იყოს ეს საფრთხე?

თომას ელიოტი, განიხილავდა რა სალიტერატურო კრიტიკის საზღვრებსა და შესაძლებლობებს, აღნიშნავდა, რომ ლიტერატურული კრიტიკის უმთავრესი დანიშნულება „ხელოვნების ნიმუშების ახსნა-განმარტება და გემოვნების დახვეწა“ (ელიოტი 2005: 71), რომელიც მოგვიანებით ჩანაცვლა ფრაზით „გაგება და ლიტერატურით ტკბობის მხარდაჭერა“ (ელიოტი 2005: 71), აქვე მიუთითა, რომ „ტკბობა“ და „გაგება“ სულაც არ არის განსხვავებული მოვლენები, არამედ ერთი და იმავე მოვლენის ემოციური და ინტელექტუალური მხარეებია. შეიძლება გესმოდეს, მაგრამ ვერ განიცდიდე სიამოვნებას, მეორე მხრივ, თუ მხოლოდ გსიამოვნებს და არ გესმის, ეს ნიშნავს, რომ სიამოვნებას მხოლოდ საკუთარი ნაზრევიდან იღებ. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში, ინტერპრეტაცია არასრულყოფილია. მაშასადამე, სალიტერატურო კრიტიკის დაყვანა არც მხოლოდ მეთოდოლოგიურ ახსნა-განმარტებაზე შეიძლება და არც მხოლოდ ესთეტიკურ სიამოვნებაზე, არამედ მათ მთლიანობაზე.

ვფიქრობთ, ელიოტის ამ მოსაზრებას მივყავართ ჩვენ მიერ ზემოთ უკვე გამოთქმულ აზრთან: ინტერპრეტაციის პროცესის, როგორც გახსნილი პერსპექტივის, ამოცანას შეადგენს ტექსტის დაფარული აზრის შემეცნება, რაც გულისხმობს, ერთი მხრივ, ტექსტის ფაქტობრივი მონაცემების განხილვასა და ახსნა-განმარტებას გარკვეული კონტექსტისა და მეთოდოლოგიური ნორმების და არა იდეოლოგიური კლიშეს ფარგლებში, მეორე მხრივ კი, ესთეტიკური გამოცდილების, როგორც ინდივიდუალური რეცეფციის ფორმის გამომუშავებას ტექსტის ცალკეული ფრაგმენტების მიმართ. მსგავსი ინტერპრეტაციული სტრატეგია ავტორისა და ინტერპრეტატორის უფლებების თანაბრად დაცვას გულისხმობს და სწორი ინტერპრეტაციის წინაპირობად გვევლინება.

ვხელმძღვანელობდით რა ამ ინტერპრეტაციული პრინციპებით, ბოლო წლებში გამოვაქვეყნეთ რამდენიმე სტატია, რომლებშიც წარმოვადგინეთ რიგი ქართული ტექსტების წაკითხვის ორიგინალური ვერსიები. კვლევების ობიექტებად შერჩეულ იქნა იმ ქართველ ავტორთა ტექსტები, რომლებმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ქართული ლიტერატურის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპის ფორმირებისა და დადგენის საქმეში. ვაჟა-ფშაველა, ალექსანდრე ყაზბეგი, მიხეილ ჯავახიშვილი, რევაზ ინანიშვილი ქართველ მწერალთა იმ რიგს განეკუთვნებიან, რომელთა შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ჩართვა საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესში არათუ შესაძლებელი, არამედ – ძალზე საშური. სწორედ მათი რანგის მწერლები ასაბუთებენ იმ დებულებას, რომ ყოველი ნაციონალური ლიტერატურა, თავსდება რა საერთო ლიტერატურულ კონტექსტში, ამავე დროს ინარჩუნებს ორიგინალურ შემოქმედებით აზროვნებას და, თავის მხრივ, აფართოებს საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესის

ჰორიზონტებსა და მასშტაბებს. მათი ტექსტების წაკითხვების მთავარი სამიზნე იყო არა მხოლოდ ჟანრული ან სტილური თავისებურებების გამოკვეთა, არამედ ინტერპრეტაცია თანამედროვე ფილოლოგიური კვლევებისათვის აქტუალური მეთოდოლოგიების ქრილში, საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესთან და კანონთან მათი შესაბამისობის გათვალისწინებით. იმედს ვიტოვებთ, რომ წიგნის წინამდებარე ნაწილში წარმოდგენილი სტატიები, მათი დაკვირვებული წაკითხვა დაარწმუნებს მკითხველს: ტექსტის ყოველი ახალი, დასაბუთებული ინტერპრეტაცია უნდა მოვიზროთ არა როგორც ტრადიციის დარღვევა, არამედ როგორც ნაცნობი ტექსტის კიდევ ერთი ახალი, უცნობი რაკურსის აღმოჩენა.

ტემპორალური ალტერნატივა მიხეილ ჯავახიშვილის რომანში „ჯაყოს ხიზნები“

„რამეთუ ვხედავთ ან ვითარცა სარკითა და სახითა, ხოლო მაშინ პირსა პირისპირ. ან ვუნცი მცირედ, ხოლო მერმე ვიცნა, ვითარცა შევემეცნე“ (1 კორ. 13:12).

რა არის „ან“ და რა არის „მერმე“? სად არის „ან“ და სად არის „მერმე“? თუ „ან“ განფენილია „აქ“, ხოლო „მერმე“ – „იქ“, მაშ ვინ არის სუბიექტი, რომელიც არსებობს „ან“ და „აქ“ კოორდინატებით შემოზღუდულ სივრცეში და შემეცნების სასაზღვრო ზოლით ემიჯნება „მერმე“ და „იქ“ კოორდინატებით აღნიშნულ სივრცეს? ვინ არის იგი? გულგრილი ინდივიდი, ჯიუტად რომ გამყარებულა მისთვის განკუთვნილი არსებობის ჩარჩოებში, თუ ძიებით შეპყრობილი ჰომო საპიენსი, რომელიც ცხადად გრძნობს ტრანსფორმაციის აუცილებლობას და ცდილობს, თავი დააღწიოს რეალობის მყიფე პარამეტრებს. ერთი ტემპორალურად რიგიდულია, სუბიექტი, რომლისთვისაც ან/აქ რეალობა მოცემულ პირობას წარმოადგენს, მასზე მარჯვედ მორგება კი – არსებობის მიზანს, მეორე – ტემპორალურად ფლექსიური, სუბიექტი, რომელიც ნებსით თუ უნებლიეთ არღვევს რეალური დროის სტანდარტულ რიტმს და შეგნებულად თუ ინერციით მიიწევს შემეცნების სასაზღვრო ზოლისაკენ, რომლის მიღმაც მერმე/იქ იდუმალი განფენილობაა გადაშლილი. მათი მორიგება შეუძლებელია: პირველი დროის რეალური მოდელის მცველი და ქომაგია, მეორე – მსხვერპლი და ოპონენტი, შესაბამისად, ერთი დიქტატორია, მეორე – ტყვე. როგორი იქნება კვანძის გახსნა? ჰყავს კი ამ ბრძოლას გამარჯვებული, ბრძოლას, რომელიც დროის სახელით

წარმოებს და რომლის კვინტესენციასაც ან – აქ/მერმე – იქ კონცეპტუალური ოპოზიცია წარმოადგენს.

ვფიქრობთ, სწორედ ეს ექსისტენციალური პრობლემა არის „ჯაყოს ხიზნების“ მთავარი თემა. პოლიტიკური თუ სოციალური მოტივები ისევე წარმოადგენს ამ რომანის ძირითად სათქმელს, როგორც ტუბერკულოზით დაავადებულთა სანატორიუმის აღწერა „ჯადოსნური მთის“ ავტორისათვის ან სვანის ამბავი მარსელ პრუსტისთვის. „ჯაყოს ხიზნების“ მთავარი გმირია დრო, დრო, რომელთან პირისპირ შეჯახებაც კარდინალურად განსაზღვრავს პერსონაჟთა ბედ-იღბალს, არა მხოლოდ მათ ცხოვრებასა და ყოფას, არამედ – აღსასრულსა და განაჩენს.

ვინ არის რომანის მთავარი პერსონაჟი, თეიმურაზ ხევისთავი? გულგრილი ინდივიდი თუ ძიებით შეპყრობილი ჰომო საპიენსი? ტემპორალურად რიგიდული თუ ტემპორალურად ფლექსიური სუბიექტი? ობიექტურ დროს მიჯაჭვული დიქტატორი თუ მისი ტყვე? სიკვდილის ბნელი სამიზნე თუ სარტრისეული „გონების სინათლით“ გასხივოსნებული მეამბოხე?

საქმეც ისაა, რომ თეიმურაზ ხევისთავი ყველა ამ კომპონენტის არათანაბარი ნაზავია, რთული ლიტერატურული ჰიბრიდი, რომლის სათითაოდ გამოძერწვასა და ზნეობრივად ფორმირებას ეძღვნება თითქმის ორასგვერდიანი რომანი.

თეიმურაზ ხევისთავს იმთავითვე გამოარჩევს რამდენიმე სპეციფიკური ნიშან-თვისება: პირველ ყოვლისა, იგი „ხევისთავია“, სადაც ხაზგასმული და აქცენტირებული „თავი“ შეიძლება გავიაზროთ, ერთი მხრივ, როგორც მეთაური და, მეორე მხრივ, როგორც საწყისი ანუ დასაბამი. „თავი“-ს როგორც საწყისის გააზრება გასაგებს ხდის პერსონაჟის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელს: თეიმურაზი ნაბატონევი, „ნაკაცარი, ნათავადარი, ნამამულევი, ნამოღვანარი და ნავექი-

ლარია“ (ჯავახიშვილი 1959: 238). პრეფიქსი „ნა“ და შესაბამისი სუფიქსები – „არი“ და „ევი“ მიუთითებენ ფაქტების ყოფილობას წარსულ დროში, ანუ თუ საინ-ნააღმდეგო მიმართულებით ვიმსჯელებთ, თეიმურაზი ერთ დროს ყოფილა კაცი, ბატონი, თავადი, მემამულე, მოღვაწე და ვეჯილი, დღეს კი აღარ არის. ამ სურათს ერთგვარად სრულყოფს ავტორის მინიშნება: თეიმურაზი ხევისთავთა გვარის უკანასკნელი ჩამომავალია. გამომდინარე ზემოთქმულიდან, შეიძლება დავასკვნათ: თეიმურაზ ხევისთავი დროის ნიშნით აღბეჭდილი პერსონაჟია, პერსონაჟი, რომელიც თავის თავში იტევს საწყისს, განგრძობადობასა და დასასრულს. თეიმურაზ ხევისთავის პერსონაში იმთავითვეა წარმოდგენილი დროის ყველა სპექტრი, ანუ თეიმურაზი დროით განსაზღვრული, დროის მარწუხებში მოქცეული, დროში გამოკეტილი ინდივიდია. ავტორის ამოცანა ნათელია: თეიმურაზი ან უნდა დაჰყვეს დროის დიქტატს, ან მძლავრად ჩაებლაუჭოს თავის თავშივე გენეტიკურად კოდირებულ ფასეულობებს და, რადაც არ უნდა დაუფდეს, გადალახოს შემეცნების სასაზღვრო ზოლი. მაგრამ თვითშემეცნება მოვლენათა განვითარების დამამთავრებელი ეტაპია, ასე ვთქვათ, ბოლო ზღვარი, რომელსაც წინ ქარავანად მოუძღვის ტყვეობის, ხსნის ძიების, ჯანყისა და სიკვდილთან შეჯახების ურთულესი ეტაპები.

თეიმურაზ ხევისთავი დროის ტყვევა, ობიექტური დროისა, რომელსაც გარკვეული რაოდენობრივი და თვისებრივი მაჩვენებლები განსაზღვრავს. რაოდენობრივი თვალსაზრისით, რომანის დრო, რომელიც ახლადგასაბჭოებულ საქართველოშია განფენილი, რამდენიმე თვეს ითვლის. აქედან, დაახლოებით ორი თვე აქტიური ხდომილობების პერიოდის რელევანტურია. რაც შეეხება ობიექტური დროის თვისებრივ მაჩვენებლებს, იგი მკვეთრად დეტერმინირებული ფორმითაა

გამოხატული. რომანში განფენილ დროს აქვს წარსული, აწმყო და მომავალი. წარსულის არსებობასა და პასიურ თანდასწრებას მიუთითებს უკვე კარგად ადაპტირებული „ნა“ პრეფიქსითა და შესაბამისი „არი“ და „ევი“ სუფიქსებით ნანარმოები არსებითი სახელები, გაქვავებული ეპითეტები: ნაშინდარი, ნაფუძარი, ნახუცარი, ნაუფლარი, ნამოურავალი. წარსულის აჩრდილი გამუდმებით დაეხეტება რომანში და, დროდადრო, თეიმურაზ ხევისთავის დაკარგული საგვარეულო ნივთებივით იჩენს თავს. წარსული ლოდივით აწევს გულზე აწმყოს, რომლის ბინადარნიც ცხვრის ფარის ინერციით მიიწვევენ მომავლისაკენ, რომელიც, თავის მხრივ, ბოლშევიკური იდეოლოგიისათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი კოლექტივიზმის კრებითი ნიშნითაა განსაზღვრული: „მრწამს ჩვენი მშრომელი ხალხის ძალა და მისი მომავალი“ (ჯავახიშვილი 1959: 349). ამდენად, მომავალი, რომელსაც საბჭოური წეს-წყობილებისათვის ნიშანდობლივი კოლექტიური შეგნება გამოიმუშავებს, ხრონოსის ობიექტურ კანონზომიერებას ემორჩილება და, ცხადია, ვერ დააკმაყოფილებს ხრონოსის ქეშმარიტებაში დაეჭვებული პერსონაჟის ცნობისმოყვარეობას. სწორედ გაურკვეველი მომავლის შეგრძნება გახლავთ დროსთან თეიმურაზ ხევისთავის კონფლიქტის დასაწყისი: მაღაზიათა დახლებზე გასაყიდ ნივთებად დაწყობილი წარსული თეიმურაზის სამომავლო ილუზიების დასასრულია. დრო იყიდება: „ერთნი ამ ქვეყნის ასპარეზიდან უკვე მიდიოდნენ და თავიანთ წარსულს ჰყიდდნენ, ხოლო მეორენი ახალ ქვეყნიდან მოდიოდნენ და თავიანთ მომავალს ჰყიდულობდნენ. თეიმურაზიც დღითიდღე ჰყიდდა თავის ბედნაკრავ ოჯახსა და ისტორიას. დღითიდღე სწვავდა მომავლის იმედებს და თავჩაქინდრული, გულდანყვეტილი, სულდამწვარი, ზღაზვნით და ბორძიკით ჩამოდიოდა თავდაღმა ცხოვრების ეკლიან კიბეზე“

(ჯავახიშვილი 1959: 262). მომავალი უცხო და გაუგებარ ცნებას წარმოადგენს. „გუშინ“ უფუნქციო ღირებულებაა, „ხვალ“ – არშემდგარი პერსპექტივა. მაშ, რა არის „დღეს“? ხევისთავთა ბოსტნის კუთხეში ჩადგმულ საფრთხობელასავით თვალახვეული დრო, რომელიც ნაჭრის ტიკინასავით აბურთავებს თეიმურაზს და გასაქანს არ აძლევს. თეიმურაზ ხევისთავი, ოდესღაც აქტიური საზოგადო მოღვაწე, „უდავო მსაჯული და მცოდნე ყველასი და ყველაფრისა“, ახლა წარსულდაკარგული და უმომავლო, პირისპირ აღმოჩნდა დროის უღმობელ მანქანასთან. მისი გაუმართავი ძრავის ღრიალმა საბოლოოდ დააკარგვინა ხევისთავს რწმენა: „ამ ქვეყანამ და თეიმურაზ ხევისთავმა თანდათან ისე შეიძულეს და შეიზიზღეს ერთმანეთი, როგორც კერპმა მამამ შეიძულა უძღვები შვილი, რომელმაც განუზომელი ურჩობა, უმადურება, კადნიერება და ამპარტავნება გამოიჩინა და საკუთარ ფეხებზე დადგომა და საკუთარი გზით სიარული გააპყდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 257). თეიმურაზი, რომელსაც „სიცოცხლე კისერზე ისე ჩამოეკიდა, როგორც ლეკვის აყროლებული ლეში“ (ჯავახიშვილი 1959: 257), მხრებჩამოყრილი დაჰყვა დროის დიქტატს და პირთამდე ჩაიძირა გულგრილობის მორევში: „თეიმურაზი თითქოს აღარ იბრძოდა. მოძულეებული თავი მოძულეებულ ცხოვრების მდინარეს გულგრილად მისცა და საამურ დასასრულს ნატვრით ელოდებოდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 267). დრო დაეპატრონა თეიმურაზს. წარსულში გავლენიანი ხევისთავი, კაცი, ბატონი, თავადი, მემამულე, მოღვაწე და ვექილი, დროის პატივყარილ ტუსაღად იქცა, ფუნქციადაკარგულ ხევისთავად, ნაკაცარად, ნაბატონევად, ნათავადარად, ნამემამულევად, ნამოღვანარად და ნავექილარად, რომელსაც ბედმა ბერნობა და უშვილობაც დაატეხა თავს და გვარის უკანასკნელი მოჰიკანობა დააკისრა. თეიმურაზი დროის სფერული ციხის პატი-

მარია, რომელსაც ყველა გასასვლელი დახშული აქვს და მეციხოვნედ და მებჭედ რომანის კიდევ ერთი ცენტრალური პერსონაჟი, „ნადირივით თავაგლეჯილი“ ჯაყო ჯივაშვილი ჰყავს მიჩენილი.

ჯაყო ობიექტური დროის მედროშეა, დროის ნდობით აღჭურვილი პირი, მისი განმკარგავი და, შესაბამისად, დიქტატორი, საყოველთაო თავყვანისცემის ობიექტი: „ქვეყანამ იცის, რომ ჯაყო ჯივაშვილი ისე დასტრიალებს ჩვენს ღარიბლბატაკ გლეხობას, როგორც კარგი მეოჯახე თავის კერას... ვინ მოსთვლის, რამდენი მრუდე საქმე გაუსწორა ჯაყომ ჩვენს სოფელს და რამდენ გაჭირვებულ ქვრივ-ობოლს გაუმართა ხელი, – ქლესაობდა ივანე. – ჩვენ იმედი გვაქვს, რომ ამდენი სიკეთის დამთესი ჯაყო არც შემდეგში დაიხვეს უკან და ისევ ძველებურად გაგვიწევს დახმარებას. მაშ გაუმარჯოს ჩვენი სოფლის ახალ პატრონს, ახალ აზნაურს ჯაყო ჯივაშვილს“ (ჯავახიშვილი 1959: 294).

საგულისხმოა, რომ ჯაყოს პერსონაჟის ხაზის განვითარება იმთავითვე ანტიუტოპიის ჟანრული კანონის თანახმად წარმოებს რომანში. ჯაყო არავის აურჩევია ლიდერად: ჯაყო ლიდერია, ვინაიდან ყველა დაწერილი და დაუწერელი ნორმების დაძლევის გზით მიისწრაფვის ლიდერობისკენ. მსგავსივე სიზუსტით ემორჩილება ჯაყო ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივ „თვითქმნადობის“ პათოსს, რაც შთამომავლობითი ანონიმურობის მოტივში რეალიზდება. განსხვავებით თეიმურაზ ხევისთავისაგან, რომელიც „ათიოდე საუკუნის განმავლობაში ბამბაფარჩაში ნაზარდი, ნატიფი, ნამუშავარი, ნათალი და დაფერილია“ (ჯავახიშვილი 1959: 298), ჯაყო ობოლია, „მიუვალ მთებსა და უღრან ტყეში გაზრდილი. იგი ბნელ ხეობიდან გამოვარდნილი ველური, რომელმაც პირველად მხოლოდ ათი წლის წინათ დაინახა კრამიტი და დანა-ჩანგალი, საათი და სურათი, საყელო და ცხვირსახოცი“ (ჯავახიშვილი 1959: 299).

ჯაყო ტიპური ანტიუტოპიური „უგვარტომო“, პერსონაჟი არსაიდან. ოსური ქუდი, ოსური ჩოხა, თათრული წინდები, დაბახანური ჩუსტები, ქართული ხმალი და რუსული თოფი ცხადყოფს მის გაურკვეველ, გადღვებილ წარმომავლობას. ჯაყო დროის მიერ ხელოვნურად შექმნილი შარიკოვია, რომელიც ძალღური ერთგულე-ბით ემსახურება თავის მშობელს.

ჯაყოს გარეგნობასა და ქცევა-ჩვეულებებში ძნელი არ არის სატანისეული ნიშნების გამორჩევა, რაც, თავის მხრივ, საცნაურს ხდის თეიმურაზ ხევისთავის პერსონაჟის მითოლოგიურ ასპექტებს და ავლენს მათი დაპირისპირების ჭეშმარიტ არსს. ჯაყოს გარეგნული მონაცემები საკმაოდ ანტიპათიურია: „რამდენიმე ნაჭრილობევით დასერილი თავი და პირსახე ისეთი შავის, ხშირისა და აბურძგვნილის ჯაგრით ჰქონდა შემოსილი, თითქო ჯაყოს ბეჭებზე კუპრში ამოვლებული უზარმაზარი ზღარბი აცოცებულიყო. შავი ჯაგრის ბუჩქნარი თვალებამდე სწვდებოდა და იმ ჯაგარიდან მხოლოდ ხარის თვალებს, წინ-წამოყრილ ცხენის კბილებსა და გაჭყლეტილ ცხვირს ამოეყოთ თავი. ერთი მტკაველის სიგრძე ულვაშები გადმობრუნებულ ჯამებივით გამოყრილ ლოყებზე გაცვეთილ ცოცხებივით ეყარნენ, ხოლო იმ ჯამებს დინჯად და მედიდურად ლამბაქების ყურები დასცქეროდნენ“ (ჯავახიშვილი 1959: 234). კუპრი ქართულ ქრისტიანულ წარმოდგენაში ჯოჯოხეთის, ეშმაკის საუფლოს აუცილებელ ატრიბუტად არის მიჩნეული, რომ აღარაფერი ვთქვათ ისეთ თვალსაჩინო მახასიათებლებზე, როგორებიც გახლავთ უკიდურესი მიწიერება, ფერ-ხორციანობა, ანუ ხორცის სიუხვე და ჭარბთმიანობა. მაქსიმალური რუდვინი აღნიშნავს: „ეშმაკი მრავალ ფერში შეიძლება მოგვევლინოს, მაგრამ მათ შორის უმთავრესია შავი ფერი. შავი მიუთითებს მის ადგილს ცისქვეშეთში. ხორცი ხაზს უსვამს ეშმაკის ცოდვიანობას, ჭარბთმიანობა კი – მის ნათესაობას

ცხოველურ სამყაროსთან“ (რუდვინი 1931: 35). ჯაყო „კბილმახვილი და დაუნდობელი ნადირია“, „კადნიერი და რეგვენი, ხეპრე და მოუხეშავი“, რომელსაც უკიდურესი თვალთმაქცობა და გარდასახვის იშვიათი უნარი ახასიათებს. სამოთხის ბალიდან და პირველ-ცოდვის დლიდან მოკიდებული, ეშმაკი ფლიდობისა და მზაკვრობის განსახოვნებად არის მიჩნეული, რაც ასახვას პოულობს სახარებისეულ ტექსტებშიც: „ის (ეშმაკი – ი.რ.) კაცისმკვლელი იყო თავიდან და ჭეშმარიტებაში ვერ დადგა, რადგან არაა მასში ჭეშმარიტება. როცა სიცრუეს ამბობს, თავისას ამბობს, რადგან ცრუა იგი და სიცრუის მამაა“ (იხ. 8:44). ჯაყო მიზანდასახულად და დაბეჯითებით ატყუებს თეიმურაზს, იქნება ეს წლიური შემოსავალ-გასავლის ანგარიში, მიწების მოსავლიანობისა თუ გლეხებთან ურთიერთობის საკითხი და პირნმინდად ძარცვავს ე.წ. ბატონს. ჯაყოს კმაყოფილებასა და თვითდაჯერებულობას ანიჭებს თეიმურაზის მოტყუება, წვალეზა, დაცინვა. ჯაყოს მიზანია, სრულად და განუყოფელად დაეპატრონოს თეიმურაზს, ხევის-თავიდან ბრინკად გადააქციოს: „შენა, თეიმურაზ, კნიაზი კი არა ხარ, ბრინკა ხარ, ბრინკა“, – უმტკიცებს ჯაყო თეიმურაზს, ბრინკა ჯაყოს „ნათესავი იყო, – დავრდომილი, გონჯი, საბრალო და ყველაფრით უბადრუკი“ (ჯავახიშვილი 1959: 292). თეიმურაზის ბრინკად ქცევა კი უდავოდ მოასწავებს ხევისთავის ინტეგრაციას კვაზინომინაციის ანტიუტოპიური ნიშნით აღბეჭდილ მასაში. ჯაყოს სატანური ენერგია, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის პიროვნული ღირსებების განადგურებისკენაა მიმართული, როგორც ფიზიკური, ისე მორალური და სულიერი თვალსაზრისით. თავითფეხებამდე ქონში ამოვლებულ და ზეთით გაპოხილ ჯაყოს მუდმივად მყრალი სუნი ასდის: „ისე იყო აყროლებული, რომ მისი სუნი, – როცა ჯაყო თეიმურაზის სახლში შევიდოდა ხოლმე, – სამი დღე

მაინც სტრიალებდა იმ ოთახებში და ის სუნი, ის თავ-ბრუდამხვევი სიმყრალე ეხლაც თან დაჰქონდა გამდიდრებულ ჯაყოს“ (ჯავახიშვილი 1959: 364). სიმყრალე, ამ შემთხვევაში, მეტაფორის რეალიზაცია გახლავთ, სადაც ფიგურალური სიმყრალე ფიზიკურ სიმყრალეს ერთვის და სატანის უნმინდურ სულზე მიგვანიშნებს. თუ „ეშმაკს ძაღუს მოგვევლინოს ნებისმიერი ფორმითა და ნებისმიერი ჩაცმულობით“, ანუ თუ „მისი მანიფესტაცია შესაძლებელია ნებისმიერი იერსახით, რაც კი არსებობს სამყაროში“ (რუდვინი 1931: 35), მაშინ სრულიად გასაგებია ჯაყოს ე.წ. ფერისცვალების ეპიზოდიც, სადაც ჯაყო, გარდასახვის მეშვეობით, ცდილობს დაფაროს თავისი ჭეშმარიტი სახე: მან თავი დაიბანა, კბილები გამოინმინდა, ყურები გამოიჩიჩქნა, წვერი გაიპარსა, მყრალი ყალიონის ნაცვლად სოხუმური პაპიროსი გააბოლა, ახალი საცვლები და ახალუხი შეიძინა, წერა-კითხვის სწავლაც მოინდომა. მაგრამ ტრანსფორმაცია მოჩვენებითია, რეალურად არაფერი შეცვლილა, „ბანჯგვლიანი დათვი პირგაპარსულ მაიმუნს დაემსგავსა“.

ვფიქრობთ, აქ უფრო შორსმიმავალი დასკვნაც შეიძლება გამოვიტანოთ: თუ ჯაყოს ტრანსფორმაცია მოჩვენებითი და ყალბია, ფალსიფიცირებულია დროის ტრანსფორმაციაც, რომელსაც ჯაყო წარმოადგენს: ობიექტური დრო მოკლებულია თვისებრივი ტრანსფორმირების უნარს და მოვლენათა რაოდენობრივ სიმრავლეს წარმოადგენს – „დღეს მე გართმევენ, ხვალ თქვენ წაგართმევენ“ (ჯავახიშვილი 1959: 423), – გაჰყვირის თავის გუშინდელ მეხოტბეთაგან უარყოფილი ჯაყო; „დღეს მე გართმევენ, ხვალ კი თქვენი ჯერი დადგება“ (ჯავახიშვილი 1959: 424); „დაგაცადე ჯაყოსა! ჩემი დროც მოხვალ“ (ჯავახიშვილი 1959: 426), – იქადნის იგი. ეს კეისრის სამყაროა, სამყარო, რომელშიც საათის დრო მოქმედებს და ერთი მიმართულებით მი-

აქანებს მოვლენებსა თუ ადამიანებს: ცვალებადობა აქ მხოლოდ პირობითია, ცვალებადობა დროის არსს არ ცვლის.

ამდღევარ დროსთან თეიმურაზის მიმართება ძალზე რთულია: ხევისთავი ჯერ ბავშვის ჟინიანობით, შემდგომ კი მონიფულის დარწმუნებით ებრძვის დემონური არქეტიპული მოდელით გამოხატულ დროს, რომლითაც მჭიდროდ არის შებორკილი. დროის ტყვეობის გრაფიკულ პროექციას პერსონაჟის წრიული მოძრაობა წარმოადგენს, რაც, ჩვენი აზრით, არა მხოლოდ გრაფიკულად, არამედ კონცეპტუალურად ეხმიანება აგასფერის მითს. მითის სიუჟეტი ასეთია:

„მაცხოვარი, მიემართებოდა რა გოლგოთისაკენ, სულის მოსათქმელად აგასფერის სახლთან შეჩერდა. მაგრამ ეს უკანასკნელი უხეშად მოექცა მას და არ მისცა ნება, მიახლოვებოდა მის საცხოვრებელს. „მე დავრჩები და შევისვენებ, – თქვა იესომ, – შენ კი წახვალ“. მართლაც, აგასფერი მყის გაუდგა გზას და მას შემდეგ აღარ გაჩერებულა“ (ბატიუმკოვი 1892: 676). თავისი შეცოდებისათვის 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 წვერ-მოშვეებული აგასფერი გამუდმებით გარს უვლის სვეტს და სვამს კითხვას: „ხომ არ მოდის კაცი, რომელიც ჯვარს ეზიდება?“

დავუბრუნდეთ თეიმურაზ ხევისთავს. ხევისთავი თანდათან, ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ უახლოვდება აგასფერის მითოლოგიურ არქეტიპს. ცხოვრებისაგან

გარიყულმა და გათელილმა „ნათავადარმა“ „ჯერ რამდენიმე ხელი (ტანისამოსი – ი. რ.) გაჰყიდა, დანარჩენი გადმოაბრუნა და მარცხენა ჯიბეები მარჯვნივ მოაქცია; მერმე, საყელოების გახამება რომ გაძვირდა, გაუხამებელს იკეთებდა. ბოლოს, საყელოები და ყელსაბამიც მოიშორა, ხალათი ჩაიცვა, ქამარი შემოირტყა, წვერიც გაუშვა და გაკოტრებულ მენვრილმანე ურიას დამსგავსა“ (ჯავახიშვილი 1959: 262). „ურიას“ დამსგავსებულმა თეიმურაზ ხევისთავმა და ქვეყანამ საბოლოოდ აიყარეს ერთმანეთზე გული, „ერთმანეთს გული და სული ვერ შეუგუეს და ვერ მოახვედრეს. ორივენი თითქოს სხვადასხვა ენას ლაპარაკობდნენ, თითქო სხვადასხვა ქვეყნისა და ჟამის სულითა და ხასიათით იყვნენ გაჟღენთილნი. ამიტომ იყო, რომ ერთის „ღვთის წყალობა“ მეორეს „ღვთის რისხვად“ ელანდებოდა, ხოლო მეორეს მაღლი პირველს მატლად მიაჩნდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 263). ოპოზიცია ღვთის წყალობა/ღვთის რისხვა, მაღლი/მატლი, ნათლად წარმოაჩენს რომანის კონცეპტუალურ ოპოზიციას თეიმურაზ ხევისთავი/ქვეყანა, სადაც „ქვეყნის“ მიერ ნაწყალობევი თავშესაფარი, ჯაყო ჯივაშვილის კარ-მიდამო (იგივე თეიმურაზისა), თეიმურაზის აბსურდული ხეტიალის ათვლის წერტილად გვევლინება. თეიმურაზ ხევისთავმა „აბგაში რამდენიმე წიგნი და ცოტაოდენი წვრილმანი ჩაილაგა“ (ჯავახიშვილი 1959: 277) და ჯაყოსთან გადაბარგდა. აქ „ურიის“ მოტივი უდავოდ ივსება „აბგის“ მოტივით: ზურგზე აბგამოკიდებული, ურიას დამსგავსებული ხევისთავი ჯაყოს ხიზნობას ირჩევს – „მეყო, რაც შევნირე ჩვენს ხალხს. რა მივიღე სამაგიერო? მათხოვრის აბგა და ჯ... ჯჯაყოს ხიზნობა“ (ჯავახიშვილი 1959: 311). მაგრამ, დროთა განმავლობაში, ასიგრძეგანებს რა მდგომარეობის სიმძიმეს, დამცირებული და გალახული „ნაბატონევი“ ცდილობს, გაექცეს შექმნილ ვითარებას, რო-

გორმე დააღწიოს თავი დროის ტოტალურ ტერორს, იპოვოს გამოსავალი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, გულგრილობის მორევში ჩაძირული პერსონაჟი ინსტინქტურად იწყებს ძიებას. გამოსავლის ძიების პროცესში ნათლად იკვეთება ხევისთავის თავს დატყეხილი მითოლოგიური სასჯელის გარე და შიდა პროექცია. ხევისთავი იწყებს მოძრაობას, რათა გადარჩეს, მაგრამ მისი მოძრაობა ციკლურია, წრიული. მსგავსად არისტოტელეს ციურ სხეულთა მოძრაობისა, ხევისთავის მოძრაობაც დროის რეალური კოორდინატების ადეკვატური მოვლენაა, რომელიც მუდმივად აბრუნებს პერსონაჟს მოძრაობის საწყის წერტილში. თეიმურაზი რეგულარულად დადის საშველის საძებნელად და მარშრუტი ასეთია: ნაშინდარი – გორი – ნაშინდარი, ნაშინდარი – ცხინვალი – ნაშინდარი, ნაშინდარი – ლევანაშენი – გორი – ნაშინდარი, ნაშინდარი – უმისამართო სივრცე – ნაშინდარი. სადაც არ უნდა წავიდეს თეიმურაზი, იგი გარდაუვალად ბრუნდება ნაშინდარში, ჯაყოს ჭერქვეშ და გზადაგზა აძლიერებს „ურისს“ მოტივს: ურიობას ვაჭრობა ემატება: „ვ...ვაჭრობა? ვაჭრობა ჩემი საქმეა. ძალიან კარგად მაქვს შ...შესწავლილი. ბანკში და კოოპერატივში ვმუშაობდი“ (ჯავახიშვილი 1959: 335), აბგას – ჯოხი და წვერი: „თეიმურაზი მობრუნდა და გზას გაუდგა. ზურგზე პატარა ბოხჩა ეკიდა და ხელში ჯოხი ეჭირა“ (ჯავახიშვილი 1959: 419). ობიექტური დრო ხევისთავის დაბერების პარალელურად მიედინება: „რამდენიმე თვის შემდეგ ოთხმოცი წლის მოხუცივით დაბერებული ხევისთავი იმავე ნაშინდარს მიადგა. ქადილით წასული მებრძოლი ერთგულ ძაღლივით უბრუნდებოდა ჯაყო ჯივაშვილს. თავზე ქუდის ნაგლეჯი ეხურა. დაგლეჯილი ჩუსტებიდან ფეხის თითები უჩანდა და ტანზე დაკონკილი ინგლისური ფარაჯა ეცვა. წელში სამად მოხრილიყო, დამსხვრეულ სხეულს ძლივს მოათრევდა და სქელ ჯოხს ყავარჯნად

ხმარობდა. ოთხმოციოდე წლის მოხუცს თეთრი წვერი ჩაზნექილ მკერდზე სცემდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 427). აგასფერის სახე და მოტივი დასრულებულია: თეიმურაზ ხევისთავი, მსგავსად ვაჭრული ნიჭით დაჯილდოებული ურიისა (ზოგიერთი ვერსიის თანახმად, აგასფერი იყო ვაჭარი), ბოხჩით ზურგზე და ჯოხით ხელში განუწყვეტლივ მოძრაობს ჯადოსნურ წრესავით შეკრულ აბსურდულ ტეხილზე. საითაც არ უნდა წავიდეს თეიმურაზი, ის მაინც ჯაყოს უბრუნდება. რატომ?

თეიმურაზი რადიკალურად განსხვავდება ველური ჯაყოსაგან. „იგი უმწეო ყვავილივით ნაზი და ლამაზი იყო, ნატიფად ასხმული და ნაქანდაკევი, მაგრამ გამხდარი და გაძვალეებული, მხრებაყრილი და მკერდწავარდნილი, ბეცი და მელოტი, გაფუფქული ქათმის მინამგვარი, მწიგნობრობით დაღლილი, დაშრეტილი, გამონურული და დამდნარი ნაკაცარი“ (ჯავახიშვილი 1959: 234). თეიმურაზი უძველესი ქართული გვარის ჩამომავალი გახლდათ, სახელოვან წინაპართა მემკვიდრე. „თეიმურაზს მთელი ტფილისი იცნობდა: ზრდილი, პატიოსანი, დინჯი, ჭკვიანი და ენამჭევარი საზოგადო მოღვაწე იყო“ (ჯავახიშვილი 1959: 242), გამორჩეული ერუდიციის, ინტელექტისა და ენამჭევრობის გამო მას „ცოცხალ ენციკლოპედიასაც“ კი უწოდებდნენ. როგორც გარეგნული, ისე ინტელექტუალური და მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, თეიმურაზი ჯაყოს ანტიპოდი. მეტიც, თავისი სხეულის ხაზგასმული სიმჩატითა და სიფერმკრთალით თეიმურაზი ფრესკული სიმსუბუქითა და ჰაეროვნებითაა აღბეჭდილი. მაშ, რა აკავშირებს თეიმურაზს მიწიერ, ფერ-ხორციან ჯაყოსთან? რად ვერ აღწევს თავს მის საძულველ საზოგადოებას? თეიმურაზისა და ჯაყოს გარდაუვალი მეკავშირეა დრო, დრო, რომელმაც ერთი დიქტატორად, ხოლო მეორე ტყვედ აქცია, ერთს ძალაუფლება დაატეხა თავს, მეორეს კი – აგასფერის

წყევლა. დრომ გადააჯაჭვა თეიმურაზი და ჯაყო. ჯაყო თეიმურაზის ტემპორალური ორეულია და არა მარტო ტემპორალური, არამედ სივრცული ორეულიც: თეიმურაზი და ჯაყო ბინარული სივრცული ოპოზიციის ორი ბოლოა, მჭიდროდ დამაგრებული საერთო ძირზე. მათ საერთო აქვთ სახლ-კარი – ხევისთავთა საგვარეულო ციხე-დარბაზი, კოშკი, საგანძური, რომელიც თავდაპირველად თეიმურაზს ეკუთვნოდა, მაგრამ ნაწილ-ნაწილ მიითვისა ჯაყომ; საერთო აქვთ სოფელი ნაშინდარი, რომელიც უნინ თეიმურაზის წინაპრების – ხევისთავთა მამულს წარმოადგენდა, ახლა კი ჯაყოს სათარემოდაა ქცეული; საერთო აქვთ სოციალური წრე, სოფელ ნაშინდარის მოსახლეობა, რომელიც ქმნის რომანში ფსევდოკარნავალურ ფონს; და ბოლოს, მათ ჰყავთ სიყვარულის საერთო ანუ „საზიარო“ ობიექტი, ქალი, მარგო, იგივე მარგარიტა ყაფლანიშვილი ხევისთავისა, რომელიც თეიმურაზ ხევისთავის ცოლიდან ჯაყო ჯივაშვილის ჯერ ხარჭად, შემდეგ კი ცოლად გადაიქცა. თუ ამას დავუმატებთ ჯაყოსა და მარგოს ვაჟის, პატარა ჯაყოს ხევისთავთა გვარზე დაწერის მცდელობას, სახეზე გვექნება სრული პერსონალური იდენტიფიკაცია: ჯაყო ჯივაშვილი-ხევისთავი. ლოტმანი წერდა: „პერსონაჟები, რომელთა სივრცული ველი გარკვეულ დონეზე ემთხვევა ერთმანეთს, გვევლინებიან ინვარიანტულობის მაღალ დონეზე ჩამოყალიბებულ ვარიანტებად“ (ლოტმანი 1887: 391). ყოველივე ამას უეჭველად მივყავართ დასკვნამდე: თეიმურაზ ხევისთავისა და ჯაყო ჯივაშვილის პერსონაჟები წარმოადგენენ რომანის ცენტრალურ ბინარულ წყვილს, საერთო ძირზე ხელოვნურად დამაგრებულ ორეულს, რომელთა შორის არსებული წინააღმდეგობრივი ურთიერთობა თვალნათლივ წარმოაჩენს რომანის მსოფლმხედველობრივ ასპექტებს. „ჯაყოს ხიზნების“ საბედისწერო ორეულის ერთი ნახევარი, ჯაყო, გააფ-

თრებით ცდილობს მეორე ნახევრის, თეიმურაზის დაჩაგვრას, დაპყრობას, შთანთქმას. თეიმურაზი ან უნდა დანებდეს მას, ანაც ეძიოს ხსნის გზა, გზა, რომელიც გადაარჩინს მის პიროვნებას, მის მეობას და სულს გარშემო გამეფებული ფსევდოკარნავალის დესაკრალიზებულ სამყაროში. აგასფერის გზაც ამ განწირული ძიების ნაწილია.

შეიგრძნობს რა აგასფერის ხვედრის აბსურდულობას, თეიმურაზი კვლავ და კვლავ უღმობელ დროს ეჯახება პირისპირ: „მხოლოდ ჯაყო იყო ახლად შობილი ახალი ჯურის ადამიანი, მხოლოდ მას ჰქონდა დროს შესაფერი კუნთები, ბასრი კლანჭები და ფოლადის კბილები. ჯაყოები ამ კლანჭებით და კბილებით უძღურ ქიაცელებს დაიპყრობენ. აღვირანყვეტილ მხეცს დაიმორჩილებენ“ (ჯავახიშვილი 1959: 337). ობიექტური დროით განსაზღვრულ რეალობასთან პიროვნების საბედისწერო შეჯახებას ალბერ კამიუმ „ადამიანის ძახილისა და სამყაროს ჭკუიდან შემშლელი სიჩუმის შეჯახება“ უწოდა და განსაზღვრა, როგორც „განხეთქილება კაცსა და სიცოცხლეს შორის, მსახიობსა და დეკორაციას შორის“ (კამიუ 1996: 8). „შეიძლება გულწრფელად ვაღიაროთ, – ნერდა კამიუ, – რომ არსებობს პირდაპირი კავშირი ამ გრძნობასა და არყოფნისაკენ ლტოლვას შორის“ (კამიუ 1996: 8). თავი ვანებოთ ექსისტენციალისტებს და „ჯაყოს ხიზნების“ ტექსტს მივუბრუნდეთ. რეალობასთან პერსონაჟის შეჯახების პროცესში კიდევ ერთი ორეული იბადება – მეორე თეიმურაზი, თეიმურაზის სარკისმიერი ლანდი, აჩრდილი, მისი ალტერ ეგო, რომელიც აქტიურად ერევა ხვეისთავისა და დროის უმისოდაც გამწვავებულ ურთიერთობაში, ანუ ასრულებს ერთგვარი შუამავლის როლს კაცსა და მისთვის გაუსაძლის, თუნდაც, გაუგებარ ცხოვრებას შორის.

ორეულის აღმოცენება თეიმურაზის ნაშინდარში გადმოსახლებას უკავშირდება, პერიოდს, როდესაც თეიმურაზის ტყვეობა უხილავიდან თვალნათლივ ფაქტად იქცევა: „ჯაყოს ხიზანს ქალაქიდან ახალი ჩვეულება მოჰყვა, რომელიც შეუმჩნევლად და თანდათანობით განუვითარდა და გაუძლიერდა: საკუთარ თავთან საუბარი, მსჯელობა, კამათი და დავა“ (ჯავახიშვილი 1959: 318). ორეული თეიმურაზ ხევისთავის პიროვნების შინაგანი დეტერმინირების ნაყოფი და ობიექტური დროის ქრონომეტრია, ემპირიკოსი, თეიმურაზის პიროვნებაში კოდირებული დროის კოეფიციენტის მაჩვენებელი. ორეულის გამოჩენა თეიმურაზ ხევისთავის დროსთან ჭიდილის უალრესად მნიშვნელოვანი კომპონენტია, მწერლის მიერ ხელოვნურად შექმნილი ტიხარი, რომელიც ცხადად გამოკვეთს თეიმურაზ ხევისთავის შინაგანი კონფლიქტის, შინაგანი დავისა და მერყეობის პროექციას: „აკი გითხარი, შემქამა და გამათავა მეთქი. ჩემი განკურნება ძნელია. თვალებზე – შავი ბინდი, გულში – შავი ნალველი და სულშიც შავი – ბურუსი, აი, დღევანდელი თეიმურაზ ხევისთავი“ (ჯავახიშვილი 1959: 330), – მოსთქვამს ერთი თეიმურაზი. „ოჰ, ღმერთო, დიდებულო! ნეტა როდის დამიბრუნდება სულიერი მშვიდობა და სიხარული?!“ (ჯავახიშვილი 1959: 330), – ოცნებობს მეორე, „აგრე იყოს. ზოგზე იტყვიან, აღსრულდაო, ზოგზე – განისვენაო, ზოგზე – მოკვდაო. ჩემზე კი იტყვიან – ჩაძალდაო“ (ჯავახიშვილი 1959: 332), – ბორგავს ერთი თეიმურაზი; „მაგრამ მე, თეიმურაზ ხევისთავი, ჯერჯერობით სიკვდილს არ ვაპირებ! გესმის? მე არ მინდა მეთქი სიკვდილი!“ (ჯავახიშვილი 1959: 351), – გაჰყვირის მეორე. „მამ ღმერთმა ადღეგრძელოს ჩ... ჩემსავით დამარცხებული გიჟი, რომელმაც თვითონ გ...გგაითხარა საფლავი, ადღეგრძელოს და...გგანუსვენოს“ (ჯავახიშვილი 1959: 351-52), – ნებდება ერთი

თეიმურაზი, „მე მომღუნეს, შეიძლება მომტეხონ, მაგრამ ვერ...რრასოდეს ვერ დამიმორჩილებენ, ვერრრასოდეს, გესმით? ვერ-რრ-ასოდეს მეთქი! როცა იქნება, მე ჩემს ნამდვილ სათქმელს ვიტყვი. ის დრო მოვა, მოვა მეთქი“ (ჯავახიშვილი 1959: 351), – იბრძვის მეორე. ინსტინქტური ძიებით შეპყრობილი პერსონაჟიდან თეიმურაზ ხევისთავი „აჯანყებული ტყვის“ ფაზაში შედის, ჯანყისა და მორჩილების გზაგასაყარზე კი სიკვდილის აჩრდილია ატუზული.

თეიმურაზის ემპირიკოსი ორეულისათვის თეიმურაზის ცხოვრება აღარ ღირს, მისი ყოველდღიურობა იმდენად უაზროა, რომ ტანჯვაც კი უსარგებლო ხდება: „აღარაფერი შერჩა ოდესღაც უდარდელ თეიმურაზს, არც ცოტაოდენი ქონება, არც ამოდენა ჯაფით ნაშოვნის სახელი, არც მამაპაპეული სახლ-კარი, აღარც ორი-ოდე დღით განახლებული სული, აღარც ოდესღაც ერთგული ცოლი და აღარც ხალხის პატივი – აღარაფერი. აღარაფერი!“ (ჯავახიშვილი 1959: 389), „ეყოფა თეიმურაზს გოლგოთის აღმართი, ეყოფა!.. ეყოფა თეიმურაზს საამქვეყნო ურვა და ძვინვა, ეყო!“ (ჯავახიშვილი 1959: 390). გამოსავალი სიკვდილია, დროში ადამიანის არსებობის უეჭველი სასრული. უძველესი ცივილიზაციები, ერები, ხალხები, „ყველანი დრომ შ...შეჭამა და მოინელა, ხოლო დროის წინაშე უკვდავი არაფერია. მასთან შედარებით ღმერთიც კი უძლურია“ (ჯავახიშვილი 1959: 322), – ჩასჩინებს თეიმურაზს მისი მიწას მიჯაჭვული ალტერ ეგო. სიკვდილი სამუდამოდ მოწყვეტს თეიმურაზს ამქვეყნიურ ჯოჯოხეთს, თვითმკვლელობა იხსნის მას წამებისაგან... მამ, რაღად ებლაუჭება კლდის პატარა შვერილს წყლის მორევში თავის მოსაკლავად გადამხტარი ხევისთავი? რაღად უხმობს საშველად გამვლელებს? რად იბრძვის სიცოცხლისათვის? სიკვდილი ჯალათია, რომელიც პედანტიურად აღასრულებს დროის განაჩენს. თუკი თვითმკვლელი

ემპირიკოსი გადასძალავს, თეიმურაზს უკვალოდ გაქრობა ელოდება, გაუჩინარება, მოსპობა, მაგრამ თუ დაუსხლტება სიკვდილს კლანჭებიდან, ჯერ ისევ ბჭუტავს გადარჩენის სუსტი იმედი. სიკვდილი ზღვარია, ზღვარი, რომელიც რეალურ დროს ხდის გასაგებს, ზედროულ მარადისობას – შესაძლებელს. ნორთოზ ფრია ნერდა: „წყალი, თავის მხრივ, ტრადიციულად მიეკუთვნება რეალური ცხოვრების ქვევით მოქცეულ სამყაროს, ქაოსისა და რღვევის ადგილსამყოფელს, რომელიც შედეგად მოსდევს ჩვეულებრივ სიკვდილს ან რედუქციას არაორგანულში. ამიტომ სული გამუდმებით კვეთს წყალს ან იძირება მასში, როგორც სიკვდილში... აპოკალიპტიკური თვალსაზრისით, წყლის ცირკულაცია სამყაროში ემსგავსება სისხლის ცირკულაციას სხეულში“ (ფრია 1973: 146). სწორედ წყალში, თეიმურაზი პირველად უპირისპირდება სიკვდილს: წყლიდან მისი ამოსვლა სიკვდილის, როგორც ობიექტური დროის გარდაუვალი კანონის კლანჭებიდან თავის დახსნის ტოლფასი აქტია. თეიმურაზის სხეულში აგონიურად მძაფრდება სისხლის ცირკულაცია: პერსონაჟი ეჭიდება მასში კოდირებულ გენეტიკურ ფესვებს, ახდენს შიშის კონდენსაციას და დასაშვებს ხდის ხორცისა და სულის გამიჯვნის შესაძლებლობას. კვლავაც საცნაურია ანალოგია: თუ აგასფერის სასჯელს განვიხილავთ, როგორც მონანიებისაკენ მიმავალ უმძიმეს გზას, მაშინ თეიმურაზის გადარჩენაც ხსნისაკენ გადებული ბენვის ხიდია. თეიმურაზი უნდა გადარჩეს. ეს თეიმურაზის ღირებულებული ორეულია, თეიმურაზის წინაპართა სისხლით გაჯირჯეებული ნახევარი, რომელიც, ეჯახება რა პირისპირ სიკვდილს, გაუბედავად, მაგრამ მაინც იწყებს ფიქრს უკვდავებაზე, იქნებ ბრინკადან ისევ თეიმურაზად იქცეს, ნაკაცარიდან – კაცად, ხატად ღვთისა... პატივყრილი თეიმურაზის სულში თუმცა ნელ-ნელა, ეტაპობრივად, მაგრამ მაინც

იფრქვევა უცხო სურნელი: „განიყვეს სამოსელი ჩემი და კვართსა ზედა იყარეს ნილი“ (ჯავახიშვილი 1959: 373). პროგრესი უაღრესად საცნაურია: თეიმურაზი არა მხოლოდ ნათლად იაზრებს თავის გაუცხოებას გარემოსთან – „მეც ემიგრანტი ვარ, – გაიფიქრა, – ემიგრანტი ჩემივე ქვეყანაში, უცხოელი ჩემივე მოძმეთა შორის“ (ჯავახიშვილი 1959: 375), არამედ გრძნობს, როგორ „მოსწყდა ცოდვილ ქვეყანას და მისწვდა ზეციერ მამას, რომელსაც კარგა ხანს ეძებდა და მოუწოდებდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 374). უფლის სიტყვა ნაგვემ სულს უამებს თეიმურაზს; მრუში დედაკაცის იგავით შეძრული ხევისთავი საოცარ შვებას გრძნობს. ეს შვება სინანულია, სინანული და სევდა, რომელიც მაღლა, ზეცისაკენ ეწევა მას. რწმენა უმაღლეს აზრს სძენს თეიმურაზის აქამდე უსარგებლო ცოდნას: თეიმურაზის ცნობიერებაში პოლიტიკის, ისტორიის, ფიზიკისა თუ აგრონომიის წიგნებიდან შეძენილი ცოდნა ღირებულად იწყებს განზავებას ღვთისაგან გარდამოსული რწმენის სიმშვიდეში¹. მზე იხედება „უმზეო ყვავილის“ – თეიმურაზის – სულში, იკვეთება ხსნის გზა, თუმცა, სოკრატეს მონოდება: „შეიცან თავი შენი!“ – ადვილად შესრულებადი არაა გაორებული ხევისთავისთვის. თეიმურაზის შინაგანი კონფლიქტი, ბრძოლა ორეულებს შორის გადამწყვეტ ფაზაში შედის და ეშმაკისაგან მაცხოვრის ცდუნების მცდელობის სახარებისეულ ეპიზოდს მოგვაგონებს: თუ ერთი თეიმურაზი სინანულის გზას შეუდგება, მეორე დაუფარავად ანთხევს შხამსა და გესლს, თუ ერთ თეიმურაზს უსაზღვროდ უყვარს თავისი ცოლი, მარგო, და მისი „სულიერი ქმრის“, „სულიერი ძმის“ ტვირთს კისრულობს, მეორეს სძულს და ეზიზღება მოლაღატე ქალიცა და მისი ქალაჩუნა ქმარიც; თუ ერთი რწმენას დაეძებს, მეორე „ჯაყოსავით

¹ განსხვავებული აზრი ამ საკითხზე იხ. აკ. ბაქრაძე, რა არის თათქარიძეობა? // კრიტიკული გულანი. თბ.: მერანი, 1977.

გაძლიერებას“ ლამობს, თუ ერთი თეიმურაზი უფლის სიტყვას შეიმეცნებს, მეორე დროის შესაფერ ათ მცნებას თხზავს. ვინ დარჩება გამარჯვებული? დროის ობიექტური მაჩვენებლებით შებორკილი და სულიერად დაწყლულებული თეიმურაზი, თუ რწმენამიცემული, სინანულით აღვსილი, თვითშემეცნების ზღვართან მიახლებული ხვეისთავი?

ამ თვალსაზრისით, რომანის ფინალი არათუ რწმენით აღსავსე, არამედ ესქატოლოგიურია.

ანმყოფი მეხსიერების ფასეული პროექციების გზით, თეიმურაზი შეიმეცნებს თავის გენეტიკურ ფესვებს და ირწმუნებს საკუთარი სულიერების ძალას. ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობთ, რომანის კულმინაციურ სცენას წარმოადგენს თეიმურაზის მიერ „მძიმე ტვირთის ქვეშ ორად მოხრილი“, გაუბედურებული მარგოსათვის ტვირთის ჩამორთმევისა და საკუთარ ზურგზე გადმოდების ეპიზოდი. ეს თეიმურაზის სინანულია, მისი შვება, ჩუმი სიხარული, შეცნობილი ბედნიერება, რომლის წინაშეც უძღურია დრო, ე.ი., უძღურია ჯაყო, უძღურია ყოველივე ემპირიული, რეალური, ობიექტური. თეიმურაზი აღარ არის „რწმენით უკიდურესი რადიკალი და ხალხოსანი“ საზოგადო მოღვაწე, ის ახლა ზღურბლთან მდგომი ინდივიდია, დროის სხვა განზომილებისაკენ გადანაცვლებული ფიქრიანი პერსონაჟი, რომელიც გააქტიურებული შინაგანი ტემპორალური ენერჯის მეშვეობით შეგნებულად გადაადგილება ამბივალენტურ ლიმინალურ ზონაში და მიმართულია რეალური დროის ალტერნატიული ტემპორალური მოდელისაკენ. თეიმურაზის ცხოვრების მიზნად უდავოდ ქცეულა მოლოდინი: მარგოს მოლოდინი, მონანიების მოლოდინი, განწმენდის მოლოდინი, ღვთის მოლოდინი, რაც მარადისობასთან მისი ზიარების წინაპირობას წარმოადგენს. მარადიული ზედროულობა თეიმურაზის ერთადერთი თავისუფლებაა, თავი-

სუფლება, რომლისკენაც შინაგანი მომლოცველობის გზით უნდა წავიდეს ხევისთავი, „მეტანიით, სასოებით და ცრემლით“ (ჯავახიშვილი 1959: 444).

თეიმურაზის ღამეული ლოცვები გეთსიმანიის იდუმალ ღამეებს მოგვაგონებს და თუ რომანის ჟანრის უმთავრეს ღირსებად მხატვრულ ტრანსფორმაციას მივიჩნევთ, „ჯაყოს ხიზნების“ დასკვნითი აბზაცი როგორც პერსონაჟის, ისე რომანის ტემპორალური პარადიგმის უკიდურესი ფერისცვალების დასტურია:

„კვლავ გარეთ გაიხედავს ნუგეშისცემული თეიმურაზი.

ისევ ასვეტილა ბნელ სივრცეში ბნელი კოშკი.

იმ კოშკიდან კვლავ მოსჩანს იმედის სანთელი.

ისევ მობრუნდება თეიმურაზ ხევისთავი და გულშეებით გაიღიმებს:

აღარსად სჩანან ძაღლის მძორები.

აღარც მათი სუნი მოსდის იმედნაკრავ ნაკაცარს.

ისევ ელის ნაქმრევი ნაცოლარს.

ისევ დაყუდებული შიო მღვიმელივით იცდის თეიმურაზ ხევისთავი“ (ჯავახიშვილი 1959: 444).

შიო მღვიმელის სახება, როგორც ფრესკისა, ზედროულის, დროული უსაზღვროების, მარადისობის ანალოგია. ზ. კიკნაძის თვალსაზრისით, „მღვიმე, უფრო ორმო, ვერტიკალური ქვაბული, სადაც შიომ უძრავად ყოფნა არჩია, იმ სვეტის ანტიპოდი, რომელიც სიმონმა აქცია თავის სამყოფელად. უფრო მეტიც: ეს შვეული მღვიმე მისთვის იაკობის კიბეა, რომელმაც იგი ზეცის სასუფევლამდე უნდა აიყვანოს, ხოლო მისმა სიბნელემ დაუღამებელ სინათლემდე... მღვიმე, ყოველი ღრმული – მინის საიდუმლოთა გამოსხატულებაა და, ყოველივე, რაც მინაში ხდება, თვალისათვის მიუწვდომელია. ადამიანი ვერ ხედავს, როგორ კვდება და იხრნება თესლი, და ამ კვდომასა და ხრნნილებაში, მის სახეცვლილებაში, როგორ იბადება ახალი სიცოცხლე... შიო ჩადის სიღრმეში, ის ითესება როგორც თესლი,

რომელმაც (ფიზიკურმა სხეულმა) სულიერი ნაყოფი უნდა გამოიღოს“ (კიკნაძე 2001: 178-179).

ითესება თეიმურაზიც, ითესება, რათა გაბრწყინდეს:

„შაბათი რომ დაღამდება,
კვირა გათენდება...“,
(ჯავახიშვილი 1959: 376)

– მღერის თეიმურაზი.

კვირა უფლის ბრწყინვალე აღდგომის დღე და დროზე გამარჯვების უეჭველი დასტურია: „ადამიანის გზა გადის ტანჯვაზე, ჯვარსა და სიკვდილზე, მაგრამ მიემართება აღდგომისაკენ. აღდგომა მოასწავებს დროზე გამარჯვებას“ (ბერდიაევი 1995: 151), მარადიულ მშვიდობას ომის შემდეგ, უსაზღვროებას, რომელშიც „აღარ იქნება დრო!“..

მაშ, რა არის „ან“? და რა არის „მერმე“? სად არის „ან“ და სად არის „მერმე“? კონცეპტუალური ოპოზიცია ან-აქ/მერმე-იქ წარმოაჩენს არა მხოლოდ სამყაროს გააზრების კოსმოლოგიურ მოდელს, არამედ ადამიანის ადგილსა და ფუნქციას ამ მოდელში. თუ ელინელი ბრძენებისათვის „ან-აქ“ შემოსაზღვრულობა რეალურად მედინი დროის იდენტური ცნება იყო, „მერმე-იქ“ კი – მარადისობისა, ქრისტიანულმა აზროვნებამ ესქატოლოგიური სიღრმე შესძინა პრობლემას და ერთგვარი კატეგორიულობით განსაზღვრა იგი: დროის ხუნდებით შებორკილი კეისრის სამყარო სასრულია, ზედროული მარადისობით გაბრწყინებული უფლის სამყარო – უსასრულო: „ამიტომ არ ვცხრებით, მაგრამ თუ გარეგნული კაცი იხრნება ჩვენში, შინაგანი ახლდება დღითი დღე. ვინაიდან ჩვენი მსუბუქი და ხანმოკლე ტანჯვა დიდ და მომეტებულ საუკუნო დიდებას ქმნის ჩვენთვის. როცა ვუყურებთ არა ხილულს, არამედ უხილავს, ვინაიდან ხილული დროებითია, ხოლო

უხილავი – საუკუნო“ (2 კორ. 4:16-18), „ხოლო უფალი სული არის, და სადაც უფლის სულია, იქ თავისუფლებათაა. ჩვენ კი ყველანი ახდელი სახით ვხედავთ უფლის დიდებას როგორც სარკეში და გარდავისახებით იმავე სახედ დიდებიდან დიდებაში, როგორც უფლის სულისაგან“ (2 კორ. 3:17-18).

სიკვდილისა და უკვდავების, დროისა და ზედროულობის პრობლემა „ჯაყოს ხიზნების“ ძირეული პრობლემაა. სამართლიანად შენიშნავდა ვ. ნაბოკოვი: „სალი აზრი გვიმტკიცებს, რომ ჩვენი არსებობა სხვა არა არის რა, თუ არა ორ ბნელ სამყაროს შორის გამომჭოლი სინათლის მოზრდილი ნაპრალი, მაგრამ ეს თვალსაზრისი ამკარად ირონიულია. სიბნელე დროის მყიფე, შეუვალი კედლებითაა პროვოცირებული, კედლებით, რომლებიც გვაშორებენ მე და ჩემს ბრძოლისაგან დაღურჯებულ მუშტს ზედროულობის თავისუფალი სამყაროსგან“ (ნაბოკოვი 1951: 375).

საბჭოთა ტოტალიტარიზმის ეპოქაში მოღვაწე ქართველმა მწერალმა შეუძლებელი შეძლო: მან შექმნა თანამედროვე ევროპული და მსოფლიო სტანდარტების შესაბამისი ტექსტი, დატვირთული გვიანი რეალიზმისა და მოდერნიზმისათვის ნიშანდობლივი ექსისტენციალური კითხვებით, საბჭოთა რეალობაში დატრიალებული ტრაგედია კი ესქატოლოგიურ განზომილებაში გადაანაცვლა! მიხეილ ჯავახიშვილის ძალისხმევა მუდმივად მიმართულია ობიექტური დროის თვლადი და გაზომვადი პარამეტრების ტრანსფორმირებისაკენ დროის შინაგან ქსოვილად, სადაც ტემპორალური სამყაროს ინდივიდუალური შემეცნების პროცესი შეგნებულად გადაიზრდება მისივე უარყოფის, ანუ სიკვდილის წინააღმდეგობრივ აღქმაში. სიკვდილი მხოლოდ იმდენად გახლავთ დასასრული, რამდენადაც ბოლო ზღვარი, რომლის მიღმაც დროისაგან თავისუფალი, მიღმიერი ხანგრძლივობაა განფენი-

ლი, ესოდენ დაშორებული საბჭოთა საქართველოს რე-
ალობას. დრო გარე სამყაროს გაშინაგნებულ ფორმას
წარმოადგენს და არა განყენებულად მედინ უსასრუ-
ლობას. დრო სუბიექტის პრეროგატივაა, სუბიექტისა,
რომელსაც არ სურს და არ შეუძლია მასაში გადღევა,
პიროვნებისა, რომელიც თავგამოდებით იცავს „მე“-ს
შეურაცხყოფილ ღირსებას „ჩვენ“ ნაცვალსახელით
აღნიშნულ სამყაროში, შემოქმედისა, რომელიც გუ-
ლანთებული მიიწევს იდუმალებით მოცულ სხვა,
მიღმიერი განზომილებისაკენ, ალტერნატიული სამ-
ყაროსკენ, სადაც არ არის შიში და ტანჯვა, ტყვეობა
და სიკვდილი, ანუ არ არის დრო.

მსხვერპლის თეორია და ალ. ყაზბეგის პროზა („ხვევისბერი 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 წარმატებულ მცდელობად უნდა შეფასდეს ვახტანგ კოტეტიშვილის გამოკვლევა „ალექსანდრე ყაზბეგი“, სადაც ყაზბეგის ტექსტების ინტერპრეტაცია თანამიმდევრულად და დამაჯერებლადაა განხორციელებული ფსიქოლოგიური (და არა ფსიქოანალიტიკური – ი.რ.) და ეთიკური კრიტიკის ჩრჩილში¹. ის ფაქტი, რომ ხარისხიანი მხატვრული ტექსტი შრეობრივი სისტემაა და ფართო ინტერპრეტაციული შესაძლებლობები გააჩნია², გვაძლევს მოტივაციას, გადავანაცვლოთ მისი კვლევა თეორიული ანალიზის ახალ ეტაპზე და ვცადოთ ალ.

1 იხ. ვახტანგ კოტეტიშვილი, „ალექსანდრე ყაზბეგი“. ტფილისი, მთავლიტი, № 12, ამიერ კავკასიის რკინის გზების სტამბა-ლიტოგრაფია, 1925.

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

ყაზბეგის რიგი ტექსტების გააზრება ანთროპოლოგიური თეორიის, კერძოდ, რენე ჟირარის მიერ დამუშავებული **მსხვერპლის თეორიის** კონტექსტში.¹ 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 მითიდან², და მეთოდოლოგიურად სამ საბაზისო ცნებას ეფუძნება – **მსხვერპლი/მსხვერპლ-შენიღვა/განტყვევების ვაცი**. თეორია მიზნად ისახავს ამ ცნებების ინტერპრეტაციას 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 მტკივნეულ ურთიერთობებზე, შესაძლებელია წავი-

1 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.

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

კითხვით **მსხვერპლის ანთროპოლოგიური თეორიის** ჭრილში და გავაფართოვოთ კვლევის კონკრეტული თეორიული მიზნების შესაბამისად. ამგვარი ნაკითხვა, ერთი მხრივ, გაამრავალფეროვნებს ყაზბეგის შემოქმედების კვლევას, ხოლო მეორე მხრივ, გაზრდის ქართული ლიტერატურის ჩართულობის ხარისხს საერთაშორისო ინტერპრეტაციულ სისტემაში.

ანთროპოლოგიური მეთოდების გამოყენება ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევებში ჩვენი ხანგრძლივი ინტერესის საგანია. პირველად ასეთი ექსპერიმენტი ათიოდე წლის წინათ განვახორციელეთ, როდესაც მივუბრუნდით ლიმინალობის თეორიას, შემუშავებულს პოზიტიური ანთროპოლოგიის წიაღში¹, 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“². წინამდებარე ნარკვევში ჩვენ კვლავ გამოვიყენებთ კვლევების ანთროპოლოგიურ ჭრილს, 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.

1 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.

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

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 განსახოვნებული 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 ქამის ან სხვა აუცილებელი ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებების ფარგლებს, ჟირარი განმარტავს როგორც მეტაფიზიკურ განზომილებას, რომელიც შეესაბამება შუამავლის სტატუსს. **მიმეტური სურვილი** შეიძლება იყოს: აბსტრაქტული ან კონკრეტული, გარეგანი ან შინაგანი, შესაბამისად, იყოს ობიექტური ან სუბიექტური. ყველა ამ შემთხვევაში შუამავლის როგორც ფუნქცია, ისე არსი განსხვავებულია. სწორედ სურვილების (და არა ხასიათების – ი.რ.) ამ განსხვავებულობათა შეჯახების ველია ტექსტი, რომლის კონცეპტუალურ და ფსიქოლოგიურ წინააღმდეგო-

ბათა დაძლევა უჭირს საშუალო რანგის მწერალს¹. მწერალს უხდება ხასიათთა ყველა შესაძლებელი მიმეტური სურვილის – მოქმედების, ქცევის, შესტიკულაციის, 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 **მსხვერპლის 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: მსხვერპლშენიერვის პროცესი წარმოადგენს რეფლექსიას არქაულ რელიგიურ მითზე (იგულისხმება აბრაამისა 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**

¹ 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.

მხატვრულ ხასიათს, აღეძვრება ერთი და იგივე ტიპის სურვილი, აუცილებლად გამოჩნდება მესამე ხასიათი, შეიძლება მეოთხეც, იგივე მისწრაფებით და პროცესი ჯაჭვური რეაქციით იხლართება. შედეგად, შექმნილ ვითარებაში, პირველადი სურვილი გადაინაცვლებს უკანა პლანზე, გარკვეულწილად, დავიწყებასაც მიეცემა და თითქოს უწყინარი მიმეტური კონფლიქტი მკითხველის თვალწინ ტრანსფორმირდება პრინციპულ ანტაგონიზმში. სახეზეა **კრიზისი**, რომელიც, სურვილის თავდაპირველი მოდელიდან გამომდინარე, სრულიად სხვადასხვა შინაარსის ანტაგონიზმს შეიძლება იწვევდეს: პოლიტიკურს, სოციალურს, საზოგადოებრივს, ისტორიულს, პიროვნულს და სხვა. კრიზისის პირობებში დაპირისპირებულ მხარეთა წინააღმდეგობის საგანი აღარ არის პირველადი მიმეტური სურვილი, არამედ – მათი ანტაგონიზმი რომელიმე გლობალური 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 წესით მსხვერპლის დასჯა დაამშვიდებს აგზნებულ საზოგადოებას. მაგრამ, რა ბედი ეწევა თავად მსხვერპლს? **მსხვერპლი დამცირებული დგას საზოგადოების წინაშე და მიიჩნევა ერთი მხრივ, შექმნილი მიმეტური კრიზისის პირველმიზეზად, ხოლო მეორე მხრივ – ამავე კრიზისის განაღმვის საშუალებად.**

ლიტერატურათმცოდნებით სიბრტყეზე ჟირარის 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 „დამნაშავეის“ საკითხი ტრაგედიის **ფორმის თეორიის** ჭრილში წყდება¹: ტრაგედიის გმირი საბედისწერო შეცდომის გამო ვარდება უბედურებაში. მას იმთავითვე აქვს **ბზარი** (მისი ნებისაგან დამოუკიდებლად), რაც იწვევს კიდევაც მის გაუბედურებას, ხოლო მაცურებელს შიშსა და სიბრაღულს აღუძრავს. ჭეშმარიტი ტრაგედიის ეპიცენტრში მოქცეულია **უდანაშაულოდ დამნაშავე** ადამიანი, რომელიც, ბედისწერის განჩინებით, აღმოჩნდება უბედურ მდგომარეობაში და საკუთარი ქმედებით გამოიმუშავებს მაცურებლის ემოციურ რეაქციას. რენესანსის ეპოქამ, მოხსნა რა „დღის წესრიგიდან“ ანტიკური პოეტიკისათვის პრინციპულად მნიშვნელოვანი ბედისწერის ფაქტორი, გააფართოვა „მართალისა“ და „დამნაშავეის“, „მსხვერპლისა“ და „მოძალადის“ ინტერპრეტაციის შესაძლებლობები, რის უშუალო შედეგადაც შეიძლება მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ პოსტრენესანსული ხანის გერმანელმა ფილოსოფოსმა ჰეგელმა, ანტიკური ტრაგედიის ნაკითხვის თვალსაზრისით, **ორი სიმართლის თეორია** დაამკვიდრა².

1 დაწვრილებითი მსჯელობა ამის შესახებ იხ. ი. რატიანის ნაშრომში „ფაბულა და სიუჟეტი. *Pro et Contra*“ (2011).

2 დაწვრილებითი მსჯელობა ამის შესახებ იხ. ჰეგელის „ესთეტიკაში“.

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** წიაღში 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, როგორცაა აპოლონი და დიონისე, სინათლე და ქაოსი, ელინისტური და პესიმისტური და სხვა. მისთვის ტრაგედია პერცეპტუალურ გამოცდილებაშია განთავსებული (მაგალითად ოიდიპოსის განცდებზე მეტად მნიშვნელობს მაყურებლის განცდები, რომელიც ფიზიკურად დაშორებულია ოიდიპოსისაგან!), რაც ინვევს **შუალედური დისტანციის სუბლიმაციას მყისიერ გამოცდილებასთან**.

მთლიანად სუბიექტისა და სუბიექტური განცდების მნიშვნელობას დააფუძნა საკუთარი ინტერპრეტაციული მეთოდი ფროიდმა: „**ოიდიპოსის კომპლექსით**“ მან ახსნა, ერთი მხრივ, პერსონაჟის გაუცნობიერებელი და დათრგუნული სურვილების რეალიზაციის, ხოლო მეორე მხრივ, ავტორის სექსუალური და აგრესიული ლტოლვების სუბლიმაციის პროცესი¹.

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. მოწესრიგება 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 იწვევს შესაბამისი სახის/გარკვეული სახის ანტაგონიზმს.

¹ დანვრილებითი მსჯელობა ამის შესახებ იხ. ლ. ბრეგადის წერილში „ფსიქონალიზი და მხატვრული შემოქმედება“ (კრებულში „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“, 2008).

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 „**რადაც 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 შერჩევას**

პროცესს. როგორც კი აღმოცენებული კრიზისის ფონზე გამოიკვეთება ვინმესამე გამორჩეულობა, ჟირარის აზრით, პროცესი გადაინაცვლებს ახალ ეტაპზე, რომელიც შეიძლება განისაზღვროს, როგორც **დევნა 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 გაშლას ემსახურება, სტერეოტიპულ ბრალდებებს ეფუძნება (ეს ბრალდებე-

ბი შესაძლოა იყოს მითოლოგიური ხასიათისაც – ი.რ.) – ამგვარი ბრალდებები თითქოს სამოტივაციო ხიდია იმ ნაპრალში, რომელიც არსებობს ინდივიდის უმნიშვნელობასა და საზოგადოების სისასტიკეს შორის. განრისხებულმა საზოგადოებამ უნდა მოითხოვოს ინდივიდის გასამართლება. **მსხვერპლშენირვის 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 მსხვერპლშენირვის 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 არადამაჯერებელია როგორც „დამნაშავის“ (მხვერპლის), ისე – „დანაშაულის“ იდენტიფიკაცია: რაც მეტად აგრესიულია საზოგადოება, მით მეტად არადამაჯერებლად გამოიყურება იგი და მით მეტად არადამაჯერებელია მსხვერპლშენირვის აქტიც. ამ, მეორე ტიპის ტექსტებს განეკუთვნება ანტიკური ეპოქის შემდგომი ხანის არამითოლოგიური**

სიუჟეტების დიდი ნაწილი, რომელიც აღნიშნულ პრობლემათიკას უღრმავდება. მათ შორის შესაძლოა მოვიხილოთ ალ. ყაზბეგის პროზაც („ხევისბერი გოჩა“, „მოდღვარი“, „მამის მკვლელი“ და სხვა).

ალ. ყაზბეგის პროზა, უპირატესად, ორიენტირებულია საზოგადოებისა და ინდივიდის რთულ ურთიერთობებზე კრიზისის პირობებში. კრიზისი შეიძლება იყოს ცალსახოვანი (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 ჟიჟარის 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/დიძია/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 საინტერე-

სოა საკითხი, თუ რა ხდება ონისესა და ძიძიას შორის, სიყვარულია ეს თუ სექსუალური ლტოლვა, ან როგორ შეიძლება ონისემ თავი იმართლოს ძიძიას საქმროს, თავისი მეგობრის, გუგუას წინაშე და სხვ., მაგრამ პერსონაჟთა შეხვედრის **ბედისწერით** განპირობებულობას, რასაც არაერთხელ ხაზგასმით აღნიშნავს მწერალი, ვალდებულნი ვართ მივაქციოთ ყურადღება:

„ძიძიას შესტრფოდნენ 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 ძიძიას სახე განმანათლებლად ჩაეშუქებოდა გულში და სანეტარო ტკბილს მკენესავს ოხვრაში შეიყვანდა“ (ყაზბეგი 1993: 185).

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

ქვეშაა მოქცეული და გარდაუვალობის ბეჭედი აზის. მაგრამ ბედისწერა არ არის ერთადერთი განსაზღვრულობა, რაც ზღუდავს პერსონაჟთა თავისუფალ ნებას ყაზბეგის ამ ტექსტში. თხზულების პერსონაჟები ორმაგი ხუნდებით არიან შებორკილნი – **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. „ხევისბერ 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, ხევისბერის ვაჟია, და – **ფსიქოლოგიური ნიშნით**: მას უყვარდება მეგობრის საცოლე, შემდგომში კი – ცოლი, ქალი, რომელსაც თავდაპირველად „დად“ ლებულობს: „იყოს თავდებად ზევით ღმერთი და ქვეშ დედამინა, რომ ძიძია დასავით მეყვარება, გაუნევ ძმობას, მაგისტვის 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 ჩავუღრმავდებით, ანტიკური ტრაგედიებისათვის ნიშანდობლივი არქაული მოდელის – **ჩანაცვლების რიტუალის** – პირდაპირი შედეგია: ხევის კანონით, პატარძალი, ვიდრე სასიძოს მიჰგვრიან, 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 გამონვეული, – აღნიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, – ადამიანის სიცოცხლის მთელი ტრალიზმი და იმავე დროს სილამაზეც იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ერთსა და იმავე დროს ორფეხი ცხოველიც არის და სულიერი, თვითგამომრკვევი 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 გარადაუვალობის მოლოდინს.

ვინ შეიძლება მოგვევლინოს დამსჯელად? გუგუა? საზოგადოება? მამა?

პასუხს ამ შეკითხვაზე ართულებს მეორე სამკუთხედის, ანუ მეორე კრიზისული მოდელის – **საზოგადოებრივი კრიზისის** – აღმოცენება, რომელიც უშუალოდ 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 ნააგავს, 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 ჭვრეტს უბედურებას – „გოჩას აშკარად ეტყობოდა, რომ მისი მრავალგვარად გამოცდილი გული რაღაც უბედურების მოახლოვებასა ჰგრძნობდა. მისი გამოცდილის თვალებისათვის 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 ღრღნის 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 მოეღის.

ონისეს ეძლევა არჩევანი, გონს მოეგოს და შეაჩეროს საკუთარი ვნებები, რასაც ის ვერ ართმევს თავს და, ძიძიასთან განმარტოებული და ვნებასაყოლილი, დაივიწყებს 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 ჟირარი 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 იაკო-

ბი¹. ვიდრე ონისე ანაცვლებს გუგუას მისსავე ცოლთან, შეურაცხყოფილი გუგუა გარბის შურის საძიებლად და უნებლიედ ანაცვლებს ონისეს მოლალატის 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 ზიზღი და გაკიცხვა მიემართება გუგუას, როგორც მოლალატეს, 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 მთიულები და მთიანი რეგიონის სხვა მცხოვრებნი. შექმნილ კრიზისთან საზოგადოების ერთსულოვანი მიმართება აღსავსეა მაღალი პაუზისმგებლობით, 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 წარ-

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

მოქმნილი 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 „ხვეისბერ 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, როგორიცაა, მაგალითად,

სისხლის აღება (ვენდეტა) ანდა სხვა კრიმინალური აქტები (ყირარი 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 ინსტიტუტციას 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, ვნებასაყოლილმა, უღალატა თავის ხალხს? რატომ მიმართავენ თემის თავნი გოჩას უცნაური ფრაზით: „გოჩა! შენს შვილს ხევი არ გაუყიდნია... მხოლოდ ყმანვილკაცობას გაუტაცნია და თავდავინყებაში 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.

ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს **სამსხვერპლო კრიზისის** ალბათობასთან, რაც განსაკუთრებით დამახასიათებელია არამითოლოგიური სიუჟეტებისათვის. გართულებულია როგორც დამნაშავის, ისე დანაშაულის იდენტიფიკაცია, მით უფრო, რომ არსებობს სუროგატი მსხვერპლი გუგუას სახით. საზოგადოება-თემი თავს იკავებს აგრესიულობისგან, ვინაიდან დარწმუნებული არაა მსხვერპლშენირვის

აუცილებლობაში: დიდა იმის რისკი, რომ მსხვერ-
პლშენირვის საკრალური აქტი კრიმინალურმა ქმედე-
ბამ გადაფაროს – ონისეს დანაშაული არ არის ჩადენი-
ლი წინასწარი განზრახვით და, თანაც, მან ხომ გამო-
ისყიდა თავისი უნებლიე შეცდომა თავისივე არნახუ-
ლი მამაცობით? მაშ, რატომღა უნდა არკვიოს თემმა
გუგუასა და ონისეს პირადი უთანხმოება – პირადული
ხომ ვერასოდეს გაუტოლდება საზოგადოებრივს?!
აჯობებს თუ თემი მოარიგებს მათ (თავისსავე საკე-
თილდღეოდ) და ამით თავიდან აიცილებს კონფლიქ-
ტის ახალ კერას.

შესაბამისად, სწორედ თემი, რომელიც ვერ/არ
იღებს გადანყვეტილებას, უბიძგებს გოჩას საბედის-
წერო არჩევანისკენ. აქ კი სხვა კითხვები დაისმის:
რატომ ასაჩივრებს ხევისბერი თემის განაჩენს?
რატომ არ ეთანხმება და არ ემორჩილება მის გა-
დანყვეტილებას, რომ ეპატიოს ონისეს? ვინ მისცა
გოჩას უფლება, ერთპიროვნულად გადანყვიტოს შვი-
ლის ყოფნა-არყოფნის საკითხი?

პრიმიტიული პასუხი ამ კითხვებზე ასე გაიჟღე-
რებს: 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, დატ-
ვირთული დიდი პრობლემებითა და არაპრიმიტიული
პასუხებით. თხზულების ფინალი ნარატივის დასაწყ-
ისშივე კოდირებული ავისმომასწავებელი ტრაგიზმის
ლოგიკური დასასრულია: ბედისწერით პროვოცირე-
ბული შემთხვევითობები და ჩანაცვლებები, რომელ-
თაც ვერ უმკლავდება ონისე, იმთავითვე ერწყმის ტრა-
გიზმის 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 გორა შვილს და სწორედ ამ შეგონების შვილის მიერ დავინწყება იქცევა ტექსტის მთავარ ეთიკურ ანტაგონიზმად. „ღმერთო, ჩემი შვილი პირნათლად ატარე!.. ადრევე მოუსპე სიცოცხლე, სანამ განბილდებოდეს, ქუდი მოეხდებოდეს!..“ (ყაზბეგი 1993: 214), შესთხოვს მამა უფალს, ონისე კი განბილდა კიდევაც, 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, შეუნდობს... მაშ, ჯერი გორაზეა. **გორა საკუთარი ხელით კლავს ონისეს და ეს არის ერთადერთი გამოსავალი, რომელმაც შეიძლება მოარიგოს მამა-შვილი, წაშალოს ის ეთიკურ-ღირებულებითი ანტაგონიზმი, რომელიც მათ შორის ჩამოწვა.** ანტიკური ტრაგედიებისათვის 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 დამნაშავეის შეცნობა და დასჯა, გორასათვის ონისე მისივე დანაშაულის უტყარი ნაწილია და კავშირი ონისეს დანაშაულსა და აღმოცენებულ კრიზისს შორის გორასთვის სავსებით ცხადია. შესაბამისად, გორა თვლის, რომ მსხვერპლშენიერვის აქტი მისი საკრალური მოვალეობაა და არა კრიმინალური ქმედება. გორა**

კლავს ონისეს იმ მოტივაციით, რომ: ა) წაშალოს 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 „ხვეისბერი გოჩას“ 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 მოლაღატედ, და რომელსაც წილად ხვდა ნამდვილი დამნაშავისათვის განკუთვნილი **დევნა, 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 მაგგვარის ცილის შეწამების შემდეგ აღარ ვიცოცხლებ-მეთქი“) თუ სახალხოდ შერცხვენილი ქმრის გადაწყვეტილება? გუგუა შეძრულია გოჩას განაჩენით: ონისე შეიძლებოდა სულაც არ ყოფილიყო მისი ხელისმომკიდე, არ შეხვედროდა ძიძიას პირისპირ, ან გუგუას არ შეეცყო ლაღატის შესახებ ხვეისათვის მძიმე დღეებში, არ გამოქცეულიყო მის მოსაკლავად და მტერს ეს არ გამოეყენებინა თავის

სასარგებლოდ... ახლა კი ონისე უმწეოდ ფართხალებს მინაზე... 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“ მარწუხებში 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 მიისწრაფვის¹. 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,

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

სულის მოსათქმელად აგასფერის სახლთან შეჩერდა. მაგრამ ეს უკანასკნელი უხეშად მოექცა მას და არ მისცა ნება, მიახლოებოდა მის საცხოვრებელს. „მე დავრჩები და შევისვენებ, – თქვა იესომ, – შენ კი წახვალ“. მართლაც, აგასფერი მყის გაუდგა გზას და მას შემდეგ აღარ გაჩერებულა“ (ბატიუშკოვი 1892: 676). თავისი შეცოდებისათვის აგასფერი მოკლებულია სიკვდილის პრივილეგიას და, ვიდრე მეორედ მოსვლამდე, განწირულია სამუდამო ხეტიალისთვის. აგასფერი მითოლოგიური სასჯელის მატარებელი პერსონაჟია, მისი უკვდავება კი შეჩვენებაა, ნყევლა, უაზრო, გამანადგურებელი ერთფეროვნებისაგან მოგვრილი ტანჯვა. როგორც არ უნდა იხეტიალოს 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 დავიწყებული 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**, – ნერს ჟირარი, – ... განტევების ვაცი ერთდროულად გამოხატავს მსხვერპლის უდანაშაულობასა და კოლექტიურ პოლარიზაციას მის მიმართ, და კო-

ლექტივი წერტილს უსვამს ამ პოლარიზაციას“ (ჭირა-რი 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, რატომ იკლავს თავს ჰაჯი უსუპი?¹ ხომ არ აჯობებდა, რომ ის ტყვია საფარ-ბეგს მოხვედროდა?..

¹ იხ. აკაკი წერეთლის პოემა „გამზრდელი“.

ვაჟა ფშაველა –
„კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“.
მტკიცება თუ გაფრთხილება?

ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული მემკვიდრეობა თავისი თემებითა და მიზნებით ევროპული გვიანი რეალიზმის ღირებულ ქართული რეფლექსიაა, თუმცა ქართული მწერლობის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე დამკვიდრებული ტრადიციის მსგავსად, რეფლექსირების ეს მოდელიც ჩვეული ჩასწორებებითა და სქოლიოებით გამოირჩევა – გვიანი რეალიზმის მიერ გამომუშავებული ახალი ტენდენციები ერწყმის არა მარტო კრიტიკული რეალიზმის წიაღში უკვე გამომუშავებულ ტრადიციას (როგორც ეს ევროპული რეალიზმის წიაღში მოხდა), არამედ ქართულ რეალურ კონტექსტსაც („ქართულ საკითხავს“) და პრობლემების ძალზე საინტერესო სპექტრს გამოკვეთს:

- ადამიანი და მისი მისია სამყაროში;
- სუბიექტის ინდივიდუალური ნება და საზოგადოება;
- „საკუთარი სივრცე“, როგორც ნაციონალური იდენტობის მარკერი.

თუკი ამ კუთხით მივუდგებით ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ცენტრალურ ტექსტებს – „ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „გოგოთურ და აფშინა“, „გველის მჭამელი“ და სხვ. – მოგვინევს ვალიაროთ: მიუხედავად განსხვავებული სიუჟეტებისა, მათ ერთმანეთთან აკავშირებს და ადუღაბებს უზარმაზარ სამყაროში გამოკეტილი ადამიანის მიერ თავისი მისიის ძიების დაუოკებელი სურვილი, პიროვნული ღირსების დამკვიდრებისთვის ბრძოლის გაუნელებელი ჟინი და „საკუთარ სივრცესთან“ ფატალური იდენტიფიკაციით მოგვრილი დაუმსახურებელი ტკივილი. ამ ტექსტების

მთავარი ხასიათები მრავალი მიზეზით იმსახურებენ ავტორის პატივისცემას: ისინი იშვიათი ღირსებებით შემკული ადამიანები არიან, რომელთათვისაც მნიშვნელობს, ერთი შეხედვით გაცვეთილი, მაგრამ სრულიად აუცილებელი ცნებები – „რწმენა“, „თავისუფლება“ „სიყვარული“, „ერთგულება“, „სულის სიმტკიცე“, „მშობლიური მინა-წყლის განცდა“. მათ სწამთ, რომ ადამიანი ჯერ საკუთარ თავთან უნდა იყოს მართალი და მერე სხვასთან, ჯერ საკუთარ სინდისთან უნდა იყოს პირნათელი და მერე საზოგადოებრივთან, ჯერ საკუთარ მინას უნდა უერთგულოს და მერე სხვისას. ალუდას, ჯოყოლას, მინდიას (და სხვათა) ხასიათები ქართული რეალური კონტექსტის წიაღში იძენება, მაგრამ ისინი არ არიან მრავალთაგან ერთ-ერთნი, არამედ ერთი – მრავალში, პიროვნების თავისუფლების ერთადერთ პროექციად სულიერი პროექცია იკვეთება, ხოლო სამშობლოს განცდა ეფუძნება არა მასის ხედვას, არამედ სუბიექტის ინდივიდუალურ ზნეობრივ კრიტერიუმებს:

- სახლი მე ვარ, ჩემი ღირსებით;
- ჩემი ღირსება განსაზღვრავს ჩემს სახლს;
- მე დავდივარ სამყაროში ჩემი ღირსებით და, მა-

შასადამე, ჩემი სახლით.

მთავარი კი ისაა, რომ ასეთი ადამიანების ღვანლი, ვაჟა-ფშაველას სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმდენადვე სასარგებლოა კაცობრიობისათვის (სამყაროსთვის), რამდენადაც სასარგებლო და გონივრულია სამშობლოსათვის (სახლისთვის) („კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“).

მაშ, ვინ არის ვაჟა-ფშაველა? თავისი ეპოქის უდიდესი კოსმოპოლიტი თუ ნაციონალური თვითშეგნებით მოტივირებული გენიოსი?

გავიხსენოთ თუ როგორ ინტერპრეტაციას უძებნის იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს მიერ ერთ-ერთი ყველაზე კოსმოპოლიტური ტერმინის “*Weltliteratur*”, ანუ

„მსოფლიო ლიტერატურა“ შემოღებას (1827 წელი) მარკო იუვანი: „გოეთეს შემთხვევაში ლიტერატურის მსოფლიო მოდელის ისტორიულ ცნობიერებას, მიუხედავად მისი კოსმოპოლიტური გარსისა და უნივერსალიზმზე გაცხადებული პრეტენზიისა, უფრო პერიფერიული, ნაწილობრივ ნაციონალური წარმომავლობით განსაზღვრული საფუძველი აქვს. იდეის ინტელექტუალურ ბაზას უდავოდ წარმოადგენს პოსტ-განმანათლებლური მნიშვნელობა კოსმოპოლიტიზმისა, რწმენა იმისა, რომ „პრინციპში“ ადამიანები არიან თანასწორნი, მიუხედავად მათი ნაციონალობისა, ენობრივი, რელიგიური, კლასობრივი ან კულტურული კუთვნილებისა. XVIII საუკუნის შემდგომ კოსმოპოლიტიზმი ეზიარა ქალაქის ინტელექტუალური ელიტისა და კონცეპტუალურად შთაგონებული მორალისტების ცხოვრების წესს, აგრეთვე საერთაშორისო სამართალს, თავისუფალი ბაზრის ეკონომიკურ თეორიებს, პოლიტიკურ მეცნიერებებს, ხელოვნებასა და ჰუმანიტარულ აზროვნებას. ამკვიდრებდა რა ცნებას *“Weltliteratur”*, გოეთე, ისევე როგორც მოგვიანებით მარქსი და ენგელსი, – მოელოდა, რომ „მსოფლიო ლიტერატურა“ კოსმოპოლიტური კულტურული ურთიერთგაცვლების მეშვეობით გადალახავდა ნაციონალურ ახლომხედველობას... გოეთე ფიქრობდა, რომ სხვა ენებისა და ლიტერატურების ცოდნა, მათი სიღრმისეული გაგება, მათი გავლენების ქვეშ მოქცევის მზაობა სხვადასხვა ქვეყნების ხალხებს მიიყვანდა საერთო გაგებასა და მშვიდობასთან. პოსტ-ნაპოლეონურ ევროპაში მსოფლიო ლიტერატურის იდეოლოგიას უნდა აეცილებინა იმპერიალიზმის და სხვადასხვა ნაციას შორის გაჩაღებული კულტურული ომებისა და ეკონომიკური შეჯიბრებების საშიშროებანი. თუმცაღა გოეთეს კოსმოპოლიტური იდეა ნაციონალისტური შიშებითა და მიზნებით საზრდოობდა; საბოლოო ჯამში, *“Weltliteratur”*

tur” მიზნად ისახავდა ტრანსნაციონალურ აღზევებას გერმანული ლიტერატურისა, რომელიც განიცდიდა დიდ საერთაშორისო კონკურენციას და მუდმივად ეჯახებოდა ბრიტანული და ფრანგული კულტურების ჰეგემონიას. ფრთაშესხმულს თავისი შრომების საერთაშორისო წარმატებით და მოხიბლულს თავისი გავლენიანი პოზიციით კულტურულად დაწინაურებულ ვაიმარში, გოეთეს სჯეროდა, რომ: „ყალიბდება მსოფლიო ლიტერატურა, რომელშიც საპატიო ადგილი შენახულია გერმანელებისათვის. ყველა ხალხები ეცნობიან ჩვენს შრომებს; ისინი გვადიდებენ, გვაკრიტიკებენ, გვიღებენ და უარგვეყოფენ, გვაბძავენ, და ხშირად არასწორად გვიღებენ ან გვიკეთავენ თავიანთ გულებს“ (იუვანი 2011: 45-46). როგორც ჩანს, მსოფლიოს ერთ-ერთი ყველაზე კოსმოპოლიტი მოაზროვნე და კოსმოპოლიტიური, დღეს უკვე გლობალური ტერმინის “*Weltliteratur*” ფუძემდებელი, იოჰან ვოლფგანგ გოეთეც კი, თავისი კოსმოპოლიტიზმის საფუძვლებს ნაციონალური ცნობიერების შრეებიდან აყალიბებს და ერთი წუთითაც არ ივინწყებს ეროვნული ლიტერატურის (მის შემთხვევაში, გერმანულის) მისიას ამ მასშტაბურ ლიტერატურულ მოდელში: ნაციონალურ ლიტერატურათაშორისი კომუნიკაციები, როგორც განსხვავებული ლინგვისტური და ცნობიერებითი მოდელების ცირკულაცია, წარმოადგენს გოეთეს კოსმოპოლიტიური ექსპერიმენტის მთავარ სამიზნეს.

ვაჟა-ფშაველა გოეთესშემდგომი ეპოქის მოაზროვნეა. განსხვავებით გოეთესაგან, რომელმაც მხოლოდ ინტუიტიურ დონეზე შეიძლება ივარაუდოს თავისი ტერმინის განვითარების პერსპექტივები, ვაჟა-ფშაველა ზუსტად ხედავს, თუ რა შეიძლება მოჰყვეს კოსმოპოლიტიური მიდგომის არასწორ ინტერპრეტაციას. მიუხედავად იმისა, რომ ვაჟა-ფშაველა რუსეთის გუბერნიად ქცეული საქართველოს მიუვალ

მთებში, ნახევრადდანგრეულ ქოხში ცხოვრობს ოჯახ-
თან და მარჩინალ პირუტყვთან ერთად, იშვიათად
ჩადის ქალაქად და მთელი ტკივილით შეიგრძნობს თა-
ვისი პატივყარილი ქვეყნის კულტურულ უსუსურობას
მსოფლიო კულტურული და ლიტერატურული პროცე-
სების ფონზე, ის ინარჩუნებს რწმენას ქართული კულ-
ტურის პოტენციალისადმი და პატივს სცემს მის ჯიუტ
სასიცოცხლო ენერგიას, არაერთხელ ჩანახლულს ის-
ტორიული ბედუკუდმართობის გამო. XIX საუკუნის მი-
წურულის საქართველო ნამდვილად არ არის გერმანია,
ქართული კულტურის პოპულარიზაცია რუსეთის სა-
იმპერატორო კარის გუნება-განწყობაზეა დამოკიდე-
ბული, ქართველ მწერლებს არ იცნობენ, არ თარგმ-
ნიან, ისინი არ წარმოადგენენ მიბაძვის ან გაკიცხვის
ობიექტებს, არამედ იხარშებიან საკუთარ წვენიში,
რომელიც საკმაოდ მწარე და უგემურია. მაგრამ ისინი
იხარშებიან არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ერთმანეთს
შეუძახონ ან გამოაფხიზლონ რუსეთის დროებითი
ლიბერალური პოლიტიკით მოდუნებული ქართული
საზოგადოება, არამედ იმიტომაც, რომ არ დაკარგონ
კონტაქტი საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცეს-
თან და შექმნან მისი ორიგინალური, ქართული ფრთა,
რომელსაც ადრე თუ გვიან ყურადღებას მიაქცევს
მსოფლიო, როგორც ერთ-ერთ უძველესს, ერთ-ერთ
ღირებულს, ერთ-ერთ მნიშვნელოვანს...

დრომ და ისტორიამ აჩვენა, რომ გოეთეს იდეა
მიდრეკილი იყო გეოგრაფიული გაფართოებისაკენ,
თუმცა გოეთეს ეპოქაში ის ცალსახად უდრიდა ევრო-
პაცენტრიზმს, რაც, უპირველეს ყოვლისა, გულისხ-
მობდა ევროპულ ლიტერატურას და, ცხადია, გერ-
მანულ ლიტერატურას, როგორც მის ერთ-ერთ მთავარ
კომპონენტს. XIX საუკუნიდან გოეთესეულმა ტერმინ-
მა მართლაც იწყო ისტორიულ-გეოგრაფიული მასშ-
ტაბების გაფართოება და თანდათან მსოფლიოს ყველა

კონტინენტი და კულტურები მოიცვა; კაპიტალიზმის აღზევებამ დააჩქარა ნაციონალური საზღვრების გახსნის პროცესი, რაც თანდათან ზრდიდა ნაციონალური ლიტერატურების ინტერაქციების შესაძლებლობებს თარგმანებისა და სხვადასხვა ტიპის კულტურული დიალოგების მეშვეობით. გოეთეს ჩანაფიქრით, ყველა ამ ღონისძიებას არათუ უნდა დაეჩაგრა რომელიმე ღირებული კულტურული მოდელი, არამედ, პირიქით, გაეთანაზრებინა ისინი, მიუხედავად მათი ლინგვისტური თუ ნაციონალური კუთვნილებისა.

მაგრამ ცნობიერების სწორედ ამ მნიშვნელოვანი ფუნქციის ნიველირების საშიშროება აფორიაქებდა ვაჟა-ფშაველას, ქართველ მწერალსა და მოაზროვნეს, რომელიც: ა) ორმაგი საზღვრებით იყო იზოლირებული მსოფლიო კულტურული სივრცისაგან – ნაციონალური და იმპერიალისტური საზღვრებით; ბ) ცხოვრობდა აღმავალი კაპიტალიზმისა და მზარდი სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის პრაგმატულ ეპოქაში; გ) აკვირდებოდა თავისი თანამედროვე საზოგადოების სულიერი და ზნეობრივი ღირებულებების სწრაფ დევალვაციას; დ) აწყდებოდა ნიჰილიზმსა და რწმენის დეფიციტს; ე) ნუხდა მოდასაყოლილი ქართული საზოგადოების პატრიოტული მუხტის მოდუნების გამო.

საფუძველი შიშისათვის ნამდვილად არსებობდა. XIX საუკუნეში გოეთეს თეორიას პირველნი კარლ მარქსი და ფრიდრიჰ ენგელსი გამოეხმაურნენ თავიანთი „ზიარი საკუთრების თეორიით“ და გენიალური გერმანელის ნააზრევი ოსტატურად გამოიყენეს მარქსისტული იდეოლოგიის ძირითადი პრინციპის დასაწერგად. გოეთეს კოსმოპოლიტიზმისათვის ნიშანდობლივი ნაციონალური კულტურების ახლომხედველობის დაძლევის პრინციპი მარქსისა და ენგელსის ნააზრევი კლასობრივ განსხვავებათა მოსპობის

თეორიად გარდაიქმნა და ახდენილი უტოპიის რეალურ საშიშროებად დაემუქრა კაცობრიობას. აღარავის ახსოვდა, რომ გოეთეს კოსმოპოლიტიური იდეა, ნაციონალური ცნობიერებიდან მომდინარეობდა და მისი აღზევების პირობით იყო მიმართული „საერთო-საყოველთაო ჰუმანიზმისკენ“...

რენე უელეკი და ოსტინ უორენი მხოლოდ ათეული წლების შემდეგ დაუბრუნდებიან ნაციონალურ ცნობიერებასა და კულტურულ-ლიტერატურულ ღირებულებებთან დაკავშირებულ გოეთესეულ კოსმოპოლიტიურ თეორიას, მანამდე კი, 1905 წელს, კოსმოპოლიტიზმის იდეის დამახინჯებული ინტერპრეტაციის საშიშროება ხელშესახები რეალობაა და გასაკვირია არაა, რომ წითელ ზოლად გასდევს ქართველი ჰუმანისტის შრომას – „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“.

საგულისხმოა, რომ ქართველი მკითხველისათვის განკუთვნილი ეს ნარკვევი ასეთივე წარმატებით მიემართება მთელ თანამედროვე მსოფლიოს, „მკვდარი ღმერთის“ (ნიცშე) დროების მოქალაქეებს, რევოლუციების, ომების, დიდი მოლოდინებისა და დიდი იმედგაცრუებების ზღურბლთან მდგარ მსოფლიო საზოგადოებას. ვაჟა-ფშაველა აუცილებლად მიმართავდა ყველას, აბსოლუტურად ყველას და არა მარტო რუსეთის პროვინციად ქცეულ თავდახრილ საქართველოს. „ზოგს ჰგონია, რომ ნამდვილი პატრიოტიზმი ეწინააღმდეგება კოსმოპოლიტიზმს, მაგრამ ეს შეცდომაა. ყოველი ნამდვილი პატრიოტი კოსმოპოლიტია, როგორც ყოველი გონიერი კოსმოპოლიტი (და არა ჩვენებური) – პატრიოტია. როგორ? ასე, – რომელი ადამიანიც თავისი ერს ემსახურება კეთილგონიერად და ცდილობს თავისი სამშობლო აღამაღლოს გონებრივ, ქონებრივ და ზნეობრივ, ამით ის უმზადებს მთელს კაცობრიობას საუკეთესო ნევრებს, საუკეთესო მეგობარს, ხელს უწყობს მთელი კაცობრიობის განვითარებას, კეთილ-

დღეობას“ (ვაჟა-ფშაველა 2011: 104). ეროვნული ენერგია ვაჟა-ფშაველას ნარკვევის საყრდენი ნერტილია, ბჯენი, რომელზეც დაშენებულია ყველა სხვა ღირებულება. პასკალე კასანოვა თითქმის ას ორმოცდაათი წლის შემდეგ დანერს: „ყოველი მწერლის პოზიცია ორგემაცია, ორჯერადაა განსაზღვრული. მწერალი ჯერ იდენტიფიცირდება ნაციონალურ სივრცეში, ხოლო შემდგომ – მსოფლიო სივრცეში“ (კასანოვა), ვაჟა-ფშაველამ კი უკვე 1905 წელს ზუსტად იცის, რომ „ყველა გენიოსები ნაციონალურმა ნიადაგმა აღზარდა, აღმოაცენა და განადიდა იქამდის, რომ სხვა ერებმაც კი მიიღეს ისინი საკუთარ შვილებად. მაშასადამე, გენიოსებმა თავის სამშობლოს გარეშეც ჰპოვეს სამშობლო“... (ვაჟა-ფშაველა 2011: 104). აქამდე ყველაფერი რიგზეა: ვაჟა-ფშაველას აზრის პროექცია თანხმობაშია გოეთესეულ ხედვასთან და კოსმოპოლიტიზმის მისეულ გაგებასთან, მაგრამ მოგვიანებით ქართველი ავტორის აზრთა დინება რამდენადმე სხვა კალაპოტში გადაინაცვლებს: „მაგრამ, მიუხედავად ამისა, გენიოსთ ნაწარმოებნიც უფრო სარგები და შესაფერებელია ეროვნულ ნიადაგზე. „ჰამლეტით, „მეფე ლირით“ ვერც ერთი ქვეყნის შვილი ვერ დასტკებდა ისე, ნამეტნავად თარგმანით, როგორც თვით ინგლისელი, რომელიც ინგლისურ ენაზე კითხულობს ამ ნაწარმოებთ. შორს რად მივდივართ? ნუთუ სხვა ქვეყნის შვილი ისე დასტკებდა „ვეფხისტყაოსნით“ და ისე გაიგებს მას, რაც უნდა კარგი თარგმანი წაიკითხოს, ან თუნდა კარგად იცოდეს ქართული ენა, როგორც თვით ქართველი? – არასდროს. გენიოსს, როგორც პიროვნებას, ინდივიდს, აქვს საკუთარი სამშობლო, საყვარელი, სათაყვანებელი, ხოლო მის ნაწარმოებს – არა, ვინაიდან ის მთელ კაცობრიობის კუთვნილებაა, როგორც მეცნიერება“... (ვაჟა-ფშაველა 2011: 105). ერთი მხრივ, ვაჟა-ფშაველა არ აღიარებს თარგმანის ყოვლისშემძლეობას, თუმცა, მეორე

მხრივ, აღიარებს მის საჭიროებას, რათა ტექსტი იქცეს მსოფლიოს კუთვნილებად! თუ გოეთეს ყოველდღიური ცხოვრების რიტმიც კი განსაზღვრული იყო ლინგვისტური მოღვაწეობით – სხვადასხვა ენებზე კითხვით, თარგმანებით, კულტურული დისტანციების შესწავლით, საკუთარი ნაწარმოებების საერთაშორისო რეცეფციების მონიტორინგით და ინტერტექსტუალური ძიებებითაც კი, სადაც არსებითი ფუნქცია უნივერსალური ლიტერატურული სივრცის შექმნაში ეკისრება თარგმანს, ვაჟა-ფშაველა ნაკლებადაა დაკავებული მსგავსი ღონისძიებებით: ის თარგმანში უფრო კომუნიკაციურ საჭიროებას ქვრეტს, ვიდრე პრეტენზიას უნივერსალური ლიტერატურული სივრცის შექმნაზე: თარგმანი აძლევს შანსს ნებისმიერ ნაციონალურ მწერლობას, ხელმისაწვდომი გახდეს სხვა ქვეყნების მკითხველებისთვის, სწორედ თარგმანის მეშვეობით შედიან ერთმანეთთან მჭიდრო კონტაქტში სხვადასხვა ნაციონალური ლიტერატურები, მაგრამ კითხვის ხარისხი ქვემარტივად მაღალი მხოლოდ ნაციონალურ ენაზეა შესაძლებელი. თუ გავიხსენებთ დიალოგური კრიტიკის ფუძემდებლის, მიხაილ ბახტინის ერთ ფრაზას, მით უფრო გასაოცრად მოგვეჩვენება ვაჟა-ფშაველას აზრის სიღრმე: „უცხო კულტურა მხოლოდ სხვა კულტურის თვალში წარმოაჩენს თავის თავს უფრო სრულყოფილად და ღრმად... ერთი აზრი/არსი სხვა, უცხო აზრთან/არსთან შეხვედრისა და შეხების შემდეგ წარმოაჩენს თავის სიღრმეებს: მათ შორის თითქოს დიალოგი იწყება, რომელიც სძლევს ამ აზრების/არსის, ამ კულტურების ჩაკეტილობასა და ცალმხრივობას... მაგრამ ორი კულტურის დიალოგური შეხვედრისას ისინი არ ერწყმიან ერთურთს, არამედ თითოეული მათგანი ინარჩუნებს თავის ერთიანობასა და ღია მთლიანობას, ისინი ამდიდრებენ ერთმანეთს“ (ბახტინი 1979: 334-335). ზღვარი არსებობს და ის დაცულია

ღირებული დიალოგის პირობებში. სრულიად ცხადია, რომ კულტურის ქმნილება, ბახტინის აზრით, არ განეკუთვნება მხოლოდ იმ კულტურას, რომლის წიაღშიც ის შეიქმნა, არამედ გაშლილ კულტურათაშორის სივრცეს, რომელიც ისტორიის „დიდი დროის“ ტოლფასია და საშუალებას აძლევს კულტურის ნებისმიერ ნიმუშს, განიცადოს მრავალჯერადი რეკონსტრუქცია და განახლება (როგორც აზრობრივი, ისე აღქმითი) კულტურის ისტორიის ყოველ ეტაპზე. ვაჟა-ფშაველას პოზიცია სწორედ რომ ამ ფიქრებითაა გაჯერებული: ერთი მხრივ, აუცილებელია კულტურათაშორისი დიალოგის წარმოება, ხოლო, მეორე მხრივ, ამთავითვე უნდა ვაღიაროთ მოსალოდნელი დანაკარგების საფრთხეები, რაც, ცხადია, თარგმანის არასრულყოფილების, უფრო სწორად კი, ერთი ტიპის მენტალობის მიერ მეორის ზუსტი რეფლექსირების შეუძლებლობითაა გამოწვეული.

პატრიოტიზმი ვაჟა-ფშაველასთვის ძალზე მკვეთრი მარკერებით დატვირთული ცნებაა: დედაენა, ისტორიული წარსული, სახელოვანი მოღვაწენი, ეროვნული ტერიტორია, ეროვნული მწერლობა, მშობლიური ენა, ბავშვობა, ანუ ყველაფერი ის, რასაც წლების შემდეგ მსოფლიოს ერთ-ერთი ყველაზე „გლობალური ავტორი“, ვლადიმირ ნაბოკოვი, „თანდაყოლილ მეხსიერებას“ უწოდებს.

პატრიოტიზმი განცდაა, კოსმოპოლიტიზმი – ფიქრის შედეგი და ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ ეს ფიქრი სწორად იქნას წარმართული: „ღმერთმა დაგვიფაროს ისე გავიგოთ კოსმოპოლიტიზმი, ვითომ ყველამ თავის ეროვნებაზე ხელი აიღოსო. მაშინ მთელმა კაცობრიობამ უნდა უარჰყოს თავისი თავი. ყველა ერი თავისუფლებას ეძებს, რათა თავად იყოს თავისთავის

პატრონი, თვითონ მოუაროს თავს, თავის საკუთარის ძალ-ღონით განვითარდეს. ცალ-ცალკე ეროვნება-თა განვითარება აუცილებელი პირობაა მთელის კაცობრიობის განვითარებისა“ (ვაჟა-ფშაველა 2011: 106).

ვაჟა-ფშაველას „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“ ერთდროულად მტკიცებაც იყო გაფრთხილებაც, რომელსაც არა მხოლოდ ქვეყნის ტკივილი ამოძრავებდა, არამედ ღირებულებათა საყოველთაო კრიზისის ტრაგიკული განცდა.

ნოველის ხიბლი.
ჟანრის ქართველი კლასიკოსი –
რევაზ ინანიშვილი

რევაზ ინანიშვილს ურთულეს ეპოქაში მოუხდა მოღვაწეობა. საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში ფესვგამდგარი და წელგამართული საბჭოთა იდეოლოგიის პირობებში გმირობის ტოლფასი იყო მაღალი რანგის ლიტერატურის შექმნა და მაინც, მწერალმა გაიმარჯვა ყველაფერზე – სტალინურ დიქტატურაზე, მოჩვენებით „დათბობაზე“, „უძრაობის ხანაზე“, ათასგვარ მახესა და საფრთხეზე, და ქართველ მკითხველს შეაგრძნობინა ჩვეულებრივი ადამიანური ურთიერთობებისა და განცდების სიღრმე. მისი პერსონაჟები ერთნაირად გაუხუნარი ღირსებით დააბიჯებენ ქუჩებსა და ორლობეებში, ფიქრიანები, კაცთმოყვარენი, თან დაატარებენ სამყაროს ინტელექტუალური შემეცნების სურვილს, სამშობლოს ტკივილიან განცდას, რაინდულ სიყვარულს, სევდას, მარტოობას, გულუბრყვილო ოცნებებს და კიდევ: მზეს, მთებს, მონმენდილ ცას, წყალქალის ხმებსა და ზამთრისპირა ბინდს...

... „ბავშვს მშვიდად სძინავს და უთუოდ კუდაპრეხილ ციყვსა და ლამაზად მოფარფატე თოვლის ფანტელებს ხედავს. რომ ეღიმება, ვარდი გადასდის პირზე. / დედამას სიხარულის ცრემლებით უბრწყინავს თვალები. / ოთახში ნელ-ნელა შემოდის ზამთრისპირის ლბილი, ლბილი ბინდი... / – ღმერთო, ულხინე ყველა ბავშვს ქვეყანაზე!“ („ზამთრისპირა ბინდი“);

„ათას ცხრაას ორმოცდაცხრამეტი წლის ოცდაექვს ნოემბერს ნელში მოხრილი ქალიშვილი მიდის ვაჟის სანახავად. ნახავს ერთი წუთით და მერე კმაყოფილი იქნება კიდევ ერთ თვეს... მერე... მერე აღარ ვიცი. მე ჯერ ეს მჭირდება მხოლოდ. მაჩვენეთ ერთი წუთით და

ნაიყვანეთ მაშინვე. დაარქვით ამას, რაც გინდოდეთ, ის. მე კი ერთი ნუთით მაჩვენეთ და ნაიყვანეთ მაშინვე. თქვენი იყოს დიდ-დიდი სიამენი ამა ქვეყნისა. მე მარტო ეს პანანინა სურვილი ამისრულეთ. დაარქვით ამას, რაც თქვენ გინდათ ის, ოლონდ ეს პანანინა სურვილი ამისრულეთ ეხლა...“ („ვილაცას ავტობუსზე აგვიანდება“).

„აყეფდება ძაღლი. / ვილაც ცხრა მთის გადაღმა ხმელ ხეს შემოჰკრავს ცულს და აქ ყვითელ ფოთლებზე დახუჭავენ ცვრის წვეთები თვალებს... / საღამოობით ნისლი დაბლა ჩამოდის. ცრას იწყებს. სოფლის ბოლოზე ნახირი გამოჩნდება. ზანტი ნაბიჯებით ამოვლენ ტანდაბალი შავი ძროხები და თავთავიანთ ბაკებს მიაბლაველებენ. / ჩემი მეგობარი აივანზე გადმოდგება და მისი ეზო-ყურესკენ შემობრუნებულ ძროხას და ბოჩოლას ალერსით ეხმაურება: / – ო, დედო! ოო, დედო!“ („ჩემი მეგობარი“);

„მიდიოდა და ისეთი გრძნობა ჰქონდა, თითქო მატარებელს ჩამორჩენოდეს და ფეხით დასდგომოდეს სწორ, ერთფეროვან, მტვრიან, სიცხის ალმურში გახვეულ გზას, სადაც არაფერი არ ჩანს, არავისი შეხვედრის იმედი არ არის, არასოდეს გამოჩნდება ბოლო. / ბევრჯერ დამართია ასე, მაგრამ დღევანდელი დღის ეს ნუთები მაინც მეტისმეტად ემძიმა. / და, ვინ იცის, რომ მართლაც ეს არ იყო იმ გზის დასაწყისი, რომელზედაც ბოლოს ყველა ადამიანი უნდა შედგეს და სადღაც სევდიან გორაკზე დატოვოს ძონძებში გამოსხვეული საკუთარი ძვლები“ („ფასანაური“);

„უცებ მოეჩვენა, რომ მათ გარდა ოთახში სხვა ვილაცაც იყო და შეშინებულმა მიმოიხედა. კედელზე ძველებური შავი საათი ეკიდა და ბებერი ბულალტერივით გამწყრალი ანგარიშობდა რაღაცას... უყურებდა ამ საათს და ელიმებოდა. მაგრამ მაინც ველარ დაეშოშმინებინა გული. / – აი, ჩემი დიდი სიმშვიდე... რისა შემეშინდა ასე? ქურდისა, თუ იმისა, რომ სხვას არ გაეგონა ჩვე-

ნი ნალაპარაკევი?.. რატომ გავურბივართ მოყვარული გულის გამოჩენას სხვები თანდასწრებით?.. რატომ გავურბივართ საკუთარ სიყვარულზე ლაპარაკს სხვებთან?.. / მთის ჩაბნელებულ ხეობიდან რომ ამოდიან ხოლმე ნისლეები – ისე ამოდიოდნენ ფიქრები საიდანღაც და პირთამდე ავსებდნენ პატარა ოთახის მყუდროებას“ („ერთი ბოთლი შამპანური“)...

სითბო, თანაგრძნობა (ლესინგისეული), სიყვარული (თუნდაც უპასუხო), ყოველდღიურობის რუტინაში პატარ-პატარა სიხარულების აღმოჩენისა და გაზიარების სურვილი უმურველად იღვრება რევაზ ინანიშვილის ყოველი ტექსტიდან. მისი მწერლობა ორიენტირებულია საზოგადოების არა მარტო სულიერ-ინტელექტუალურ თუ ფსიქოლოგიურ, არამედ ყოფით-სოციალურ პრობლემებსა და ცვლილებებზე. ორდინარული, თუმცა ხშირად არაორდინარული სიტუაციებიც, სხვადასხვა ცხოვრებისეული პრობლემები, ეთიკური დილემები, ღირსეული გამოსავლის მუდმივი ძიება – ამ თემების რეალიზაციისათვის მწერალი წარმატებით იყენებს მცირე პროზაულ ფორმატს – მოთხრობისა და, უპირატესად, ნოველის ფანრს. ინანიშვილი ვირტუოზულად ფლობს ნოველის ტექნოლოგიას, სრულად შეიგრძნობს ფანრის კანონს და ქმნის შეუდარებელი მწერლური ალლოთი და გემოვნებით გამორჩეულ ქართულ შედეგებს – იქნება ეს „დავითის ხმალი“, „კაცი და ქალი“, „ნეკერჩხლის წითელი ფოთოლი“, „უკულმა დაჭედილი“, თუ სხვა. წერის მანერა ძალზე დინამიურია, ხშირად აღსავსე იუმორით და პაროდითაც კი, თემები – ჰუმანური, სიუჟეტები – დახვეწილი, მორგებული ნოველის საუკუნოვან ტრადიციებს.

ნოველისტობა არასოდეს ყოფილა მარტივი საქმე. მსოფლიოს პირველ ნოველისტს, ჯოვანი ბოკაჩოს, თავისი კრებული „დეკამერონის“ გამო არაერთი უსია-

მოვნების გადალახვა მოუხდა, მაგრამ, კულტურული თვალსაზრისით, ყველაზე საინტერესო (გარკვეულნილად, უარყოფითი) მაინც ის დამოკიდებულება იყო, რომელიც ჟანრის მიმართ ჩამოყალიბდა: თითქმის XIX საუკუნემდე კლასიკურ ნოველას აღარც მიმდევრები ჰყვოლია და აღარც გულშემატკივრები (გუარდატის, ბანდელოსა და რამდენიმე ინგლისელი ავტორის ტექსტებს ჟანრულად რომანსეს ან ემბრიონულ რომანებს უფრო აკუთვნებენ, ვიდრე ნოველას). კითხვას – რატომ? – სხვადასხვაგვარი პასუხი შეიძლება გაეცეს, თუმცა დაბეჯითებით მიგვაჩნია, რომ პასუხი ასახვის რეალისტური მანერის მკვეთრ დეფიციტში უნდა ვეძიოთ. ბოკარო რენესანსის ეპოქის მწერალია, იმ ეპოქისა, რომელმაც, ბევრ სხვა სიკეთესთან ერთად,¹ ადამიანი იძულებით დააყენა სარკესთან და თავისი ნამდვილი სახე დაანახა (ხშირად რადიკალური სატირის ფონზე). რენესანსის მომდევნო ლიტერატურულ ეპოქებში – ნეოკლასიციზმის, სენტიმენტალიზმის, რომანტიზმისა – რეალისტური მეთოდი აღარ ნარმოადგენდა კულტურულ და ესთეტიკურ პრიორიტეტს, შესაბამისად, აღარც ნოველის საჭიროება იყო, ჟანრისა, რომელსაც ესოდენი ეფექტურობით ეხერხებოდა მოლოდინების გაცრუება ან სულაც – გამათრახება. ნოველის აღორძინება XIX საუკუნიდან შეინიშნება, როდესაც ასახვის რეალისტური მეთოდი დაჟინებით ეძებს ჟანრულ სიახლეებს და ნარჩუნდება მაღალი მოდერნიზმის პირობებში, სადაც უმაღლესი ღირებულებების ძიება გარდაუვალად იკვეთება კონტექსტთან. XX საუკუნის 20-იან წლებში, ერთ-ერთი ნამყვანი თეორიული სკოლის – რუსული ფორმალიზმის ფუძემდებლებმა, გაააქტიურეს რა მოტივის როლი ლიტერატურული სიუჟეტის ფორმირებაში, ნოველა რომანის

1 იხ. ვ. ბურკი, რენესანსი. თბ., 2000 (თარგმანი გავა ლომიძისა).

ჟანრის საბაზისო მოდელადაც კი მიიჩნის. ამ მიზნით ვიქტორ შკლოვსკის ყურადღების ცენტრში ექცევა მოტივის პრინციპული კავშირი სტილისტურ ხერხთან: ტექსტების ანალიზი ხორციელდება სპეციფიკური მეთოდოლოგიური მოდელით – **ფაბულა (მასალა)** განიხილება, როგორც **სიუჟეტის (კონსტრუქცია)** შესწავლისა და დადგენის პირველწყარო. მაგალითად, „ღონ კიხოტი განიხილება როგორც **გარდამავალი მომენტი ნოველების კრებულიდან („დეკამერონის“ ტიპის) ერთი გმირის რომანამდე, რომელიც აგებულია აკინძვის, ანგობის (наизывание)** ხერხზე, რის მოტივაციასაც, თავის მხრივ, მოგზაურობა წარმოადგენს“ (ეიხენბაუმი: http://www.opojaz.ru/method/method_intro.htm). მოდელის მექანიზმი ასეთია: მოგზაურობის მოტივი, რომელსაც ეფუძნება ფაბულა (მასალა), აკინძვის სტილისტური ხერხის მეშვეობით ტრანსფორმირდება სიუჟეტის (კონსტრუქციის) სტრუქტურულ ქარგაში; ტექსტის აგების ნოველისტური პრინციპი ტრანსფორმირდება რომანისტულში. ფორმალისტების თეორიის აღნიშნულმა მიუხედავად მწვავე კამათი გამოიწვია. მიხაილ ბახტინმა მკაცრად და, ვფიქრობთ, სამართლიანადაც, გააკრიტიკა ფორმალისტების პოზიცია¹, არ გაიზიარა იგი, თუმცა, მიუხედავად დავის თეორიული შედეგებისა, აკადემიური პოლემიკის უკვე არსებობის ფაქტი თავისთავად ხაზს უსვამს XX საუკუნის კულტურული სივრცის ძალზე სერიოზულ დამოკიდებულებას ნო-

1 ბახტინის ჟანრის თეორია დაეფუძნა ტრანსმისიურ კავშირს სოციალურ და ლინგვისტურ სტრუქტურებს შორის. მან, ტრადიციის წინააღმდეგ, ჟანრები განიხილა არა ლიტერატურულ-მხატვრული სპეციფიკის ქრილში დიფერენციალურ განსხვავებათა (ლიტერატურის ფარგლებში) თვალსაზრისით, არამედ როგორც გამოთქმათა გარკვეული ტიპები, რომლებიც განსხვავდება ერთმანეთისაგან, მაგრამ ინარჩუნებს საერთო სიტყვიერ (ენობრივ) სივრცეს (იხ. ი. რატიანი, მიხალ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დილოგური კრიტიკა // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ.: 2008).

ველისადმი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ პერიოდისათვის ნოველა ორგანულად არის დამკვიდრებული ისეთი სახელოვანი ავტორების მხატვრულ არსენალში, როგორებიც არიან: გოეთე, კლაისტი, ჰოფმანი, ტოლსტოი, ზოშჩენკო, ო'ჰენრი, ჰესსე, თომას მანი; ქართველი ავტორები ნიკო ლორთქიფანიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, ლეო ქიაჩელი და სხვანი.

ამრიგად, „განსაცვიფრებელი“ და „მოულოდნელი“ დასასრულისაკენ მიმართული დინამიური სიუჟეტი და ასახვის რეალისტური მანერა ნოველის, ამ „მსოფლიო ჟანრის“, უმთავრესი მახასიათებელია: ამბავი უნდა იყოს ძალზე კომპაქტური და დამაჯერებელი, რათა არა მარტო წარმოაჩინოს თხრობის დინამიურობა, არამედ გაამართლოს ფინალის მოულოდნელობაც. „ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებათა“ თანამედროვე ლექსიკონში ვკითხულობთ: „ნოველა მცირე ფორმატის ჟანრია, ორიენტირებული ერთ კონკრეტულ მოვლენაზე, სიტუაციასა ან კონფლიქტზე, რომლის წიაღშიც იქმნება ინტრიგა. ინტრიგის ამოხსნა მოულოდნელობის ეფექტით ხასიათდება: ნოველის დასასრული ყოველთვის მოულოდნელია, როგორი ლოგიკურიც არ უნდა იყოს იგი“ (ქუდონი 1999: 600-601). ნოველა უნიკალური ლიტერატურული მოდელია, რომელიც იმთავითვე მიისწრაფვის, დასკვნით ნაწილში კი სრულად წარმოაჩენს მკითხველის მოლოდინის შეუსაბამობას ტექსტის დასასრულთან. მკითხველი, რომელსაც გზადაგზა აღეძვრება „კარგად ნაცნობი ამბის“ განცდა, საბოლოო ჯამში სრულიად სხვა ფინალის პირისპირ აღმოჩნდება იმდენად, რომ დასკვნის გამოტანაც შეიძლება გაჭირდეს. ნოველის სწორედ ამ ოქროს წესს იცავენ XIX-XX საუკუნეების უდიდესი ნოველისტები, რომელთა რიგს უდავოდ განეკუთვნება რევაზ ინანიშვილი.

ძნელად თუ მოიძებნება მწერალი, რომელიც ისეთი სიზუსტით ათავსებდეს ტექსტს ჟანრის განმარტებაში, როგორც ამას „აკეთებს“ რევაზ ინანიშვილი. მისი ნოველების სიუჟეტებიცა და ფინალებიც ჟანრისათვის ნიშანდობლივი მოქნილობით, მაღალი კონცენტრაციით, თხრობის დინამიური მანერითა და, რასაკვირველია, მოულოდნელი დასასრულებით არის გამორჩეული. რად ღირს თუნდაც ნოველა „ფრთხებიან ყვავები დამბაჩის ხმაზე?“, რომლის ინტერპრეტაციის არაერთი ვერსია შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ.

რატომ იჭრება ნოველის სიუჟეტის დასკვნით ეტაპზე მწერლის ქალიშვილი შეკითხვით – „ვითომ დაფრთხებოდნენ დამბაჩის ხმაზე ყვავები, მამა?“ სად გადაჰყავს ახალგაზრდა ვიტგენშტიინის სიკვდილზე დაფიქრებული მკითხველი მწერალს? რას ელოდა მკითხველი და რა მიიღო?

ამ შესანიშნავი ნოველის ფინალის წაკითხვა, თუნდაც წინააღმდეგობრივ ჭრილში, სიუჟეტთან უშუალო კონტაქტში უნდა წარიმართოს. სიუჟეტური მინიშნებანი ერთ (და მხოლოდ ერთ) შესაძლებლობას იძლევა ტექსტის დასასრულისა – ვიტგენშტიინი უნდა მოკვდეს:

„ვიტგენშტიინმა მოწყვეტით სტკიცა სილა (გენერალს). / – პირველსავე სადგურში ჩავალთ და ვესვრით ერთმანეთს... – ნაუმოვი ვარ, ტყვიას ტყვიაში ვსვამ. / – მე თქვენ უთუოდ მოგკლავთ. / ვიტგენშტიინმა აღარაფერი უპასუხა. თავისი კუპისკენ წავიდა. / – რენკონტრ?! – იკითხა გენერალმა. / – რენკონტრ“.

სიუჟეტური კვანძის მოსალოდნელი გახსნის მიუხედავად, განსხვავებულია პერსონაჟის სიკვდილის მოტივაციები. რატომ გააწნა სილა გენერალს ახალგაზრდა კაცმა? საკუთარი მამაკაცური თავმოყვარეობა დაიცვა, გენერლის თანმხლები ქალის ღირსება თუ

სრულიად უტაქტოდ ჩაერია სხვის საქმეში? ეს კითხვები არსებითია.

ვერსია პირველი:

ვიტგენშტეინმა „შეამჩნია, გენერალმა ჩახრილ ქალს უადგილო ადგილას მიუწკაპუნა ხელი... / უკეთესი ხომ არ იქნებოდა, მეტი თავშეკავებულობა გამოგეჩინათ, გენერალო? / ... – მე, მამაკაცი, ვიდექი თქვენ გვერდით. / გენერალმა ვიტგენშტეინის თვალებს ვერ გაუძლო. / – მამაკაცი? – გაელიმა დაბნეულს“. სავსებით სავრაუდოა, რომ ვიტგენშტეინი გენერლის ცინიკურმა შეკითხვამ აღაშფოთა და შელახული მამაკაცური თავმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად „სტკიცა სილა“ ჩინოსანს. მისი საქციელი გასაგები და მოტივირებულია.

ვერსია მეორე:

ვიტგენშტეინმა „შეამჩნია, გენერალმა ჩახრილ ქალს უადგილო ადგილას მიუწკაპუნა ხელი. ქალი შეკრთა, გასწორდა. ჯერ ვერ გაბედა, მერე შეშფოთებული მზერა გამოაპარა ვიტგენშტეინისკენ“. შესაძლოა, ვიტგენშტეინს ქალის „შეშფოთებულმა მზერამ“ დააკარგინა წონასწორობა და ქალის დასაცავად „სტკიცა სილა“ თავგასულ მამაკაცს. მაგრამ, „შეშფოთებული“ თანაბარი წარმატებით შეიძლება ნიშნავდეს „შეურაცხყოფილსაც“ და „დარცხვნილსაც“ – გააჩნია, როგორ აღიქვამს ამას, ერთი მხრივ, ვიტგენშტეინის პერსონაჟი და, მეორე მხრივ, მკითხველი. გამომდინარე აქედან, პერსონაჟის მოქმედება შეიძლება განვიხილოთ, როგორც: ა) მამაკაცური ღირსებისა და ქალისადმი პატივისცემის დადასტურება (მიუხედავად იმისა, ღირს თუ არა „იმ ქალის გულისთვის“ თავის გამოდება); ბ) არამკითხველ მოამბეობა (მეტიჩრობა, სხვის ცხოვრებაში დაუკითხავად ჩარევა). ცხადია, რომ ამ ორი წაკითხვიდან თავად პერსონაჟისათვის მხოლოდ პირველი მნიშვნელობს – ქალის პატივისცემა, ღირსება, ზოგადად, მაღალი ეთიკური სტანდარტი (ამ ვერსი-

ას ადასტურებს ახალგაზრდა კაცის ბოლო სურვილიც: „თვითონ ამოიღო უბიდან გენერლის სავიზიტო ბარათი, მუხლთან დაიდო, აკანკალებული ხელით დაწერა: „ძვირფასო ნიკ! ყველაფერი წესის ფარგლებში მოხდა. ჩემი უკანასკნელი თხოვნაა, არ დაისაჯოს გენ...“ ხელი დაუდუნდა, ძირს ჩამოუვარდა“). მეორე წაკითხვა ნიჰილისტი მკითხველის დამატებაა, რომელსაც არ ესმის, რატომ ამწვავებს ვითარებას პერსონაჟი და, მიუხედავად მეტოქის – გენერლის – გაფრთხილებისა, რატომ ეძებს სიკვდილს ასე მონდომებით (ამ ვერსიას ამყარებს დრამატიზმით აღსავსე მუნჯი სცენა: ვიტგენშტიინის ცხედართან **„დარბაზში უძრავად“** მდგომი გაოგნებული და თავზარდაცემული გენერალი, რომელსაც „ტყვიით გახვრეტილი ქუდი ორივე ხელით ეჭირა წინ“).

ასე თუ ისე, ერთი თუ მეორე ვერსიით, ვიტგენშტიინი კვდება: „ვიტგენშტიინი შეტორტმანდა, მარცხენა ხელი მკერდზე მიიკრა, დავარდა, მაგრამ არ წაქცეულა, მუხლებზე დადგა. მუხლებზე მდგარმავე ასნია დამბაჩა. გენერალმა თავი აიღო, თითქოს ცას მიაჩერდა. ვიტგენშტიინმა ესროლა. გენერალს ქუდი გადაუვარდა. ვიტგენშტიინი **იდაყვებით ჩაემხო თოვლში. / – მოჰკლეს! მოჰკლეს! – იძახდნენ ვილაცები“**.

ვიტგენშტიინი კვდება, მაგრამ, საქმეც ისაა, რომ ტექსტი აქ არ მთავრდება! სიუჟეტის ფინალის ბედს წყვეტს არა ვიტგენშტიინისა და გენერლის დუელი, როგორც კვანძის გახსნის ერთადერთი ლოგიკური გამოსავალი, არამედ მწერლის ქალიშვილის მიერ შემოთავაზებული ახალი გამოსავალი: უნებლიე შეკითხვა. ქალიშვილის შეკითხვის ორივე კომპონენტი – **დამბაჩა/ყვავები** – ნოველის ძირითადი ტექსტიდან გამომდის ფინალურ კონტექსტში („გენერალმა დამბაჩა ნელა დაუშვა ძირს და ისროლა. ხეებზე ყვავები აფათ-

ქუნდნენ, აჩხავლდნენ“), რომელიც არც ერთი სხვა ნიშნით აღარ ენათესავება ძირითად ტექსტს.

შეკითხვა – „ვითომ დაფრთხებოდნენ დამბაჩის ხმაზე ყვავები, მამა?“ – ერთი მხრივ, ამართლებს ნოველის კლასიკურ კომპოზიციურ ჩარჩოს: სახეზეა გარკვეული ემოციებით დატვირთული მკითხველის გაოცება (თუ გაოგნება არა). მაგრამ, მეორე მხრივ, შეკითხვა, შესაძლოა, ნაკარნახევი იყოს ინტერპრეტაციული დილემით: ნოველაში გადმოცემული ამბის მწერლისმიერი ინტერპრეტაციის შეუძლებლობით – მწერალი ვერ ადგენს (თუ ვერ ირჩევს) ვიტგენშტეინის სიკვდილის მოტივაციის სწორ ვერსიას და ფინალური შეკითხვით თავს აღწევს ამ დილემას. შედეგად, ნოველის მთავარი მოლოდინი აღარ არის პერსონაჟის სიკვდილი ან არ სიკვდილი, არამედ – მისი შეფასების შეუძლებლობა. მსგავსი ფინალი მხოლოდ ნოველის ჟანრის კლასიკოსის პრივილეგიაა.

„ეგ იყო და ეგ“.

ვინ იცის, ეგებ მომავალში, რომელიმე დაკვირვებულ რეჟისორი (სავარაუდოდ, ახალგაზრდა) სულ სხვაგვარად დაამონტაჟებს ამ ნოველის ფრაგმენტებს – რალაცას წინ გადაახვევს, რალაცას უკან დააბრუნებს, დასვამს პროვოკაციულ შეკითხვებს... მთავარი კი ისაა, რომ ტექსტი ყველაფერს გაუძლებს – ინანიშვილი ხომ ყველა და ადულაბებს, ყველა და ადულაბებს... უმაღლეს ღირებულებებს.

ბოლოთქმა

ქართული მწერლობის (და პუბლიცისტიკის) კვლევა საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესებთან კომპარატივისტულ ჭრილში, თანამედროვე ფილოლოგიური მიდგომებისა და მეთოდების გამოყენებით, შედარებით ახალი პრაქტიკაა ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში. დარწმუნებულნი ვართ, რომ კვლევები ამ მიმართულებით მეტი ინტენსივობითა და ეფექტურობით გაგრძელდება, ხოლო წინამდებარე წიგნი ხელს არ შეუშლის ამ პროცესს...

დამონმებული ლიტერატურა

ნაწილი პირველი თეორიული პრეამბულა

ამირხანაშვილი 2006: ამირხანაშვილი ი. *ავიოგრაფია და ისტორიის კომპოზიცია*. ყ. სჯანი, № 7, თბილისი: 2006.

არისტოტელე 1981: არისტოტელე. *რიტორიკა*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1981.

ბაგნო 2014: Багно, В. Е. *Миф, Образ, Мотив*. В кн: Русская литература в контексте мировой. Идательство Пушкинского дома, Идательство Вита Нова, 2014.

ბახტინი 1979: Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества* (Сб. избр. тр.). Москва: Искусство, 1979.

ბახტინი 1972: Бахтин М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Изд. 3-тье. Москва: 1972.

ბეიკერი 1990: Baker R. S *Brave New World: history, science and dystopia*. G.K.Hall & Co: 1990.

ბერდიაევი 2001: ბერდიაევი ნ. *ადამიანის ბედი თანამედროვე სამყაროში*. თბილისი: ლოგოს პრესი, 2001.

ბლუმი 1994: Bloom, H. 1994. *The Western Canon*. New York, San Diego, London: Harcourt Brace & Company.

ბორევი 2001ა: Боров, Ю. *Амфир*. В кн: Теория литературы, т. IV. Литературный процесс. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.

ბორევი 2001ბ: Боров, Ю. *Критический реализм XIX века...* В кн: Теория литературы, т. IV. Литературный процесс. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.

ბორევი 2001გ: Боров, Ю. *Социалистический реализм ...* В кн: Теория литературы, т. IV. Литературный процесс. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.

ბორევი 2001დ: Боров, Ю. *Особенности процесса литературного развития*. В кн: Теория литературы, т. IV. Литературный процесс. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.

ბორევი 2001ე: Боров, Ю. *Магический реализм*. В кн: Теория литературы, т. IV. Литературный процесс. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.

ბორევი 2001: Боров, Ю. *Неоабстракционизм*. В кн: Теория литературы, т. IV. Литературный процесс. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.

ბრეი 1974: Brey, R. *La Formation de la Doctrine Classique en Franc.* Nizet, 1974.

ბუაჩიძე 1986: ბუაჩიძე თ. *თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის სათავეებთან*. თბილისი: მეცნიერება, 1986.

ბუაჩიძე 1970: ბუაჩიძე თ. *ფრიდრიხ ნიცშე*. ნგ-ში: XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია. თბილისი: განათლება, 1970.

გასტევი 1919: Гастев А. *О тенденциях пролетарской культуры*. В кн: Пролетарская культура, 1919, № 9.

გაჩეჩილაძე 2009: გაჩეჩილაძე გ. *რენესანსი და ბაროკო*. ნგ-ში: სულხან-საბა ორბელიანი 350. საიუბილეო კრებული. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009.

გურევიჩი 1988: Гуревич А.Я. *Историческая наука и историческая антропология*. В кн: *Вопросы философии*. 1988.

დამროში 2014: Damrosch, D. *Introduction. World Literature in Theory and Practice*. In the book: *World Literature in Theory*. Ed. By David Damrosch. John Wiley&Sons, Ltd., 2014.

დამროში 2003: Damrosch, D. *What is world literature?* Princeton (N. J.). - Princeton University Press: 2003.

დიდრო 1935-1947: Дидро, Д. *Сочинения в 10 томах*. Т. VI. М.-Л.: 1935-1947.

დოიაშვილი 2012: დოიაშვილი თ. „იგი, თანამგზავრი, ხშირად მეჩვენება“. ნგ-ში: გალაკტიონოლოგია, VII. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

დოიაშვილი 2009: დოიაშვილი თ. *თვალსაზრისი*. ჟ. კრიტიკა, N 4, 2009.

დოიაშვილი, ბრეგაძე 2001: დოიაშვილი თ., ბრეგაძე ე. „პოლემიკას რა უნდა“. თბილისი: გამომცემლობა ლომისი, 2001.

დრაიდენი 1974: Dryden. *The Critical Heritage*. Ed. By James Kinsley and Hellen Kinsley. London: Routhledge& Kegan Paul, 1974.

ეკერმანი 1986: Eckermann, J. P., *Conversations with Goethe in the Last Years of His Life*. 2. Auflage. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1986.

ელბაქიძე 2007: ელბაქიძე მ. ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი შუასუკუნეების ფრანგულ რაინდულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2007

ენგელსი 1972: ენგელსი ფ. კომუნიზმის პრინციპები. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1972.

ეტიამბლი 2014: Etiemble, R. *Should We Rethink the Notion of World Literature?* (1974). In the book: *World Literature in Theory*. Ed. By David Damrosch. John Wiley&Sons, Ltd., 2014.

ვოროჟბიტოვა 2000: Vorozhbitova, A. A. *The "Official Soviet Language" of the Period of the Great Patriotic War: Linguorhetoric Interpretation*. 2000. Web.

თვარაძე 1985: თვარაძე რ. *თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1985.

იამპოლსკი 1998: Ямпольский, М. *Литературный канон и теория «сильного» автора* <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/12/iamp.html>

იუვანი 2011: Iuvan, M. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Peter Lang GmbH: 2011.

კალანდარიშვილი 2009: კალანდარიშვილი ე. „ბიბლიის განმარტების მეთოდები“. წგ-ში: სჯანი, 9, 2009.

კასანოვა 2005: Casanova, P., 2005. *Literature as a World*. *New Left Review*, 31, Jan-Feb, pp. 71-90.

კეკელიძე 1951: კეკელიძე კ. *მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი*. ლიტერატურული ძიებანი, VII, 1951.

კენჭოშვილი 2007: კენჭოშვილი ი. *გარდამავალი მეგაპერიოდი ქართულ ლიტერატურაში*. წგ-ში: საერთაშორისო სიმპოზიუმის „ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები“. მასალები. თბილისი: გამომცემლობა ნეკერი, 2007.

კონრადი 1972: Конрад, Н. И. *К вопросу о литературных связях*. В кн: *Запад и восток*. Москва: Главная редакция восточной литературы, 1972.

კუმარი 1991: Kumar K. *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*. T.J. Press Ltd, Padstow: 1991.

ლარმი 2011: Larm, P.R. *The Scissors of the Literary Canon: On the Example of Estonian Literature at the End of 19th Century. Marginality in/of Literature.* Boyan Penef Press, Sofia, 2011.

ლობჯანიძე 2012: ლობჯანიძე გ. „ქართულ-აღმოსავლური მხატვრული გემოვნება და ლიტერატურული უნივერსალიები XVI-XVIII საუკუნეებში“. წგ-ში: XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ლიტერატურა. აღმოსავლური და დასავლური კულტურულ-ლიტერატურული პროცესების გზაშესაყარზე. თბილისი: უნივერსალი, 2012.

ლომიძე 2016: Lomidze, G. *Gagarin Generation. Six Georgian Poets (New Voices from Europe and Beyond).* Arc Publications, London, 2016.

ლომიძე 1969: ლომიძე გ. *კომედიის ჟანრობრივი თავისებურებების პრობლემა.* თბილისი: მეცნიერება, 1969.

ლონგქსი 2014: Longxi, Z. Epilogue. *The Changing Concept of World Literature.* In the book: *World Literature in Theory.* Ed. By David Damrosch. John Wiley&Sons, Ltd., 2014.

ლოტმანი 1996: Лотман, Ю. М. *Внутри мыслящих миров.* Москва: Языки русской культуры, 1996. <http://booksshare.net/index.php?id1=4&category=seotika&author=lotman-yum&book=1996>.

ლუკაჩი 1923: Lukács, G. 1978. *Die Geschichte der Beziehung des modernen Dramas.* <http://phoenix.blogspot.de/images/lukacs-geschichteklassenbewusstsein.pdf>

მარინო 2009: მარინო ა. *კომპარატივიზმი და ლიტერატურის თეორია.* თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, Press Universitaires de France – PUF, 2010.

მატაჯი 2010: Matajc, V. *The Trans-national Literary Canon and Shared Literary History between Supra-national and National Dimensions, Ideologies and Literariness.* *Interlitteraria*, 15 (1), p.p. 97-122.8

მორეტი 2014: Moretti, F. *Conjectures on World Literature (2000) and more Conjectures (2003).* In the book: *World Literature in Theory.* Ed. By David Damrosch. John Wiley&Sons, Ltd., 2014.

მორეტი 2013: Moretti, F. *The Bourgeois. Between History and Literature.* Verso, London, New York. 2013.

მორეტი 2000: Moretti, F. “*The Slaughterhouse of Literature*”. *Modern Language Quarterly*, March, Vol. 61, Issue 1, p.p. 207-227.

ნაჭყეზია 2009: ნაჭყეზია მ. *ქართული ბაროკოს საკითხები*. თბილისი: მერანი, 2009.

პოკოკი 1980: Pocock, G. *Boileau and the Nature of Neo-Classicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

პოჯიოლი 2011: Poggioli, R. *The Theory of the Avant-Garde*. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts London, England, 2011.

ჟენეტი 1988: Genette, G. *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.

რატიანი 2010ა: რატიანი ი. *ტექსტი და ქრონოტოპი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010.

რატიანი 2010ბ: რატიანი ი. *ნაციონალური ლიტერატურებისა და შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობის საზღვრები*. ნახნავი, 2, 2010.

რატიანი 2007: რატიანი ი. „ილია და მისი მკითხველი“. წგ-ში: ილია ჭავჭავაძე 170. საიუბილეო კრებული. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2007.

რატიანი 2005: რატიანი ი. *ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2005.

რიხტერი 2005: Richter, S. *German Classical Tragedy: Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, and Buchner. A companion to Tragedy*. Ed. By Rebecca Bushnell. Blackwell Publishing LTD. 2005.

სიდნი 1962: Sidney, P. *The Defence of Poetry*. Literary Criticism. Plato to Dryden. Ed. By Allan H. Gilbert. Detroit, 1962.

უელეკი, უორენი 1986: Wellek, R. Warren, A. *Theory of Literature*. Harmondsworth (etc.): Penguin Books. 1986.

ფამუქი 2012-2013: ფამუქი ო. *სტამბოლი. მოგონებები და ქალაქი*. თბილისი: გამომცემლობა დიოგენე, 2012-2013.

ფარულავა 1982: ფარულავა გ. *მხატვრული სახის ბუნებისათვის ძველ ქართულ პროზაში*. თბილისი: განათლება, 1982.

ფოულერი 1982: Fowler, A. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982.

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

ფრომი 1998: ფრომი ე. *ავტორიტარული სინდისი*. თბილისი: ლოგოსი, 1998.

ქუდონი 1999: Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Penguin Books, 1999.

შერმანი 2004: Sherman, S. *Dryden and the Theatrical Imagination. The Cambridge Companion to John Dryden*. Cambridge: University Press, 2004.

შილერი 1967: Schiller, F. *On the Aesthetic Education of man*. Series of Letters. Oxford: 1967.

შტაინერი 1961: Steiner, G. *The Death of Tragedy*. Faber and Faber 24 Russell Square. London: 1961.

ჩეთმენი 1978: Chatman, S. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, 1978.

ციციშვილი, მოდებაძე 2013: ციციშვილი თ., მოდებაძე ი. *ქართული ლიტერატურის ისტორიის სისტემური შესწავლა XIX საუკუნის კრიტიკულ აზროვნებაში*. წგ-ში: ლიტერატურული ძიებანი, XXXIV. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013.

ნიფურია 2012: ნიფურია ბ. *ცისფერი ყანნები“ და ავანგარდი*. წგ-ში: ლექსმცოდნეობა. IV. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

ნიფურია 2010: ნიფურია ბ. *მოდერნისტული გამოცდილება საქართველოში*. წგ-ში: ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

ნიფურია 2008: ნიფურია ბ. *„პოსტმოდერნიზმი“*. წგ-ში: ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

ნიქარიშვილი 2001: ნიქარიშვილი ლ. *სინმინდეთა დესაკრალიზება, როგორც განსახიზვევის ერთ-ერთი ასპექტი მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით*. წგ-ში: ლიტერატურული მედიტაციების სამყაროში. თბილისი: 2001.

ხინთიბიძე 2013: ხინთიბიძე ე. ათონის ლიტერატურული სკოლა და ახალი მხატვრული სტილი ქართულ აგიოგრაფიაში. წგ-ში: ათონის საღვთისმეტყველო-ლიტერატურული სკოლა. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013.

ხრუშჩოვი 1956: <http://histrf.ru/ru/lenta-vremeni/event/view/xx-siezd-kpss-doklad-khrushchieva-o-kul-tie-lichnosti-stalina> web.

ჯირალდი 1968: Giraldi, J. B. *Cinthio on Romances*. Translation of the Discorso intorno al comporro dei romanzi, with introduction and notes by Henry L. Snuggs. University of Kentuky Press, 1968.

ჯონსონი 1947: Jonson, B. *The Poems*, vol. VIII. // B. Jonson, *The Prose Works*. Ed. by C.H. Herford and Percy Simson. Oxsford: Clarendon Press, 1947.

ნაწილი მეორე ინტერპრეტაციული ცდები

ტექსტის ინტერპრეტაციული შესაძლებლობები

ბახტინი 1979: Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества* (Сб. избр. тр.). М.: Искусство, 1979.

ბახტინი 1972: Бахтин М.М., *Проблемы поэтики Достоевского*. Изд. 3-тье. Москва: 1972.

ელიოტი 2005: ელიოტი ტ. ს. *კრიტიკის საზღვრები*. წგ-ში: სჯანი, 6, 2005.

ვაჟა-ფშაველა 2011: ვაჟა-ფშაველა. *რჩეული თხზულებანი სამ ტომად*. ტ. III. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა: 2011.

იუვანი 2011: Juvan, M. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Peter Lang Publishing: 2011.

კიკნაძე 1978: კიკნაძე გრ. *ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა*. წგ-ში: ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები. თბილისი: თსუ-ს გამომცემლობა: 1978.

ლიტერატურის თეორია 2001: *Теория литературы. Литературный процесс.* Москва: ИМЛИ РАН, Наледие, 2001.

მარინო 2010: მარინო ა. *კომპარატივიზმი და ლიტერატურის თეორია.* თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა: 2010

რატიანი 2005: რატიანი ი. *ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის.* თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2005.

რატიანი 2014: რატიანი ი. *ვაჟა-ფშაველა – „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“. მტკიცება თუ გაფრთხილება?* წგ-ში: VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმი. ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები ნაციონალური ლიტერატურები და კულტურული გლობალიზაციის პროცესი. მასალები. ნაწილი I. თბილისი: თსუს გამომცემლობა, 2014.

ტემპორალური ალტერნატივა მიხეილ ჯავახიშვილის რომანში „ჯაყოს ხიზნები“

ახალი აღთქმა 1990: *ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი და ფსალმუნნი.* 1990.

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

ბერდიაევი 1995: Бердяев Н. А. *Царство духа и царство кесаря.* Москва: Республика, 1995.

დომერგე 1985: Domergue S. “*Vladimir Nabokov. Mixed Doubles*”. Canadian-American Slavic Studies, vol. 19, №3. Fall, 1985.

კამიუ 1996: კამიუ ა. სიზიფეს მითი. თბილისი: ლომისი, 1996.

კიკნაძე 2001: კიკნაძე ზ. „სამსახეობა ასკეზისა“. სჯანი, II. თბილისი: 2001.

ლოტმანი 1887: Лотман Ю.М. *О метаязыке топологических описаний культуры.* // Лотман Ю. М. Избранные статьи. М.: Наука, 1887.

ნაბოკოვი 1980: Nabokov V. *Lectures on Literature*. New York: 1980.
რუდვინი 1931: Rudwin M. *The Devil in Legend and Literature*.
The Open Court Publishing Company, 1931.

ჯავახიშვილი 1959: ჯავახიშვილი მ. „ჯაყოს ხიზნები“. წგ-ში:
ჯავახიშვილი მ. რჩეული თხზულებანი ექვს ტომად. ტ. II.
თბილისი: გამომცემლობა საბჭოთა საქართველო, 1959.

ჯავახიშვილი 1984: ჯავახიშვილი ქ. *მიხეილ ჯავახიშვილის
ცხოვრება და მოღვაწეობა*. თბილისი: მერანი, 1984.

**ქართველი ტრაგიკოსი – მსხვერპლის თეორია
და ალექსანდრე ყაზბეგის პროზა
(„ხვეისბერი გორა“)**

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

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

კოტეტიშვილი 1925: კოტეტიშვილი ვ. *ალექსანდრე ყაზბეგი*. თბილისი: 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 Gre-gory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.

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. I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1963.

ყაზბეგი 1993: ყაზბეგი ა. *თხზულებანი ორ ტომად*. ტ. 2. თბილისი: საქართველო, 1993.

**ვაჟა-ფშაველა –
„კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“.
მტკიცება თუ გაფრთხილება?**

ბახტინი 1979: Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*: (Сб. избр. тр.). М.: Искусство, 1979.

ბახტინი 1972: Бахтин М.М., *Проблемы поэтики Достоевского*. Изд. 3-тье. М.: 1972;

ვაჟა-ფშაველა 2011: ვაჟა-ფშაველა. *რჩეული თხზულებანი სამ ტომად*. ტ. III. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა: 2011.

იუვანი 2011: Juvan, M. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Peter Lang Publishing: 2011.

კიკნაძე 1978: კიკნაძე გრ. *ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა*. ნგ-ში: ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები. თბილისი: თსუ-ს გამომცემლობა: 1978.

ლიტერატურის თეორია 2001: *Теория литературы. Литературный процесс*. М.:ИМЛИ РАН, Наледие:2001.

მარინო 2010: მარინო ა. *კომპარატივიზმი და ლიტერატურის თეორია*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა: 2010

**ნოველის ხიზლი.
ჟანრის ქართველი კლასიკოსი –
რევაზ ინანიშვილი**

ეიხენბაუმი: Эйхенбаум Б. *Теория «формального метода»*.
http://www.opojaz.ru/method/method_intro.htm

ქუდონი 1999: Cudon, J. A. (revised by C.E.Preston) *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books, 1999.

ბიბლიოგრაფიული შენიშვნები

სტატია – „ტექსტის ინტერპრეტაციული შესაძლებლობები“, სათაურით – „ტექსტის ინტერპრეტაციული შესაძლებლობები. მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ – პირველად დაიბეჭდა სამეცნიერო კრებულში „ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმის და რეალიზმის მიჯნაზე“. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011;

სტატია – „ქართველი ტრაგიკოსი – მსხვერპლის თეორია და ალექსანდრე ყაზბეგის პროზა“ („ხევისბერი გოჩა“), სათაურით – „მსხვერპლის თეორია და ალექსანდრე ყაზბეგის პროზა“ („ხევისბერი გოჩა“) პირველად დაიბეჭდა ჟურნალში „ლიტერატურული ძიებანი“, XXXIII, 2012;

სტატია „ვაჟა-ფშაველა – კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“ მტკიცება თუ გაფრთხილება?“, – უფრო ვრცელი სახით, პირველად დაიბეჭდა მე-8 საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალების კრებულში – „ნაციონალური ლიტერატურები და კულტურული გლობალიზაციის პროცესი“. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2014;

სტატია – „ნოველის ხიბლი. ჟანრის ქართველი კლასიკოსი – რევაზ ინანიშვილი“, სათაურით „ჟანრის კლასიკოსი“ პირველად დაიბეჭდა კრებულში – „რევაზ ინანიშვილი. მწერალი და დრო“. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

Georgian Literature and the World Literary Process

The book “Georgian Literature and the World Literary Process” consists of two parts. The first part - “Theoretical Preamble” is a methodological attempt to comprehend Georgian Literature in a broad cultural-literary perspective, within the context of world literary process, conceptual and methodological intersections and contradictions; terms - “World Literature”, “Georgian Canon” and “Periodization” – are of a first importance. The second part of the book - “Interpretations” deals with the practical analyze of some of Georgian classic text in the contexts of international literary process: five essays are presented.

PART I

Theoretical Preamble

Summary

During fifteen long centuries (V- XXI) of its history Georgian literature developed against the background of diverse historical stages and mentalities, alongside with different ideological-political and religious-cultural trials. For the most of the time it was a significant part of world cultural and literary process.

In 1827 Johann Wolfgang von Goethe, in his letter to Eckermann, introduced the term “*Weltliteratur*” or “World Literature”. Goethe’s term, for the first time, was adopted by Karl Marx and Freidrich Engels in the light of the theory of

“shared property”, but theoretically was investigated later, by Rene Wellek and Austin Warren in their “Theory of Literature” (1948). Since then the ideal concept and term of “*Weltliteratur*” is widely being talked about. Some critics suggest that it is time to return back to Goethe’s “*Weltliteratur*” aspiration to save national literatures from the “great unread problem”; some critics imply that the idea of “*Weltliteratur*” is something that world literature has not realized to date, because there always exist two different models of literary space - national and international (Casanova). We are tended to suggest that the idea of national literatures remains predominant. Therefore, the idea of Wellek and Warren about the world literature crossing the borders of national literatures through “great books” and some other expressions of universal canon is also acceptable. In this case, world literature might be widely regarded as a system of literary interactions and interference, that shape international literary processes (Damrosch), reception of which is possible only through the system of national literatures; whereas each national literature is considered as a model with distinct cultural memory - an individual “version” of the world literature, which widens aesthetical possibilities of world literary process by means of its originality. The World literature and National literatures, Georgian among them, stipulate each other and create a general literary paradigm.

Therefore it is important to illustrate the establishment of Georgian canon and to display the diversity of relations between the World literature and Georgian literature as a specific national literary model. The matter of first importance is to define the relation of Georgian national literary canon with the supranational and transnational literary canons.

The formation of Georgian canon is strongly connected with the valuable periods of Georgian literary history and almost equally dependent upon the criteria of national identity and literary identity. All three models of Georgian canon, estab-

lished respectively in the epochs of Middle Ages, Romanticism and Post soviet era, were formed on the background of these two criteria.

Georgian literature, Christiane in its essence, was always disposed inwardly towards the western canon, but, due to its historical fate and geographical location, understanding of the “World Literature” in Georgia has been very specific all the time: the already assimilated western canon from time by time was facing the replacement by eastern, and eastern – by western one; furthermore, quite often, Georgian literature appeared at the intersection of eastern and western cultural and literary realities, characterized by different cultural trends and ideologies; herewith, the reception of international literary process was always very particular, derived from Georgian national ethics and characteristics and tightly linked with ongoing political, social and cultural problems.

Georgian literature is one of the ancient literatures in the world and Georgian alphabet is one among the 14 existing alphabetic systems of the world. The beginning of the history of Georgian literature is dated back to IV century, to the epoch, when Georgia was converted to Christianity and the first extant piece of Georgian Literature is “The Life of Saint Nino”. Despite the declared connection of development of Georgian literature with Christianity, while talking about Georgian Literature we should take into consideration the richest inheritance coming from the pagan period. Except the patterns of materialistic culture it includes the remains of ancient writings preserved in the later literary works, the patterns of folklore and mythos, traditions and the information about the existence of philosophical school in Kolkheti. But, it should be noted that the adoption of Christianity played a vital role in the formation of Georgian national culture as it is a Christian culture in its essence. Apostle Andrew the First-called was the first to preach Christianity in Georgia, later, in 326 St. Nino enlightened Georgia - Georgia became a Christian country.

In the Early Medieval period Georgia was already included in the European net of Christian writing. The two most vivid medieval genres of Georgian literature were Hagiography and Hymnography. Georgian Hagiographic writings are documentary by nature and often have poly-generic structure. In Georgian hagiographic works the reflections of all types of ecclesiastic writings are visible. As for Hymnography, it gave birth to Georgian verse. From 11th – 12th centuries, with the formation of the United Georgian Kingdom, Secular writing began to develop. It was the heyday of fame for Georgian National Literature as it was the epoch of Shota Rustaveli, the author of the poem “The Knight in the Panther’s Skin”. This text reflected the clash of two huge universes in Georgian culture - The West and the East. The West implies the Christian culture, while the East - Persian Poetry. But in spite of these stylistic syntheses, conceptually and philosophically, the poem belongs to Christian culture, reflecting the Georgian reality. “The Knight in the Panther’s Skin”, written in the late Middle Ages, belongs to a chivalry romance from the standpoint of genre. Conceptually it represents the worthy reintegration of Mediaeval Georgian literary processes in European literary traditions. But the natural development of Georgian literature, as well as of the culture in general, was broken by the tragic historical events – invasion of the Mongolian invaders and their 3 century reign in Georgia, which, lately, in 15th century was replaced by Persian rule. Georgian culture began to fall down and the revival was noted only from the 16th century by the emergence of Eastern themes in literature.

From the 18th century Georgian scholars and writers, as well as politicians, were trying to return Georgian political and cultural life back within the European frame. The outstanding figures of this epoch are Priest, Sulikhan Saba Orbeliani, who played an important role in the development of Georgian Prose with the influence of the European Enlightenment, and

poet David Guramishvili, who articulated the natural aspiration of Georgian poetry towards the European literary processes. Though, in the same period the poetry of Besik Gabashvili flourished, and despite his sympathy towards the western forms of verse, his poetry is influenced by an eastern poetical law as well.

Thus, at the end of the 18th and the beginning of the 19th centuries, Georgian literature, Christian in its essence, due to the historical fate of Georgia, appeared at the intersection of eastern and western cultural realities, characterized by different cultural trends and ideologies. Correspondingly, during this period, Georgian consciousness regarded “World Literature” not as “Western” or “Eastern” system, as it was traditionally considered, but as a synthetically “Eastern-Western” one, although its compassion to western cultural and literary processes is clearly visible.

From 19th century the new era in the history of Georgian Literature has been started: Georgia falls under the oppression of Russian imperialism, which is later turned into the Soviet regime, and simultaneously reflects contradictory cultural-literary processes of “New Colonialism”; as for literary context – the alternation of various tendencies and methods – romanticism, realism, modernism, symbolism and others are observed; It is an almost two hundred years, marked by the constant cultural clash against the Russian imperialistic ideology and Soviet totalitarianism; During this period Georgian literature undergoes through hazardous phases and regularly gets in and out of World literary processes. The formation and evolution of European literary schools in 19th century Georgia was a very specific process, developing between and betwixt the political and national hopes and disappointments, constantly searching for independence and new national identity. For instance, in the poetry of remarkable Georgian Romantic poet, Nikoloz Baratashvili, except the main concepts of matured Romanti-

cism, one can view the activation of one of Romanticism's key ideas and most enduring legacies - the assertion of nationalism, which was very important issue for Georgia, overlapped by Russian rule, and soon became one of a central theme of Baratashvili's Romantic art and philosophy. Baratashvili's spirit it was especially valid from the 1860th, in the art and fiction of Georgian realist writers despite the fact that their art was very much influenced by the best streams of European and Russian critical realism.

The more paradoxical it is to note that the "Problem of National Identity" – so ripe and intellectually prepared in 19th century – cardinally alters its perspective in 20th century Georgian literature when, owing to the historical and political cataclysms of Soviet totalitarianism, the attitude to the issue changes. The beginning of the 20th century was marked by the fatal clash of Modernistic tendencies in Georgian literature with newly born Soviet principles. If we bear in mind the inherent aspiration of literature to intellectual and representative freedom, we may form a clear idea of the contradiction that arises in conditions of a totalitarian regime between the artistic text and the actual context. The primary feature of totalitarianism as enforced rule is the creation of ideological dictatorship, forming of clichés and their implementation. This obviously restricts considerably the frame of literary freedom. This is clearly exemplified by the 1920s, when the modernistic trends established in Georgian literature found themselves in conceptual antagonism with the ideological principles of Soviet dictatorship. By destroying spiritual values, the cited political course of Soviets came into antagonism with the literary process informed with inner spiritual quest which, for its part reflected precisely the crisis of the times – the common skepticism and nihilism that existed in a society oppressed by intellectual terror. Georgian modernist writing as the initial model of anti-Soviet discourse with its diverse forms and tributaries, for it was high modernism, char-

acterized by a striving for representational freedom, the artistic tendencies of quest for truth and establishment of individuality that constituted the main threat to Soviet demagogues. Modernism was an organic part of the overall development of Georgian, as well as of European literature in the 1920s-30s of 20th century, though in Georgia it was marked by anti-Soviet mood. Avant-garde art and literature create no less threat for Soviet culture. The opposition between totalitarian regime and modernistic artistic-literary thought accounted for decades of painful experience, creating a major stage of the history of Georgian culture. As a result, at the end of 30-ies, after the big political and cultural “cleaning”, Georgian literature, as well as literatures of other Soviet countries, became isolated from the world literary process: new Soviet canon was emerged to replace the universal one. Main streams of the world literature were abolished in Soviet Georgia.

Changes occurred later, when the war World War II was over, Stalin was dead and the “Cult of personality was condemned”. Newly recreated pro-Western models of writing were obviously the result of political liberalization. Literature was given the chance of “taking a glance” at Western trends and conceptions. Very significant steps towards the establishment of Neorealism, Existentialism, Magic Realism and many other world literary trends were made. “Differently minded” Georgian writers were activating important topics of their contemporary World writing: devaluation of spiritual values; moral crisis of the society; intellectual and ethical deficit; loneliness, estrangement and searching for the “self”. These themes were intersected with the local Georgian problems, like: aspiration for the self-representative freedom; search for the mechanisms to escape from the Soviet ideological clichés; struggle for the National identity.

The Soviet dictatorship collapsed in 1991. Nations that were part of the Soviet Union received long-desired indepen-

dence. However, the path leading to independence proved to be complicated and thorny. The tense political and economic environment aggravated the toponymy of ethnos, Soviet dictatorship was coming to the end of its existence, while the ethnic units were approaching the phase of recognition anew, though as expected, with a negative interpretation: the policy of “Soviet unity” is buried in the ruins of the empire, but the way is cleared for no less hazardous open ethnic confrontation in the Caucasus region. Georgia itself faced number of rigorous trials - civil war, war in Abkhazia, - result of which was blood, death, the loss of the territory. The country was involved in economic crisis, corruption and political chaos. Georgian culture, art and literature, alongside the political and economic crisis, also found itself in the phase of deep crisis.

One of the strongest markers of those political processes in Georgian literature space became the Post-modernistic discourse which was already very well developed in many branches of World culture. It can be said that as a specific model of representation, the Post-modernist discourse was fully in place in Post-colonial Georgian literature and was a strong sign of reunion of Georgian writing with the world literary trends. Georgian Post-modernist literature has accumulated all important artistic methods in this trend: simulacrum, double coding, irony, disguise, paranoia, liberalization of the artistic language, excessive use of jargon, and etc. Thanks to these artistic methods, Georgian authors successfully coped with such Post-modernist issues as crisis, distrust, simulation, re [de]construction of classical texts with the effect of parody, and so forth. Post-Modernism became such a substantial and dimensional trend in Georgia that it generated various stylistic models that were different from each other; several trends became outlined: narrative, anti-narrative, ironical, parodist, fragmented and etc.

In November 2003, a group of young politicians prepared and carried out a peaceful revolution that became known as the Rose Revolution. Unlike the Bolshevik revolution, it was a peaceful demonstration that aimed at helping this country to emerge from the psychological remissions of the Soviet past and taking it along the path of decisive economic, social, and political reforms. Georgia found itself facing significant changes, which had a major impact on arts and literature. One of the most positive results of the Rose revolution was the enlarging of cultural process. The Rose Revolution boded open borders - end to cultural isolation, and the start of free creative work. The desire of Georgian literature to return back to global trends of literature with the status of a full-fledged member, became applicable evident. Along the Post-modernist discourse, there emerged new group of authors, who fitted in the Post-modernist canons only partially, because they were searching for new issues and forms. Numerous original thematic and stylistic experiments could be seen in their texts against the background of seemingly ordinary and everyday stories. Neo-realist and naive narratives have been also introduced alongside with subjectivist discourse, comprising streams of consciousness with a profound effect, and some other models of fiction: artistic-documentary, autobiographical, historic, publicist, biographical, and philosophic prose. Georgian literature of post-Rose Revolution period became varied, dynamic, and vigorous, full of generic and stylistic innovations. Essential changes were observed in poetry as well. Poetry of the new generations, stylistic radicalism merged with comparatively traditional forms of poetic thinking, and the thematic spectrum became obviously broad, presenting different trends and directions: philosophic investigation, crisis of spiritual values, ironic perception of reality, sense of absurdity, alienation, search for archetypes, and mythological images. It is important to note that not only Western

literary trends and styles were accepted and adapted to Georgian literature of the post-Rose Revolution period, but acute local problems and the Georgian national narrative as well, which conventionally enables Georgian literature to maintain the status of an original landscape for thinking.

In August of 2008 Georgia, once again, another part of the country - Samachablo, so called South Osetia was isolated from the Georgian State. This political event was also widely reflected in Georgian writing. The throbbing problem of South Ossetia, alongside with the problem of Abkhazia, was logically moved towards the Georgian fiction, where the search for national identity and the protection of national values as well the definition of the attitude towards the lost territories became vital.

As it is shown by the literary history of Georgia, despite the fact that Georgia suffered from different types of dictatorships and regimes, the country managed to preserve its own culture and literature, primarily within the frame of western cultural and literary traditions. Due to Georgia's geographical location and political fate Georgian literature was opened to eastern poetical canon as well, however, this was conditioned with external terms rather than with internal demands. Except of some, very damaged by politics periods, Georgian literature as well as Georgian literary canon was linked to the world literary process. Though, leading European literary schools and trends, shaped in Georgia, were always marked by specific local problems and themes, underlying the "national ethics and national characteristics" of Georgian people as well as political, social and cultural peculiarities of Georgian life. We can summarize the following: New Georgian Literature is an original national literary model, occupying its special place among other literary works in the world. World literature was crossing the borders of New Georgian literature through masterpieces and some oth-

er expressions of universal canon, but was always transforming into the specific national model with distinct cultural memory - an individual “version” of the world literature, which widens aesthetical possibilities of world literary process by means of its originality. The World literature and Georgian literature have been stipulating and widening each other throughout the centuries.

PART II

Interpretations

Interpretative Abilities of the Text

Summary

Key words: Interpretation, Methodology, Author’s will.

Interpretation, if it is motivated with the idea of “understanding” the text, is a regulated system, which produces or re-produces already existing text.

For this reason paper deals with theoretical views of Schleiermacher, Gadamer, Ingarden, Heidegger and Elliot.

The charm of interpretation is freedom, but not a disordered one, but logical one, based on particular methodological saws and intended to understand of “what is hided”. The aim of interpretation is to understand “what is hided” through consideration of the facts and figures protected in the text as well as through aesthetical experience, liberated from ideological cliché.

The valuable process of interpretation demonstrates the cognitive abilities of the interpretation preserving the authors’ rights and will.

Temporal Alternative in Mikheil Javakhlshvili's Novel "Jaqo's Dispossessed"

Summary

Key words: Eschatology, Alternative world, Escape

Georgian classic writer Mikheil Javakhlshvili's negative attitude to the real model of time demonstrates the writer's striving to leave the existing world – to an alternative reality. Writer sees a way out in a subject lit up only with an individual ego – in a person that wakes up, sets out his own cosmogony marked by eschatological depth, and works out an alternative reality beyond the valuable boundary, ambivalent liminal zone and most involved painful transformations. Against the background of a detailed analysis of material, the following characteristics typical of artistic time and space models are identified and analyzed in the above novel:

All parameters indicative of real time constitute a configurative element of a chronologically ordered model, being rigid temporally. The flow of objective time is irreversible. It speeds along to an end, this end being death.

The ordered structure of objective time is opposed by internal time, distinguished for its uneven pulsation, which is inversely reversible, or projects memory and imagination in the present.

Subjective time is worked out by the non-conformist hero, who internalizes the world into a single whole beyond "cosmic synchronizing": he adopts it, destroys it, restores it, colors it with subjective imaginings and gives shape to an absolutely new, alternative reality.

In the process of forming an alternative reality the character breaks away from real time, transfers into the liminal phase of time – into the ambivalent zone where, at the cost of extreme

spiritual concentration, he works out an alternative temporal model.

Anti-temporality is the only alternative of real time – a quality free from the quantitative framework of time, or supra-temporal eternity.

Javakhishvili's flourishing in the period of totalitarianism permanently direct his efforts towards transforming the countable and measurable parameters of objective time into an internal texture in which the process of individual cognition of the temporal world consciously develops into its rejection, or contradictory perception of death. Death is an end to the extent it is the last boundary beyond which the other world's alternative duration spreads that is free from time and, accordingly of fear, torture, captivity and death.

In the complex compositional structure of the novel spatial structure undeviatingly performs the function of a multi-aspectual and in-depth layer.

In general spatial model is characterized by "extra spatial" and "intra-spatial" hierarchic quality: the former is a micro-model of the real world, while the latter the personal spatial field growing up in the character's consciousness.

The "outer space" is a metaphoric realization of a geometrically ordered Euclidian world. It bears the character of artificially illustrated entourage, being distinguished for pseudo-carnival meaning. "Outer space" is a zone closed on all sides.

"Inner space" constitutes an alternative model of "outer space". Cardinal spatial oppositions emerge; "here/there", hell/paradise, non-sacral/sacral, static/dynamic. Their conflict is demonstrated by the arbitrary interrelationship of binary spatial oppositions;

"Inner space" is the result of the complex spiritual transformation of the character, essentially adapted to the sacred model of liminal space.

I believe that the hierarchy of the time and space structures characteristic of the world view of Javakhishvili constitutes an internalized, subjective form of the outer world. Against the background of the developing structure of subjective reality, a sensation of continuity and simultaneity, conditioned by individual coordination of temporal and spatial coordinates, characteristic of the mind are created.

**Georgian Tragedian -
Theory of Sacrifice and Al. Qazbegi's Fiction
("Khevisberi Gocha")**

Summary

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 wide 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.

„Cosmopolitanism and Patriotism” by Vaja-Pshavela – Declaration or Warning?

Summary

Key words: Cosmopolitanism, Patriotism, Values.

A very important publicist work by Vaja-Pshavela – "Cosmopolitanism and Patriotism" was published in 1905 and became one of the most discussed topics among the intellectual society of Georgia. The publication of the essay with this kind of con-

tent was a considerable fact in the beginning of 20th century when the controversy between the different countries and people revealed other types of essential controversies like: National and Colonialist determinations, Free thinking and Ideology, Spirituality and Scientific-Technical progress. Due to all these circumstances Vaja-Pshavela's idea was assessed as a declaration of writer's strong position. But, was it just a declaration? Maybe it was a prophetic warning of the danger which was going to threaten regularly not only Georgia, but other countries throughout the world? What was the attitude of Georgian society towards the writer's position and are there any analogies in the western thinking?

**The Charm of Novella.
Revaz Inanishvili – Classic of the Genre**

Summary

Key words: Genre, Novella, Georgian novella.

Novella is one of the most successful literary genres, which was established by Giovanni Boccaccio in the epoch of early renaissance. From 18th century novella was very well adopted by well-known writers and, due its fame, in 20th century it became the subject for discussions among the theoretical circles.

Novella is a very special genre, which demonstrates the inconsistency between the reader's expectation and the final of the text. Reader who is awaiting for "something familiar", on the end is pushed to face completely different final, so that it is very difficult for him to make any conclusions. The fiction of

Georgian writer - Revaz Inanishvili perfectly reflects all these genre peculiarities of novella. In Revaz Inanishvili's novellas one can view the best traditions of Georgian novella as well, shaped by outstanding writers - Niko Lortkipanidze, Konstantine Gamsakhurdia, Leo Kiacheli.

Revaz Inanishvili's novellas are distinguished by stylistic innovations and well-organized narrative. His novella – “Are Ravens Afraid of Gunshot?” – is confirmation of this.

Translated to English by †**Ariane Tchaturia**.

პირთა საძიებელი

აბაშიძე გრიგოლ 184, 192
აბაშიძე ირაკლი 184
აბაშიძე კიტა 46, 51
აბაშიძე მერაბ 192
აბზიანიძე ზაზა 112
ალ-აბედინი ზეინ 153
ალხაზიშვილი გივი გივი 194, 217
ამალლობელი რატი 221
ამაშუკელი რეზო 183
ამირეჯიბი ჭაბუა 185, 186, 188, 190
ამირხანაშვილი ივანე 68, 311
ანტონ I კათალიკოსი 99
ანტონოვი ზურაბ 117, 119
არდაზიანი ლავრენტი 117, 123
არისტოტელე 64, 66, 71, 76, 94, 97, 248, 265, 267, 268, 269,
270, 272, 311
არსენიშვილი ზაირა 195, 197
არჩილი (იხ. ბაგრატიონი არჩილ)
ასათიანი ლადო 170, 171
ასტურიასი მიგელ ანხელ 187
აფხაიძე შალვა 151
ახვლედიანი ერლომ 177, 178, 191, 195
ახვლედიანი გიორგი (იხ. მორჩილაძე აკა)

ბაგნო ვსევოლოდ 79, 311
ბაგრატიონი არჩილ 83
ბაგრატიონი ვახტანგ 83
ბაგრატიონი თეიმურაზ 83
ბაგრატიონი იოანე 95
ბაირონი ჯორჯ გორდონ 107, 111, 112
ბალზაკი ონორე დე 116, 121, 122
ბანდელი 303
ბარათაშვილი მამუკა 99
ბარათაშვილი ნიკოლოზ 107, 108, 111, 113, 114, 200

ბარბაქაძე დათო 210, 221, 222
ბართაია თამარ 215, 218
ბარნოვი ვასილ 150, 189
ბატიუშკოვი ფიოდორ 246, 287, 318, 319
ბაქანიძე გიორგი 192
ბაქრაძე აკაკი 185, 255
ბაძალუა თამაზ 194
ბახტინი მიხაილ 20, 21, 122, 131, 265, 297, 298, 304, 311, 317, 320
ბეთჰოვენი ლუდვიგ ვან 95
ბეიკერი რ. ს. 129, 311
ბენვენისტი 69
ბერდიაევი ნიკოლაი 137, 138, 258, 311, 318
ბერია ლავრენტი 146
ბესიერე 26
ბესიკი (იხ. გაბაშვილი ბესარიონ)
ბექიშვილი თედო 194
ბიბილური თამაზ 190
ბლუმი ჰაროლდ 34, 35, 36, 311
ბოდლერი შარლ 129, 155
ბოკაჩო ჯოვანი 302, 303
ბორევი იური 93, 115, 116 141, 182, 187, 204, 311, 312
ბრეგაძე ლევან 67, 68, 269, 312
ბრედლი ენდტიუ სესილ 285, 286, 319
ბრეი რენე 92, 312
ბუალო ნიკოლა 85, 87, 88, 89, 90
ბუაჩიძე თამაზ 129, 312
ბულგაკოვი მიხაილ 14, 2868
ბურკე პ. 85, 96, 303
ბურჭულაძე ზაზა 209, 215, 218
ბულაძე ლაშა 210, 218

გ
გაბაშვილი ბესარიონ 83, 84, 99, 154, 155
გაბრიაძე რეზო 195
გაგარინი იური 205
გადამერი ჰანს გეორგ 230

გამსახურდია ზვიად 193
გამსახურდია კონსტანტინე 149, 150, 151, 181, 305
გასტევი ა. 312
გაფრინდაშვილი ვალერიან 151
გაჩეჩილაძე გიორგი 101, 312
გეგეშიძე გურამ 185, 186, 189
გეგეჭკორი გივი 183
გელაშვილი ნაირა 196
გელოვანი მირზა 170
გიგაშვილი ვაჟა 190
გიორგი მთანმინდელი (ათონელი) 62, 72
გოგებაშვილი იაკობ 125, 218
გოგოლი ნიკოლაი 120, 121, 198
გოეთე იოჰან ვოლფგანგ 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 25, 37, 94,
95, 155, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 305
გოთუა ლევან 192
გორკი მაქსიმ 140, 141
გოტიე თეოფილ 154
გონიაშვილი ელა 194
გრანელი ტერენტი 151
გრიშაშვილი იოსებ 155
გრუზინსკი პეტრე 193
გუარდატი 303
გურამიშვილი დავით 83, 84, 99, 100, 101
გურევიჩი ა. 21, 312
გურმონი რემი დე 129

ღამროში დევიდ 15, 23, 24, 25, 28, 312
დანელია ბათუ 194
დანელია გიორგი 199, 200
დანტე ალიგიერი 65, 77
დარბაისელი ნინო 221
დარვინი ჩარლზ 129
დეკარტი რენე 86
დეჟაკი ლიჟანა 192
დეხრავე ინგრიდ 191

დიდრო დენი 93, 94, 312
დიკენსი ჩარლზ 116, 121, 122
დრეიდენი ჯონ 84, 96, 97, 98
დოდაშვილი სოლომონ 45, 51, 56
დოიაშვილი თეიმურაზ 10, 67, 68, 151, 152, 180, 312
დოიაშვილი მანანა 218
დოლენჯაშვილი თეონა 219
დომერგე 318
დოსტოევსკი ფიოდორ 120, 122, 127, 130, 131, 286
დოჩანაშვილი გურამ 185, 186, 188, 190, 192, 217
დრაიდენი ჯონ 84, 96, 97, 98, 312
დუმბაძე ნოდარ 179, 190, 192

ქვენ-ზოჰარი იტამარ 24, 25, 26
ეიხენბაუმი ბ. 304, 320
ეკერმანი 1, 312
ეკო უმბერტო 182
ელბაქიძე მაკა 10, 73, 74, 75, 313
ელიოზიშვილი მერაბ 195
ელიოტი ტომას 86, 234, 235, 317
ენგელსი ფრიდრიხ 16, 18, 129, 136, 137, 291, 294, 313
ერენბურგი ილია 173
ერისთავი გიორგი 117, 119, 123
ესაძე რეზო 195
ექვთიმე მთანმინდელი (ათონელი) 62, 72
ეტამბლი რენე 18, 19, 313

ჭაჟა-ფშაველა 121, 122, 125, 132, 133, 169, 235, 281, 289, 290,
292, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 317, 320
ვალტერმტეინი იმანუილ 117, 119
ვახტანგ IV (იხ. ბაგრატიონი ვახტანგ)
ვერგილიუსი 74
ვერლენი 154
ვილკელმანი 85, 93
ვილმენი 17
ვოლტერი 93
ვოროჟბიტოვა 140, 313

ზამიატინი ევგენი 175

ზოლა ემილ 121

ზოშჩენკო 305

თაბუკაშვილი ლაშა 195, 196

თანფინარი აჰმედ ჰამდი 154

თეიმურაზ I (იხ. ბაგრატიონი თეიმურაზ)

თვარაძე ზაზა 198

თვარაძე რევაზ 29, 52, 53, 55, 60, 61, 313

თოფურიძე ჯემალ 192

თუთბერიძე ლევან 208

ნათაშვილი შოთა 221

იაკოვლევია ა. 172

იამპოლსკი მ. 35, 36, 313

იაშვილი პაოლო 151, 152, 160

იაჰია ქემალი 154

იგლესიასი მონსერატ 25

იმედაშვილი ლაშა 211

ინანიშვილი რევაზ 190, 191, 235, 300, 302, 306, 309, 321

ინგარდენი რომან 232, 261

იოანე მთაწმინდელი 62

იოანე მინჩხი

იოანე მტბევაარი

ისკანდერი ფაზილ 182

იოსელიანი ოტია 195

იუვანი მარკო 16, 17, 26, 27, 36, 291, 292, 313, 317, 320

ჭაკაბაძე პოლიკარპე 165

კალანდარიშვილი ელისო 65, 66, 313

კალანდაძე ანა 182, 183

კალდერონი 78

კამიუ ალბერ 251, 318

კანტი ემანუილ 35, 109

კარმელი შალვა 151

კარპენტერი ალექსო 187

კასანოვა პასკალე 23, 24, 26, 296, 313

კაფკა ფრანც 148
კეკელიძე კორნელი 51, 52, 55, 82, 313
კენჭოშვილი ირაკლი 45, 54, 55, 101, 313
კვინიკაძე ნესტან (ნენე) 219
კვირიკაძე ირაკლი 195
კვიციანიშვილი ემზარ 183
კიკვიძე ყარამან 192
კიკნაძე გრიგოლ 317, 320
კიკნაძე ზურაბ 257, 258, 318
კირკეგორი სიორენ 128
კიტსი ჯონ 111
კლაისტი არტურ 305
კლდიაშვილი დავით 131, 132, 162, 163, 164
კობახია ბათალ 216
კოკა იურგენ 117, 119
კოლრიჯი სემუელ 109
კონრადი ნიკოლაი 20, 153, 313
კორნელი პიერ 90, 91
კორტასარი ხულიო 187
კორძია-სამადაშვილი ანა 219
კორძია ჯანსუღ 217
კოსტავა მერაბ 193
კოტეტიშვილი ვახტანგ 160, 261, 274, 276, 319
კოჯიმა იასუჰირო 192
კუმარი კ. 313 130
კურციუსი ე. 20

ლაკი მარინ 31
ლარმი პ. რ. 31, 42, 314
ლაფონტენი ჟან 90, 91
ლებანიძე მურმან 183
ლევიტანი იური 168
ლენინი ვლადიმერ 172, 173
ლეონიძე გიორგი 151, 171, 181
ლეჟავა ზურაბ 212
ლერმონტოვი მიხაილ 111

ლესინგი გოტჰოლდ ეფრაიმ 85, 93, 94, 302
ლიოსა მარიო ვარგას 187
ლობჟანიძე გიორგი 82, 221, 22, 3142
ლოკოპო შანგო 24, 26
ლომიძე გაგა 10, 205, 206
ლომიძე გივი 87, 314
ლომოური ირაკლი 197, 211
ლონგესი ჟან 18, 39
ლოპე დე ვეგა 78
ლორთქიფანიძე ნიკო 150, 305
ლოტმანი იური 33, 250, 314, 318
ლოუი რ. 281, 319
ლუკაჩი ჯორჯ 33, 314

მაკიაველი ნიკოლო 91
მალარმე სტეფან 154
მალკოლმი მირზა 153
მამარდაშვილი მერაბ 20, 111
მანი თომას 305
მანი ჰაინრიხ 189
მარგველაშვილი გივი 191
მარინეტი ტომაზო 156
მარინო ადრიან 15, 17, 18, 19, 24, 318, 320
მარკესი გაბრიელ გარსია 187
მარქსი კარლ 16, 18, 25, 33, 54, 119, 129, 136, 141, 172, 291, 294
მალრაძე დავით 221
მატაჩი ვანესა 31, 32, 42, 43, 314
მაძინი ჯუზეპე 17
მაჭავარიანი მუხრან 183, 184
მელაშვილი თამთა 215
მილი ჯეიმს 119
მიქელაძე მაკა 220
მიცკევიჩი ადამ 107
მიწიშვილი ნიკოლო 151
მოდებაძე ირინე 50, 51, 56, 316
მოლიერი ჟან ბატისტ 90, 91
მოლინა დე ტირსო 78

მოპასანი გი დე 127
მორეტი ფრანკო 24, 25, 26, 27, 28, 38, 39, 40, 41, 58, 59, 117,
118, 224, 314
მორჩილაძე აკა 207, 208, 209
მოსულიშვილი მიხო 218
მჭედლური დავით 194
მხეიძე ანა 196

ნაბოკოვი ვლადიმირ 148, 259, 286, 298, 319
ნადირაძე კოლაუ 151
ნაპოლეონი 16, 291
ნაჭყებია მაია 101, 315
ნახუცრიშვილი გაგა 221
ნეკრასოვი ნიკოლაი 121
ნეტარი ავგუსტინე 65
ნიჟარაძე ქეთი 197
ნიშნიანიძე შოთა 183
ნიცშე ფრიდრიხ 128, 129, 206, 268, 269, 295
ნოვალისი 15, 111
ნონეშვილი იოსებ 184

ოდიშარია გურამ 215, 216
ორბელიანი ალექსანდრე 218
ორბელიანი გრიგოლ 100, 106, 124
ორბელიანი სულხან-საბა 83, 84, 99, 100, 101
ორჯონიკიძე იზა 194
ო'ჰენრი 305

ჰავლე მოციქული 65
პაიჭაძე სოსო 192
პასკალი ბლემ 95
პასტერნაკი ბორის 144
პეტრიაშვილი გურამ 192
პიკასო პაბლო 182
პოკოკი გორდონ 88, 89, 315
პორფირიუსი 65
პოუპი ალექსანდრე 96

პოჯიოლი რენატო 157, 315

პროკლე 65

პრუდომი 154, 155

პრუსტი მარსელ 154, 238, 264

პუშკინი ალექსანდრ 111, 113

ქენეტი ჟერარ 68, 69, 70, 71, 315

ჟიდი ანდრე 154

ჟირარი რენე 262, 263, 264, 265, 267, 269, 270, 271, 273, 278,

281, 287, 288, 319

რაბლე ფრანსუა 115, 162, 176, 188

რასელი ბერტრან 129

რასინი ჟაკ 90, 91

რატინი ზვიად 221, 222

რატინი ირმა 10, 29, 39, 40, 45, 53, 57, 65, 70, 74, 92, 106, 109,

127, 129, 139, 142, 145, 146,

148, 161, 181, 214, 244, 247, 261, 263, 264, 267, 272, 304, 315,

318

რთველიაშვილი ზურაბ 221

რიკიორი პოლ 231

რიფატერი მაიკლ 36

რიშელიე 91

რიხტერი საიმონ 94, 315

რობაქიძე გრიგოლ 150, 151, 160, 183

რუდვინი მაქსიმილიან 243, 244, 245, 243, 244, 245, 319

რუსთაველი შოთა 45, 46, 75, 112

რუსო ჟან ჟაკ 94

რჩეულიშვილი გურამ 177, 178

საკაშვილი მიხეილ 216

სამადაშვილი ზაალ 197, 211

სამადაშვილი ნიკო 160

სამსონაძე ირაკლი 195, 196, 198

სანანოისძე სტეფანე 72

სარიშვილი მაია 221

საროიანი უილიამ 189

სარტრი პოლ 238
სერვანტესი მიგელ 76, 162
სვიფტი ჯონათან 94
სიდნი ფილიპ 77, 84, 315
სირაძე რევაზ 45
სიხარულიძე ვლადიმერ (ვოვა) 192
სოკრატე 255,
სტალი (მადამ დე სტალი) 33
სტალინი 146, 171, 300
სტეინი გერტრუდა 202
სტენდალი 116
სტურუა ლია 194
სულაკაური არჩილ 177, 178, 179, 183, 190
სულაკაური გიგი 221

ტაბიძე გალაკტიონ 151, 152, 171, 180
ტაბიძე ტიციან 151, 154, 155, 160
ტოლსტოი ლევ 120, 121, 122, 305
ტროცკი ლევ 153
ტურაშვილი დათო 212, 218
ტურგენევი ივან 120, 121
ტურნერი ვიქტორ 263

უელეკი რენე 19, 22, 23, 37, 38, 43, 49, 223, 295, 315
უოლესი ჯენიფერ 285, 319
უორენი ოსტინ 18, 22, 23, 37, 38, 43, 49, 223, 295, 315

ფამუქი ორჰან 154, 315
ფანჯიკიძე გურამ 192
ფარულავა გრივერი 67
ფთაბათეი ჰასეგავა 153
ფირალიშვილი ზაზა 80
ფლობერი გუსტავ 116
ფოულერი ა. 90, 91, 96, 315
ფოცხიშვილი მორის 183
ფრაი ნორთროპ 39, 254
ფრანკი ს. ლ. 139, 316

ფროიდი ზიგმუნდ 265, 269
ფრომი ერიხ 140, 160, 316
ფუნტესი კარლოს 187
ფხაკაძე თამარი 219
ფხოველი ჯარჯი 194

ძართველიშვილი გურამ 218
ქარუმიძე ზურაბ 209
ქარჩხაძე ჯემალ 185, 186, 187, 189, 192
ქელივიძე მიხეილ 183
ქიაჩელი ლეო 149, 150, 151, 18, 305
ქიქოძე არჩილ 219
ქიქოძე გერონტი 277, 319
ქოჩუ რიშათ აქრემ 154
ქუდონი 30, 305, 316, 320

ღვინჯილია ჯანსუღ 217

ყაზბეგი ალექსანდრე 100, 122, 124, 125, 169, 218, 235, 261, 262, 263, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 283, 286, 287, 319, 321
ყიფიანი ედიშერ 192
ყუბანეიშვილი კოტე 205

შამანაძე შადიმან 195
შატაიძე ნუგზარ 190, 192
შელი მერი 127
შელი პერსი ბიში 107, 109, 111
შელინგი 109
შენგელაია ნიკოლოზ 156
შერმანი ს. 97, 316
შექსპირი უილიამ 30, 78, 285, 286
შილერი ფრიდრიხ 85, 94, 95, 108, 109
შინა აბდულჰაკ 154
შკლოვსკი ვიქტორ 304
შლაიერმახერი ფრიდრიხ 228
შლეგელი ფრიდრიხ 15, 33

შოპენჰაუერი არტურ 128
შტაინერი გეორგ 95, 316

ჩაილდსი მერი 192
ჩანტლაძე შოთა 183, 194
ჩარკვიანი ირაკლი 205, 221
ჩარკვიანი ჯანსუღ 183
ჩეთმენი სეიმორ 68, 316
ჩეხოვი ანტონ 120, 127, 162
ჩიქოვანი სიმონ 15
ჩიხლაძე დათო 221
ჩოლოყაშვილი ქაქუცა 218
ჩოხელი გოდერძი 1986, 171, 181
ჩოსერი ჯეფრი 54
ჩქვანავა გელა 215
ჩხეიძე ოთარ 185, 186, 188, 189, 217
ჩხეიძე როსტომ 218

ცაგარელი ალექსანდრე 45, 51, 52, 56
ციციშვილი თამარ 50, 51, 56, 316
ცუბოუტი შოო 153

ნერეთელი აკაკი 122, 124, 125, 169, 288
ნერეთელი მიხაკო 218
ნიკლაური მამუკა 194
ნიფურია ბელა 145, 146, 152, 155, 156, 185, 316
ნიქარიშვილი ლელა 147, 316
ნულეისკირი ნოდარ

ჭავჭავაძე ალექსანდრე 106
ჭავჭავაძე ილია 46, 51, 56, 100, 105, 114, 122, 123, 124, 126,
131, 132, 169, 206
ჭანტურია არიანე 10
ჭანტურია ტარიელ 183
ჭეიშვილი რეზო 190, 192, 195, 217
ჭილაძე თამაზ 183, 195
ჭილაძე ოთარ 183, 185, 186, 187, 189, 190, 192

ხარანაული ბესიკ 194, 220, 221
ხახანაშვილი ალექსანდრე 45, 51
ხვედელიძე ბესო 219
ხიმშიაშვილი კოტე 170
ხინთიბიძე ელგუჯა 62, 317
ხრუშჩოვი ნიკიტა 172, 317

ჯავახაძე ვახტანგ 183
ჯავახაძე ირაკლი 219
ჯავახიშვილი ივანე 10, 82
ჯავახიშვილი მიხეილ 146, 147, 148, 149, 160, 189, 235, 237,
239, 240, 241, 241, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 251, 252, 253,
255, 256, 258, 259, 319, 321
ჯავახიშვილი ქეთევან 319
ჯანდიერი კოტე 197, 211
ჯანიკაშვილი ზასა 215, 218
ჯაფარიძე ალექსანდრე 170, 171
ჯირალდი ჯოვანი ბატისტა 76, 77, 317
ჯონსონი ბენ 85, 96, 97, 317
ჯორჯაძე არჩილ 218
ჯოხაძე მაკა 197
ჯულაშვილი იოსებ (იხ. სტალინი)

ჭაიდეგერი მარტინ 229
ჭასეგავა 153
ჭაფიზი 154, 155
ჭეგელი გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ 109, 265, 267, 268, 269,
272
ჭემინგუეი ერნესტ 174
ჭენოსტე ტიტ 41, 42, 49
ჭერდერი იოჰან გოტფრიდ 33, 110
ჭესე ჰერმან 305
ჭირში 230, 231
ჭიუგო ვიქტორ 94
ჭოფმანი ერნესტ თეოდორ ამადეუს 305

დაიბეჭდა თსუ გამომცემლობის სტამბაში

0179 თბილისი, ილია ჭავჭავაძის გამზირი 14
14 Ilia Tchavchavadze Avenue, Tbilisi 0179
www.press.tsu.edu.ge

