

1126 / 2
2005

საგარეო საზღვარების სამსახური



თებერვალი 2005

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ფილოლოგიის ფაკულტეტი

ლიტერატურა და სხვა

ალმანახი

თბილისი
იანვარი, 2005



რედაქტორი
ამირან გომართელი

რედაქტორის მოადგილე
გია ალიბეგაშვილი

სარედაქციო ჯგუფი:
მურმან თავდიშვილი,
კახა ჭეიშვილი

აღმანახი გამოდის საქართველოს კულტურის, ძეგლთა
დაცვისა და სპორტის სამინისტროს მხარდაჭერით.

რედაქციაში შემოსული წერილები ავტორებს არ უბრუნდებათ.
აღმანახში არ იბეჭდება საკვალიფიკაციო შრომები და გამოხმაურებები
მათ შესახებ.

კულტუროლოგიური დისკურსი

| | |
|--|-----|
| ნუზარ მუზაშვილი | |
| დასასრული თუ დასაწყისი?..... | 95 |
| ზურაბ ხასიაი | |
| მარტინ ჰაიდგერი ხელოვნების შესახებ..... | 105 |
| ეკა ჭყონიძე | |
| კონსტანტინე პორფიროგენეტის DAI – და იბერები | 123 |
| პასტანო იმნაიშვილი | |
| XIX-XX საუკუნეების მიჯნის საქართველო არაქართველების თვალით..... | 132 |
| (ლეო ლობათინსკისა და ჰუვო შუხართის მიმოწერიდან) | |
| ირინე მელიქიშვილი | |
| ბგერწერისა და სარკისებური ასახვისათვის გალაკტიონთან | 155 |
| რევაზ სირაძე | |
| ისევ ცოცხალია მერმისი..... | 169 |

მწერალი და ჩვენი დროება

| | |
|--|-----|
| უმბერტო ეკო | |
| მარადიული ფაშიზმი..... | 174 |
| (იტალიურიდან თარგმნა ნათია ბერიშვილმა) | |

კ
ულ
ტ
უ
რო
ლო
გი
ურ
ი
დ
ის
კ
ურ
ს
ი

ტექსტი, როგორც მხატვრული დისკურსი

ლიზა სარაჯიშვილი

იუდა იქნებ სულაც გადაცემული ქალი იყო?

ვინ აუხირდება მწერალს იმის გამო, მაინცდამაინც ასე ან ისე რატომ განიცდი სამყაროსო?

ყოველ შემთხვევაში, მე ამას არ ვაპირებ. მართალია, ჩვენში ამგვარი ტიპის ახირებების დიდი ტრადიცია არსებობს, მაგრამ მე მაინც არ ვაპირებ.

აბა, რა ჩემი ანდა თქვენი საქმეა, თუკი ყოველი ორშაბათიდან მომდევნო ორშაბათამდე სისტემატურად გაშეორებადი ყოფიერების რუტინაში განხლართული ადამიანი ერთ დღეს დასვამს კითხვას – „რატომ“? – და აღარც ერთი ტრადიციული პასუხი აღარ დააკმაყოფილებს?

ძოდით, ყოველმა მწერალმა თვითონ გადაწყვიტოს, რა როგორ განიცადოს.

და, თუ რომელიმემ უცებ ცხადად დაინახა, რომ სინამდვილეში მართლაც არაფერ არაფერი იცის, და რომ აქამდე ცნობილი ყველა იმედოანი პასუხი დაფუძნებულია არა ცოდნაზე, არამედ რწმენაზე, ხშირად ძალზე გულუბრყვილოსა და ხშირადაც აშკარად ცრუზე, რაღა ეშველება ამ საქმეს?

ჩვენ მხოლოდ მის ქმნილებებზე შეგვიძლია აზრის გამოთქმა. ისე, არც ეს არის აუცილებელი, რადგან მაინც ვერაფერს შეცვლის. თუმცა არა, რაღაცას, თუნდაც სრულიად უმნიშვნელოს, მაინც შეცვლის. გამოსმაურება მწერალს იმ განცდას მაინც გაუქრობს, რომ თვითონ და მისი ქმნილებები სრულ ვაკუუმში ლივლივებენ. ამ მხრივ გამოსმაურებას მართლაც ვერაფერი შეეღრება, მაგრამ რა საერთო აქვს კრიტიკოსს ფსიქოანალიტიკოსთან? ღმერთმანი, არ მესმის. თუმცა ეს ჯანდაბას. ნურც იმ არათანმიმდევრულობას გამოვეკიდებით, რომელიც ამ შემთხვევაში, გინდა-არგინდა, მაინც თვალეში გეჩხირება. აქაოდა, თუკი მწერალმა თავი სიზიფეს ცოცხლად სატირალ მდგომარეობაში გაიცნობიერა და, შესაბამისად, დაფიქრების ღირს ერთადერთ საკითხად თვითმკვლელობის პრობლემა მიიჩნია, მაშ, საწერ მაგიდასთან ღამეების ტეხა და წიგნების გამოცემაზე ნერვების გლეჯა და ფულის ხარჯვა რაღას აუტყდაო?

მგონი, ნამდვილად არ ღირს ასეთ თემებზე ვრცლად მასლაათი. გარდა იმისა, რომ არათანმიმდევრულობა ძალზე ადამიანური თვისებაა, თან რა იცით, რა ხდება? თავის დროზე აქედან ძალიან შორს ბატონმა კამიუმ ზომ იპოვა გამოსავალი? რატომ არ შეიძლება ჩვენმა თანამედროვე ქართველმა მწერალმაც იპოვოს?





ვერ დავმაღავ და იმაშიც გამოვტყდები, რომ ამგვარი შესაძლებლობის არსებობა ყოველთვის მიაჭვებდა. რატომ? ეცხოვრა იმ მამაცხონებულ კამიუს ჩვენს ქვეყანაში ქართველი ინტელექტუალის მათხოვრული ცხოვრებით და ზოგიც მაშინ მიეტოვებინა ჩვეულებისამებრ მამულისა სლვა და ზოგიც მაშინ ამბობებუდიყო ასე ღირსეულად ამ გაუგებარი და აბსურდული სამყაროს წინააღმდეგ.

ამიტომ ძალიან მიჭირს იმის თქმა, ამბობად უნდა მივიღოთ თუ არა ბესო ხვედელიძის მოთხრობების კრებული „ჯვად“, მაგრამ, სამაგიეროდ, ზუსტად შემძლია გითხრათ, რომ ამ წიგნით გაჭირდება იმ მიზნის მიღწევა, რისთვისაც საერთოდ იწერება კიდევ ნებისმიერი წიგნი – სახელ-დიდების მოსახვეჭად. ოღონდ არა იმიტომ, რომ ბესო ხვედელიძეს ან ნიჭი აკლია, ანდა ოსტატობა.

მე ასე არ ვფიქრობ.

უბრალოდ, როგორც ჩანს, მას არ უნდა სახელის მოხვეჭის თანამედროვე მექანიზმებს გაუწიოს ანგარიში. პოლიტიკისა არ იყოს, დღეს მწერლობაშიც სახელს იხვეჭს ის, რაც კარვად იყიდება. ზოლო გაყიდვით ის იყიდება, რაც ართობს, რაც გასაგებია, რაც მარტივია.

ბესო ხვედელიძე არც მარტივად წერს და არც გასართობად. ეს თვითონაც იცის, რაზეც საუბრობს კიდევ თავის მოთხრობაში „კლოუნები გამოძახებით“ („ჩვენი მწერლობა“, 2004, №3): „საშიშ რაღაცეებს ვწერ – ყველა მოთხრობაში სექსებია, მანიაკობები, მკვლელობები. „ჯვადში აქ გაფუჭებულ რაღაცეებს“ – ეს ბებიანემის ბაზარია“.

მაგრამ „სექსებსაც“ გააჩნია და „მანიაკობებსაც“.

იგი არ ცდილობს ჩვენი ცხოვრების, ასე ვთქვათ, „მართალი სურათები“ დახატოს, სარკეში ჩაგვახელოს, აღგვზარდოს, გადაგვაკეთოს. მაგრამ ის არც ჩვენს გართობაზე ზრუნავს სხვადასხვა ამბით, ისტორიით. იგი იმდენადაა დაკავებული საკუთარი თავით, რომ ზოგჯერ თითქოს მკითხველი საერთოდ ავიწყდება. ყველაზე ხშირად ის უფრო ანგრევს. ანგრევს ყველაფერს. ანგრევს წარმოდგენებს ქართველ ქალზე („თამარი“), კაცსა და ოჯახურ ცხოვრებაზე („კლარა“, იხ. „არილი“, 2002, №1), სიყვარულზე („პლანეტობანა“, „ერთი დაკონკილი ამბავი“, „მინდვრის ყვავილები“), დედაშვილობაზე („პლანეტობანა“, „მინდვრის ყვავილები“). ხელუხლებელი არ რჩება არაფერი. ყველაფერი აყირავებულია, დამსხვრეულია, განადგურებულია, მაგრამ არა ჩვენში – როგორც გითხარით, მწერალს ჩვენი დარდი ნაკლებად აქვს – არამედ თვით მასში, თვით მწერალში.

დღეს მსხვერვა-ნგრევით ვის გააკვირვებ! მოდა მოდა და საკუთარი ნანგრევების ჩვენებით დღეს ისინიც კი კეკლუცობენ, ვის ჩაბეტონებულ ცნობიერებას სინამდვილეში ერთი აგურიც არ დაჰკლებია, მაგრამ ბესო ხვედელიძე ისეთი ჟინით აკეთებს ამას, რომ მის რეალობაში ეჭვი არ შეგებარებათ. დიახ, ეს რელურია და შემზარავიც. იმდენად შემზარავი, რომ

აღმფრთხილებით კიდევ. ამას გამოიწვევს მისი მოთხრობების ხაზგასმულად ჰიპერბოლიზებული გროტესკულობა და ფანტასმაგორიულობა.

ხვედელიძის გროტესკი ძალიან ჰგავს იმ შემთხვევას, როცა მხატვარი იმიტომ კი არ ხატავს მახინჯ ფიგურებს, რომ სწორად ხატვა არ შეუძლია, არამედ შეგნებულად, რაღაც კონკრეტული განცდის გადმოსაცემად.

მოდერნიზმის ამ კანონის გაუთვალისწინებლად, სჯობს საერთოდ თავი არ შეიწუხოთ ხვედელიძის ქმნილებების კითხვით. მაგრამ მაინც რა განცდის მოტანას ცდილობს ჩვენამდე მწერალი?

მოთხრობა „კლარა“ ვაგაცვებთ ქალის ფიზიოლოგიის, საერთოდ მისი ბუნებისადმი გამოვლენილი ცინიზმით. თითქოს რამდენიმე ატომური ბომბი აფეთქდა იმ შარავანდედის გასანადგურებლად, რომლითაც ტრადიციულად ქალია გარემოსილი კლასიკურ კულტურაში. ქვა ქვაზე აღარ რჩება. ასეთ მეორედ მოსვლაში ვიღას შეიძლება ახსოვდეს სხვადასხვა კულტურული ტაბუ? ამ დროს ყველაფერი ნადგურდება და იქნებ უნდა განადგურდეს კიდევ, რაკი აქამდე მივიდა საქმე. ვანდალები ანადგურებენ მარადიულ ქალაქს და, როგორც ამბობენ, ეს შემთხვევით არ ხდება. მაგრამ ნერგვის ამგვარი ფინი იმდენად ამაზრზენ ფორმებს ქმნის, რომ ადვილი შესაძლებელია მკითხველი, ასე ვთქვათ, ამ „ფორმებში გაიჭედოს“. ამაზრზენია ქალი, როგორც ერთი უზარმაზარი და თანაც მაიონეზში ამოთხვრილი ვავინა, რომელშიაც უკვალოდ ქრება როგორც ფოტოაპარატი თავისი შტატივით, ასევე კატა, სახელად ლეო.

საერთოდ, ქალი ჭამს მამაკაცს. ეს მწერლის განცდაა და აქ ის ნამდვილად არ იჩენს ორიგინალობას. ორიგინალურია მაშინ, როცა ამ განცდას რაიმე „კულტურული ფორმით“ კი არა, მართლაც ვანდალური უხეშობით გამოხატავს. მოთხრობაში ქალი რეალურად ჭამს თავის ქმარს. ჯერ ნაჯახით მოკლავს, მერე აქნის, მოხარშავს და თვითონაც ჭამს და კატასაც აჭმევს, რომელიც მანამდე, ბევრი ძებნის შემდეგ, ძლივს იპოვნა საკუთარ საშოში. და, რაც მთავარია, არავინ იცის, ეს გროტესკული ჰიპერბოლა დაჩაჩანაკებული ქმრის ავადმყოფურმა ცნობიერებამ შვა თუ რეალურად ხდება. თუმცა ეს სულაც არ არის მთავარი. როგორც ამბობენ, ამორალიზმში ათქვეფილ სიმახინჯეს თავისი ესთეტიკა აქვს, მაგრამ არა მგონია, ბესო ხვედელიძე მისი ადვპტი იყოს. ვერც იმას დავიჩემებ, ჩვენი მწერლის მიერ ასეთი ფორმების გამოყენებას იგივე საფუძველი აქვს, რაც ყველა დროის კინიკოს-ცინიკოსთა შორის უპირველესი დიოგენეს ცხოვრების წესს ჰქონდა-მეთქი. მის ცნობილ კასრსა და ფარანსაც რომ თავი დავანებოთ, ეს კაცი ხომ თავს უფლებას აძლევდა დღისით-მზისით აცორაზე მასტრუბაციით დაკავებულიყო. მას საერთო არაფერი აქვს არც დიოგენემდე კარგა ხნით ადრე, მზიური ელადიდან შორს, არანაკლებ მზიურ ინდოეთში მცხოვრებ მახავირასთან, რომელმაც საერთოდ უარი თქვა ტანსაცმელზე და აბსოლუტურად შიშველი ქადაგებდა თავის იდეებს. უფრო



ხშირად ჩვენს ახალგაზრდა მწერლებს ჯიმ მორისონთან უყვართ ხოლმე შეხმიანება, რომელსაც ექსტაზში ყოფნისას ათასობით ადამიანის თვალწინ შექმლო ნებისმიერი ტაბუ დაერღვია და ხშირადაც აკეთებდა ამას. ამგვარი უკიდურესობები ყოველთვის შოკს იწვევს, მაგრამ მათი დანიშნულებაც ხომ ეს არის.

ვინ იცის, რამდენ სულელს გაუკეთებია უარესი, მაგრამ, როცა ასეთი ადამიანები ასე საჯაროდ აკეთებენ იმას, რასაც ყველა მალავს, ეს დამაფიქრებელია. ამის შემხედვარე ყველაზე ორდინარულმა ობივატელმაც კი რაღაც დონეზე უნდა გაიაზროს, რომ თავისუფლება ცნობიერების გაუთავისუფლებლად ფიქციაა და ამის მიღწევა მხოლოდ კულტურულ აკრძალვებსა და პირობითობებში გაჭრილი კარის გავლით შეიძლება.

შოკს იწვევს „კლარაც“, მაგრამ მისი შედეგი აქამდე ვერ მალღდება. ფორმის თავისებურებების გამო ეს უფრო რაღაც მიზეზის გამო ყველასა და ყველაფერზე და განსაკუთრებით ქალბატონებზე გაბრაზებული კაცის შურისძიებას ჰგავს. და, თუ მწერალს მართლა ეს მიზანი ჰქონდა დასახული, მაშინ მიუღწევია კიდევ – ვინც ბოლომდე გაუძლებს ამ საშინელებათა მოთხრობას, რაც უნდა მაგარი ნერვების პატრონი იყოს, კლარას გადაჰკიდევს. მსუბუქი გულზიდვის შეუგრძნობლად მაინც ვერ გადარჩება.

მაგრამ რა მიზნის მიღწევას ცდილობს მწერალი მოთხრობით „ერთი დაკონკილი ამბავი“? რა არის ეს, „ეპიკიას“, ამ ჩვეულებრივი ზღაპრის, მისი უღვთოდ დაშაქრული კინოვერსიებისა თუ ამ კინოვერსიებზე ამწებული მასკულტურული ტიპის ვნებების პაროდია? მაგრამ პაროდიაცაა და პაროდიაც! გროტესკი აქ მეტისმეტად ციკლოპურ ზომებს აღწევს და ფორმებიც, შესაბამისად, მეტად თავისებურ, შეიძლება ითქვას, „ნებისმიერ“ სახეს იღებს, რაც არა მგონია, მკითხველს საქმეს უადვილებდეს.

ოცდახუთი წელია ბიო და მაკა ცოლქმრულად ცხოვრობენ, მაგრამ ამ ხნის განმავლობაში ბიოს „ცოცხლად მაინც არ ჰყავს ქალი ეგრე ყელიდან-ტერფამდე გახდილად ნანახი“. აკი თვალი ჭამს და თვალი სვამსო და ბიოც თავის ხვადურ დარდს შუალამისას ტელევიზორში გამოყვანილი ტიტველი ქალების ცქერითლა იქარვებს. ასე იცის ჩვენებური მანდილოსნების კლემამოსილებადა და ღვთისნიერებამ, რაც ზღაპრებიდან იღებს სათავეს. მაგრამ რა ქნას ბიომ? ეპოქა შეიცვალა. ადრე იქნებ ასეთი სურვილი თავში არასოდეს მოსვლოდა, მაგრამ დღეს ყველას ტელევიზორი აღაგზნებს, რადგან ტელევიზორში გაიხადეს ქალებმა და ტელევიზორითვე ხდება „კულტურის მწვერვალებთან“ ზიარება. მაგრამ ლოგინში ჩაწოლისას მაკა ყოველთვის შუქს აქრობს, ხოლო ცოლქმრული ქმენის დაწყებამდე ბიოსთვის თვალზე შავი ჭინჭის ახვევაც იცის.

თუმცა მაკას კლემამოსილება ბლეფი აღმოჩნდა. სინამდვილეში მარჯვენა დუნდულზე ნაჭრილობევი აქვს, დღეს რომ ჭიპს დამგვანებია და იმას მალავს.

ეს სირცხვილი და თავის მოჭრა ბიომ მაშინ ნახა, როცა ერთხელაც ვეღარ გაუძლო ტელევიზიის ძლევამოსილებას და, დამთავრდა თუ არა ლამაზი ქალების ლამაზი ხორცების ჩვენება, თავისი „ზიპოს“ შუქზე სულ დაწვრილებით მიმოიხილა ლოგინზე გამოტყევილი მძინარე მაკას სხეული.

მამასადამე, რომ არა ეს ჩვენებური სატელევიზიო სექსუალური რევოლუცია, მაკა ისე ჩაიტანდა სამარეში თავის ნაჭრილობებზე დაუნდულას, ბიო ვერასოდეს ვერაფერს გაიგებდა. და, საერთოდ, სანამ ტელევიზია დაიწყებდა თავის ძირგამომთხრელ საქმიანობას, ვინ იცის, რამდენი ნაჭრილობები დაუნდულა შეუჭამია მიწას ისე, რომ ოჯახის სიმტკიცისა და ბავშვების მომავლისთვის საფრთხე არ შეუქმნია.

თუმცა ქალი, გინდა კონკია იყოს და გინდაც მადამ პომპადური, მაინც ქალია და მაკამაც უცებ დააჯერა ჩვენი ბიო, რომ დაუნდულაზე მარტორქამ ურქინა. მაგრამ მერე გაირკვა, რომ, თურმე, უფეხებო ნარკოდილერ ვარლამას დაუხვლია თავისი კოლტი. ეს ვარლამა ვიღა ოხერია და კოკაინით ვაჭრობს, თან თავის დროზე მაკასაც უშვებოდა საქნელს. კოლტიც მაშინ დაახალა, პირველად რომ უთხრა, ბიოს მივყვები ცოლად. მოკვლა უნდოდა, მაგრამ მაკას ტყვია რბილობში მოხვდა.

ამ ამბავს თვითონ ბიო გვიყვება, მაგრამ აღარც მას და აღარც არავის ახსოვს ზუსტად, რა ეცვა მაკას იმ ღირსსახსოვარ დღეს, როცა ბიომ პირველად ნახა და მოიხიბლა.

მაშ, მაინც რა ეცვა? ტანზე ყვავილებიანი კაბა, ფეხზე ახალი კალოში და ხელში მარაო ეჭირა თუ ქვედა ეცვა ლაიკის ტყავის, ფეხზე ახალი კალოში, ზევით „ადიდასის“ გრძელსახელოიანი და თვალბზე კაი დიდრონი მწვანე „რეიბანები“ ეკეთა? ან იქნებ ჯინსის ქურთუკი ემოსა მწვანე, ველოსიპედისტის შორტები, ფეხზე ახალი კალოში და იმხელა ტუნები ჰქონდა, ჰაეროვანი კოცნა რომ გაეგზავნა ვინმესთვის იქ, მთელ სუფრას შეისრუტავდა?

ერთი, რაზეც ყველა თანხმდება, კალოშია, რადგან იმ საღამოს, როგორც კონკიას იმ უხსოვარ დროს, მაკასაც ერთი ცალი იქ დარჩა და მერე ბიომ მთელი ათი წელი სწორედ ამ პაწია კალოშით ეძება მაკა.

ამ აბღაუბდამ, ალბათ, უკვე გვარიანად მოგაბეზრათ თავი, მაგრამ რა ქნას მწერალმა? რა მისი ბრალია, თუკი ოდესმე დიადი სამწერლობო პრობლემატიკა აქამდე დაქვეითებულა? „დაკონკილი ამბავი“ არა მარტო ჩვენი ყოფისა და ცნობიერების პაროდირებას ახდენს, არამედ — თავად ამ პაროდის პაროდირებასაც. „კონკია“ მხოლოდ საშუალებაა. ალბათ, სწორედ ეს ორჯერადი პაროდის რთული სისტემა ქმნის გიგანტურ გროტესკულ ფორმებს, რომლებიც თავისი მოსხებილი თუ „თვითნებური“ ხასიათის გამო ძალზე უცნაურ შთაბეჭდილებას ახდენენ მკითხველზე. თუ ღმერთი გწამთ, ცოტა ხნის წინ ჩვენში რომელი პერსონაჟი გაბედავდა, როგორც უნდა გაბრაზებულყო დედაზე, მისთვის სარცხვინელი ეჩვენებინა — ა, თუ არაფერი მახადიაო! ანდა ამის



პასუხად რომელი დედა იკადრებდა, თავის დროზე სულაც კაბაწამოხდობდა რომ ევლო გზაშარაზე, ასეთი რამ ეთქვა შვილისათვის: მამაშენსიქით ბევრი მყავს ნანახი და ვერც მაგითი დაიკვებნი — სტანდარტია ეგ და მორჩაო. ან რომელი მწერალი გაბედავდა ისე არამოტივირებულად მოეკლა თავისი პერსონაჟი, როგორც ხვედელიძე კლავს ბიოს დედას? — ყანაში იწვა მოხუცი, პურისაში, ტანტრა-იოგას ვარჯიშობდა და არ დაინდო კომბაინმა. კიდევ კარგი, ჩვენი ფართო მკითხველი საზოგადოებრიობისათვის მთლად ნათელი ვერ იქნება, რას წარმოადგენს ტანტრა. სამაგიეროდ, ძალიან ემშობლიურება წარწერა საფლავის ქვაზე: „რას მერჩოდი, კომბაინო?!“

მოკლედ, ეს ყველაფერი ერთდროულად მოდერნიცაა და პოსტმოდერნიც. ნგრევას ყოველთვის აქვს ლოგიკა, რომლისთვისაც თვალის გადკენებაც შეიძლება და გარკვეული დასკვნების გამოტანაც, მაგრამ, როცა მწერალი მოთხრობის ფორმით ფანტასმაგორიას გვთავაზობს, რომელშიც სრული თვითნებობა ძირფესვიანად ამსხვრევს მოტივაციას, მაშინ ყველაფერი აუხსნელსა და გაუგებარ სიზმარს ემგვანება. ასეთია მისი „ჯადო“, „ჩურჩიციულუმ ვიტაე“, ნაწილობრივ „მინდვრის ყვავილებიც“. მწერალი ამ სიზმრებით თამაშობს, მაგრამ რა აზრი აქვს ამ თამაშს, გაუგებარია. ერთადერთი, რაც აქედან გასაგები ხდება, ის განხლავთ, რომ ყველაფერი თამაში, ფანტასმაგორია, აბსურდი, გაურკვეველობაა. როცა ყოფიერების ასეთი აბსურდულობის ჩვენებას მწერალი აზროვნების კანონების გათვალისწინებით ცდილობს, ყველაფერი გასაგები და საკმაოდ მომხიბვლელიც ხდება, მაგალითად, „ქალაქის თვითმფრინავებში“. სხვაგვარად ყველაფერი ბუნდოვანდება, აზრი თვალს ეფარება, იკარგება.

რაც შეეხება ჩვენი ცხოვრების სურნელოვან ყვავილებს, მშვენიერ ქალბატონებს, ხვედელიძე მათ მიმართ მართლაც შეუწყნარებელია. მის შეტევებს ვერ უძლებს ვერაფერი, თვით აქამდე დიდად საქებრად მიჩნეული ქალ-ვაჟის უმანკო სიყვარულიც კი. ვერ უძლებს იმიტომ, რომ მის ხელში ეს სიყვარული სრულებითაც არ არის უმანკო. საქმეში ერევიან უმანკო ქალწულთა ავზორცი დედები და შვილებს შეყვარებულებში ეცილებიან. „პლანეტობანაში“ თუ ეს უნებლიეთ ხდება, „მინდვრის ყვავილებში“ უფრო შორს მიდის საქმე. როცა შვილი დედას თავის შეყვარებულთან წაასწრებს, დედა ასე იმართლებს თავს: — მაპატიე, შემთხვევით მოგვივიდა, ნასვამები ვიყავითო. მაგრამ შვილს არაფრის გაგონება არ უნდა და მართალიცაა, რადგან მეორე შეხვედრაზე უკვე თადარიგს იჭერენ — დედამ ამჯერად თან ფანჯარაში უნდა იყუროს, რათა უმანკო შვილი ხელახლა არ წამოადგეთ თავზე.

ვისაც ფანტაზია აქვს, წარმოიდგინოს ეს ბოკაჩოს კალმის ღირსი სცენა, მაგრამ სად ამ მჩქეფარე იტალიელის რენესანსული სიხალისე და სად ჩვენი მწერლის მოდერნისტული პირქუშობა?

წავიდა ის დრო, როცა ქალური ცელქობები მწერალსაც ახალისებდა და მკითხველსაც.

უნდა ითქვას, რომ ასეთ შავბნელ ფონზე მოთხრობა „თამრო“, ერთი შეხედვით, სრულიად საპირისპირო შთაბეჭდილებას ტოვებს. თუმცა ეს მოთხრობა უფრო ხაფანგია იმ ტიპის მკითხველისათვის, რომელიც რაღაც სასწაულის ძალით ჯერ კიდევ ქართული პოსტმოდერნის მიღმა დარჩენილი და სამყაროს ძირითადად ისევ ტრადიციული ფერებით აღიქვამს.

თამროზე ვერ იტყვი, ახალგაზრდააო, მაგრამ ჯერ არც ხანში შესული დედაკაცია. თუმცა თავიდან ეს გარემოება ნაკლებმნიშვნელოვან დეტალად მოგეჩვენებათ. უფრო მეტი ყურადღების ღირსად იმას მიიჩნევთ, რომ მას არც სამუშაო აქვს და არც პატრონი ჰყავს. მოთხრობაში მრავლადაა ამგვარი წყაღქვეშა რიფები. ერთადერთი, ვინც თამროს აბადია, დაბადებიდან ინვალიდი და უსინათლო ძმია, რომელიც საინვალიდო ეტლს ვერ სცილდება. მაგრამ თამრო არ აპროტესტებს ამგვარ გამოუვალ მდგომარეობას. არც ინვალიდი ძმის მოვლა-პატრონობას გაუზრბის. პირიქით. იგი ცხოვრების ერთადერთ აზრს სწორედ თავისი უბედური ძმის მოვლაში პოულობს.. საამისოდ მათხოვრობასაც არ თაკილობს, თუმცა მათხოვრობასაც გააჩნია. თამროს მათხოვრობის საკუთარი, შეიძლება ითქვას, მეტად მოხერხებული სტილი აქვს, რომლის აღწერაც ახლა შორს წაგვიყვანს და არც არის საჭირო, რადგან მწერალი ხაფანგს სწორედ მოთხრობის ამ კუთხით აღქმაში გვიგებს. ერთადერთი, რაც ამ კონტექსტში მართლაც მნიშვნელოვანია, ის გახლავთ, რომ თამროს გასაოცარი ოსტატობით შეუძლია ხმის შეცვლა და, როგორც ჩანს, იმდენად, რომ შეუძლია თავისი უსინათლო ძმაც კი შეიყვანოს შეცდომაში. მოთხრობის დასაწყისში გაკვრით ნახსენები ეს დეტალი ის თოფია, რომელმაც ბოლოს უნდა გაისროლოს.

სხვა მხრივ, ჩვენი ყოფისთვის დამახასიათებელი მთელი ეს უკიდურესი სილატაკე თუ სოციალური უსამართლობა მწერალს იოტიისოდენადაც არ აინტერესებს და, ვისაც მოთხრობის სწორად გააზრება უნდა, ამით არც ის უნდა დაინტერესდეს. „თამრო“ არც დამცირებულთა და შეურაცხყოფილთა მიმართ მკითხველის თანაგრძნობის გამოსაწვევად დაწერილა და არც ჩვენებურ მანდილოსანთა ჭირთა თმენის ფენომენალური უნარის სადიდებლად.

თანაგრძნობის გამოსაწვევად ან ხოტბის შესასხმელად დაწერილი მოთხრობა, ცხადია, ისეთი ენით არ იწერება, როგორსაც მწერალი გვთავაზობს. აი, მისი ერთი ნიმუში:

„სულ მოიფლამა ერთ ღროს კოხტა და ტანადი თამრო. სადღაა ადრინდელი ეშხიანი მიხვრა-მოხვრა, ველური მხერა და სიყირმიზე. საჯდომიც ხომ ქუსლებამდე მომჩვარვია; ლამის მკერდიც ჩულქში ჩაიტნიოს და ამ ყველაფრისდა გამო ძირითადში ფინთ ხასიათზე იქნება, მაშ როგორ?..“

მოკლედ, მართალია, თამრო ამას არ ამბობს, მაგრამ, სამაგიეროდ, მკითხველის ცნობიერებაში ხშიანდება ჩვენი კულტურის წიაღიდან მომავალი სიტყვები – „მე ის თამრო აღარა ვარ“, რომელმაც მოკლედ ხანში ახალ დასკვნამდე უნდა

მიგვიყვანოს – დროს უდენია, უდენია და ჩვენებურ მანდილოსანთა ოდესმე ლეგენდარული ღირსებებიც თან წაუღია. დროის დინება ხომ იგივე დავიწყების მდინარის დენაა. მაგრამ ადრე თუ თამროების ასეთი გულისმომკვლელი ფერიცვალება გულქვა ბატონის ავხორცული ჟინიანობით ხდებოდა, დღეს ყველაფერი ასეთი ქირურგიული ჩარევის გარეშე ხდება. ამიტომ თამრო არა მარტო უბრალოდ ის აღარ არის, რაც იყო, არამედ აღარც შეუძლია ძველ თამროდ დარჩეს. და, რა თქმა უნდა, გესმით, რომ აქ მაინცდამაინც გარეგნობა არაფერ შუაშია. გნებავთ ხნობრივი აღვირახსნილობა დაარქვით ამას და გნებავთ სატელევიზიო სექსუალური რევოლუცია – გააჩნია თვითონ სად დგახართ, თუმცა ამით არაფერი შეიცვლება. ფაქტი ფაქტად დარჩება და ასეთ პირობებში, ადგილობრივი თავისებურებების გათვალისწინებით მთავარი ხდება არა მარტო ის, ვინ როგორ იკმაყოფილებს თავის სექსუალურ ფანტაზიებს, არამედ ისიც, ვინ რა გამართლებას მოუძებნის მათ. რაც შეეხება თამროს, მართალია, მისი ფანტაზიები სატელევიზიო შტამპს ვერ სცილდება, მაგრამ, როცა საქმე მათ გამართლებაზე მიდგება, ამ მხრივ მას მართლაც არა ჰყავს ბადალი.

სხვათა შორის, ეს გარემოება სხვა მწერლისათვის შეიძლება დიდი სევდიანობის საბაბიც გამხდარიყო, რითაც იქნებ კეთილშობილ კრიტიკოსთა გულიც მოეგო და „კონკიას“ კინოვერსიებზე შეყვარებულ მკითხველთა არმიებიც ეშოვა, მაგრამ ხვედელიძე სხვაგვარად იქცევა. მას ურჩევნია მანდილოსანთა ფარისევლობა ამხილოს, ოღონდ არ ვიცო, იცნობიერებს თუ არა, რომ ამ შემთხვევაში მისთვის ესეც თამაში გამოდის, ანუ ერთი ეპიზოდი იმ გაუგებრობიდან, რომელსაც „მაღალი შტილის“ მიძღვარი კრიტიკოსები ცხოვრებას უწოდებენ, მაგრამ, რომელიც, ბესო ხვედელიძის შემოქმედებიდან გამომდინარე, სხვა არაფერია, თუ არა, კაცმა არ იცის, ვის თავშესაქცევად გათამაშებული ფარსი.

ამ ვითარებაში რაღა შუაშია თანაგრძნობა, სოციალური პრობლემატიკა ან სევდიანობა?

თამროსთვის სიზმარ-ცხადი ერთმანეთშია არეული.

ცხადში თუ ისე დაჰფოფინებს თავის ინგალიდ ძმას, რომ უნებლიეთ ძველი კურთხეული დრო მოგაგონდება, ოდეს მარად ნეტარნი ჩვენნი დედანი მოვალეობის კარნახით ცეცხლშიაც ჩადგებოდნენ, ძილში ერთთავად სექსუალურ ფანტაზიებშია, ხან ვითომ თვითონაა მამაკაცი, ძმა კი – ქალი და ხანაც – პირიქით.

თუმცა ეს ჯანდაბას.

სიზმარს რა ჭკუა მოეკითხება. აკი ამბობენ, ამ საქმეში ხშირად ადამის მოღვმის დაუძინებელი მტერიც ურევს თავის უწმინდურსა და ბალნიან ხელსო. სექსუალური ფანტაზიებისაგან თვით ისეთი ღირსეული კაცის სიზმრებიც კი არ იყო დაზღვეული, როგორიც გახლდათ განთქმული მაჰათმა-

განდი. მოკლედ, სექსი ადამიანური ყოფიერების იმ ქვაკუთხედთაგანია, რომელზედაც ბევრი ვინმე და რამე დაღეწილა გასულ საუკუნეში და მომავალში რა მოხდება კიდევ, ემბაკმა იცის. მაგრამ სიზმრად ნანახი კოიტუსები, პოლუციები თუ ინცესტები სატანის ხრიკებს ან, უკიდურეს შემთხვევაში, მწერლურ ცელქობასა და ფსიქოანალიზის გამრყენელ ზეგავლენას თუ შეიძლება მივაწეროთ, იმას რაღა მოვუხერხოთ, რომ თამრო ბოლოს და ბოლოს რეალურადაც შესცოლავს თავის გაუბედურებულ ძმასთან?

თანაგრძნობა გადაადგმევინებდა ამ ნაბიჯსო, რომელ კეთილშობილ კრიტიკოსს არ ჩასჩურჩულებს ამ აზრს კლასიკური კულტურის წიაღიდან წამოსული ხმა?

მაგრამ დღეს ეს ხმა განწირულია დარჩეს ზმად მღაღადებლისად...

მეტი რა გზაა, რადგან მოთხრობაში თვალნათლივ ჩანს, რომ თამრომ ჯერ თვითონ გააღიზიანა ისედაც გაღიზიანებული და აღგზნებული გიო არარსებული გრძელფეხება, ტანსაცმე, დიდძალქუება, მსხვილტუჩება და ცისფერთვალება გოგოებზე ამკარად პროვოკაციული ლაპარაკით და მერე, რაკი სხვა გამოსავალი ვეღარ ნახა (თითქოს შეიძლებოდა რომ ენახა), ადგა და თვითონ შესცოდა.

რომელი ლუქსორელი ქურუმი მე ვარ ან რომელი ფარაონის ოჯახის ქამთაღმწერელი ბესო ხვედელიძეა? ცხადია, არც თამრო და გიო არიან მეგობრული უფლისწულნი, რომ ამგვარი ინცესტი დიდად საქებარი თუ არა, ჩვეულებრივი მოვლენა მაინც იყოს. მოგეხსენებათ, ჩვენ ყველანი, ავად თუ კარგად, ბედკრული საქართველოს შვილები ვართ, ამიტომ ამგვარ ვითარებას თავისი სერიოზული მოტივი სჭირდება.

რაც შეეხება მხატვრულ მოტივაციას, უნდა ითქვას, რომ ამ მხრივ ყველაფერი რიგზეა. ერთ დროს კოხტა და ტანად თამროს ახლა რომ ზედ აღარავინ უყურებს, ერთად გავლასა და კაი ადგილას პატიჟზე რომ მუსაიფიც ზედმეტი, ჯერ კიდევ მხნე ქალისათვის დიდი დარტყმაა, რა თქმა უნდა. ადრე ბუზებივით რომ ეხვეოდნენ კაცები და ყველას ცივი უარით ისტუმრებდა და ახლა რომ თვითონ სთავაზობს თავს და აღარავინ ეკარება, ცხადია, ვერც ეს ჩაივლის უკვალოდ იქ, სადაც სექსუალური რევილუციის ბურჯი ტელევიზიაა. აი, რატომ ხედავს თამრო ასეთ მოკლემეტრაჟიან პორნოგრაფიულ სიზმრებს. აი, საიდან იბადება თამროს სიზმრებში ისეთი ჩამყავებული სცენები, როგორიცაა ნაირფერი შუქებით გაჩახჩახებული დარბაზი, ერთმანეთს ჩახვეული მოცეკვავე წყვილები, შავ სმოკინგში გამოწყობილი დირიჟორი თამრო, რომელიც სიზმარში კაცია, ხოლო დარბაზში ეულად შემოსული გიო – ქალი. მერე დირიჟორის ხელმკლავი, ორკესტრანტების ამბორი ხელზე. მერე კულისები, კაბის დილების სწრაფი ჩახსნა, ვულგარული ოთხზე დაყენება და მუსიკის რიტმით გაძლიერება...

ასეთი ფანტაზიებით აგზნებულმა თამრომ უნებლიეთ გიოც უნდა ალაგზნოს ვიდაც არარსებულ გოგოებზე ლაპარაკით, თან რომ თამროს გაბარიტები აქვთ და გიოც რომ ვითომ ძალიან მოეწონათ.



არაცნობიერად? დიას, არაცნობიერად. უფრო მეტიც, მთელი მოთხრობა თამროს არაცნობიერი მზადებაა მოთხრობის ფინალისათვის, ანუ ეს ის შემთხვევაა, როცა მანამდე სასხვათაშორისოდ ნახსენები ყველა თოფი თუ მუშკეტი ბოლოს ერთად დაიგრიალეს.

რა თქმა უნდა, ეს ოსტატობაა.

ოსტატობაა ისიც, რომ მკითხველი უცებ ვერ უნდა გაერკვეს, თავისი საპყარი ძმის თანაგრძნობით აკეთებს ამას თამრო თუ პათოლოგიური გულისთქმის დასაკმაყოფილებლად. ოსტატობაა ისიც, რომ თამროს შეუძლია, თუ მოისურვებს, საკუთარ თავსაც დაუმტკიცოს, ინცესტი ჩემი საცოდავი ძმის სიბრალულმა ჩამადენინაო.

აი, ასე. თამრო არა მარტო დანარჩენ კაცობრიობას, თავსაც იტყუებს და ჩვენი მწერალიც ოსტატურად გვაჩვენებს ქალური ბუნების ასეთ იგავმიუწვდომელ ქვეყდანობას. ამ ფონზე ვინ იტყვის, რეზოს („კლოუნები გამოძახებით“) იღუა — იუდა იქნებ სულაც გადაცმული ქალი იყო — უკბილო ხუმრობააო?

ალბათ, არაიან.

მაგრამ, თუ კრიტიკოსის კრიტიკულ ახირებად არ ჩამომერთმევა, უნდა ვთქვა, რომ ეს ის შემთხვევაა, როცა თუნდაც ასეთი უნაკლო მხატვრული მოტივაციაც კი არ არის საკმარისი.

ნეტა რატომ არ გვჩნდება ასეთი უკმარისობის გრძნობა ნაბოკოვის „ლოლიტას“ კითხვისას? დაფიქრებულხართ ამ თემაზე? მაინც რით არის მნიშვნელოვანი ისეთი პათოლოგიური ტიპის უთავბოლო ცხოვრება, რომელსაც ზიზღს ჰგვრის მშვენიერი ზრდასრული ქალის ბაყვ-ბარძაყი, ყველა დროისა და ეპოქის ქალბატონთა სექსუალურობის ეს ერთ-ერთი უმთავრესი სიმბოლო და დაუოკებელი ვნებით ილტვის ამ ქალის განხიკინებული თინეიჯერი შვილისკენ?

მაინც რითი ვაითქვა სახელი ამ წიგნმა?

არა მგონა, მისი ფენომენალური პოპულარობისთვის საკმარისი ყოფილიყო ბატონი ნაბოკოვის წმინდა მხატვრული ოსტატობა, აღარაფერს ვიტყვი ამ წიგნის საზოგადოებრივი მორალის შეურაცხმყოფელ ხასიათსა და პორნოგრაფიულობაზე. საჭირო იყო კიდევ რაღაც და ეს რაღაც აღმოჩნდა ახალი ეპოქის ის პრინციპი, რომლის ხორცშესხმული განსახიერებაცაა ეს რომანი.

დადგა დრო, როცა არსებობის უფლება ეძლევა თვით ისეთ უკიდურესად მარგინალურ ტიპსაც კი, როგორცაა ეს ბედმახი ჰუმბერტი, როცა საზოგადოება ინტერესდება თვით ასეთი პათოლოგიური ადამიანის მსოფლგანცდით, მისი ტრაგედით, მისი ავადმყოფური ცნობიერების სტრუქტურით.

სხვა საქმეა, ჩვენ მოგვწონს ეს თუ არა.

თავის დროზე არც იქ მოეწონათ, სადაც დაიწერა ეს წიგნი. მაგრამ მთავარია არა მორალიზების ბუზღუნი, არამედ საზოგადოებრივი მზაობა მაქსიმალური პლურალიზმისათვის, როცა უქმდება ერთადერთობის პრეტენზიის მქონე ნებისმიერი „ჭეშმარიტება“, ნებისმიერი მოძღვრება, ნებისმიერი ინტერპრეტაცია, როგორც ადამიანის ცნობიერების დაშტამპვის, მისი უზურპაციის მეტად ფაქიზი და ძლიერი საშუალება.

არ ვიცი, რამდენად იცნობიერებს ამას ჩვენი მწერალი, მაგრამ მას შეეძლო პოტენციურად დაახლოებით იმავე ამოცანის გადაწყვეტა ეცადა თავისი „თამროთი“. სხვა საკითხია, ჩვენ, საზოგადოება, რამდენად ვართ საამისოდ მზად, მაგრამ მწერალმა ზომ უნდა სცადოს? სამწუხაროდ, ამგვარი რამ არ ხდება. უფრო მეტიც, კიდევ უფრო სამწუხარო ის მგონია, რომ ქართველი მწერლის ქართულად დაწერილ მოთხრობაში აღწერილია ინცესტის შემთხვევა და-მძას შორის, მაგრამ ეს ისეა გაკეთებული, რომ მკითხველის შოკს არ იწვევს. თუ დავაკვირდებით, ამის მიზეზსაც დავინახავთ — მწერალი იმდენად გულგარული ენით წერს მოთხრობას და, შესაბამისად, იმდენად აგდებული დამოკიდებულება აქვს თამროსადმი, რომ მკითხველსაც არასერიოზული დამოკიდებულება უჩნდება ამ პერსონაჟისადმი. რასაკვირველია, რაც უფრო სერიოზულად მოვეკიდებოდით თამროს, რაც უფრო გულთან ახლოს მივიტანდით ამ ადამიანს თავისი ცხოვრებით, მით მეტად გაიზრდებოდა შოკის ხარისხიც, ანუ გაიზრდებოდა მკითხველის ცნობიერებაზე მოთხრობის ზემოქმედების ხარისხი.

ამ ვითარებაში კი მკითხველის ცნობიერებაში თამრო რჩება როგორც რაღაც პათოლოგიური გამონაკლისი, ყურადღების არაღირსი ავადმყოფური შემთხვევა, რომელიც არანაირად არ ეხება მის გულსა და ნერვებს და, შესაბამისად, არც მის ემოციურ აფეთქებას იწვევს. მოკლედ, ეს მოთხრობა რჩება როგორც სრულიად უმნიშვნელო ადამიანის პათოლოგიური და ზიზღის მომგვრელი ამბავი, არც თავშესაქცევი და არც მთლად პორნოგრაფიული, უბრალოდ, როგორც ქალური ქვებუდანობის მხილების ცდა.

სამწუხარო კია, რადგან, მე მგონი, სავსებით შესაძლებელი იყო „თამროს“ უფრო მნიშვნელოვანი შთაბეჭდილება მოეხდინა ჩვენზე, ვიდრე ახლა ახდენს. ეს არის და ეს. მე ღავამთავრე. დანარჩენი შეგიძლიათ თვითონ განსაჯოთ.

მოგზაურობა „მთვარით განათებულ ბაღში“

ღიას, მოგზაურობა და არა გასეირნება, რადგან „მთვარით განათებული ბაღი“ — ნაირა გელაშვილის მოთხრობათა კრებული — ის წიგნი არ გახლავთ, მსუბუქი, უღრუბლო განწყობა რომ დაგრჩეთ მისი წაკითხვის შემდეგ. ამ წიგნისეული სანახების მოხილვა მაინცდამაინც ვერ დაგატყობთ და გაგალაღებთ, ვერ იტყვით, რომ კარგად გაისეირნეთ და დაისვენეთ; პირიქით, ამ „ბაღს“ ტკივილით გულშემძრულნი ტოვებთ და ხვდებით, რომ ეს მართლაც მოგზაურობა იყო — ძნელი, ხიფათიანი და დამღლეელიც; თუმცა, ამავე დროს, გრძნობთ, რომ რაღაც მნიშვნელოვანი წრთობა გაიარეთ, თითქოს უფრო ამტანნიც გახდით... მართალია, ავტორისათვის სულაც არ არის უცხო იუმორის გრძნობა და შიგდაშიგ, თითქოს ღრუბლებიდან მზემ გამოანათაო, ისე შვებისმომგვრელად ამოგასუნთქებთ ამ იუმორით, მაგრამ დომინანტური როლი ამ წიგნში მაინც დრამატიზმს ეკუთვნის, შიგდაშიგ ქუფრ ტრაგიზმში გარდამავალს.

სახელწოდება წიგნისა „მთვარით განათებული ბაღი“ პირველი მოთხრობის სათაურიცაა, თან არცთუ მაინცდამაინც ნაწარმოების შინაარსზე მიმნიშნებელი სათაური: მხოლოდ მოთხრობის ბოლოს არის ნახსენები მთვარით განათებული ბაღი, რომელსაც მოთხრობელი გმირი შეჰყურებს. თვით მოთხრობა სევდიანად იუმორისტულია: ცირკის ლილიპუტთა დასი მოისურვებს თეატრის მსახიობთა დასად იქცეს და ტრაგედიები ითამაშოს. ლილიპუტები მიაღწივენ კიდეც მიზანს, მაგრამ მაყურებელი მათ თამაშზე იცინის, რაც მსახიობისათვის მოულოდნელი და სასოწარკვეთის მომგვრელია. მხოლოდ სპექტაკლზე რაღაც მანქანებით მოხვედრილი ბავშვი აღიქვამს სერიოზულად მათ თამაშს და პროტესტსაც გამოთქვამს მაყურებელთა მხიარულების გამო. სულ ეს არის მოთხრობის ფაბულა. ძნელია ამ ნაწარმოებზე რაიმეს თქმა, რადგან ის, რაც, ალბათ, მასში მთავარია, ავტორს ქვეტექსტებსა და სიმბოლოებში შეფარული როდი აქვს, არამედ უშუალოდ გვესაუბრება მასზე და ანალიზის ობიექტადაც აქცევს. კრიტიკოსი აქ, ალბათ, ბევრს ვერაფერს დაამატებს; მე მხოლოდ ჩემი დამოკიდებულება შემიძლია გამოვხატო ლილიპუტების ამ ამო და განწირული ძალისხმევის მიმართ: რატომ არ ესმით ამ საბრალოებს, რომ ის ტრაგედიები ლილიპუტებზე არ არის დაწერილი, რომეო და ჯულიეტა ხომ ფიზიკურად სტანდარტული ზომის ადამიანები იყვნენ და მათ როლში ლილიპუტების თამაში, რასაკვირველია, პაროდიად აღიქმება. ის მაყურებლები, ჩანს, სავსებით

ნორმალური მაყურებლები არიან და მათი ბრალი სულაც არ არის; თუ ტრაგედიის ამ უნებურ პაროდის ტრაგედიად არ იღებენ. ისინი კი არ დასცინიან ლილიპუტ მსახიობებს, არამედ გულწრფელად უკრავენ ტაშს და იცინიან, როგორც კომედიის მაყურებელი გაიცინებდა მსახიობთა წარმატებულ თამაშზე, რაკი „რომეო და ჯულიეტას“ ეს „ლილიპუტური ინტერპრეტაცია“ საგანგებოდ კომიკური ჩანაფიქრის ხორცშესხმად ეჩვენებათ. მათ ეჭვადაც კი არ იციან, ალბათ, რომ ლილიპუტების თამაში სრულიად სერიოზულია. ამ ბავშვის საქციელი გასაგებია – ბავშვს თავად ლილიპუტებიც ბავშვები ჰგონია და მათ თამაშს ისეთად აღიქვამს, როგორიც სინამდვილეშია – სერიოზულად; ტრაგედიის მოთამაშე ლილიპუტი მსახიობებისათვის შესაძლოა მხოლოდ ერთი გამოსავალი არსებობდეს – მათ ან ბავშვები, ან თავიანთივე მსგავსი ლილიპუტები უნდა ჰყავდეთ, ალბათ, მაყურებლებად, რათა მათი თამაში კომედიად არ იქნეს აღქმული. ეტყობა, ლილიპუტებს დაავიწყდათ რაბინდრანათ თავორის სიტყვები: „ბალახი არ ცდილობს ბანიანგის ზედ იქცეს და ამის გამო დედამიწა ყოველ წელიწადს მომხიბლავი მწვანით იმოსება“. ლილიპუტს თავისი ლილიპუტური მასშტაბი თუ ამპლუა თვით დმერთმა დაუწესა და არ ვარგა ღვთის განჩინების წინააღმდეგ წასვლა.

ასე რომ, წიგნის პირველი მოთხრობა გაორებულ განცდას გვიტოვებს: ლილიპუტები თან გვებრალებიან თავიანთი ახირების თუ გატაცების გამო, თან გველიმება მათზე...

გადავინაცვლოთ მომდევნო მოთხრობაზე. მისი სათაურია „ფანჯრები“. ამ ნაწარმოებსაც (და, კაცმა რომ თქვას, მეტნაკლებად ამ კრებულის მოთხრობათა უმრავლესობასაც) მსგავსი თავისებურება აქვს, რაც პირველს: მთავარი სათქმელი აქაც ზედაპირზე ძვეს და თვით ავტორი იმდენად მკაფიოდ და საფუძვლიანად ანალიზებს აქ დასმულ პრობლემებს, რომ კრიტიკოსისათვის მაინცდამაინც ბევრს არაფერს ტოვებს „საკბილოს“. რამდენადაც ვიცი, დღევანდელ დასავლურ ლიტერატურაში ორიენტაცია უფრო ამგვარი, ნაკლებად ინტერპრეტირებადი მხატვრული ტექსტების შექმნაზეა აღებული, რადგან გასული საუკუნის კრიტიკოსებმა თუ ლიტერატურათმცოდნეებმა სიმბოლოებითა და ალუზიებით დატვირთულ მრავალპლანიან მხატვრულ ტექსტებს (მაგ.; ჯოისის „ულისეს“) მეტისმეტი ექსპლოატაცია გაუწიეს, ააგეს რა მათზე უკიდურესად თვითნებურ ინტერპრეტაციათა მთელი სისტემები, რამაც საბოლოო ჯამში მკითხველისათვის კი არ გააადვილა ამ ნაწარმოებთა აღქმა-გაგება, პირიქით, გააძნელა (ეს კი, ალბათ, არ უნდა იყოს კრიტიკის თუ ლიტერატურათმცოდნეობის დანიშნულება); „ფანჯრებზე“ ის შემიძლია ვთქვა, რომ ავტორს თხრობის ორიგინალური ფორმა აქვს შერჩეული, რომელიც საშუალებას იძლევა ხედვის ფოკუსთა მონაცვლეობით ოთხი პერსონაჟის ფიქრები გადმოგვცეს და გვაჩვენოს მათი ურთიერთგანპირობებულობა; ერთმანეთისთვის უცნობ ადამიანთათვის ერთმანეთის ფანჯრებიდან გამომავალი სინათლე კრიტიკულ წუთებში რაღაც

02707





არსებით მნიშვნელობას იძენს და, რასაკვირველია, სიმბოლოდაც შეგვიძლია მივიჩნიოთ, ოღონდ ეს ძალიან ღია, გამჭვირვალე სიმბოლოა, გაშიფვრავამომხეურება რომ არ სჭირდება, და შეიძლება ასეთი, არცთუ ორიგინალური სენტენციის სახეც მიეცეს – „ადამიანი ადამიანისთვის სინათლე“.

ამ მოთხრობაში ავტორი ეპიკურ, ობიექტურ თხრობას საერთოდ არ მიმართავს, დიალოგებიც ძალიან ძუნწად აქვს გამოყენებული. კომპოზიცია აგებულია პერსონაჟთა ფიქრების მონაცვლეობაზე. ორი ერთმანეთის მოპირდაპირე ფანჯრის მეშვეობით იქმნება ერთგვარი ველი, ამ ფანჯრებს მიღმა მყოფ, ერთმანეთისთვის უცნობ ორ მამაკაცს შორის აზრის ენერგიის ურთიერთშემხვედრი ნაკადები მიემართება, თუმცა არც ერთმა მათგანმა არ იცის საპირისპირო ნაკადიც თუ არსებობს; სუბიექტურად ორივე მათგანის ძალისხმევა ცალმხრივია: თითოეულს სჭირდება, რომ მეორის ფანჯარაში ერთხანს სინათლე ენთოს და ერთურთს შთააგონებენ თუ ევედრებიან სინათლის არ ჩაქრობას, საინტერესოა, რომ, როცა ერთი მათგანი ფიქრით მეორეს მიმართავს – „ოღონდ შუქი არ ჩააქრო და, თუ გინდა, ლექსები წერეო“, ამ დროს მეორე მართლაც ლექსებს წერს და მანამ შეუძლია თავს წერის უფლება მისცეს, სანამ პირველის ფანჯარაში შუქი ანთია...

მოთხრობის პერსონაჟთა რიცხვი ოთხია: ორი მამაკაცის გარდა ორი ქალიც არის მოქმედებაში ჩართული: პირველთან საყვარელი ქალია, მეორესთან – დედა. სინათლის ჩაქრობა-არჩაქრობის მოტივი სწორედ ამ ქალებს უკავშირდება; თუ რა მიზეზების გამო ხდება ეს უცნაური კონტაქტი ორ ფანჯარას შორის, ამაზე ლაპარაკი ფაქტობრივად მოთხრობის შინაარსის მოყოლა იქნება და ამისგან თავს ვიკავებ (ნაწილობრივი მოყოლა მაინც გამომივიდა). სიძნელე სწორედ აქ არის კრიტიკოსისთვის: ავტორი პერსონაჟთა შინაგან მონოლოგებში თვით ამბის გადმოცემას აქცევს აზრის განვითარებად, ანალიტიკურ პროცესად. პერსონაჟები მთელი თავიანთი ეგზისტენციით (თუ შეიძლება ასე ითქვას) და მნიშვნელოვანწილად ბიოგრაფიითაც შემოდიან ორ ფანჯარას შორის წარმოქმნილ საკონტაქტო სივრცეში, იმ მაგიურ ველში, სადაც მათ შეუძლიათ ერთმანეთზე სულიერი ზემოქმედების აქტები განახორციელონ, და ეს ზემოქმედება ორივე მხარისათვის სასიკეთო აღმოჩნდეს ისე, რომ თავადაც არ იცოდნენ, რა სამსახური გაუწიეს ერთმანეთს; თითოეული მხოლოდ შველას ითხოვს მეორისაგან (საკუთარ ფიქრში) და ამ დროს ეჭვადაც არ იცის, სწორედ ამ თხოვნით თვითონვე რომ შველის იმ მეორეს...

მომდევნო მოთხრობის „მწვანე ჭიშკრის“ გმირი იოტისოდენა თანაგრძნობას არ იწვევს პირადად ჩემში. კაცი სახლიდან რომ გაიპარება და ოცი წელი მშობლებს არ გამოეხმაურება (ისე, რომ მშობლებს დაღუპული ჰგონიათ და მისი საფლავიც კი მოაწყვეს, რომელშიც შვილის მაგივრად მისი ტანსაცმელი დამარხეს), დიახ, ასეთი კაცი რა პირით ბრუნდება უკან ოცი წლის შემდეგ? კიდევ კარგი, თავისი „დაღუპვის“ ამბავს რომ შეიტყობს, უკანმოუხედავად

გაიპარება და მშობლებს აღარ ააფორიაქებს თავისი უგულო, ეგოისტური პიროვნების „აღდგომით“; ასეთი კაცი ბუნების შეცდომად უნდა ჩაითვალოს, ალბათ...

„მეგობრები“. მოთხრობა ორ მეგობარ ქალზეა, რომელთაგან ერთი ახალი დაქვრივებულია და სასოწარკვეთას ეძლევა იმის გამო, რომ მისი გარდაცვლილი ქმარი რატომღაც არა მას, არამედ მის მეგობარ ქალს ესიზმრება, თანაც ამ სიზმარს ერთგვარი ეროტიკული ელფერიც ახლავს. ეროტიკულობის საფუძველი, თავისთავად ცხადია, გახლავთ ვერაცა იმ მცნებისა, რომელიც შეგვაგონებს: „არა გუული ვითქმიდეს ცოლისათვის (ამ შემთხვევაში ქმრისათვის – ავტ.) მოყვასისა შენისა“.

ვფიქრობ, ოდესმე, როცა, ალბათ, ბოლოს და ბოლოს ქვრივსაც დაესიზმრება თავისი გარდაცვლილი ქმარი, არცთუ ნიშნისმოგების გარეშე უამბობს ამ სიზმარს თავის მეგობარსა და, როგორც ირკვევა, მეტოქეს, რომელმაც, თავის მხრივ, იქნებ გაუცნობიერებლად, მაგრამ არსებითად სწორედ ნიშნის მოსაგებად უამბო თავისი სიზმარი... მოთხრობაში თითქოს ასე არ წერია, გარეგნულად სხვა ვითარება იხატება – ქვრივის უახლოესი მეგობარი მისი გლოვის გულწრფელი გამზიარებელია; მაგრამ მაინც შეიძლება ვიკითხოთ, მართლა მეგობრის გლოვას იზიარებს თუ თავისას გლოვობს? სანამ მეგობარს ქმარი ცოცხალი ჰყავდა, სიყვარულში ვერ შეეზიარა, ვერ უღალატა და ეს მისი მორალური პლაუსია, მაგრამ ხომ შეეძლო ენაზე კბილი დაეჭირა და არ ეამბნა თავისი სიზმარი ქვრივისათვის, ისედაც დატანჯული უარესად არ დაეტანჯა? აქ მაინც თავი იჩინა ქვეცნობიერმა ქალურმა ჯიბრმა და, თუ გნებავთ, მტრობამაც, თუმცა ეს სიტყვა ზედმეტად ხმაამალა და დაუნდობლად ჟღერს... ერთგული თანადგომა და თანაგრძნობა უბედური მეგობრისადმი და ამის გამო საკუთარი ყოფითი პრობლემების დავიწყება ხომ ერთგვარი თვითგვემაც არის იმ გაუმსხვლელი და აკრძალული ლტოლვის გამოსასყიდად, მაგრამ, ამავე დროს, გაღიზიანების მომგვრელიც გახლავთ თვითმგვემელისათვის, რადგან სინამდვილეში ხომ არაფერი მომხდარა, რეალურად ხომ არ უღალატნია მეგობრისათვის! და ამ სიზმრის მოყოლა ამ გაღიზიანების კომპენსაციაა თითქოს, „უსამართლოდ დაჩაგრულის“ პროტესტიცა...

მოთხრობაში ორი პერსონაჟი ქალი უშუალოდ მოქმედებაში ჩანს – ნელი (ქვრივი) და დალი (მეგობარი). რაც შეეხება თამაზს, ნელის ქმარს, ის მხოლოდ რეტროსპექტიულად არის წარმოდგენილი – საუბარში, ფიქრებსა თუ სიზმრებში; ვფიქრობ, აჯობებდა, ამ ქალთაგან ერთ-ერთი მთავარი გმირი იყოს და მხოლოდ მის შინაგან მონოლოგს გვთავაზობდეს ავტორი, მეორე კი მხოლოდ პირველთან ურთიერთობაში ფიგურირებდეს: ამგვარი მონოფონიურობა კომპოზიციას უფრო მთლიანსა და კონცენტრირებულს განდიდა. მოცემული სახით კი კომპოზიცია თითქოს ერთგვარად „დაბზარულია“, რადგან „ნელის პარტია“, თავიდან რომ დომინანტურის, წარმმართველის პრეტენზიით გვეძლევა,



ბოლოს რაღაცნაირად „გვერდზე რჩება“ და თავის უფლებებს უთმობს „დაღის პარტიას“, რომელიც თითქოს მეორადი, დაქვემდებარებული უნდა ყოფილიყო; შესაძლოა ასეთი შთაბეჭდილება იმიტომ რჩება, რომ მოთხრობის ბოლო ნაწილი მთლიანად უჭირავს დაღის შინაგან მონოლოგს (უფრო ვრცელს, ვიდრე ნელის შინაგანი მონოლოგია) და ავტორისეულ თხრობას, რომელშიც დაღის თვალთაა დანახული წარსული, სამივე პერსონაჟისთვის საერთო რომ არის; მოთხრობა მთავრდება დაღის სიზმრით (ისევ თამაზი ესიზმრება); იქნება შთაბეჭდილება, თითქოს დაღი არის მთავარი გმირი: ალბათ, აჯობებდა დაღის და ნელის შინაგანი მონოლოგები უფრო ხშირ-ხშირად ენაცვლებოდეს ერთმანეთს და, შესაბამისად, ავტორისეულ თხრობაშიც დაცული იყოს სხვაგვარი პროპორცია, რათა მკითხველის ყურადღება თანაბრად ნაწილდებოდეს ორივე გმირზე. ამგვარი სწორი გადანაწილებით არის მიღწეული პოლიფონიურობის ეფექტი მოთხრობაში „ფანჯრები“.

„სხვისი გაზაფხული“. ეს არის მოთხრობა კაცზე, რომელმაც ისე გაატარა თავისი ცხოვრება, რომ ბუნებას მთლიანად მოწყვეტილი იყო. შემთხვევით ხელში ჩავარდნილი უცნობი ქალის ხელნაწერი, რომელშიც პოეტურად არის გადმოცემული გაზაფხულის დადგომა, დააფიქრებს მას რაღაც მნიშვნელოვანზე, რაც ყოველდღიურობის უსასურ მსვლელობაში გამოჩნა, რასაც გვერდი აუარა. ბოლოს კი, უკვე სიბერეში შესული და დაქვრივებული, გრძნობს, რომ შვილებისა და მათი ოჯახებისათვის ზედმეტი გახდა და სოფელში დასახლებას გადაწყვეტს. ეს ახლებური ცხოვრება აღვილი არ იქნება მისთვის, რადგან სოფლის, მიწის, ბუნების არაფერი გაეგება, მაგრამ, ალბათ, სჯობს გვიან, ვიდრე არასდროს... და უკვე ღამის გაებრაზდე ჩემს თავზე, ვხვდები, რომ ვერაფერს ვიტყვი ამ მოთხრობაზე საყურადღებოს, ყველაფერი უჩემოდაც ცხადად არის მასში ნათქვამი...

„ერთი კაცის სიკვდილი“. აქაც სიცოცხლის პოეზიის ვერადმქმელ თუ უგულვებელმყოფელ სულზეა ლაპარაკი: კვდება ერთი კაცი, რომელსაც სიტყვებს რიცხვები ერჩივნა, რაკი რიცხვები გარკვეულობასთან, წესრიგთან იყვნენ დაკავშირებული, სიტყვები კი ხშირად ტყუოდნენ, ყოველ შემთხვევაში შეუცნობელნი და დამაბნეველნი იყვნენ. ერჩივნა, რომ ადამიანებიც მანქანებს, რობოტებს თუ კომპიუტერებს ჰვანებოდნენ, რადგან ტექნიკის ამ ქმნილებებში მეტ გონივრულობას, სიმშვიდის მომგვრელ წესრიგს ხედავდა... კვდება მარტოდმარტო და, ალბათ, „იქ“ მაინც მოუწევს რაღაცაზე თვალის ახელა, რაღაცის სხვაგვარად დანახვა, დაფასება თუ გადაფასება... სიკვდილის წინ მაინც მოენატრება ადამიანის ხმის გაგონება, მაგრამ ტელეფონზე უკანასკნელი ძალისხმევით აკრეფილი ნომერი რკინის ხმით დროის აღმნიშვნელ ციფრებს ჩამოუმარცვლავს... ამ მოთხრობაში დავიმახსოვროთ წრიულობის, სიმრგვალის აღმნიშვნელი ფიგურები: ტელეფონის ციფერბლატი, ამ ციფერბლატზე რიცხვი ნული და პლასტმასის წრეები ციფრების ირგვლივ; და კოსმოსიდან დანახული



დედამიწის თუ მთვარის ფორმის რაღაც მრგვალი, თეთრ-ვარდისფერ ნისლში გახვეული ელვარე საგანი (მომაკვდავი ვეღარ ხვდებოდა, რომ ეს სინამდვილეში ღამის ნათურით განათებული, თეთრ-ვარდისფერ ობმოკიდებული დამპალი ვაშლია): ეს წრიული, მრგვალი ფიგურები გავიხსენოთ, როცა კრებულის ბოლო მოთხრობა „სერსოს“ მივადგებით...

„ანტენა. ქალაქი. ნისლები“. შემთხვევამ ერთმანეთს შეახვედრა მარტოხელა (მარტოხული) ქალი და ისეთი მამაკაცი, რომელსაც ასე თუ ისე საკმარისი გრძნობელობა უნდა ჰქონდეს საიმისოდ, ამგვარი ქალის სულის ძახილს რომ უპასუხოს, მაგრამ ცხოვრების ქაოსი, ყოფის სიმდაბლე მასზეც ისევე მოქმედებს, როგორც ყველაზე და არ აძლევს საშუალებას, დროულად გამოეხმაუროს იმ ძახილს და გულის კარნახს მიჰყვეს. ხოლო, როცა ბოლოს და ბოლოს გადაწყვეტს მოქმედებას, უკვე გვიანია: ქალი ვერ უმკლავდება თავის სასოწარკვეთას და აღარ დაელოდება კაცს, ტოვებს იმ სამყაროს, სადაც მათი ერთად შეყრა შეიძლება განხორციელებულიყო... გულს მწყვეტს, მარტოხეობა და პროტესტის გრძნობას აღმიძრავს ასეთი უსასოლო ფინალი: კი, მართალია, ცხოვრებაში სწორედ ასე ხდება შეტყვილად – ვიღაცა ვიღაცას ელტვის, ვიღაცა ვიღაცას დაეძებს, თითქოს ჰა და ჰა, მათი ბედისწერის ხაზები უახლოვდებიან ერთმანეთს, მაგრამ ძალიან იშვიათად თუ ხდება ამ ხაზთა ურთიერთგადაკვეთა; ცხოვრება ასე ვერაგულად, გულისმომკვლელად გვათამაშებს თავის ნებაზე, მაგრამ ნუთუ ხელოვნებამ არ უნდა აღიმაღლოს ხმა ამის წინააღმდეგ და არ ეძიოს გამოსავალი, არ მიანიჭოს შეება ჩვენს ტანჯულ სულებს? მხოლოდ სარკე უნდა მოგვიტანოს და ჩვენი უმწეობა, ჩვენი უბადრუკობა დაგვანახოს? ეს მოთხრობა ისე საინტერესოდ ვითარდება, ისეთ ფაქიზ ლირიზმს შეიცავს და იმავე დროს ისეთ შემზარავ სიმანინჯეებსაც გვაჩვენებს, რომ წამალივით მოუხდებოდა ერთი კარგი ჰეპი-ენდი: რასაკვირველია, არა იაფფასიანი და ყურით მოთრეული, არამედ მრავალი დაბრკოლების გადალახვით მოპოვებული, ასე ვთქვათ, დამსახურებული: „მაშინ ღზინი ამო არის, რა ვარდინდის კაცი ჭირსა“. კაცმა რომ თქვას, ეს მოთხრობა სხვა, უფრო მთხრობილი მოთხრობის პირველ ნაწილადაც შეიძლება წარმოიდგინოს კაცმა: იმ მეორე ნაწილში შეიძლებოდა მომხდარიყო სასწაული და ის უგზოუკელოდ დაკარგული ქალი კვლავ გამოჩენილიყო, შეხვედროდა კაცს და ორივენი საკმაოდ ნაგვემნი, „ჯოჯოხეთგამოვლილნი“ სიყვარულის ბედნიერებას სწეოდნენ... რატომ ეშინია მწერლობას ამგვარი ნაბიჯის გადადგმა, როცა ზოგჯერ, კონკრეტულ ნაწარმოებში, ეს არათუ სავსებით შესაძლებელია, არამედ საჭიროც, აუცილებელიც კი? სხვა საქმეა, როცა ტრაგიკული ფინალი რაღაც გარდაუვალი კანონზომიერებიდან გამომდინარეობს, როცა გამოირიცხულია ჰეპი-ენდის შესაძლებლობაც კი: ჰამლეტი აუცილებლად უნდა დაიღუპოს, მოვლენათა ლოგიკას აქეთკენ მიჰყავს ყველაფერი, სხვანაირად ამ ტრაგედიას რაღაც არსებითი დააკლდებოდა; აი, რომეო და ჯულიეტა კი სულ ადვილად



შეიძლებოდა გადარჩენილიყვნენ: მათი ტრაგიკული აღსასრული მათსავე ბავშვურ შეცდომებსა და შემზარავ შემთხვევითობებს ეფუძნება, არ არის მკაცრი აუცილებლობის შედეგი და, ამდენად, ნაკლებ გამართლებულია.

ცოტა „ლირიკული გადახვევა“ გამოიძვიდა და მოდით, ეს ერთგვარი „წყალგამყოფი“ იყოს აქამდე განხილულ მოთხრობებსა და დანარჩენებს შორის, მინდა საგანგებოდაც დავაფიქსირო ეს ზღვარი, რადგან ნამდვილი ნაირა გელაშვილი იმ ოთხი ნაწარმოებით იწყება, რომლებზედაც ახლა ვიწყებ საუბარს; ზემოთ განხილული მოთხრობები კი, რომლებიც მე პირადად მხოლოდ ახლა წავიკითხე, თავიანთი მხატვრული ღირსებების მიუხედავად, მაინც დაოსტატების გზაზე აღმართულ ნიშანსვეტებად შეიძლება ჩაითვალოს (თუმცა ნიჭიერი მწერლის სახელის მოსაპოვებლად ეს მოთხრობებიც იკმარებდა).

ნაირა გელაშვილის სახელი ჩემს ცნობიერებაში იმ მოთხრობით შემოვიდა (ოთხმოციანი წლების დასაწყისში), რომელსაც რიგის მიხედვით ახლა მივადექით კრებულში: ეს არის „მივემზავრები მადრიდს“ – გამოქვეყნებისთანავე ლიტერატურულ მოვლენად რომ იქნა აღიარებული და ერთბაშად მოუპოვა პოპულარობა მანამდე მკითხველთა უმეტესობისათვის უცნობ ახალგაზრდა მწერალს.

მე აღარ მახსოვს, ვინ როგორ გამოეხმაურა ამ მოთხრობას (საერთოდაც ვეღარ გამიხსენებია ნ. გელაშვილის შემოქმედებაზე დაწერილი კრიტიკული წერილები), მაგრამ ის კი დარწმუნებით შემიძლია ვივარაუდო, რომ კრიტიკა უთუოდ ხედვის ფოკუსში მოაქცევდა ოცნებისა და რეალობის ანტიითეზას, ანუ, ვალაკტიონის სიტყვით, „მწარე გათიშვას ფიქრსა და სინამდვილეს შორის“. ეს არის ამ ნაწარმოების მთავარი პრობლემა. არ ვიცი, კრიტიკოსები, თავიანთი მხრივ, რას დაამატებდნენ იმ ანალიტიკურ განსჯებს, ავტორი ირონიის ერთობ მოზრდილი დოზით შეზავებულს რომ გვაწვდის როგორც მოთხრობის მთავარი გმირისა და მისი გარემოცვის, ასევე ამ გმირისადმი მკითხველის შესაძლო „უარყოფითი“ დამოკიდებულების შესახებ. მთავარი გმირი, სანდრო ლიჩელი, როგორც გახსოვთ, მეოცნებე კაცია, სულ მადრიდსა და წყნარი ოკეანის კუნძულებზე მოგზაურობს წარმოსახვით. და, რა თქმა უნდა, ისიც გახსოვთ, ბოლოს როგორ „ამოსჭერეს მადრიდი“ ჩვენს საბრალო გმირს...

ამ მოთხრობაში, ისევე (და უფრო მეტადაც), როგორც „მთვარით განათებულ ბაღში“ (კრებულის პირველ მოთხრობაზეა ლაპარაკი) იუმორი და ირონია გვევლინება ნაწარმოების მთლიანი ტონალობის განმსაზღვრელად, თუმცა კი მასში მძლავრი ლირიკული ნაკადებიც მოქმედებენ, რის ერთ-ერთ ნიშნულადც შეიძლება დავასახელოთ შესანიშნავი ვიზიონი, რომელიც ეძღვნება ოცნებაში შექმნილ და რეალობაში განუხორციელებელ მხატვრულ ნაწარმოებთა (ვთქვათ, სანდრო ლიჩელის დაუხატავ ნახატთა) მფარველ ღვთაებას, ავტორი რომ ლამაზად მკლერ სახელს „დეპარ“-ს უწოდებს. იუმორი და ირონია ამ ლირიკულ ნაკადსაც თან ახლავს, და თვით ფინალიც მოთხრობისა, როცა

სანდრო ლიჩელს ძალადობით უკეთებენ აპენდიციტის ოპერაციას, ანუ „მადრიდს ამოსჭრიან“, იუმორისტული ფლერადობისაა, თუმცა კი მე პირადად ხანდახან რაღაც უაზრო ექვეიც გამკრავს: რაიმე ფიზიკური კატასტროფაც ზომ არ არის მინიმუმებული ფინალში და მე ვერ ვხვდები? ზემოთაც მოგახსენეთ, ვერ ვიტან ლიტერატურაში ამ ფიზიკურ კატასტროფებს, როცა მათი საჭიროება გარდუვალი არ არის; განა ის არ გეყოფა კაცს, „მადრიდს რომ ამოგჭრიან“, ანუ ოცნების სამყაროს დაგინგრევენ და სულს გაგითელავენ, რომ ამას ფიზიკური განადგურებაც არ დაერთოს „გვირგვინად“? ჩვენ მატერიალურ სამყაროში ვცხოვრობთ და აქ მაინც მატერია, სხეული არის პირველადი, ბაზისური (თუმცა არა უმთავრესი და უმაღლესი – იმედს ვიტოვებთ), სხეულის გარეშე, უბრალოდ, ვერ ვიარსებებთ ამ სამყაროში, სხვა სამყაროზე კი (სადაც უსხეულოდ ყოფნა შესაძლებელია) დარწმუნებით არავინ არაფერი იცის და ამიტომ ებლაუჭება ადამიანი ასე გამწარებით სიცოცხლეს... აქაც, ვატყობ, „გადახვევა“ გამომდის, რადგან, მცდელობის მიუხედავად, კონკრეტულად ამ მოთხრობაზე ბევრი ვერაფერი მითქვამს, თუმცა კი შედეგად მიმანია იგი... სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულ საკითხზე „ფიქრით გადახტომამ“ კი მომდევნო, ჭეშმარიტად საშინელ მოთხრობასთან, „ჩვენებასთან“ მიგვიყვანა ბუნებრივი აჩქარებით: აქ კი მართლაც გულისმომკვლელი ფიზიკური კატასტროფები ხდება – ნაწარმოების მთავარი გმირი ჯერ თავისი ამქვეყნად მოვლინებით შეიწირავს დედის სიცოცხლეს, ბოლოს კი თვითონ ილუპება ავტოავარიაში... ეს მოთხრობა ფორმის თვალსაზრისით, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალური და უცნაური ნაწარმოებია მთელ ქართულ ლიტერატურაში: აქ ავტორი კოლაჟის ტექნიკას იყენებს და ტექსტის მნიშვნელოვანი ნაწილი წარმოდგენილია სრულიად არამხატვრული, უკიდურესად ანტიმხატვრული მასალით – ავადმყოფობის ისტორიებით, ცნობებით, ქვითრებით, საპასპორტო მონაცემებით, ქორწინებისა თუ განქორწინების მოწმობებით, საბრალდებო ოქმით, ხელწერილით, ატესტატით და, რა ვიცი, კიდევ რა ჯურის ბიუროკრატიულ-საქმიანი ტექსტებით არა, რომლებიც თავისებური „ანაბეჭდებია“ (როგორც მოთხრობის ქვესათაური მიგვანიშნებს), მათში პერსონაჟთა ცხოვრების მნიშვნელოვანი ცდომილებანი იკითხება და მთლიან ტექსტში ეს მასალა უკვე დიდ მხატვრულ დატვირთვას იძენს; მაგრამ მოთხრობაში გამოყენებულია სულ სხვაგვარი ენობრივი დონეებიც (ოღონდ ეპიკური, ობიექტური თხრობა ისევე არ გვხვდება აქ, როგორც „ფანჯრებში“): გმირთა შინაგანი მონოლოგები, შიგდამიგ დიალოგებიც, ყოფითი ხასიათის ეპისტოლარული ტექსტები, ავტორის წარმოსახვითი გასაუბრება-დიალოგი მკითხველთან, პოეტურ-ფილოსოფიური განსჯანი, მისტიკურ-ექსტატიური, რიტმული პროზა, შიგდამიგ ლექსში გარდამავალი... მოკლედ, უკიდურესად მშრალი, კანცელარიული მეტყველებიდან უკიდურესად მარკირებულ, პოეტურ მეტყველებამდე ირხევა ამპლიტულა ენობრივი დონეებისა; ერთგან, ერთ პატარა



მონაკვეთში, რითმაც კი აღმოვაჩინე, თუმცა ამ მონაკვეთის ფორმა იმდენად განსხვავდება ლექსის ტრადიციულ-კონვენციურ ფორმათაგან, ეჭვიც კი მეპარება, იქნებ, ავტორს გართიმვა არც უფიქრია, უნებლიეთ გამოუვიდა (და მეტიც, იქნებ დაწერის შემდეგაც არ შეუმჩნევია ეს რითმა?). ამ მონაკვეთს აქვე გადმოვწერ და მეტი თვალსაჩინოებისათვის სართიმო სიტყვათა წყვილსაც გაეხაზავ: ნ. გელაშვილი არა მხოლოდ პროზაიკოსია, პოეტიც გახლავთ და, იქნებ, არანაკლები ძალისა:

„... და მაინც ვარსკვლავებისაკენ უნდა იარო და სხვისკენ აილო გეზი, შენ, ობოლო და მიუსაფარო, უხილავი დედა იპოვო... დე, მუდამ გქონდეს დაუშრეტავი საუნჯე ცრემლის და არ დაივიწყო: იმითა ხარ უძლიერესი, რომ შენ ერთადერთს შეგიძლია შეიცოლო მთელი სამყარო...“

„ჩვენება“ თავისი სტრუქტურით, ენობრივი პლურალიზმით ქართულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნული ესთეტიკის ერთ-ერთ პირველ გამოვლინებად შეიძლება ჩაითვალოს, თუმცა, ალბათ, არა ტიპურ გამოვლინებად, რაკი აქ გამორიცხულია პაროდისმი, რაც ერთი უმთავრესი ნიშანია ამ მიმდინარეობისა ლიტერატურაში: ეს ტრაგიკული სულისკვეთების ნაწარმოები ღირებულებათა გადაამჯავსებელ თუ გამაუსუფასურებელ პაროდულ მეტყველებას ვერ იგუებდა; შემადრწუნებელი განწყობილება, რაც ამ ნაწარმოებს ახლავს, ცხოვრების აბსურდულობის, შემთხვევითობათა საბედისწერო როლის, არაპროგნოზირებადი დესტრუქციების დამთრგუნველი გაცნობიერებითაა გამოწვეული. ნაირა გელაშვილს არაერთგზის უთქვამს ახალი თაობის ირონიულ-პაროდული სტილის მიმდევრებზე: „მაგათ სერიოზულობისა ეშინიათ!“ ეს უბრალოდ წამოსროლილი ფრაზა როდია, არამედ პრინციპული, გამოკვეთილი პოზიცია: მართლაც ჩვენში პაროდია, როგორც ლიტერატურული ხერხი, ხშირად ტრადიციული ტექსტების თუ სტილების იაფფასიან გაბიაბრუებაზე შორს არ მიდის, რაც, ბუნებრივია, უცხო და უკმარი უნდა იყოს ისეთი მძაფრად დრამატიზებული ხმისა და პროტესტანტული ბუნების მწერლური ნატურისათვის, როგორც ნ. გელაშვილია.

„ჩვენება“ ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწარმოებად შეიძლება ჩაითვალოს თანამედროვე ქართულ პროზაში, მაგრამ მაინც გამიჭირდება წინა მოთხრობის („მივემგზავრები მადრიდს“) მსგავსად შედევი ვუწოდო მას, სწორედ იმიტომ, რომ მეტისმეტად, ზღვარგადასულად ორიგინალურია იმ არამხატვრული ფაქტურის ეგზომ ინტენსიური გამოყენების, ანუ სხვაგვარად, ხელოვნების ფარგლებიდან გასვლის გამო, თუმცა კი ეს მასალა, როგორც ვთქვი, მთლიან სტრუქტურაში უხადოდ მუშაობს და ერთობ შთამბეჭდავ მხატვრულ ეფექტს იძლევა; ოღონდ თუ მოთხრობის ცალკეულ მონაკვეთთა ავტონომიურ მხატვრულ ღირებულებაზე ვილაპარაკებთ, მაშინ სხვადასხვა ენობრივი დონის შესაბამისი იერარქიული საზომით უნდა განვსაჯოთ და უპირატესობაც, ალბათ, მათ შორის უმაღლესს უნდა მივაკუთვნოთ, ანუ იმ ლექსში გარდამავალი მხატვრული



მეტყველებით გადმოცემულ მისტიკურ-ფილოსოფიურ პასაჟებს, რომელთაც ყოფნის ტრაგიზმის რაღაც მომწესრიგებულ მშვენიერი განცდა ახლავს: აქ სიტყვა თითქოს დემატერიალიზაციას განიცდის, ეთერული ხდება და განმწმენდ მადლს ისხამს... გამოტეხვით რომ ვთქვა, ვისურვებდი, ეს იდუმალი პასაჟები რომელიმე სხვა ნაწარმოებში გამოეყენებინა ავტორს, ისეთში, რომელიც არამხატვრული ელემენტებისგან სრულიად თავისუფალი იქნებოდა... მან კი, ცხადია, საგანგებოდ მიმართა ასეთ უცნაურ ექსპერიმენტს, თითქოს ამით გამომწვევად დაგვიმტკიცა, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში ნებისმიერი ენობრივი დონე, ნებისმიერი ფაქტურა გამოსადეგია (თანაც ერთი, არცთუ დიდი ზომის მოთხრობაშია შესაძლებელი განსხვავებულ ენათა მთელი ამ გაშის ამოქმედება), თუკი, რასაკვირველია, ძლიერი ტალანტი წარმართავს ეგზომ ჰეტეროგენულ მასალის ერთ სტრუქტურულ მთლიანობად ქცევის პროცესს.

„ჩვენების“ ფინალი კიდევ ერთ დაუვიწყარ სიურპრიზს სთავაზობს მკითხველს: ეს არის არა სტამბური ასოებით, არამედ ბავშვური ხელნაწერის სახით წარმოდგენილი იმიტაცია მეორეკლასელი მოწაფის (მოთხრობის მთავარი გმირის) სასკოლო ნამუშევრისა („საკონტროლო წერა“) თავისუფალ თემაზე „ვინ მინდა ვიყო“. გასაოცარი ნატურალისტური დამაჯერებლობით შეუთხზავს ავტორს ეს ტიპურად მოწაფური, შეცდომებით სავსე ტექსტი, რომელიც გმირის ხასიათის უარსებითეს თავისებურებას მთელი სიცხადით გამოკვეთს – ეს არის მეოცნებე ნატურა, პოტენციური ხელოვანი, ბავშვობიდანვე „რაღაც სხვანაირად“ რომ სურს იცხოვროს, მაგრამ ვერ პოულობს ძალას თავისთავში, რათა სურვილი რეალობად აქციოს. საინტერესოა ერთი ფსიქოლოგიური შტრიხი: ბავშვი, რომელიც წერს, ჩიტი მინდა ვიყო, შეცდომებსაც განსაკუთრებული სახისას უშვებს, მაგალითად „აავფრინდებოდი“, „ვიიფრენდი“... ხმოვანების ამგვარი უნებლიე, მცდარი გაორმაგება სწორედ ფრენის სურვილის სიძლიერეზე მიმანიშნებელია, თითქოს სხეულის რიტმიკაც კი ამ სურვილითაა გაჯერებული. ასევე ნიშნეულია ბოლო ფრაზაც: „ნიკა მხეიძემ თქვა, რად გინდა ჩიტობა, ბიჭობა ჯობიაო“. მეოცნებე ბავშვისგან განსხვავებით „რეალისტი“ ბავშვი (მისი მეგობარი) თავისი „ბიჭობით“ სრულიად კმაყოფილია, თავისთავთან იდენტური, არ აწუხებს უკმარისობის კომპლექსი...

„ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“ მოცულობით ბევრად აღემატება კრებულის სხვა მოთხრობებს და უფრო უპრიანი იქნება, მას მიკრორომანი ვუწოდოთ. ეს არის ერთი ხანმოკლე, უეცრად აფეთქებული და ტრაგიკულად დამთავრებული სიყვარულის ამბავი. იგი ერთობ დამაინტრიგებელი, პიკანტური აკორდებით იწყება და შემდეგაც მუდმივად ინარჩუნებს ამ დინამიკას. მთავარი გმირი, ანუ მოთხრობელი პერსონაჟი (რომელსაც ავტორი უსახელოდ ტოვებს), გვიამბობს მის თავზე მოულოდნელად დატეხილი სიყვარულის შესახებ, რისთვისაც მზად არ აღმოჩნდა მისი უწრთობი სული, ჭეშმარიტებისაგან დაცილებული,



ცხოვრების მიერ კონფორმიზმს შეჩვეული — დიდ და ჭეშმარიტ ვნებებს რომ გაურბის და იოლ, უპრობლემო არსებობას ამჯობინებს; თუმცა სწორედ ეს სიმხდალე ცხოვრების წინაშე, ეს ერთგვარი „სირაქლემას კომპლექსი“ (ამბობენ, რომ სირაქლემა თავს ქვიშაში რგავს საფრთხის მოახლოებისას და ამგვარად „ემალება“ მას) განაპირობებს იმას, რომ რომანის გმირი დაცლილია სიცოცხლის ხალისისაგან, „ვეკვრიანი მზერა“ აქვს, მისი სული ნამდვილი ცხოვრების მიმართ უგრძობი გამხდარა და უკვე აღარ იცის, არსებობს კი საერთოდ ეს „ნამდვილი ცხოვრება“, სიყვარული, სილამაზე, სულის ყვავილობა? ქალებისადმი მისი დამოკიდებულება მსუბუქი თავგადასავლების დონეზეა დაყვანილი, ეს დამოკიდებულება სიყვარულს არ გულისხმობს, ხანმოკლე და ზერეულე გართობის ფარგლებს არ სცილდება. და აი, მის ცხოვრებაში უეცრად ჩნდება ქალი, რომელიც სიყვარულის დათრგუნვილ მოთხოვნილებას ერთბაშად, ნაღმივით აუფეთქებს: მერცია, თვით გმირისავე მიხედვით, „შინაგანი კანონებით ცხოვრობს“ და „მისი სიყვარულის ველში“ მოხვედრა უსიცოცხლო უდაბნოში ერთბაშად შემოფეთებულ თაზისს ედარება; ამ, შეიძლება ითქვას, სასწაულის მოხდენას სიტუაცია და ადგილიც განაპირობებს: გმირები მთაში, შატილში, არიან ექსკურსიაზე, რამდენიმე დღით ამოვარდნილნი ქალაქის დამთრგუნველი რიტმისგან. მაგრამ გმირი გრძნობს, რომ ქალაქში ვეღარ შეძლებს მერციასთან ურთიერთობის გაგრძელებას, ქალაქი მის გრძნობას გააუხამისებს, უსახური სტანდარტულობის დონეზე ჩამოაქვეითებს; მას არ შესწევს ძალა, მოუაროს თავის სიყვარულს, დაიცვას ცხოვრებისეული სიმდაბლებისაგან და ამიტომ ემალება სატრფოს, რომელიც, თურმე, მას დაჟინებით დაემებს და მის გარეშე სიცოცხლე ვეღარ წარმოუდგენია. ქალაქში მათი ერთადერთი, ასე ვთქვათ, წუთიერი შეხვედრა უნაყოფო აღმოჩნდება, გმირი ვერ ხვდება, რომ ქალი საგანგებოდ უდარაჯებდა და ელოდა. მისი გაუბედაობა და, აქედან გამომდინარე, „თავის დაძვრენა“ სატრფოსთან ურთიერთობისაგან სულ მალე დიდ ტანჯვას და სინდისის ქენჯნას დაატეხს თავს ჩვენს გმირს. თურმე, მერცია უკუწინებელი სენითაა შეპყრობილი, მისი აღსასრული საყვარელი კაცის მხდლურმა განდგომამ დააჩქარა და, ვინ იცის, იქნებ, კიდევ განაპირობა: იქნებ, მას რომ ვაჟაკობა გამოეჩინა და სიყვარულს არ გაქცეოდა, სასწაული მომხდარიყო და მერცია სიკვდილს გადარჩენოდა?

სინდისის ქენჯნა იმის გამო, რომ ადეკვატურად ვერ უპასუხა მის ცხოვრებაში უეცრად მომხდარ რაღაც ნამდვილს, მშვენიერს, მძიმე კათარზისისათვის ამზადებს გმირს. მისი სული მთლიანად ევაჭვება უკვე გარდაცვლილ სატრფოს, სიყვარული არათუ ნელდება, არამედ რაღაც ტოტალურობის, საბედისწერო წამლეკაობის იერს იძენს, ცხოვრების აზრად იქცევა გმირისათვის. იგი ლამის ნათელმზილველი ხდება, უცნაურ, სიმბოლურ სიზმრებში მოვლენილი მერცია მისთვის თითქოს უხილავ, მიღმა სამყაროსთან

დამაკავშირებელ მედიუმად იქცევა და ჭეშმარიტების ძნელ, საცალფეხო ბლიკზე შემდგარს წინ მიუძღვება.

ყოველ ნაწარმოებს, თუ დავაკვირდებით, ერთი რომელიმე დომინანტური ფერი ახლავს: „ამბრნი, უმბრნი და არაბნისათვის“ ასეთია ვარდისფერი; მერცხას ვარდისფერი კაბა, ე.წ. „ბალახონი“ აცვია და გმირი თავის ფერებში მერცხას ხან „ვარდისფერს“, ხან „ბალახონს“ უწოდებს, სანამ მის სახელს შეიტყობდეს; მაგრამ ვარდისფერის ეფექტი შემდეგაც, მთელი რომანის მსვლელობისას, „მუშაობს“ მკითხველის წარმოსახვაზე. ეს ფერი საერთოდ ასოცირებულია რიყრაჟთან, გაზაფხულთან, ეთერულ სიმსუბუქესთან, სულიერ უმანკობასთან, უზრუნველობასა და ბავშვურ მიაშიტურობასთან: ეს არის, ასე ვთქვათ, მერცხას „აურა“, თვით მერცხას სული და მისი სიყვარულია ვარდისფერი; ხოლო რომანის სათაურად მოხმობილი „ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“, როგორც თვით გმირი აღნიშნავს, თავისი „რ“-ების გრიალით თითქოს ფიზიკურადაც გამოხატავს ცხოვრების უღმობლობას, მის დემონურ აგრესიას ამ დაუცველი, განწირული „ვარდისფერისადმი“: „ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“ – ეს უკეთური, ნეგატიური სულიერება (თუ უსულობა), ეს დესტრუქციული ძალა აკეთებს თავის შავნელ საქმეს და რომანის გმირს, ამ „ვერშემდგარ ამირანს“, თიშავს თავისი „ყამარისაგან“.

გმირის კათარზისი მტკივნეული, ხანგრძლივი და ღრმაა. იგი მთელი თავისი ცხოვრების გადაფასებას ახდენს და რადიკალურად უღმობელი თვითგვემის ტვირთს იღებს კისრად. ეს და მხოლოდ ეს არის მისი სულიერი აღდგომის, ჭეშმარიტ ადამიანად ქცევის გარანტი. ფაქტიურად იგი მხოლოდ ახლა იწყებს სულიერ ცხოვრებას და დაკარგული სატრფის ხატი – ეს „ვარდისფერი ზმანება“ – მისთვის მთავარი ორიენტირი იქნება ამ გრძელ გზაზე.

მოთხრობა „სერსო“, რომლითაც მთავრდება კრებული, არანაკლებ განმაურდა, ვიდრე „მივემგზავრები მადრიდს“ და მხატვრული სრულყოფით, სათქმელის მნიშვნელოვანებით მისი ბადალია, იქნებ აღმატებულიც კი; თუ „ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“, რომანის კვალობაზე კიდევ მოითხოვს მთელი რიგი დეტალებით შევსებას და მოცულობის გაზრდას, თუ „ჩვენება“, თავისი გენიალური მისტიკურ-პოეტური პასაჟების მიუხედავად, მაინც ექსპერიმენტული ტიპის ნაწარმოებია, „მივემგზავრები მადრიდს“ და „სერსო“ სრულყოფილი ნაწარმოებებია, ნ. გელაშვილის მცირე პროზის შედეგები და ისინი მხოლოდ ვრცელ რომანს, „დედის ოთახს“, უთმობენ პირველობას. თუმცა ეს ჩემი აზრია და იქნებ სხვები სხვაგვარად ფიქრობენ.

ერთგვარად გულს მაკლია, რომ „ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“, როგორც რომანი, უფრო ვრცლად და საფუძვლიანად ვერ გაგვანალიზე (ამ საქმეს სამომავლოდ გადავდებ); სამაგიეროდ, ვეცდები „სერსოს“ განხილვისას ავანაზღაურო ეს დანაკლისი. „სერსო“ სხვა მოთხრობებზე მეტად იძლევა საფუძველს ვრცელი მსჯელობისათვის (თუმცა ესეც ჩემი პირადი აზრია).



აქაც, დაახლოებით შემიძლია ვივარაუდო, რას იტყოდა კრიტიკა ამ ნაწარმოებზე და ვეცდები, ჩემდათავად რაღაც ისეთიც ვთქვა, ალბათ, ჯერ კიდევ რომ არ თქმულა.

ვფიქრობ, კრიტიკოსებს არ გამორჩებოდათ იმის აღნიშვნა, რომ „სერსო“ რამდენადმე წააგავს ხულიო კორტასარის მოთხრობას „ეშმაკის დორბლი“; ორივე ნაწარმოებში მთხრობელი გმირი ფოტოსურათებს უღებს უცნობ ადამიანებს (საინტერესო და სიმბოლური დატვირთვის მქონე ხედების ფონზე) და ამით მნიშვნელოვან აღმოჩენებს ახდენს ცხოვრების დაფარულ მხარეთა შესახებ; ალბათ, იმასაც აღნიშნავდა კრიტიკა, რომ სიტყვა „ეშმაკი“ შემთხვევით არ ფიგურირებს ორივე მოთხრობაში; და, ცხადია, კრიტიკა შეეცდებოდა კვერი დაეკრა მთხრობელი გმირისათვის, რომ სიწმინდე (ამ ნაწარმოებში თოჯინა მარიანას სახით წარმოდგენილი) არ შეიძლება ეკუთვნოდეს ცოდვილთ („მარიანა ჩვენი არ არის“); ვინ არიან ეს „ცოდვილინი“? სერსოს ქალი, რომელმაც თავისი საყვარელი თოჯინა (გარდაცვლილი დისწულის სახელი რომ შეურქმევია), „სერსოს დედოფლად“, მოსაგებ ნივთად აქცია, და თვით მთხრობელი გმირი ქალი, რომელიც თავისთავს დამნაშავედ თვლის იმაში, რომ ყოველთვის უკომპრომისო და მართალი არ იყო თავის პირად ცხოვრებაში; ხოლო ბიჭი, რომელიც სერსოს მხოლოდ იმ მიზნით თამაშობს, რომ მარიანა მოიგოს და ზედაც არ უყურებს, ხელს არ ახლებს მოგებულ სანთებელას თუ ბოტასებს, ალბათ, კრიტიკოსებსაც ისევე მიაჩნიათ ამ „ცოდვილთა“ აღტერნატივად, უკომპრომისობის განსახიერებად და „მარიანას ღირსად“, როგორც მოთხრობაშია ნათქვამი მოთხრობელისავე პირით.

მკითხველმა იქნებ უკვე იახრა, რომ რაღაც ისეთის თქმას ვეპირები, რაც მაინცდამაინც ჰარმონიაში ვერ მოვა კრიტიკოსთა (ჩემს მიერ ნავარაუდევ) დასკვნებთან და იქნებ თვით ავტორის დასკვნებთანაც კი. როცა ილია ჭავჭავაძე თავის შედევრს „კაცია-ადამიანს“ ქმნიდა, საყიქრებელია, რომ სრულად არც კი ჰქონდა წარმოდგენილი, ადამიანური ყოფის რა სიდრმეებს ჩასწვდებოდა მისი მხატვრული ინტუიცია, რა დაფარულ ეგზისტენციურ ხდომილებებს შეეხებოდა ამ ინტუიციის საცეცები. ილიას ცნობიერად უფრო „უტილიტარული“ მიზანი ჰქონდა, ის ხომ პირდაპირ მიმართავდა მკითხველს, სარკე მოგიტანე და მსურს ჩაგახედო; ამით მოთხრობის მამხილებელ პათოსს უსვამდა ხაზს, მხილების საგანი კი ქართველთა მცონარობა, ცხოველურ დონეზე დაშვებული არსებობა იყო. ეს ავტორისეული ინტერპრეტაცია ისე გაბატონდა ჩვენს ცნობიერებაში, ისე ავტორიტეტულად ქრესტომათიული გახდა, რომ ღლეხაც კი, საუკუნეზე მეტი ხნის შემდეგ, ამ ინერციას მიყვებით და ამ არქეტიპული მნიშვნელობის ნაწარმოების უფრო სიდრმისეული წაკითხვა ვერ მოგვიხერხებია. აკი მახვილგონივრულად შენიშნა დემნა შენგელიაძე: „მე მგონი, ვერავის გაუგია, თვით ილიასაც კი, რომ ეს ლუარსაბი გენიალური კაცია — უწყინარი, კეთილი, არავის არაფერს უშავებს, თავისი არითმეტიკა

აქვს – ბუხებს ითვლის“ (ციტატა, ალბათ, არაზუსტია, რაკი ზებირად მომყავს) ეს მაგალითი იმიტომ მოვიტანე, რომ „სერსოში“ (ისევე, როგორც სხვა მოთხრობებში) თითქოს ყველაფერი ცხადი და გარკვეულია ავტორის ანალიტიკური მეთოდის მეშვეობით, მაგრამ ხომ არსებობს არაცნობიერი სტიქია, რომელიც მხატვრულ წარმოსახვას კვებავს და რომელიც უფრო უნივერსალურ ინფორმაციას იძლევა რეალობის შესახებ, ვიდრე ნებისმიერი რაციონალური ანალიზი. და მინდა ვცადო, „სერსოში“ დავინახო იმაზე მეტი, რაც მასში ცნობიერად ჩადო ავტორმა: ვფიქრობ, ეს მოთხრობა საკმაოდ საფუძველს იძლევა საამისოდ; თუმცა ჩემი მსჯელობა მხოლოდ ამ მიმართულებით არ მინდა განგავითარო და რაღაც ზედმეტ ფანტაზიორობასაც არ გამოვედევნო.

ახლა უშუალოდ მოთხრობაზე გადავიდეთ.

სერსოს ქალისათვის თოჯინა მარიანა არის ყველაფერი, რაც მას თავის უბადრუკ ცხოვრებაში შერჩენია. თოჯინა მისთვის დისწულის მაგიერია, იმ დისწულისა, რომლის სიკვდილშიც იქნებ რამდენადმე თვითონაც არის დამნაშავე; ბიჭი კი მოდის, როგორც უცხო, აგრესიული ძალა და თავისი ფანატიზმამდე მისული მიზანსწრაფულობით ცდილობს წაართვას მას ეს ერთადერთი ნუგეში. ბიჭი თავისდაუნებურად ბოროტების, სიკვდილის აჩრდილის განმასახიერებელია ქალისათვის (სავარაუდოა, რომ ქალი, როცა მარიანას დაკარგავს, გამოუვალ დეპრესიაში ჩავარდება და სულაც მოკვდება, რაკი მის ცხოვრებას აზრი გამოეცლება). ასე რომ, ბიჭის აკვიატებულ სურვილს – როგორმე მარიანას მფლობელი გახდეს, – უნდა შეეწიროს ეს საცოდავი, უმწეო ქალი, რომელსაც, ალბათ, თავისი ცოდვებიც ჰყოფნის სატანჯველად... მატერიალური სამყაროს უღმობელი კანონი ესაა – ძლიერმა უნდა გაანადგუროს სუსტი.

არის თუ არა სერსოს ქალი დანდობის ღირსი? ის ხომ სიძულვილით ანთებული, გაბოროტებული წყევლის ბიჭს – თავის მტერს, ცდილობს თავი დაირწმუნოს და მოთხრობელი გმირიც დაარწმუნოს, რომ ბიჭი არამზადაა, ქურდია, სერსოს სათამაშოდ საჭირო ფულს იპარავს, მარიანა კი გასაყიდად უნდა... უსამართლოდ განსჯის, რასაკვირველია; ბიჭი არც ქურდია, არც არავითარი მატერიალური დაინტერესება არ ამოძრავებს, თორემ სანთებელას და, მით უმეტეს, ბოტასებს, შემთხვევით რომ მოიგო, აიღებდა, თუნდაც იმიტომ, რომ ფულად ექცია და ისევ მარიანასათვის წამოწყებულ „საღვთო ომში“ გამოეყენებინა; მაგრამ ბიჭი მართლაც რომ ზედმეტად, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „არასაჭიროდ“ პატიოსანია და ამ პატიოსნებითაა სწორედ საშიში – მას შეუძლია ენერგიის სახიფათოდ ძლიერი კონცენტრირება მოახდინოს ერთი წერტილისაკენ (მიზნისაკენ) ისე, რომ არაფრით გაიიოლოს საქმე და აუცილებლად მისწვდეს საწადელს. ბოლო, გადამწყვეტ მომენტში რგოლები რომ შემოეღია და ფულიც აღარ დარჩა, ანუ თითქოს წაავო თამაში და მოთხრობელი გმირის მიერ მიწოდებულმა ერთადერთმა ოცკაპიკიანმა უშველა



და გაამარჯვებინა — აი ესეც მისი ძალისხმევის შედეგი უფროა, ვიდრე მთხრობელი გმირის სამართლიანი ჩარევისა, როგორც ეს ერთი შეხედვით ჩანს: უკვე „დამარცხებულმა“ ბიჭმა თავის მხარეზე გადაიზიდა იმ მომენტი სათვის სერსოს ქალის მომხრედ ქცეული მთხრობელი გმირის ნება, მისი ენერგია თავის სასარგებლოდ აამოქმედა (თავისდაუნებურად, რასაკვირველია) და თავისი გაიტანა, მარიანა დაისაკუთრა.

მოთხრობაში საუბარია „ფოტო-მოთხრობაზე“, ანუ ფოტოების იმ სერიაზე, რომელიც მთხრობელმა გმირმა გადაიღო აქ მოყოლილი ამბის განმავლობაში. ფოტომოთხრობაში პირველ პლანზე ჯერ სხვა მომენტია წინწამოწეული, კერძოდ, მთხრობელი გმირის მეგობარი მ.მ., ხოლო ბიჭი მხოლოდ ფონზე ჩანს, კადრში შემთხვევით მოხვედრილი. შემდეგ კი ბიჭი და სერსოს ქალი გადმოდიან წინა პლანზე, რაც მთხრობელ გმირს თავისი სულიერი მდგომარეობის შინაგან განვითარებასთან კავშირის მქონედ ესახება. თუ ამ განვითარებას, მოძრაობას მივყვებით, აღმოჩნდება, რომ წრე შეიკრა და ისევ საწყის პოზიციაზე მოვსულვართ; როცა მოთხრობაზე „ერთი კაცის სიკვდილი“ ვსაუბრობდით, მკითხველს ვთხოვე, დაემახსოვრებინა წრიულობის თუ სიმრგვალის აღმნიშვნელი სავნები — ტელეფონის ციფერბლატი, ამ ციფერბლატზე რიცხვი ნული და პლასტიმასის წრეები ციფრების ირგვლივ, აგრეთვე თეთრ-ვარდისფერი, თბმოკიდებული დამპალი ვაშლი, მომაკვდავს რომ კოსმოსიდან დანახულ დედამიწად თუ მთვარედ ეჩვენება; ახლა „სერსოში“ ვნახოთ ეს წრეები და სიმრგვალები: ფოტოაპარატის ობიექტივი, კარუსელი, „ეშმაკის ბორბალი“, სერსოს რგოლები, ბიჭისათვის მიცემული ოცკაპიკიანი (რითაც ბიჭმა მარიანა მოიგო) და ბოლოს ფუნქციონირის ვაგონიდან მთხრობელი გმირის მიერ შეკეული პლანით გადაღებული კადრი, რომელზეც ფონის გამოუყენებლად აღებუჭდილია უზარმაზარი, მრგვალი, თითქოს ჩაძირვის წინ ატივტივებული დედამიწა და მასზე მოძრავი ბავშვი; დავაკვირდეთ — ორივე მოთხრობაში მთავარი წრე თუ სიმრგვალე წარმოსახულ თუ რეალურ (მნიშვნელობა არა აქვს) დედამიწას აღნიშნავს, დანარჩენი წრეები ამ მთავარი წრის „ქვესახებია“; მთხრობელი გმირი აღნიშნავს, რომ მოვლენაში მთავარი აზრის მიუგნებლად მისი აპარატი სხვა რაა, თუ არა „ინსტრუმენტუმ დიაბოლი“ (ეშმაკის ხელსაწყო), თუმცა კი სწორედ მან (აპარატმა) მიიყვანა მარიანასთან, როცა „ეშმაკის ბორბლიდან“ გადაიღო: „ეშმაკის ბორბალი“ თითქოს იმ სულიერი წრიული სვლის ფიზიკური ხატიც არის და, ამავე დროს, ამ სვლის მაინსპირირებელი საწყისისაც; ზემოჩამოთვლილი ნაირგვარი წრეებისაგან შექმნილი ასოციაციური ველი ორივე მოთხრობაში („ერთი კაცის სიკვდილი“ და „სერსო“) მნიშვნელოვან სიმბოლოდ გამოიკვეთება: წრიულობა განმეორებადობის, ჩაკეტილობის, გარდაუვალობის მაჩვენებელია, აქ შეიძლება გაგვახსენდეს როგორც ეკლესიასტეს „არაფერია ახალი ამ მზისქვეშეთში“, ასევე ნიცშეს „მარადიული მობრუნება“; ხოლო ყოველივე ამასთან უკვე

რამდენიმე სხვადასხვაგვარ კონტექსტში ნახსენები „ემმაკი“ განა ამ მთავარი წრის თუ სიმრგვალის – დედამიწის მფლობელი, „ამა ქვეყნის თავადი“ არ არის, რომლის ნებაც წარმართავს მოვლენებს? და ხშირად იმაზე მეტად წარმართავს, ვიდრე ჩვენ შეგვიძლია ამის გაცნობიერება.

ასე რომ, მივევთ ამ დიაბილურ წრიულ მოძრაობას და შევჩერდეთ საწყის წერტილზე, რომელმაც მთხრობელისათვის მის მიერ გადაღებულ ფოტომთხრობაში ერთხანს უკან პლანზე გადაინაცვლა: პირველი კადრით იწყება მისი ახალი ცხოვრება, რადგან ეს მეგობართან განშორების მომენტი. ბიჭის და სერსოს ქალის ბრძოლით დაინტერესება და ამ ბრძოლაში ჩართვაც მთხრობელი გმირისათვის თავიდან მ.მ.-სთან დაშორებით გამოწვეული ტკივილის გამაყუჩებელ საშუალებად ჩანს, მაგრამ მოვლენათა განვითარება გვიჩვენებს, რომ სწორედ ამ ახალ ჩართვით ხდება მის მიერ საკუთარი, პირადული დრამის უკეთ გაცნობიერება: როცა ბიჭმა მოგებულ სანთებელა არ აიღო, რადგან მისთვის მარიანა იყო მთავარი, მთხრობელ გმირს მწარედ ახსენდება, რომ თვითონ „აუღია სანთებლები“, ანუ მცირედს დასჯერებია, კომპრომისზე წასულა და იქნებ სწორედ ამის გამო მთავარი დაუკარგავს... იგი იხსენებს, ფოტოგამოფენაზე როგორ მოიწონეს მისი ფოტოები, ხოლო იქ არმყოფ მ.მ.-ს შესანიშნავი ფოტოები უკან დაუბრუნეს იმ მოტივით, ძალიან „ტრაგიკულია“; მთხრობელს სურდა კარგად გამოელანდია მიმღები კომისიის თავმჯდომარე და თავისი ფოტოებიც უკან წამოეღო, მაგრამ მისთვის იმ მომენტში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა გამოფენაზე წარმატებას და ფულად პრემიასაც, ამიტომ ვეღარ გადადგა ეს ნაბიჯი და მეტიც, თავმჯდომარისავე რჩევით მ.მ. მოატყუა კიდევ – შენი ფოტოები დაგვიანებით მივიღე და ამიტომ აღარ დაუშვეს გამოფენაზე... არადა, ხომ შეეძლო ეთქვა სიმართლე: მ.მ. ისეთი პიროვნება ჩანს, ალბათ, არ ჩაუთვლიდა „ლალატად“ იმას, თავისი ფოტოებიც რომ უკან არ წამოიღო და თავმჯდომარე არ გამოლანდია; პირიქით, ასეთ მეტიჩრულ „გმირობანას“ და „ცოტნე დადიანობანას“ არც მოუწონებდა უბრალო, პრაგმატული გაგებიდან გამომდინარე – რატომ უნდა დაეკარგა მას (მთხრობელ გმირს) წარმატება და ფული, რა ისეთი ალტერნატივის წინაშე იდგა? მხოლოდ იმის შიშით, მ.მ.-ს თვალში კონფორმისტად არ გამოეჩნდეთ, მართლაც კონფორმისტული და მართლაც მოღალატური ნაბიჯი გადადგა: ამის მიზეზი მისი ამპარტავენული, პატივმოყვარე ბუნებაა და ეს ბუნება შეძევ ბიჭსა და სერსოს ქალთან დაკავშირებულ თვალსაჩინოდ იკვეთება: ბიჭს რომ მიზნის მიღწევაში დაეხმაროს, მისგან ფარულად კუს ტბის მიდამოებში ცარიელ ბოთლებს ყრის (ბიჭი ხომ ცარიელი ბოთლების შეგროვებითა და ჩაბარებით შოულობს სერსოს სათამაშო ფულს); მაგრამ, ამავე დროს, სერსოს ქალიც ეცოდება და ცდილობს გაამხნეოს, მოკლედ, გაორებულია ორ მეტოქეს შორის და ამით იქნებ ორივეზე მეტად იტანჯება, მაგრამ როცა ამჩნევს, რომ ბიჭმა „მოღალატედ“ ჩათვალა ქალისადმი თანაგრძნობის გამო, ღიზიანდება და



აღმოაჩენს, რომ, თურმე, ბიჭისაგან მაღლიერებას ელოდა! (რასაკვირველია, თვითონვე გრძნობს ამ „მოთხოვნის“ უაზრობას); საქმე ისაა, რომ მთელი ამ თავისი ტანჯვა-ფორიაქების, გაორების თუ დანაშაულის კომპლექსის მიუხედავად, მას მაინც მოსწონს თავისი თავი, მეტრისმეტადაც მოსწონს: ის ზომ ზელოვანია, რჩეული, და სხვათა (რიგითთა!) ცხოვრებას თუ ბრძოლას აფიქსირებს, მნიშვნელოვანებას სძენს, თუ გნებავთ, აუკვდავებს კიდევ! ბოლო მომენტში, როცა „ეშმაკის ბორბალმა“ ბრუნვა შეწყვიტა და მისი ღრჭიალით დაჭიმული ნერვი მოემვა მთხრობელი გმირის ტვინსა და გულში, ის ბიჭის მხარეზე დგება და დალატობს სერსოს ქალს; საერთოდ, რა ჰუმანურადაც უნდა მოიქცეს, საბოლოოდ მაინც დალატი გამოუდის; მართალია მისი მხარდაჭერის მოპოვებისთანავე ბიჭი მიზანს აღწევს და ამდენად „სამართლიანობა იმარჯვებს“, მაგრამ რის ფასად? იმ საცოდავი სერსოს ქალის განადგურების ფასად? განა არ სჯობდა, საერთოდ არ ჩარეულიყო მათ ბრძოლაში, მხოლოდ ფოტოები გადაეღო მათთვის, ანუ ზელოვანის როლით დაკმაყოფილებულიყო, და არ ეცადა ავანტურისტული სვლებით ზეგავლენა მოეხდინა ადამიანთა ბედზე, თავისი გაუწონასწორებელი სულიერი ძვრების შესაბამისად პატიკბივით არ ეთამაშებინა ისინი? რა გარანტია აქვს მას, რომ ეს „ნამდვილი ბიჭი“ (თვითონ ასე უწოდებს), ეს ფანატიკურად მიზანსწრაფული პატარა აგრესორი (ასე მე ვუწოდებ) მართლა რაიმე უწყინარი (მით უმეტეს, ამაღლებული) მიზნით ცდილობს მარიანას დაუფლებას? მისი ვარაუდებია: ან შეეყვარებულისათვის უნდა მარიანა, ან ავადმყოფი დისათვის, ან იქნებ თავისითავისთვისაც... პირველი ორი ვარიანტი ნაკლებად დასაჯერებელია, ამ ბიჭს არაფერზე ეტყობა, რომ მარიანა მისთვის საშუალებაა და არა მიზანი: არა მგონია, მარიანაზე ღირებულო იყოს მისთვის რომელიმე ცოცხალი ვოგონა – ავადმყოფი და იქნება ეს თუ შეეყვარებული (ეს უკანასკნელი, ალბათ, არც ჰყავს და მარიანა სწორედ მის ჩამნაცვლებლად უნდა ვიგულისხმობთ)... ასე რომ, ყველაფერი იმაზე მიუთითებს, ბიჭს მარიანა თავისთვის უნდა. და, იქნებ, თოჯინისადმი ასეთმა წრეგადასულმა თავგანისცემამ, თოჯინაზე ასეთმა არაბუნებრივმა მიჯაჭვულობამ ის ნორმალური განვითარების ვზას აკლდინოს, ე.წ. „ფეტიშიზმით“, „პიემალიონის კომპლექსით“ თუ, რა ვიცი, რა ჰქვია, დაავადოს, რაც, ვინ იცის, რა მახინჯი ფორმით გამოვლინდება? ფელინის ფილმი „კახანოვა“ გახსოვთ? კახანოვა, ეს ქალების გულთამპყრობელი, ეს „მრისხანე მამრი“ ბოლოს, სულიერი კრიზისის გამო იქამდე დაეშვება, რომ თოჯინასთან ამყარებს სქესობრივ კავშირს... იქნებ სერსოს თამაშში დამარცხება ბიჭისათვის რაღაც სახიფათო ცდუნებისგან დაზღვევას ნიშნავდა, რომ არა მთხრობელი გმირი თავისი დაუოკებელი ვნებათაღელვებით, რომელნიც მეყსეულად გადადიან რაიმე სახის ქმედებაში...

თითქოს წინააღმდეგობაში მოვექეცი, რადგან ზემოთ ხაზგასმით აღვნიშნე, რომ ბიჭი თავად ზემოქმედებს მთხრობელი გმირის ნებაზე, თავისდაუნებურად აიძულებს მას მხარი დაუჭიროს გადამწყვეტ მომენტში. ახლა კი მთხრობელი

გმირი გამომყავს ადამიანების ბედით მოთამაშე ავანტიურისტად; მაგრამ მას რომ თავიდანვე ობიექტური ფოტოსელოვანის პოზიცია სჭეროდა და უშუალო კონტაქტი არ დაემყარებინა ამ ფოტოლდისეის პერსონაჟებთან, მაშინ არც მისი ავანტიურული ჩარევა მოხდებოდა მათ ბედში, ანუ თვითონაც ერთ-ერთ პერსონაჟად არ იქცეოდა ამ სერსო-ბატალიისა და მაშინ, ცხადია, არც ბიჭის „მაგნიტურ ზეგავლენაში“ მოექცეოდა; საერთოდ, არც ვინმესთან შეთქმული განდებოდა, არც ვინმეს მოღალატე, არც ვინმეს განმკითხველი...

ღიას, ის განიკითხავს სერსოს ქალს, რომელიც თუმცა კი იმსახურებს ამას, მაგრამ, ცოტა ქრისტიანულად თუ შევხედავთ, განა მოსალოდნელია, რომ სერსოს ქალმა კათარზისის გზით განწმენდას, ამღლებას, სულიერ სიმშვიდეს მიაღწიოს? მამხილებელი მსაჯული ხომ მყისიერად ტოვებს მას თავის სასოწარკვეთასთან და მიდის, რადგან არც ძალა შესწევს და, ვფიქრობ, არც სურვილი აქვს, თავისი აფექტური აგრესიის მსხვერპლი შეიწყნაროს მას შემდეგ, რაც გამანადგურებელი დარტყმა მიაყენა... როგორც თვითონ მთხრობელი გმირი ამბობს, სხვისი მხილებით მან საკუთარ თავს გააწნა სილა, აკი უთხრა კიდევ სერსოს ქალს, „მეც შენაირი ვარო“, მაგრამ საქმე საქმეზე რომ მიდგეს, აქაც შეფარული ამპარტავენება გამოსჭვავის: ის შინაგანად სრულიად დარწმუნებულია ამ რიგით ადამიანზე საკუთარ უპირატესობაში და მასთან ეს მომენტალური „თავის გატოლება“ უფრო „მაღალთა თავმდაბლობის“ გამომხატველი უესტია, ვიდრე გულწრფელი აღიარება...

ასე რომ, „ემშაკის ბორბალივით“ ღრჭიალით მბრუნავმა წრემ, მთხრობელი გმირის სულიერი ამბისთვის თვალის მიდევნებამ ზოგი რამ ცოტა სხვაგვარად გვაჩვენა, ვიდრე, ალბათ, თვითონ ისურვებდა; ამპარტავენებას არ დაუტოვებია იგი და, მიუხედავად იმისა, რომ მოვლენათა ამ რთულ გორგალში „აზრს მიაგნო“, სულიერი ძიებების გზაზე სიყვარულის თანდათან შემატების საჭიროებაც აღნიშნა და, საერთოდ, ძალიან „დაიტკბო ხმა“ მას შემდეგ, რაც თავის მიერ გაუბედურებულ-გაბედნიერებულნი ცხოვრების ტალღებს შეატოვა (თუმცა კი იქნებ აღარც ჰქონდა ამის უფლება, რაკი ასე მნიშვნელოვანი კორექტივი შეიტანა მათ ცხოვრებაში), ღიას, მიუხედავად იმისა, რომ მისი დასკვნები ჰუმანისტურიც არის, ქრისტიანულიც და, თუ გნებავთ, რაციონალურიც, განა მისი ცხოვრება ამ „მორალური ოდისეის“ შემდეგ დაზღვეული იქნება იმგვარ ცლომილებათაგან, რომელთა გავლითაც მივიდა თავის დასკვნებამდე, „აზრის მიგნებამდე“? დოსტოევსკის კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული მსგავსი აფექტური „კათარზისების“ ბუნება და მისი პერსონაჟები მას შემდეგ, რაც ხელთათმანივით ამოიტრიალებენ სულს და გაიშიშვლებენ თავს, სულ მალე, უკურეაქციის კანონის თანახმად, სწადიან სრულიად საწინააღმდეგოს იმისა, რასაც თითქოს უნდა მოველოდეთ მათგან ამ „აფეთქების“ შემდეგ: დოსტოევსკის გმირები არასოდეს არ გამოიყურებიან, ასე ვთქვათ, „ფონს გასულებად“, „სერსოს“ მთხრობელ გმირს კი შესაძლოა გაუჩნდა ილუზია, რომ რაღაც ეტაპი გაიარა, რაღაც უკან მოიტოვა და მომავალში მსგავს შეცდომათაგან დაზღვეულია...



მაგრამ „ეშმაკის ბორბალი“ ხომ მხოლოდ მცირე ხნით „შეჩერდა“ და ამ შეჩერების დროსაც ვითომ გაათავისუფლა იგი თავისი ზეგავლენისაგან?

იმის თქმა მინდა, რომ „სერსოში“ ყველაფერი ერთობ მოხდენილად, შთაბეჭდვად და, ასე ვთქვათ, მოხრობლის იმიჯისათვის მოშვებინად ვითარდება: იგი ნებისმიერი თავისი ქმედებით მკითხველის წინაშე წარმოდგება, როგორც საინტერესო, არაორდინარული, ძლიერი პიროვნება, რომელიც ზოგ მომენტში შესაძლოა ობივატელის თვალსაწიერიდან შერევილაც გამოიყურებოდეს (გავიხსენოთ, ბიჭისთვის ბოთლებს რომ ყიდულობს და ლუდს იქვე ღვრის ბაკანში, რის გამოც სასაუზმეს მომსახურე პერსონალის განცვიფრებას და თანაგრძნობას იწვევს), მაგრამ ე.წ. „ელიტარული მკითხველის“ თვალში ასეთი „შერევილები“, ან, თუ გნებავთ, „სუპერმენები“ მსგავსი „გაფრენებით“ დამატებით ქულებს იწერენ...

საფრთხე კი შეიძლება სწორედ აქ იმალებოდეს – საკუთარი რჩეულობის შეგნებასა და ამაყ თავდაჯერებაში; მით უმეტეს, რომ იგი „მონანულის“ ამპლუასაც ითავსებს, ასეთებს კი განსაკუთრებით ემტრება ეშმაკი, ათასნაირი ხრიკით ითრევს ამპარტაუნების მომაკვდინებელ ცოდვამი...

არ ვიცი, მსჯელობის ამგვარი განვითარებით, იქნებ, ამ მოთხრობის მკითხველებს „გემრიელი ლუკმა“ ავაცალე და რაღაც მომწარო შევაჩერე სანაცვლოდ, რადგან სწორედ ამ მოთხრობაში არის განხორციელებული ის, რაც არ არის კრებულის სხვა მოთხრობებში – ადამიანის მიერ სანუკვარი მიზნის მიღწევა; მთელი ეს კრებული ადამიანურ მარცხთა, განუხორციელებელ ოცნებათა მზატვრული ფიქსაციაა ძირითადად; და მხოლოდ „სერსოს“ გმირი ბიჭი, ეს პატარა ყოჩაღი მოთამაშე, აღწევს სრულყოფილ, ლამაზ გამარჯვებას, რაც მკითხველისათვის უზარმაზარი შვებაა მას შემდეგ, რაც ამდენ დამარცხებას თანაუგრძნო, ამდენი მწარე იმედგაცრუების თანახიარი გახდა... და ამ სიმწრით მოპოვებულ სულიერ ზეობასაც ცივი წყალი ხომ არ გადავასხნი?

არადა, „სერსო“ კრებულის ბოლო მოთხრობაა და მალე მოგვიხდება ამ „მთვარით განათებული ბალიდან“ გამოსვლა: დასაწყისშივე ვთქვი, რომ ეს გასეირნება კი არა, მოგზაურობა იქნებოდა – ძიძვე, სახიფათო, დამღლეული, მაგრამ, ამავე დროს, გამომწრთობელი, ჭირსა შიგან გამაგრების ნიჭის მომმადლებელი... ჰოდა, „ცივი წყლის გადასხმაც“ დაე, ამ წრთობის პროცედურის ნაწილად ჩაითვალოს (ფოლადსაც ხომ ასე აწრთობენ): ნუ დათმობს მკითხველი თავის აღტაცებას ბიჭის დამსახურებული გამარჯვებით და ნურც მოხრობელი გმირის მოქმედებათა სიწრფელეში დაეჭვდება; ეს არც მქონია მიზნად, მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა: უბრალოდ, უნდა გვანსოვდეს, რომ არსებობენ დაფარული, მეტწილად არაკონტროლირებადი, ნეგატიური რეალობანიც და ისინი მოქმედებენ ნებისმიერი ძალისხმევის, თუნდ უდიდესი სულიერი აღმასვლის დროსაც; „ეშმაკის ბორბალი“ გამუდმებით ბრუნავს და ღრჭიალებს. ამიტომ საჭიროა მარად ფხიზელნი ვიყოთ...

ორიოდე სიტყვა ბატონ ზაზა ბურჭულაძის
“მინერალური ჯაზის” გამო
(ანუ ამბავი იმისა, როგორ იქცა პეტო პეპოდ)

ყველაფერი იმით დაიწყო, რომ განსაზღვრულ დროსა და განსაზღვრულ სივრცეში კომკავშირელმა ანუშკამ ზეთი იყიდა და შემთხვევით ტრამვაის რელსებზე დაღვარა... ამ, ერთი შეხედვით, მეტად ბანალურმა ამბავმა შეკრა კვანძი არათუ ერთი კონკრეტული რომანისა, არამედ მკითხველს სამყაროს ობიექტური ჭეშმარიტების ჭვრეტის იმპულსი მიანიჭა, იმავდროულად ილუზიების საბურველშიც გახვია და ყოფიერების ფეერიულ სპექტაკლში ჩართულს გადაკვრით მიანიშნა, თუ სად გადის ზღვარი რეალურსა და ირეალურს, იმანენტურსა და ტრანსცენდენტურს შორის. ყოველივე ამას გნებავთ მკითხველით მანიპულირება დაარქვით, გნებავთ შემოქმედებითი პროცესის აქტიურ მონაწილედ მისი გადაქცევა. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში, ქმნადობის პროცესს ორი, უფრო სწორად ერთდროულად რამდენიმე სუბიექტი წარმართავს – მწერალი და მკითხველი (ან მკითხველები). ეს უკანასკნელი კი არა მარტო შორიდან მაცქერალია შემოქმედებითი პროცესისა (ანუ, ლიტერატურისმცოდნეობითი ტერმინოლოგიით თუ ვისარგებლებთ, ლიტერატურული შემოქმედების ობიექტი), არამედ ლიტერატურული პროცესის სუბიექტის ფუნქციასაც ითავსებს. ამ შემთხვევაში მწერალი კიდევ თხზავს თავის თხზულებას და იმავდროულად შემოქმედებით ასპარეზობაშიც იწვევს მკითხველს, რათა ქმნადობის პროცესი როგორც თავისთავის, ისე მკითხველისთვის გაცილებით უფრო საინტერესო და აზარტული გახადოს. სწორედ ამ პრინციპზეა აგებული ზაზა ბურჭულაძის “მინერალური ჯაზი”, რომელიც ავტორმა მკითხველთან ნახევრად ინტელექტუალურ-ნახევრად კრიტიკულ დიალოგად ჩაიფიქრა, თავისი ნაღვაწის მომავალი პასიური შემოფასებელი შემოქმედებითი პროცესის აქტიურ მონაწილედ აქცია, “21-ე საუკუნის რომანს” ანტირომანი უწოდა და კაცობრიობის წიგნთა წიგნის დასაბამი ფრაზით დაიწყო: “პირველად იყო სიტყვა.”

შესაძლოა, მაგანმა “მინერალური ჯაზი” კინოდ, ანიმაციად ან სრულმეტრაჟიან კლიპად აღიქვას, ვიდრე რომანად, პირადად ჩემში კი ეს წიგნი კინემატოგრაფიულზე მეტად სიზმრის ასოციაციას აღძრავს, ვინაიდან ყოველგვარი მოქმედება ჩვენს რომანსა თუ ანტირომანში სწორედ სიზმრისეული “კანონებით” ხორციელდება. აქ არ არის გამოკვეთილი დასაწყისი და



დასასრული, არც პერსონაჟთა მოქმედების მოტივაცია. არ არსებობს არც წარსული და არც მომავალი, არამედ არის მხოლოდ “ახლა” და “აქ”. ის, რაც ხდება, ხდება მაკაცრად განსაზღვრული აუცილებლობისგან გამომდინარე, რაც ოდნავ ეჭვსაც კი არ ტოვებს არა იმდენად ბუნებრიობის წყალობით, რამდენადაც თავისი ნამდვილობით.

მაშ ასე, “პირველად იყო სიტყვა”, შემდგომ კი – მოსკოვური ცირკის თბილისური გასტროლები... მკითხველი, ალბათ, მომიტყევეს, “ევოლუციის შეუქცევად აქტზე” მინიშნებას განგებ რომ ავუარე გვერდი და პირდაპირ რომანის ფაბულაზე გადავედი, მაგრამ “გაბრწყინებულ” თუ ჯერაც “გასაბრწყინებელ” ივერიაში დღეს ძნელად თუ ვინმე გაიზიარებს ვიღაც ინგლისელი ბუნებისმეტყველის საეჭვო მოძღვრებას ბუნებრივ თუ სქესობრივ “შერჩევა-გადარჩევებზე”, მაშინ, როცა ათასგვარი “იზმითა” და “ისტით” თავბრუდახვეული 21-ე საუკუნის გურჯები “წყლის კოდით, კედელზე ცერცვის შეყრით, ლოგინში კოტრიალით და საბნის ქვეშ საგანგებოდ შთორეული ჯამების ლოკკით” არიან დაკავებული. ამიტომ სჯობს უსარგებლო მსჯელობა-კამათს თავი დაგანებოთ და ისევ ზემოხსენებულ გასტროლებს დაუბრუნდეთ, რადგან სწორედ თბილისის რესტავრაციამდელი ცირკის შენობის ნახერხისა და ცხოველების სურნელით უხვად გაჟღენთილ კულისებში უნდა შეიკრეს “21-ე საუკუნის რომანის” კვანძი და პუდრში ჩამხობილი ბებერი მეფოკუსის ჩამქრალ მზერაში უნდა ჩაიკარგოს ავტორისეული ჩანაფიქრის მთელი იდუმალება, რომლის ამოსასხნელადაც რომანს, მართალია, სულმოუთქმელად დაეწაფება მკითხველი, მაგრამ ვერც ამ იდუმალ ლაბირინთში შეძლებს ბოლომდე გზის გაკვლევას და ვერც საიდუმლოს ამოსასხნელ გასაღებს იპოვის. მეფოკუსე პიერ ორლოვი მოკვდა, გაუმარჯოს ახალ მეფოკუსეს, ავტორს, რომელიც ფოკუსების ისეთ კორიანტელს დააყენებს, ჯადო-თილისმების ისეთი კასკადით დაახვევს თავბრუს მკითხველს, როგორც არც გარდაცვლილ პიერ ორლოვს და, თქვენ წარმოიდგინეთ, არც პროფესორ ვოლანდს და რიმსკის ვარიეტეს პუბლიკას არ დასიზმრებიათ. ერთი შეხედვით, ეს არც უნდა იყოს გასაკვირი, რადგან, ფრანც კაფკას თუ დავესესხებით, “ყველა მაგი (ჯადოქარი) პუბლიკის აღტაცებაში მოსაყვანად “თავის” ცერემონიალს მიმართავს (მაგალითად, ჰაიდნი მუსიკას მხოლოდ საგანგებოდ დაპუდრული, სადღესასწაულო პარიკით თხზავდა), აქედან გამომდინარე, წერაც ერთგვარი ცერემონიალია – სულთა გამოწვევის მსგავსი”. აბა, სხვა რა შეიძლება ეწოდოს იმ ნახევრად მისტიკურ, ნახევრად მაგიურ რიტუალს, რომლის მეშვეობითაც ერთ მთხზველს (თუ შემოქმედს?) ხელეწიფება არაფრით გამორჩეული, რიგითი მოსამსახურე კალმის ერთი მოსმით შემზარავ მწერად აქციოს, მეორეს კი – ტვინგადაბრუნებული ბიჭი, პეტო ოჩიგავა, ტუნაბზუებულ ნიმფეტ პეპოდ “გარდაქმნას”, უფროსი გამოძიებული შამუგია რიგით გამოძიებლამდე ჩამოაქვეითოს (ანუ, როგორც კიდევ ერთი ნიჭიერი მთხზველი

იტყვოდა, “ჩამოალაბორანტოს”), დავრდომილი ყენია ოჩიგავა კი მარჯველ წამოახტუნოს ინვალიდის ეტლიდან და... ალბათ, დეტალების ანალიზით თავი შეგაწყინე, ძვირფასო მკითხველო, მაგრამ სხვა რა გზა მაქვს, როცა ამ რომანისა თუ ანტირომანის დამწერი გადამწვევებ მომენტში პილატესავით ხელებს დაიბანს, თხრობის ძაფს ტამბოველ დათვს (ასევე მაგსა და მეფოკუსეს) გადაულოცავს, ნაქმნარზე პასუხისმგებლობას კი მკითხველს (მათ შორის თქვენს მონა-მორჩილსაც) დააკისრებს, აქაოდა, “თქვენთვის დამითმია ფუნჯიცა და ტილო-მიტკალ მიზღურიც, აწ უკვე ფერიც თავად შეარჩიეთ და თავადვე მოჰხატეთ”. მკითხველსაც ისღა დაშენია, მორჩილად აჰყვეს ავტორს კატა-თავობანას (ამ შემთხვევაში კი კატა-დათვობანას) თამაშში, გონება დამბოს, თავის ფანტაზიას მეტი ავალა მისცეს და ხვნეშით დაადგეს ვარაზის ხევის აღმართს, თუმცა ეს გზა რომამდე (ჩვენს შემთხვევაში კი კვანძის განხნამდე) ნამდვილად არ მიიყვანს. ავტორისგან განსხვავებით, მკითხველს “21-ე საუკუნის რომანის” საყრდენი წერტილის მოძებნაც გაუჭირდება ისევე, როგორც მთავარი თუ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების ამოცნობა თუ კლასიფიცირება, შესაძლოა ყველაზე აზარტულნი და მგრძნობიარენი ისეთივე იმედგაცრუებამ შეიპყროს, როგორმაც გოდარის “დეტექტივის” დემონსტრირების შემდეგ კინოთეატრებიდან გარეთ გამოფენილი მაყურებელი, მაგრამ დამერწმუნეთ, ავტორის მიზანიც სწორედ ეს გახლდათ: (აკი იმთავითვე გაფრთხილებდით, კატა-დათვობანას გვეთამაშება-მეთქი!) აქაოდა შემოქმედებითი კლიმაქსის პერიოდი მიდგას, არ ვიცი, კარგი წიგნი როგორ იწერებაო, – და ისე შეგვიტყუა მოხდენილად დარწმუნულ მახეში და ისე გვაცეკვა თავის დუდუკზე, როგორც ტამბოველმა მურამ – მოულოდნელობისგან პირდაფრენილი ოჩიგავები (ალბათ, ეს ფაქტიც რაღაცით გენიშნა, ძვირფასო მკითხველო). არადა შემოქმედებით პროცესში ნებსით თუ უნებლიეთ ჩართულთ სულ გადაგვაავიწყდა ამ რომანისა (თუ ანტირომანის) ორი ძირითადი პერსონაჟი – ჯაზი, რომელიც კამერულთან, ინსტრუმენტულთან, სვინგსა თუ ბიპოპთან ერთად მინერალურიც შეიძლება იყოს, და თვალი – არა აქვს მნიშვნელობა ავტორისა იქნება ის, ტამბოველი დათვისა თუ ნათელმზილველი ფოკოსი – მთავარი ისაა, რომ, როცა სიუჟეტური ძაფი წყდება, როცა ნათელმზილველის ამოშავებულ თვალის ფოსიკებში სიკვდილი დაისადგურებს, “როცა ყველაფერს წვიმა წარხოცავს”, მხოლოდ თვალი გადარჩება, როგორც ირონიულ-ცინიკური ანალიზისა თუ “ჩხრეკის”, სუბიექტური ასახვისა თუ მისტიკურ-ალეგორიული ჭვრეტის სიმბოლო. ეს კი, დამეთანხმებით, სრულებითაც არ არის მეორეხარისხოვანი ფაქტორი ქმნადობის აქტის განხორციელებისას, მით უფრო, რომ მახვილი მხერა და ობიექტური ჭვრეტა არც ჩვენ (მკითხველებს) გვაწყენს, რათა დემიურგობის იდეით შეპყრობილთ მხედველობიდან არ გამოგვრჩეს უმთავრესი ჭეშმარიტება – რომანის შექმნის პროცესში განხორციელებული კიდევ ერთი მეტამორფოზა, დამერწმუნეთ, წინარეთაგან ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი და ფასეული: გრეგორ ზამზას

ზაზა ბურჭულაძედ გარდაქმნა, რაც არა მარტო მწერლის შემოქმედებით გამარჯვებად უნდა მივიჩნიოთ, არამედ “წიგნისა მლილთა სპა-ჯარისაც”, რადგან დღევანდელი გურჯნი, მით უფრო “წიგნის მლილნი” დიდად არ არიან განებივრებულნი სიტყვის, ფერის, ფორმისა თუ ფორმულების ესოდენ ოსტატური ვარირებითა და სინთეზით. ჩვენც ისღა დავგრჩენია, ვირწმუნოთ ფრანც კაფკას თვალსაზრისი, რომ “აწმყო მხოლოდ ცვლილებანი და გარდაქმნებია”, და დაველოდოთ კიდევ ერთ შემონაქმედს ჩვენი დაუღალავი ავტორისა, რომელსაც, ღრმად ვარ დარწმუნებული, წინ მეტამორფოზათა არაერთი წყება უდევს.

ტატიანა მემრაქლიშვილი

აგატა კრისტის ქუდი, უმბერტო ეკოს სათვალე და ლევ ტოლსტოის წვერი

(კომენტარები ბორის აკუნინის პროზაზე)

ლიტერატურა, რომელსაც განვითარების თავისი შინაგანი კანონები გააჩნია, შეუძლებელია, არ იყოს დამოკიდებული საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ სიტუაციაზე. კულტურული ფენომენი, რასაც დღესდღეობით რუსული ლიტერატურა წარმოადგენს, მართალია, ჩამოყალიბდა წინამავალი იმანენტური განვითარების შედეგად, მაგრამ მასში ასახვა პოვა იმ ცვლილებებმა, რომელიც რუსულ საზოგადოებაში ბოლო თხუთმეტი წლის მანძილზე მოხდა. რუსეთის ისტორიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე წარმოებული ლიტერატურული პოლემიკის სიმწვავის მიუხედავად, მასში, პირველ ყოვლისა, ხორციელდებოდა განსაზღვრული მსოფლმხედველობრივი განწყობანი, რომლებიც საკმაოდ სრულყოფილად ასახავდა სამყაროს ნაციონალურ სურათს რუსული ცნობიერების ამა თუ იმ ისტორიული მომენტისათვის. სწორედ ეს გახლავთ ლიტერატურული პროცესის განვითარების შინაგანი კანონი რუსეთში. ჩვენი არცთუ ისე მარტივი ეპოქის პირშემა დღესდღეობით ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული რუსი პროზაიკოსის, ბორის აკუნინის, შემოქმედება — თანამედროვე რუსული საზოგადოებრივ-იდეოლოგიური და საერთო-კულტურული სიტუაციის, ზოგიერთი პოლიტიკური თუ ეკონომიკური მოვლენის პროდუქტი.

ბორის აკუნინის ნაწარმოებები კარგა ხანია ლიტერატურისმცოდნეთა და ესთეტთა, ჟურნალისტთა და კრიტიკოსთა შორის მწვავე კამათს იწვევს. მწერლის შემოქმედებისადმი ამგვარ ცხოველ ინტერესს უმთავრესად ის ფაქტი განაპირობებს, რომ მისი ნაწერები ვერაფრით თავსდება საყოველთაოდ ცნობილი წარმოდგენების ჩარჩოებში, რომლებიც რუსულ ლიტერატურას მესიანისტურ როლს მიაკუთვნებს და მოიაზრებს ლიტერატურას არა იმდენად ხელოვნების დარგად, რამდენადაც საზოგადოებრივ-იდეოლოგიურ გზამკვლევად. ამიტომ ბევრი კრიტიკოსი, რომელიც აკუნინის წიგნებში ვერ პოულობს რუსული ცნობიერებისათვის ესოდენ დამახასიათებელ მოქალაქეობრივ მოტივებს, საერთოდ ვერ იმეტებს მწერალისთვის ადგილს თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესში, განიხილავს რა მის შემოქმედებას, როგორც მეორეხარისხოვან მასობრივ კულტურას. მიუხედავად ამისა, მკითხველი, რომელიც მთავარი მიმანიშნებელია ამა თუ იმ ლიტერატურული ნაწარმოების აქტუალურობისა,



სიამოვნებით “იძირება” აკუნინის პროზის სამყაროში და უდიდესი გატაცებით კითხულობს მის დეტექტიურ რომანებს.

დღეს ბორის აკუნინი არის 12 ისტორიული დეტექტივის ავტორი, რომელთაგან ცხრა, სერიიდან “ახალი დეტექტივი”, გამოძიებულ ერასტ პეტრეს ძე ფანდორინს ეხება (“ახაზელი”, “თურქული გამბიტი”, “ლევიათანი”, “ახილევსის სიკვდილი”, “განსაკუთრებული დავალებები”, “სტატსკი სოვეტნიკი”, “კორონაცია”, “სიკვდილის სატროფი”, “სიკვდილის საყვარელი”); რომანი “ალტინ-ტოლობასი” სერიიდან “მაგისტრის თავგადასავალი” მკითხველს მოუთხრობს ფანდორინთა საგვარეულოს მამამთავარზე, გერმანელ თავად ფონ დორნზე, რომელიც რუსეთში XVII საუკუნეში ჩამოვიდა, და იმავდროულად ერასტ ფანდორინის შვილიშვილზე ნიკოლასზე, ემიგრანტი ფანდორინების შთამომავალზე, რომელიც რუსეთს ჩვენს დროში ეწვია. ამავე სერიას მიეკუთვნება ორტომიანი “კლასგარეშე საკითხავიც”, რაც შეეხება ბორის აკუნინის ბოლოდროინდელ რომანებს სერიიდან “პროვინციული დეტექტივი”, ისინი გამოძიებული ქალის, მონაზონი პელაგეას თავგადასავლებს აღწერს (“პელაგეა და თეორი ბუდლოგი”, “პელაგეა და შავი ბერი”). ისტორიული დეტექტივების გარდა, ბორის აკუნინის კალამს ეკუთვნის აგრეთვე დეტექტივები “თოლია” და შექსპირის ჰამლეტის მოტივებზე შექმნილი “ტრაგედია”. გაზეთ “Неофициальная Москва”-ს შეკვეთით აკუნინმა დაწერა “ზღაპრები იდიოტებისათვის”, რომელიც უკვე ცალკე გამოცემის სახით არსებობს.

რომანისტი ბორის აკუნინის გამოჩენამდე ამ ფსევდონიმს ამოფარებულ პიროვნებას მკითხველი საზოგადოება იცნობდა, როგორც ჟურნალ “ინოსტრანნაია ლიტერატურას” ერთ-ერთ რედაქტორსა და საინტერესო მონოგრაფია “მწერალი და თვითმკვლელობის” ავტორს, ასევე იაპონური ენისა და კულტურის სპეციალისტს გრიგოლ ჩხარტიშვილს. სწორედ რუსულ ყაიდაზე პერიფრაზირებული იაპონური სიტყვა “აკუნ” – “ბოროტი” – მწერალმა თავის ფსევდონიმად აირჩია, რომელშიც აბრევიატურის უწყვეტი წაკითხვისას მეორე მნიშვნელობაც მჟღავნდება: “ბ. აკუნინი” – “ბაკუნინი”, სახელი, რომელსაც განსაზღვრული სემიოტიკური დატვირთვაც აქვს. ასეთი “ბუნტარული” ფსევდონიმი საოცარ კონტრასტს ქმნის რომანების მთავარი პერსონაჟის – ერთგული ქვეშევრდომის – ერასტ ფანდორინის უზადო ყოფაქცევასთან. ბორის აკუნინი გრიგოლ ჩხარტიშვილის საავტორო ნიღაბია, რომელიც იმ სათამაშო მოდელის განუყოფელი ნაწილია, რომელსაც მწერალი სთავაზობს მკითხველს წარსულის სტერეოტიპებისაგან თავის დასაღწევად, მკითხველის ფსიქოლოგიისათვის ნიშანდობლივი კლიშეების უარსაყოფად, რათა ლიტერატურის ტრფიალი უბრალოდ დატკბეს საინტერესო წიგნის კითხვით. თავად მწერალი აღნიშნავს, რომ ამ თამაშმა ისეთი გატაცება იცის, რომ საკმარისია, იგი საწერ მაგიდას მიუახლოვდეს და აკუნინად გარდაისახოს, რომ სახელის შეცვლასთან ერთად სათვალის შეცვლაც კი დასჭირდეს.

ახლახან ჟურნალმა “ლიტერატურულმა პალიტრამ” (№2, ნოემბერი 2004) რომან “თურქული გამბიტის” ქართულ ენაზე გამოსვლასთან დაკავშირებით გამოაქვეყნა ინტერვიუ მწერალთან, რომელშიც გრიგოლ ჩხარტიშვილმა ჟურნალის მკითხველებს საკუთარ თავზე ბევრი საინტერესო რამ უაშბო. “თურქული გამბიტის” ქართული თარგმანის გამოსვლამდე გვსურს დავასწოროთ ქართულ მკითხველს, ვიდრე იგი გარკვეულ შეფასებას მისცემდეს ამ ნაწარმოებს, და შევთავაზოთ ბორის აკუნინის შემოქმედებითი ფენომენის ჩვენეული გააზრება.

პირველი წიგნი ფანდორინის თავგადასავლების შესახებ 1998 წელს გამოჩნდა. იქიდან მოყოლებული აკუნინის პოპულარობა ალექსანდრა მარინინასას გაუთანაბრდა. მისმა რომანმა “კორონაციამ” 2000 წელს პრემია “ანტიბუკერი” დაიმსახურა, ამავე წლიდან კი აკუნინის წიგნები უკვე იტალიასა და საფრანგეთშიც გამოდის. რუსმა კინორეჟისორმა ალექსანდრე აღბაშინმა ტელეარხ OPT-ს დაკვეთით გადაიღო სერიალი რომან “აზაზელის” მოტივებზე. იმავე რომანის ეკრანიზაციას უახლოეს ხანებში გეგმავს ჰოლივუდელი რეჟისორი პოლ ვერზოვენი, ხოლო ნიკიტა მიხალკოვის სტუდია “TRITC” უკვე შეუდგა ფილმ “სტატსკი სოვეტნიკის” გადაღებას. ინტერესი პროზაიკოსის შემოქმედებისადმი მისი ყოველი ახალი წიგნის გამოსვლასთან ერთად იზრდება, თანაც იმ პროექტის კომერციული წარმატების კვალდაკვალ, რომელიც გამომძიებელ ერასტ ფანდორინის თავგადასავლებს ეხება.

რამდენიმე წელია ბორის აკუნინი ქმნის ერთიან ლიტერატურულ პროექტს, თანაც დეტექტიურ პროექტს. ამ ჟანრის ლიტერატურის ყველა კანონის მიხედვით, თითქმის ყველა მისი წიგნის სიუჟეტი პირდაპირ ან ირიბად ეხება ერთ პერსონაჟს – ერასტ პეტრეს ძე ფანდორინს. რომანების მოქმედება, რომლის გმირიც უშუალოდ ფანდორინია, მიმდინარეობს XIX საუკუნის რეფორმის შემდეგდროინდელ რუსეთში. ძირითადი აზრი, რომელსაც ბორის აკუნინი დებს პოსტმოდერნიზმის სულისკვეთებით შექმნილ ამ ისტორიულ იმიტაციაში, გამჟღავნებულია მოცემული სერიის (“ერასტ ფანდორინის თავგადასავლები”) ყოველი წიგნის უკანა გვერდზე: “XIX საუკუნის მოსაგონებლად, როცა ლიტერატურა იყო დიადი, პროგრესის რწმენა – უსაზღვრო, დანაშაულებს კი სჩადიოდნენ და იძიებდნენ მოხდენილად და უდიდესი გემოვნებით.” მართლაც, XIX საუკუნე, რომელიც მიჩნეულია რუსული ლიტერატურის “ოქროს საუკუნედ” და რუსული კულტურის აყვავების ხანად, გვევლინება ბორის აკუნინის ნაწარმოებთა ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟად.

XIX საუკუნის ბოლო მესამედის რუსული ისტორიის ყველასათვის ცნობილი საკვანძო მომენტები რომანისთვის მიერ განსხვავებულად არის გაშუქებული, ვიდრე აქამდე ორთოდოქსულ რუსულ ისტორიოგრაფიაში იყო მიღებული. მაგალითად, რომან “აზაზელის” მიხედვით, XIX საუკუნის II ნახევარში სწრაფად განვითარებული პროგრესის მიზეზად იქცევა მასონური ლოჟის მსგავსი ორგანიზაცია – ინგლისელი ლედი ესთერის კერძო პანსიონი ობოლი



ბავშვებისათვის. ამ ქალბატონის პედაგოგიური მეთოდის არსია ყველა ბავშვში არსებული უნიკალური ნიჭის გამოვლენა და მისი განვითარება. როდესაც თავისი აღმზრდელისადმი უსაზღვროდ ერთგული ობოლი ზრდასრულ ასაკს აღწევს, მას “აგ ზავნიან” სახელმწიფო სამსახურში, სადაც თავისი ნიჭის წყალობით სწრაფად ინაცვლებს სამსახურებრივი კიბის საფეხურებზე, თუმცა ყოველთვის ახსოვს “პანსიონი”, რომელმაც პიროვნებად ჩამოაყალიბა. კარიერის “მონბლანის” მიღწევისას ყოველი აღსაზრდელი იწყებს ზნეობისა და მორალის იმ განსაკუთრებული პრინციპების ცხოვრებაში გატარებას, რომელიც ლედი ესტერიისა და მისი შევირდების სულიერი “ბიბლიაა”, პრინციპებისა, რომელთა საფუძველშიც ქვეტექსტად ძვეს საყოველთაოდ ცნობილი ფორმულა: “ჩვენ ჩვენს ქვეყანას შევქმნით ახალს, დაჩაგრულს გავხდით სვიანად”.

რომან “აქილევსის სიკვდილში” ცნობილი რუსი გენერალი სობოლევი (პროტოტიპი სკობელევი), 1877-1878 წლების რუსეთ-თურქეთის ომის გმირი, იმავედროულად გაბედული პანსლავისტი, ჩაიფიქრებს ბონოპარტისტულ გადატრიალებას, რომლის საბოლოო მიზანიც არის ბალკანეთის ქვეყნების გათავისუფლება და ერთიანი სლავური სახელმწიფოს შექმნა. ამ “დიდი იდეით” შეპყრობილი სობოლევი განასახიერებს საზოგადოებრივი მოღვაწის ტიპს, რომლის მთავარი კრედიტ გამონახატულია ისევ და ისევ საყოველთაოდ ცნობილი ფორმულით – ბედნიერების რეგოლუციური “ექსპორტი” საერთაშორისო მასშტაბით უნდა განხორციელდეს. რომანში გენერლის მისწრაფებების შესახებ ცნობილი ვახდება სამეფო ოჯახში და სობოლევი მეფის ძმის მიერ დაქირავებული საერთაშორისო კლასის ქილერის მსხვერპლი ხდება.

ისტორიული მოვლენების კიდევ ერთი გააზრება მოცემულია რომანში “სტატისკი სოვეტნიკი”, სადაც რეგოლუციურ იატაკქვეშა საბრძოლო ჯგუფს ხელმძღვანელობს პოლიციის დეპარტამენტის ოფიცერი პოჟარსკი, თუმცა ამ საბრძოლო ჯგუფს თავისი კარიერისტული მიზნით იყენებს. ჯგუფის ხელმძღვანელი გრინი მისგან კონფიდენციალური ინფორმაციის შემცველ ანონიმურ ჩანაწერებს ღებულობს, რომლებშიც მითითებულია იმ დიდი ჩინოვნიკის ადგილსამყოფელი, რომლის წინააღმდეგაც ტერორისტული აქტი უნდა განხორციელდეს. პოჟარსკის მიზანია, სამსახურეობრივ კიბეზე მაქსიმალურ სიმაღლეს მიაღწიოს, რათა მას შემდეგ, რაც პოლიციის დეპარტამენტის ხელმძღვანელის თანამდებობას მიიღებს, თავისი მეთოდებით შეებრძოლოს რეგოლუციურ სენს და იხსნას რუსეთი გარდაუვალი დაღუპვისაგან. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პოჟარსკის ცხოვრებისეული კრედიტ – “მიზანი ამართლებს საშუალებებს” – რუსეთის ისტორიაში “ზუბატოვშინას” სახელწოდებით არის ცნობილი, მისი რეალური პროტოტიპი კი, როგორც ჩანს, პოლკოვნიკი ზუბატოვია, 1880-1890 წლებში მოსკოვის პოლიციის დეპარტამენტის თანამშრომელი.

დაბოლოს, რომან “კორონაციაში” ბორის აკუნინის შემოჰყავს ძალიან ბევრი რეალური ისტორიული პირი – XIX საუკუნის მიწურულის მთელი სამეფო ოჯახი. რომანის სიუჟეტის მიხედვით, ერთ-ერთ დიდ თავადს საერთაშორისო დამნაშავე მცირეწლოვან შვილს მოსტაცებს და გამოსასყიდის სახით საკორონაციო სკიპტრის ცნობილ ბრილიანტს მოსთხოვს. სიტუაციას ისიც ართულებს, რომ მოსკოვში, სადაც რომანის მოქმედება იმდება, დღე-დღეზე უნდა შედგეს რუსეთის უკანასკნელი იმპერატორის ნიკოლოზ II-ის კორონაცია. თუ სკიპტრაზე არ იქნება ბრილიანტი, ეს ფაქტი საერთაშორისო სკანდალს გამოიწვევს, თუმცა სკანდალი აგორდება იმ შემთხვევაშიც, თუ დამნაშავე დიდი თავადის შვილს მოკლავს და მისი სხეულის ნაწილებს მთელ მოსკოვში დაგზავნის. სწორედ ამით ახდენს ბოროტმოქმედი რუსეთის მონარქის ნათესავთა ტერორიზებას. თავის მხრივ, რომანოვები გადაწყვეტენ, ერთი კვირით გადასწონ გამოსასყიდის გადახდის დრო, ანუ “იჯარით აიღონ” ბრილიანტი დამნაშავისაგან და საიჯარო თანხა ყოველ დღე დინასტიის ამა თუ იმ ცნობილი სამკაულით “დაფარონ”, რის სანაცვლოდაც დამნაშავემ (რომელიც ქალი გამოდგება) მუდმივად უნდა დაადასტუროს ბავშვის ხელშეუხებლობის ფაქტი. საბოლოოდ ბიჭუნას მაინც კლავენ, მაგრამ რომანოვები სიმშვიდეს ინარჩუნებენ, ვინაიდან კორონაციის ჩაშლის საფრთხე თავიდან აცილეს. მთელი თხრობა, რომელიც დიდი თავადის მსახურთუფროსის დღიურს წარმოადგენს, გაუღენთილია საიმპერატორო ოჯახის ზნე-ჩვეულებათა აღწერით. აქ ჩანს როგორც დიდი თავადის, მოსკოვის გენერალ-გუბერნატორ სიმეონ ალექსანდრეს ძის ეპატაჟური ჰომოსექსუალიზმი, ისე თავად იმპერატორის დოყლაპიობა და სულიერი სისუსტე. ამ რომანის სიუჟეტური ქარგა მეტწილად ეფუძნება რეალურ ისტორიულ მოვლენებს, რომლებიც რამდენიმე წლით წინ უსწრებდა და მოხდებდა რუსეთის უკანასკნელი იმპერატორის კორონაციას. იმ ეპოქაში მოსკოვში მცხოვრები დიდი თავადის ოჯახი ესერების საბრძოლო ჯგუფების ტერორისტული თავდასხმის ობიექტი გახდა, რომელსაც ბორის სავინკოვი ხელმძღვანელობდა.

ამ რთულ სიტუაციებში ჭეშმარიტების დადგენა და სამართლიანობის აღდგენა ერასტ პეტრეს ძე ფანლორინის მეშვეობით ხორციელდება. რომანების სიუჟეტები ტიპოლოგიურად მსგავსია: ყველგან გამოკვეთილია ავტორის მიზანდასახულება, შექმნას ისტორიული სინამდვილის საკუთარი ვერსია, როცა იშვიათად და გაძლიერდა განსაკუთრებული ტიპის მსოფლხედველობა, რომელსაც XX საუკუნეში უნდა შეეცვალა მსოფლიო ისტორიის სახე და დაემკვიდრებინა ძლიერი პიროვნების კულტი ამ სიტყვის ყველაზე ვულგარული გაგებით. ბორის აკუნინი იხილავს XIX საუკუნის II ნახევრის რუსული ცნობიერების ისეთ ელემენტებს, რომელთა შესწავლაც გააადვილებს ჩვენი დღევანდელი რეალობის ბევრი პროცესის გაგებას. სიტუაციები ავტორის მიერ ისეა



შერჩეული, რომ მკითხველმა იგრძნოს, თუ რა საშიშია ზნეობრივ საფუძველს მოკლებული იდეები.

ჩანს, საკითხისადმი ავტორის ამგვარი მიდგომა მეტწილად აღიზიანებს ზოგიერთ თანამედროვე რუს კრიტიკოსს, რომელსაც არ სურს, აღიაროს, რომ მწერალს შეიძლება ჰქონდეს ისტორიის მისეული ხედვა. აკუნინის შემოქმედების შესახებ დაწერილი ბევრი კრიტიკული სტატიის ტონზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ მწერალს არ აბატიებენ კომერციულ წარმატებას. შესაძლოა, ასეთი კრიტიკოსები შინაგან მტრობასაც განიცდიდნენ აკუნინის მსოფლმხედველობრივი პრინციპების მიმართ, რომლებიც არაფრით ჯდება იდეოლოგიურ მიზანდასახულებათა ვიწრო ჩარჩოებში, რომლებიც დღემდე ცოცხლობს გარკვეული სოციალური ჯგუფების ცნობიერებაში. გულახდილი არატიპურობა მწერლისა, რომელიც აშკარად დიდი ნიჭითაა დაჯილდოებული, ნატიფი მწერლური ენა და დამოუკიდებელი აზროვნება, გამოარჩევს აკუნინის შემოქმედებას რუსული პოსტმოდერნისტული პროზის თანამედროვე ნაკადიდან.

ბორის აკუნინის ფანდორინის ციკლის რომანების ანალიზისას ძალაუნებურად გვაგონდება ოლდლოუზ ჰაქსლის ერთი ესეი, რომელშიც მწერალი ამტკიცებს, რომ არსებობს მკითხველთა ორი კატეგორია: ერთნი კითხულობენ დეტექტივებს, მეორენი — მხოლოდ ფილოსოფიურ ლიტერატურას “მაღალშუბლიანთათვის”, მაგრამ, ჰაქსლის აზრით, საკვებით შესაძლებელია ამ ორი სახის ლიტერატურის შერწყმა. ვინაიდან ამ ესეის დაწერის დროისთვის პოსტმოდერნისტული პროზა ჯერ კიდევ არ იყო გავრცელებული მოვლენა, ჰაქსლის თავისი თვალსაზრისის განსამტკიცებლად (რაც ძალზე საეჭვოდ მოჩანს დეტექტიური ჟანრის შუქზე) მაგალითის სახით დოსტოევსკის რომანები მოჰყავს. ამ პერიოდისთვის არც უმბერტო ეკოს “ვარდის სახელით” იყო დაწერილი, რომელშიც ავტორმა, ერთ-ერთმა პირველთაგანმა მსოფლიო ლიტერატურაში, ერთი ტექსტის ფარგლებში რამდენიმე ჟანრობრივი წინააღმდეგობის შერწყმა შეძლო, ამას კი ადრე ლიტერატურისადმი განსხვავებულ მიდგომას უწოდებდნენ. ამგვარად, ჰაქსლის იდეებს უმბერტო ეკომ შეასხა ხორცი, რამაც მძლავრი ბიძგი მისცა პოსტმოდერნიზმის განვითარებას არა მარტო ევროპულ, არამედ რუსულ ლიტერატურაშიც. ბორის აკუნინი კი მიეკუთვნება იმ რუს მწერალთა რიცხვს, რომელთა შემოქმედებამაც განიცადა უმბერტო ეკოს მხატვრული მანერის საუკეთესო მხარეების გავლენა.

ბორის აკუნინი რუსულ მწერლობაში ამკვიდრებს ლიტერატურული ტექსტის როლის იმგვარი გაგების ტრადიციას, რომლის დემონსტრირებაც მსოფლიოს მკითხველი საზოგადოების წინაშე უმბერტო ეკომ მოახდინა თავისი რომანით “ვარდის სახელით”. ეკოს ნაწარმოების მსგავსად აკუნინის წიგნებიც — დეტექტივები, როგორც ამ ჟანრის კანონიკური ნაწარმოებები — გათვალისწინებულია მკითხველთა ფართო წრისათვის. მათი წარმატება, როგორც ბესტსელერებისა, გვიჩვენებს, რომ საკვებით გამართლებულია გენის

აღება მაქსიმალურად ფართო აუდიტორიაზე. მკითხველზე კარგ შთაბეჭდილებას ახდენს ირონიული მანერით დახატული გამოძიებლის ტრადიციული სახე, რომელიც შერლოკ ჰოლმსს მოგვაგონებს არა მარტო გვარიდან წარმოქმნილი სახელით, არამედ ძიების შედეგთა დემონსტრირების მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სტილით, რაც ესება როგორც დანაშაულებათა გახსნას, ასევე ჩვეულებრივ, ყოფით პრობლემებსაც. ფანდორინის სახემ, რომელიც, ერთის მხრივ, ფილოსოფოსია, რადგან აზროვნებით ბევრად უსწრებს წინ მსოფლიო მეცნიერების მიღწევებს ან აგრძელებს იაპონური ფილოსოფიის ტრადიციებს, მეორე მხრივ კი დეტექტივი, რომელიც უცნაური და ახირებული ხასიათის მიუხედავად (იაპონური ტანვარჯიშის სიყვარული, მედიტაციების შედეგად ტანკების წერა) გარკვეულწილად აღადგენს შერლოკ ჰოლმსის სტერეოტიპს – საშუალება მისცა აკუნინს, ორგანულად დაეკავშირებინა ერთმანეთთან კრესტოვსკის სულისკვეთებით გაყდენითილი “სამძებრო რომანები” და ლევ ტოლსტოის თემა – ისტორიულ-ფილოსოფიური მსჯელობა ადამიანთა ბედის წარმმართველი ისტორიული პროცესების ბუნების შესახებ.

მთავარი პერსონაჟის სახეში მკვლევრისა და დეტექტივის გაერთიანების იდეა ჩვენი ეპოქით არის ნაკარნახევი. შერლოკ ჰოლმსის დედუქციის ლოგიკური კონცეფცია, რომელიც კონან დოილის ეპოქიდან მოყოლებული დეტექტიური თხრობის განუყოფელ ნაწილად უნდა მივიჩნიოთ, ფილოსოფოსთა და ლოგიკოსთა ყურადღებას იმსახურებს. აკუნინი სერიოზულად აღიქვამს დედუქციური მსჯელობის ლოგიკას, ხედავს რა მასში ისტორიის მამოძრავებელი დაფარული ძალების გამოვლენის საშუალებას. მართლაც, სხვადასხვა დარგის თანამედროვე მეცნიერულ მსჯელობათა დიდი ნაწილი წარსულის რეკონსტრუქციას ძალზე მკრთალ კვალზე ახდენს. უახლესი მეცნიერების ამ თავისებურებას ერთ-ერთმა პირველმა ყურადღება მიაქცია დიდმა რუსმა ფსიქოლოგმა ვიგოტსკიმ, მიიჩნია რა ადამიანის შესწავლის უმნიშვნელოვანეს გზად. დეტექტიური რომანი მეტწილად არის საშუალება, მკითხველის გავარჯიშებისა ადრე მომხდარის რეკონსტრუქციაში. რამდენადაც აკუნინის რომანებში ფანდორინი გვევლინება არა მარტო გამოძიებლად, არამედ აზროვნების განსაზღვრული სკოლის მიმდევრად, ეს ნაწარმოებები დამატებით საფუძველს გვაძლევს, რათა აზროვნების დეტექტიური მეთოდი ცხოვრებისეული ფილოსოფიის ერთ-ერთ განსაკუთრებულ კატეგორიად მივიჩნიოთ. ეს ფილოსოფია თანამედროვეც კი აღმოჩნდა, თუ გავითვალისწინებთ ჩვენი ცხოვრების ბევრი სფეროს კრიმინალიზაციას. და, თუ აკუნინი დეტექტიურ ჟანრს რაღაც გარკვეული ფაქტის გამოსაძიებლად მიმართავს, სოციოლოგიური თვალსაზრისით, საკუთრივ ამ ჟანრის შერჩევით იგი თავისი ეპოქის სულისკვეთებას გამოხატავს.

კიდევ ერთი მხარე თანამედროვე დეტექტივისა, როგორც ჟანრისა, რომელიც მას “სერიოზულ” პროზასთან აახლოვებს: წარსულის რეკონსტრუქცია



ჩვეულებრივ ზოგიერთი წვრილმანის საფუძველზე ხდება, რომელსაც ჰიპოთეზათა აგების ან შემოწმების მიზნით ამჩნევენ ყურადღებიანი გამოძიებელი და მისი თანამშრომლები. რომან “ახაზელის” დასაწყისში ერასტ პეტრეს ძე გაკვირებულია ერთი შეხედვით სრულიად ჩვეულებრივი სტუდენტის უჩვეულო თვითმკვლელობის ამსახველი საგაზეთო პუბლიკაციით, რომელიც პარკში მოსეირნე საზოგადოების თვალწინ მოხდა. ამ ტრაგიკულ შემთხვევას ფანდორინი უკავშირებს თვითმკვლელობის ადგილიდან კარგა მოშორებით მდებარე საპარიკმახეროს მფლობელის მონათხრობს იმის შესახებ, თუ როგორ ცდილობდა ხიდის მახლობლად ბოძკინტზე ასული სტუდენტი საჯაროდ თავის მოკვლას. მოცემულ შემთხვევათა ფანდორინისეული განხილვა და მისი მსჯელობის სტილი შეიძლება მივიჩნიოთ ამ გამოძიებლის მეთოდის ერთგვარ შესავლად. ამ მსჯელობის ყოველი წვრილმანი იქცევა მოცემული გარემოების მნიშვნელოვან დეტალად და მოწოდებულია მსხვილი პლანით. ამ თვალსაზრისით აკუნინის დეტექტიური პროზის თხრობის მანერა ერთიანდება პროზის მიმართულებასთან, რომელსაც “მეტონიმიური” ეწოდება, ე.ი. მეტონიმიანე ორიენტირებულთან – ესაა დეტალი, რომელიც მთელის მაგიერობას სწევს.

ხელოვნებაში დეტალის როლის შესახებ საგანგებოდ საუბრობდნენ XX საუკუნის ისეთი პროზაიკოსები, როგორებიცაა ჯერომ სელინჯერი და ჰაინრიხ ბიოლი; რაც შეეხება კინოს, მსგავს თვალსაზრისს იქ ავითარებდა ანდრეი ტარკოვსკი. მეტონიმიური პროზა ლიტერატურული ტექსტების ერთ-ერთი ყველაზე განვითარებული სახეა და ამ თვალსაზრისით ბორის აკუნინი თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ პროზაიკოსად, რომლის შემოქმედებაც ლიტერატურული მიმართულების ერთ-ერთ ყველაზე მკვეთარ მიმდინარეობას მიეკუთვნება. მეტონიმი, როგორც აკუნინის რომანების სიუჟეტთა ერთ-ერთი წამყვანი პრინციპი, ასრულებს ფუნქციას, ესოდენ დამახასიათებელს უმბერტო ეკოს რომანის თხრობის მანერისთვის. რომან “ვარდის სახელით” პერსონაჟი, ვილჰელმ ბასკერვილედი, ყურადღებით ათვალთვრებს თავისი განთქმული სათვალთ ყოველ დეტალს, რომელიც, ერთი შეხედვით, შეიძლება არც კი უკავშირდებოდეს თავად დანაშაულის ფაქტს, მაგრამ სწორედ ამ დეტალებისადმი ყურადღების გამახვილება ეხმარება მას, როგორც მის ლიტერატურულ წინამორბედს, შერლოკ ჰოლმსს, გახსნას ხლართი იდუმალი მკვლელობებისა, რომლებიც მისტიკურ ძრწოლას გვრის იმ მონასტრის ბერებს, რომლის კედლებშიც უმბერტო ეკოს რომანის მოქმედება მიმდინარეობს. თავად რომანის მოქმედების ადგილი – მონასტერი – ერთგვარ დისონანსს ქმნის იმ მკვლელობებთან, რომლებიც მის კედლებში ხდება და კიდევ უფრო აძლიერებს ავტორის თვალსაზრისს კულტურაზე, როგორც სულიერების ფუძემდებელ ფაქტორზე.

აკუნინის მეტონიმიურ პროზაში განსაკუთრებული როლი განეკუთვნება სივრცულ ფაქტორს. მოსკოვი, სადაც ფანდორინის ციკლის რომანების მოქმედება მიმდინარეობს, ასრულებს ტოპოსის როლს, რომლის გამოსახვის ლიტერატურული ტრადიციაც აკუნინის მხატვრულ სამყაროს რუსული ლიტერატურის ისეთი მნიშვნელოვანი ფიგურების შემოქმედებასთან აკავშირებს, როგორცაა ალექსანდრე გრიბოედოვი, ალექსანდრე პუშკინი, ღვე ტოლსტოი, ანდრეი ბელი, მიხეილ ბულგაკოვი. მწერალს თითქოსდა შეჰყავს მკითხველი რუსული კულტურის ერთიან სივრცეში, რომლის ნიშანდობლივ და უცილობელ ნაწილად მოსკოვი ხდება. მკითხველი, რომლის ცნობიერებაში მოსკოვის სინთეტური სახეა აღბეჭდილი, (რომლის ნაწილებიცააა ფამუსოვის სახლი, ტატიანა ლარინას მოსკოველი დეიდა, გრაფი როსტოვების სახლი, პატრიარქის ტბორთან მერხზე ჩამომჯდარი, ორ ლიტერატორთან მოსაუბრე ვოლანდი) აკუნინისეულ მოსკოვში უთუოდ აღმოაჩენს დროთა კავშირის გარკვეულ განსახვონებას. აქ ნებისმიერი ამოიცნობს ამ ქალაქის ბინადართა სკოლის მერხიდანვე ყველასთვის ცნობილ ზნე-ჩვეულებებს, რომელთა კრიტიკაც მთელი XIX საუკუნის ლიტერატურის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელი იყო. მოსკოვი, სადაც ცხოვრობს და მოღვაწეობს ფანდორინი, არის განსხვავებულ ისტორიულ მენტალობათა გზაჯვარედინი და, იმავდროულად, “მარადიული” ქალაქი ცხოვრების ჩამოყალიბებული სტილით. მწერალი ცდილობს, “აღადგინოს” ამ ქალაქის ატმოსფერო, თანაც ისე, რომ არც მოიწონოს და არც გააკრიტიკოს ის. იგი მემატანიის სიყვარულით ახდენს ძველი მოსკოვის სულის რეკონსტრუქციას და ისტორიკოსის მსგავსად ცდილობს, მოგვითხროს მოვლენებზე, რომლებმაც მოსკოვის ისტორიის სხვადასხვა პერიოდში განსაზღვრა რეფორმისშემდგომი ეპოქის ადამიანთა ცნობიერება. ამ ეპოქის საზოგადოებრივი ცნობიერების მეორე მხარეა საზიფათო და მცდარი ოცნებებით გატაცება, როდესაც ძლიერი პიროვნება საკუთარ თავს უფლებამოსილად მიიჩნევს, სხვა ადამიანებს განსაკუთრებული მორალი დაუწესოს, რასაც შედეგად მოჰყვება ტერორისტული აქტების დაშვება და ორგანიზაცია “აზაზელის” ჩამოყალიბება.

ფანდორინის ციკლის რომანები გარკვეულწილად ისტორიულია. ავტორს არა მარტო შეჰყავს მკითხველი იმ კონფლიქტების არსში, რომელიც სულს უხუთავდა XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის რუსეთს, არამედ ცდილობს, თვალი ადევნოს მის თანამედროვე განვითარებას ისტორიულად განუყოფელი დროის თვალსაზრისით. დროის “ღერძი”, თუ ჰაიდგერის ტერმინოლოგიით ვისარგებლებთ, ყველა რომანში “მყოფობს” და მართლაც რომ ღერძია ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, რომელზეც ასხმულია ზემოდასახელებული ციკლის ყველა მოვლენა. XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის რუსეთის ისტორია აკუნინის რომანების ფურცლებზე წარმოდგენილია, როგორც ამ ღერძის განუყოფელი ნაწილი,



რადგანაც სიუჟეტური კოლიზიები აგებულია ყველა ეპოქისათვის ნიშნდობლივ მოტივებსა და თემებზე.

ფანდორინის ციკლის ყველა რომანი მკითხველმა უნდა წაიკითხოს, როგორც მეტატექსტი, სადაც მთავარი პერსონაჟი რუსეთია. ამ თვალსაზრისით აკუნინის ისტორიზმი პირდაპირ კავშირშია ლევ ტოლსტოის ისტორიზმის პრინციპებთან, ვინაიდან “ომსა და მშვიდობაში” ისტორიულ მასალაზე დაყრდნობით ტოლსტოი მკითხველს ესაუბრება მისი თანამედროვე რუსული საზოგადოების საჭირობოლო საკითხებზე. აკუნინის პერსონაჟიც, რომელიც ჩვენთვის შორეულ ეპოქაში ცნობვობს, აწყდება იმავე პრობლემებს, რომლებიც დღევანდელ რუსულ საზოგადოებას აწუხებს. აკუნინთან თხრობის მხატვრული დრო – რუსეთის ისტორიის განსაკუთრებული პერიოდები, “შფოთიან დროთა” განმეორების გარდაუვალი კანონზომიერება – არა მარტო ლიტერატურული ხერხია, არამედ ფაბულის ელემენტიც: შემთხვევითი არაა, რომ რომან “ალტინ-ტოლობასში” თხრობა ერთდროულად ორ დროში მიმდინარეობს – თანამედროვე ეპოქაში, 1990-იანი წლების ბოლოს, და XVII საუკუნეში, რუსეთის ისტორიის შფოთიან ხანაში. ისტორიული რეალიების გარკვეული ციკლურობა, რომელიც საზოგადოებაში სამწუხარო კანონზომიერებით მეორდება, საშუალებას აძლევს მწერალს, თანამედროვეობაზე საკუთარი თვალსაზრისი გამოხატოს – სწორედ ამ “სიმახვილის” წყალობით აკუნინის რომანები რუსეთის დღევანდელიობას მიემართება.

აკუნინის პროზის მეტატექსტი საშუალებას გვაძლევს, გამოვავლინოთ ავტორისეული თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ საზოგადოებაში მანამ არ გაქრება სოციალურ-ეთიკური პრობლემების ჩაკეტილი წრე, ვიდრე ამ საზოგადოების ყოველი წევრი არ მოახდენს წარსულის გადაახრებას ზნეობის საყოველთაოდ მიღებული ნორმების პოზიციიდან. ამისათვის კი, ავტორის აზრით, საზოგადოება უნდა გათავისუფლდეს ცნობიერებაში ღრმად ჩაბეჭდილი კოდებისაგან, რომლებიც მას ძველი მენტალობისაგან გადაეცა მეძველდროებად. ავტორის მიზანსაც სწორედ ამ კოდების გაშიფვრა წარმოადგენს, რაც ერთადერთი გზაა ზნეობრივი სიჯანსაღისაკენ, და, მამასადაბე, ერის შემდგომი განვითარების გზების აღმოჩენისაკენ.

ვეროპულ და ამერიკულ ლიტერატურაში დეტექტივის ფუძემდებლის, ედგარ პოს, ეპოქიდან მოყოლებული “ამოშიფვრა” ამ ჟანრის უცილობელ მანასიათებლად არის მიჩნეული. აკუნინის რომანებში მოცემულია კოდირებული ტექსტის გაშიფვრის არაერთი მაგალითი. ამასთანავე ტექსტის ცნებაში ავტორი მოიაზრებს არა მხოლოდ საკუთრივ რომანთა ტექსტურ მასალას (ჩანაწერები, პერსონაჟთა წერილები), არამედ მათში ასახული სინამდვილის მთელ მხატვრულ სივრცეს. ერასტ ფანდორინი ავლენს კოდების გაშიფვრის არაჩვეულებრივ უნარს, რაც გამოძიებლის საქმიანობის განუყოფელი ნაწილია. ავტორი შეგნებულად “ასწავლის” მკითხველს, როგორ გაშიფროს ტექსტის

სიმბოლური მნიშვნელობა ინტერტექსტუალური წაკითხვის პრინციპით. აქედან გამომდინარე, რომანში ჩანს კავშირი კარამზინის “საბრალო ლიხასთან”, დოსტოევსკისა და ტოლსტოის პროზასთან, რუსული ეროვნული ცნობიერებისთვის ნიშანდობლივ ტექსტებთან, რომლებიც შეიცავს რუსული სულის მენტალობისთვის განსაკუთრებით დამახასიათებელ თვისებებს.

ტექსტის ამგვარი გაჟღენთა ალუზიებით პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი თვისებაა. თუმცა აკუნინის პროზაში ეს ლიტერატურული ხერხი დამატებით მნიშვნელობას იძენს. მისი დახმარებით მკითხველი ერთგვარად აღადგენს XIX საუკუნის რუსეთის ცხოვრების ატმოსფეროს, უახლოვებს რა მას თანამედროვე აღქმას. ინტერტექსტუალური წაკითხვა აკუნინის რომანებისა თავისთავად ძალზე საინტერესო საქმიანობაა. მკითხველი არა მარტო “ცნობს” ტექსტური სტრუქტურის განსაზღვრულ ნაწილებს, არამედ მათ უფრო განსხვავებულად აღიქვამს, ვიდრე “მკვიდრ ტექსტში”. და სწორედ ამ დროს იხსნება ამგვარ ღირებულებათა სიღრმისეული აზრი: ავტორი ცდილობს, რუსული ლიტერატურული ცნობიერების ფარგლებში გამოიმუშავოს მკითხველის ცნობიერების მოდერნიზაციის მისუელი რეცეპტი.

თანამედროვე სამყაროს სულიერი ცხოვრების სურათი და მისთვის დამახასიათებელი თვისებები, რომელსაც მწერალი დაუშვებლად, მოძველებულად მიიჩნევს, მუდგანდება რუსული პროზის კლასიკურ ტექსტებთან კავშირის წყალობით. სენტიმენტალური ლიბერალიზმი, რომელიც თანაარსებობს გამორჩეული პიროვნების ჰიპერტროფირებულ იდეასთან – დააწესოს განსაკუთრებული მორალი – და, ასევე, მცდარი შეხედულება, რომ რუსულ ცნობიერებას მხოლოდ მსოფლიო მასშტაბებით აზროვნება ძალუძს (შდრ. ტოლსტოის “მსოფლიო”), აკუნინის მიხედვით, მოძველებული მსოფლმხედველობის შემადგენელი ნაწილებია. ეს უკანასკნელნი, რომელთაც ღრმად აქვთ გადგმული ფესვები ადამიანთა გონებაში, ხელს უშლიან პიროვნებას, შეაბიჯოს ახალ ეპოქაში, ისწავლოს და, პირველ ყოვლისა, იაზროვნოს ცალკეული ადამიანის უფლებათა პატივისცემის კატეგორიებით. ამ კუთხით აკუნინი თითქოს აღადგენს პუშკინის კონცეფციას “ადამიანის თვითღვომის” შესახებ, რომელიც თავისუფალია პიროვნების ტირანული დიქტატისგან და რომლის ჩანერგვასაც ასე ცდილობდა რუსი პოეტი თავის თანამედროვეთა გონებაში, ხედავდა რა ასეთ პიროვნებაში “რუსეთის თვითღვომის საწინდარს, საწინდარს მისი ღიღებისა”. აკუნინის გმირი ერასტ ფანდორინი რომანში გვევლინება სწორედ იმ ფიგურად, რომელსაც ძალუძს სამყაროს დამოუკიდებლად აღქმა, რომლის ცდუნებაც შეუძლებელია ლამაზი, მაგრამ აბსურდული და საზიანო იდეებით. ფანდორინი კონსერვატორია ამ სიტყვის კარგი გაგებით, მომხრე დროით შემოწმებული ჭეშმარიტებებისა.

ინტერტექსტუალური წაკითხვა ეხმარება დაკვირვებულ მკითხველს, გაშიფროს მთავარი გმირის ბიოგრაფიის ბევრი მომენტი, რომლებიც



ნაწილობრივ გამოძინარეობს ლერმონტოვის პიროვნებიდან, პუშკინის შემოქმედებიდან, რუსი სიმბოლისტების პოეზიიდან. ამასთანავე, ავტორი არასოდეს ივიწყებს და მკითხველსაც უფლებას არ აძლევს, დაივიწყოს, რომ მისი რომანების კითხვა თავისთავად “გამომძიებლობანას” ერთგვარი ირონიული თამაშია, რომლის მიზანიცაა მკითხველისთვის კარგად ნაცნობი შიდატექსტური ტრადიციის ელემენტების გამოვლენა და, ამასთან ერთად, საკუთარი ეროვლიციის შემოწმებაც. ბორის აკუნინის რომანები დეტექტიური ჟანრის წიგნების ისეთივე ირონია და ნაწილობრივ პაროდიაცაა, როგორც სერვანტიესის “დონ კიხოტი” – რაინდული რომანებისა. ისინი იმდენად მასობრივი კულტურის მიერ შეთვისებულ ტრადიციულ ფორმას როდი აგრძელებს, რამდენადაც ასხვაფერებს და საპირისპირო მხრიდან წარმოაჩენს. მიზანდასახულების თვალსაზრისით ეს პრინციპი შეიძლება შევადაროთ იმ მხატვრულ მიზანს, რომელიც სრულიად განსხვავებულ მასალაზე დაყრდნობით განახორციელა ნაბოკოვმა თავის “ლოლიტაში”. ეს ფაქტი ყველაზე ნათლად მეტყველებს აკუნინის შემოქმედების პოსტმოდერნიზმისადმი კუთვნილებაზე.

იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ იცვლება რომანის ახლებურ სტრუქტურაში დეტექტივის პერსონაჟთა ტრადიციული “ნაკრები”, შეიძლება მოვიტანოთ ერასტ ფანდორინის მსახურის, ააზნელი მასუს, მაგალითი, რომელიც, ერთი მხრივ, შერლოკ ჰოლმსის მეგობარსა და მესაიდუმლეს, ექიმ ვატსონს, წააგავს, მეორე მხრივ კი – პუშკინის საველიჩს, რომან “კორნაციაში” მთხრობლის როლს (დოსტოევსკისა და თომას მანის შემდეგ ტრადიციადქცეულს ევროპულ რომანში) დიდი თავადის მსახურთუფროსი ასრულებს, მაგრამ ამ პერსონაჟის ფუნქცია ნაწარმოების კომპოზიციაში არ იფარგლება მხოლოდ ჟანრით გათვალისწინებული ამ “მოვალეობით”. მან იმავედროულად უნდა შეასრულოს მეფის ოჯახის მსახურისთვის დამახასიათებელი მენტალობის ფუნქცია. მისი ერთგულება დიდი მთავრის ოჯახისადმი, ამ ოჯახის აღქმა, როგორც სამყაროს ცენტრისა, ძალზე მოგვაგონებს კონან დოილის მიერ დიდი ოსტატობითა და წმიდა ინგლისური იუმორით დახატულ ბერიმორს საყოველთაოდ ცნობილ “ბასკერვილების ძაღლში”. ფანდორინისა და მასუსაგან განსხვავებით, რომლებიც თავიანთი “თანადროულობით” მკითხველის განცვიფრებას იწყებენ, ბერიმორი ვერ დაშორდება თავის ხატოვან სტანდარტს. ზემოთქმულთან დაკავშირებით ბუნებრივია, ჩნდება კითხვა: რამდენად მოახერხა აკუნინმა სხვა ეპოქის ცნობიერების ფსიქოლოგიური რეკონსტრუქცია?

ამ პრობლემის განსახილველად ყველაზე საინტერესოა ფანდორინის მხატვრულ სახეზე დაკვირვება. აკუნინის ეს პერსონაჟი “პროვრესისა და მეცნიერების ადამიანი”. აქედან გამომდინარე, შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ მას უკავშირდება იმ ეპოქის სხვადასხვა ტექნიკური სიახლენი: ტელეფონი, ტელეგრაფი, ავტომობილი. თუმცა, ავტორისეული ჩანაფიქრის მიხედვით,



ფანდორინი სწორედ თავის ეპოქას უნდა ეკუთვნოდეს. მან სამსახური დაიწყო პოლიციის წვრილი მოხელის თანამდებობაზე (“პატარა ჩინოვნიკის” ტიპი), წინ წაიწია სამსახურებრივ კიბეზე, თუმცა შემდგომში უარი თქვა ამ მოვალეობებით (მაღალი თანამდებობა ქალაქის უფროსის – “გრაფონაჩალნიკის” – ადმინისტრაციაში) მინიჭებულ პრივილეგიებზე. შეიძლება ითქვას, რომ ერასტ პეტრუს ძე ფანდორინის ბიოგრაფიასა და ცნობიერებაზე გადის ერთგვარი საზღვარი, რომელიც ერთმანეთისაგან გამიჯნავს XIX და XX საუკუნეებს. შემთხვევითი არაა, რომ ფანდორინი წარმატებით ეუფლება აღმოსავლურ ორთაბრძოლათა ხელოვნებას, უცხო ენებს, ითვისებს ტექნიკურ სიახლეებს. იგი პატიოსანია, კეთილშობილი, აქვს სუფთა სინდისი, იმავდროულად მონარქისტია და რუსეთს ოქტომბრის გადატრიალების შემდგომ ტოვებს.

მაგრამ არის ერთი თვისება, რომელიც განსაკუთრებით აქცენტირებულია ფანდორინის სახეში. ის “რუსი ევროპელია”, მაგრამ არა მარტო გერმანელი ფონ დორნიგან წარმომავლობის თვალსაზრისით (ფანდორინის წინაპარი რუსეთში ალექსეი მიხეილის ძის ეპოქაში ჩამოვიდა, როგორც ერთ ღროს – ფონვიზინისა და ლერმონტოვის წინაპრები). ფანდორინის რუსული ევროპეიზმი ავტორმა მისივე მხატვრული სახის გამოძერწვის ლიტერატურულ ტრადიციაში ჩააქოვა. ამიტომ აკუნინი თავის პერსონაჟს ისეთი ნიშანდობლივი ელემენტებით აღჭურავს, როგორცაა დენდიზმი, მოგზაურობისადმი მიდრეკილება, რომანტიკული გარეგნობა, საქციელის იდუმალება. ამგვარი ტიპის პერსონაჟის გამოსახვის ტრადიცია უფრო რომ “გათანამედროვოს”, აკუნინი პერსონაჟის სახეს ამდიდრებს კიდევ ერთი ელემენტით, რომელიც არააბრდაპირ ტრადიციულ რუს დენდის უკავშირდება, ტიპოლოგიურად კი – პეტრე ჩაადაევის პიროვნებას. საქმე ისაა, რომ ფანდორინის სახეში ჰარმონიულად თანაარსებობს აღმოსავლური და დასავლური საწყისი, რომელიც პერსონაჟს განსაკუთრებულ, გარემომცველ საზოგადოებაზე ამაღლებულ პიროვნებად აქცევს.

იმავდროულად ამგვარ სინთეზში შეიძლება ამოვიკითხოთ პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი მანერა, როცა ავტორისეული ჩანაფიქრი “ამოფარებულია” ტექსტის სიმბოლურ ელემენტებს. რაც შეეხება ფანდორინს, მის პიროვნებაში აღმოსავლური და დასავლური საწყისის შერწყმით ავტორი გაცილებით რთულ ამოცანას ისახავს მიზნად, ვიდრე პერსონაჟის ინტერტექსტუალური ხერხით გამოსახვა. იგი თითქოს ისწრაფვის, მკითხველის ცნობიერებამდე დაიყვანოს ძალზე მნიშვნელოვანი თვალსაზრისი, რომ ჭეშმარიტი რუსული ხასიათი – ეს არის სამყაროს ნაციონალურ სურათში შერწყმული პოლუსური საწყისები. ეს თვალსაზრისი, რომლის გამტარებლადაც აკუნინის რომანთა ამ ციკლში ფანდორინი გვევლინება, ეხმარება პიროვნებას, გახდეს უფრო მასშტაბური, ჩასწვდეს სხვა კულტურებს (საკუთრის თავსმოხვევის გარეშე), რათა გაამდიდროს თავისი, ამ შემთხვევაში რუსული, კულტურა.



ამის გარდა, ფანდორინი, კარგად მორგებული რომანტიკული გმირის ნიღბის მიუხედავად, ავტორის მსგავსი მსოფლმხედველობით არის დაჯილდოებული. ის პრაქტიკოსია, სრულიად თავისუფალი ფუჭი ილუზიებისაგან, რაც საშუალებას აძლევს, ჩასწვდეს ადამიანის სულის სიღრმეებს და რთული, ერთი შეხედვით, გადაუჭრელი პრობლემები დამნაშავეის ფსიქოლოგიის რეკონსტრუქციის გზით გამოიძიოს. პერსონაჟის ხასიათის ეს თავისებურება აახლოებს მას ავტორთან, რომელიც, როგორც ცნობილია, სერიოზულად სწავლობდა არასტანდარტული ხასიათების ფსიქოლოგიას, რისი შედეგიც გახლავთ მისი მონოგრაფია “მწერალი და თვითმკვლევლობა.” ფანდორინს ბედი ახვედრებს არა ტიპურ დამნაშავეებს, არამედ დანაშაულებრივი ფილოსოფიის “მატარებელ” პიროვნებებს, რომლებიც ამ ფილოსოფიას, დოსტოევსკის დამნაშავეთა მსგავსად, აცხადებენ სამყაროს შეცვლის მთავარ საშუალებად, ცდილობენ, დააწესონ ის ერთადერთი მსოფლიო წესრიგი, რომელიც მათ მიაჩნიათ მისაღებად.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ბუნებრივია, დავსვათ კითხვა: როგორ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ ბორის აკუნინი თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესში? – კომერციულ მწერლად, მასობრივი “საკითხავის” ავტორად თუ მისი გამომცემლის, ზახაროვის, წარმატებულ ლიტერატურულ პროექტად?

უდავოა, რომ თანამედროვე რუსული ლიტერატურის მრავალპლანიან სამყაროში აკუნინი პოპულარობის თვალსაზრისით კონკურენციას უწევს პოსტმოდერნიზმის ისეთ დიდ წარმომადგენლებს, როგორებიცაა ვ. სოროკინი და ბ. პელევინი. მან მიაგნო “თავის” თემას, შეძლო კარგად დასამახსოვრებელი გმირის მხატვრული სახის შექმნა, რომელიც პოპულარობით უახლოვდება გამომძიებელთა ისეთ ცნობილ სახეებს, როგორიცაა შერლოკ ჰოლმსი, ერკიულ პუარო, კომისარი მეგრე, თუმცა ფანდორინი რუსი გმირია, ამიტომ მისი სახე უფრო ფილოსოფიურია, უფრო მეტი ფსიქოლოგიზმითაა აღბეჭდილი, ვიდრე მისი უცხოელი თანამოძმენი. ის საინტერესოა არა მარტო როგორც ჩახლართული საქმეების გამომძიებელი, არამედ იმის გამოც, რომ შესწევს უნარი, მთლიანობასა და პარპონიულობაში შეინარჩუნოს თავისი შინაგანი სამყარო, მიუხედავად დისპარპონიული სინამდვილისა. ყოველივე ზემოთქმულს ჯერონად აღიქვამს დღევანდელი მკითხველი, რომელიც თანამედროვე ლიტერატურაში სწორედ “მთლიანი” და კეთილშობილი პიროვნების დანაკლისს განიცდის. რაც მთავარია, ბ. აკუნინის რომანებში ფანდორინის სახის მეშვეობით გამოხატულია გაცილებით ღრმა შინაარსი, ვინემ ამას ჩვეულებრივი დეტექტიური თხზულებანი გულისხმობენ, რადგან დეტექტივი არსებითად ფონი და საშუალებაა მსოფლალქმისა და აზრობრივი შინაარსის გადმოსაცემად.

მესამე ათასწლეულის მიჯნა, რომელსაც სულ ახლახანს გადააბიჯა კაცობრიობამ, სემიოტიკური თვალსაზრისით ხაზს უსვამს ცივილიზაციის ასვლას განვითარების თვისებრივად განსხვავებულ ეტაპზე, რასაც განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ მოწმობს ახალი ტექნოლოგიები, ინფორმაციის



მიღებისა და გავრცელების ახალი საშუალებები, ახალი ესთეტიკა. აქედან გამომდინარე, სრულიად ბუნებრივია, რომ ღღეს განსაკუთრებით მწვავედ დგას ახალ გარემოში პიროვნების ადაპტაციის პრობლემა. აკუნინმა შეძლო, თავისი მკითხველისთვის მიეწოდებინა პერსონაჟი, რომელსაც თავისი ადამიანური თვისებების წყალობით ცხოვრების ახალ პირობებშიც კი ძალუმს კულტურის უმთავრესი ელემენტების შენარჩუნება.

XX საუკუნის კულტურული განვითარების კანონებმა (საუკუნისა, რომელიც “შედრა” მრავალგვარმა რევოლუციამ – სოციალურმა, მეცნიერულმა, ფსიქოლოგიურმა თუ ბიოლოგიურმა) ხელოვნებაშიც რევოლუციური პროცესები მოიტანა. რევოლუციურობა, როგორც ფენომენი ამ სიტყვის ფართო გაგებით, შეიძლება მოდერნისტულ ფენომენადაც მივიჩნიოთ. მოდერნიზმი კი უნდა განიმარტოს, როგორც უმაღლესი, წმიდა რეალობის ძიება, რომელიც დგას კულტურის პირობით ნიშანთა თუ სისტემათა მიღმა. ამ თვალსაზრისით, აკუნინის პროზა გამოხატავს იმ ტიპის მსოფლმხედველობას, რომელიც რაღაც გაგებით “რევოლუციურია” გასული საუკუნეების რევოლუციური პროცესების მიმართ და შეტყვევლებს იმაზე, რომ რუსული კულტურა დააღმა კულტურული პირობითობების აღმოფხვრის გზას და აწესებს ე.წ. ყოფით უპირობობას, ანუ ნამდვილ, ჭეშმარიტ ყოფას.

ამ თვალსაზრისით აკუნინი ერთგვარი გამგრძელებელია რუსული მოდერნიზმისა, ამიტომ შემთხვევითი არაა, რომ მისი შემოქმედება პოსტმოდერნისტულ მსოფლმხედველობას ასახავს. პოსტმოდერნიზმის ფორმირება, როგორც ცდა “ნიშანთა სისტემების” შემცირებისა და მათი საკუთარ თავში ჩაძირვისა, ახალი კულტურული პარადიგმის სახით ხდებოდა სწორედ მოდერნიზმისგან ჩამოსორების პროცესში. “უკანასკნელი” ილუზიების დაკარგვის ეპოქაში, რომელიც მიჩნეული იყო სამყაროს ძველი მეტაფიზიკური სურათის დაუძლეველ ნაშთად, აკუნინი იყენებს “გალიტერატურულულ” შემეცნებას, როგორც ახალი ხელოვნების ინსტრუმენტს. მეორადობის, განმეორებითობის, პირობითი ასახვის სამყარო მისი პროზის მთავარ მხატვრულ ხერხად იქცა. თავად ავტორის პიროვნებაც კი მისი რომანების ტექსტურ სივრცეში თითქოს სხვათა პორტრეტების ნაირგვაროვანი ელემენტებისგან არის შექმნილი. გრიგოლ ჩხარტიშვილის პორტრეტულ ნიღაბში – ბორის აკუნინში – შეიძლება შევამჩნიოთ ბულგაკოვის გამოხედვა, ლევ ტოლსტოის გრძელი წვერი (რომელზეც პორტრეტზე გამოსახული პიროვნება ფილოსოფიურად ისვამს ხელს), მის ცხვირზე დამაგრებული, საიდუმლო შუქით მბრწყინავი უმბერტო ეკოს სათვალე, ხოლო გვერდით, სასიამოვნო სუვენირის მსგავსად მოთავსებული ავატა კრისტის ფართოფარფლებიანი ქული.

აკუნინის წიგნები არის საინტერესო საკითხავიც და, იმავდროულად, შესანიშნავი “შხამსაწინააღმდეგო” საშუალება იმ მავნე მისწრაფებათა

წინააღმდეგ, რომელთაც სურთ, გადააქციონ ლიტერატურა ცხარე, მაგრამ როგორც ცხოვრება გვიჩვენებს, უპერსპექტივო კამათის ასპარეზად. მთავარი მიზეზი, რის გამოც მოსწონთ გამომძიებელი ფანდორინის ციკლის რომანები, იმ დადებით მუხტშია, რომელიც მკითხველს აბსოლუტური ჭეშმარიტების უცილობელი გამარჯვების რწმენას ანიჭებს. ამ რწმენით არის გაფლენილი ბორის აკუნინის ყოველი რომანი და სწორედ ეს თავისებურება ხდის მათ ასე მიმზიდველს რომანტიკისგან ესოდენ დაცლილ ჩვენს საუკუნეში.

*საგანგებოდ ჩვენი ალმანახისათვის
 დაწერილი სტატია რუსულიდან
 თარგმნა მაკა ელბაქიძემ*

სტილი – ცხოვრების ლიტერატურული მიზანსცენა (ისტორია და ჰაგიოგრაფია)

გიორგი მერჩულე თავისი თხზულების შესავალში ხაზგასმით წერს: მოვითხრობთ იმას, რაც წმიდა გრიგოლის მოწაფეთაგან და მოწაფის მოწაფეთაგან გამიგონიაო. სავსებით ნათელია ავტორის პოზიცია – იგი ჰყვება ჭეშმარიტ ამბავს, რომლის უტყუარობის გარანტიად, მისი აზრით, თვითმხილველთა გადმოცემები უნდა მივიჩნიოთ. ეს არის დოკუმენტური თხრობის პრინციპი და ამ პრინციპს მთხრობელი დეკლარაციული ფორმით ამტკიცებს, მაგრამ, როცა საგანს მტკიცება ესაჭიროება, ეს იმას ნიშნავს, რომ არსებობს საპირისპირო მოდური, საწინააღმდეგო დებულება, გნებავთ, საპირისპირო თვალსაზრისი, რომელიც ლოგიკურად თუ არა, ქვეცნობიერად მაინც უარყოფს მოცემულ მტკიცებას.

ყოველი მტკიცება თავის თავში ატარებს ანტინომიის ჩანასახს. ის, რასაც ვამტკიცებ, ჩემთვის ჭეშმარიტებაა, მაგრამ სხვისთვის შეიძლება არ იყოს ჭეშმარიტება, ანდა შეიძლება სხვისთვის ჭეშმარიტება იყოს ის, რასაც უარყოფ ჩემი მტკიცებით.

თავისი მტკიცებით გიორგი მერჩულე ნება-უნებლიეთ აღიარებს იმ ფაქტს, რომ ჰაგიოგრაფიულ თხრობაში არის სივრცე, რომელიც შეიძლება შეივსოს არა დოკუმენტური, არა ნამდვილი, არამედ გამოხატონი, ფიქტიური ნაკადით.

ივანე ჯავახიშვილი წმინდანთა ცხოვრებებსა და მარტვილობებს საისტორიო მწერლობის ორგანულ ნაწილად მიიჩნევდა, რითაც ჰაგიოგრაფიის წყაროთმცოდნეობით სანდობას აღიარებდა; იგი იმასაც დასძენდა, რომ ქართული სამოქალაქო საისტორიო დარგი საეკლესიო მწერლობისაგან განვითარდა. თუმცა, თუ ჰაგიოგრაფია ისტორიოგრაფიის ნაწილია, მაშინ როგორ ხდება, რომ ისტორიოგრაფია ვითარდება ჰაგიოგრაფიის წიაღში, ანუ როგორ იტევს ნაწილი მთელს? დამაფიქრებელი კითხვაა. ამიტომ, სანამ პასუხს გავცემდეთ, მანამ მოგვიწევს გარკვევა იმისა, თუ რა არის ისტორია?

სად არის ისტორია?

როგორია ისტორია?

ისტორია არსებობს იმდენად, რამდენადაც არსებობს წერილობითი ძეგლი, დაწერილი სიტყვა, იგივე ტექსტი, თუმცა შეიძლება ყველაფერი იმის აღნიშვნით დავიწყოთ, რომ აღამიანი, თავისი ინდივიდუალური, თავისთავადი, განუმეორებელი ბედის გათვალისწინებით, ისტორიული არსებაა და აღამიანის სული არის ის ადგილი, სადაც ისტორია თავის თავს ახორციელებს. წარსულში ჩვენც ვმონაწილეობთ იმდენად, რამდენადაც შეგვიძლია გავეცნოთ წარსულს და ამ გაცნობაში, ამ ცოდნაში თანაარსებობს ორნაირი – ინდივიდუალური და ზოგადი დრო.

ისტორიოგრაფიის მიზანი უბრალოა – გამოარკვიოს ფაქტები და აღადგინოს კავშირი ამ ფაქტებს შორის. სირთულე იწყება იქ, სადაც ისტორიკოსი არა



მართო არკვევს და შეისწავლის ფაქტებს, არამედ ცდილობს მათ წვდომას, გააზრობას და იმის მიებას, თუ როგორ მოქმედებს ღვთიური საწყისი ისტორიაში.

სწორედ ამ გზაზე გადადგმულ პირველ ნაბიჯად ითვლება ის, რომ ვიწყებთ გარკვევას, თუ როგორ უკავშირდებიან ერთმანეთს ისტორიის ფაქტები (ა. ტონინი).

ისტორიაში ღვთიური საწყისის მიება სუბიექტური ინტერესის სფეროს განეკუთვნება და ამიტომაც ეს პროცესი ემოციის, იდეის სახით წარმოგვიდგება. ისტორიული მოვლენების ხასიათსა და სტრუქტურას ადამიანთა ემოციური და იდეალისტური განწყობილებები განსაზღვრავენ. საგულისხმოა რაიმონ არონის აზრი: არ არსებობს ინტერესი, იდეის გარეშე გახვევას და მისი საშუალებით თავის დაცვას რომ არ ესწრაფვოდეს, არ არსებობს ენება, იდეალურ ან ისტორიულად აუცილებელ მიზანს რომ არ ეძლეოდეს თავდავიწყებით.

არსებობს ასეთი ფრანგული გამოთქმა: „ადამიანები ქმნიან თავიანთ ისტორიას, მაგრამ არ იციან ისტორია, რომელსაც ქმნიან“.

ადამიანი თავისი დროის, თავისი „სიცოცხლის ისტორიის“ განმავლობაში ჩართულია იმ პროცესებში, რომლებიც ქმნიან მის თანამედროვე ისტორიას, მაგრამ ყოველივე ეს ისტორიად იქცევა მაშინ, როცა იგი ტოვებს თავის დრო-სივრცეს და მის ნაცვლად მოდის სხვა თაობა და სხვა დრო-სივრცე, რომელსაც, თავისი შესაძლებლობების მიხედვით, მეტაფიზიკურ პლანში გადააქვს წინამორბედი თაობის პრაქტიკული ყოფიერება და მისი გათვალისწინებით ფასეულობათა ახალ წყებას აყალიბებს.

ფასეულობა, როგორც ტრადიცია, ტექსტის სახით ყალიბდება, ოღონდ ისე, რომ ტექსტის შინაარსი არ ემთხვევა ყოფიერების შინაარსს – არც მოცულობით და არც სტრუქტურით. ყოფიერება არასოდეს არ არის ისეთი, როგორსაც წიგნში ვხედავთ. ბასილ ზარხმელი იტყვის: წიგნი არის „სიტყვისმიერი გამოხატვა ვრცელისა ცხოვრებისა“-ო. ცხოვრება სხვაგვარად აყალიბებს თავისი ლიტერატურული თვითდადგენის წესს, ცხოვრება ტრანსფორმირებულად, შეცვლილი მოდიფიკაციით გადადის წიგნში.

ცხოვრება წიგნში უარყოფს თავის თავს იმისათვის, რომ გადარჩეს და იყოს ისეთი, როგორიც მისთვის არის მისაღები (ე. დერიდა). თვითუარყოფის მომენტში ყოფიერება თავის პირობებს უყენებს ავტორს, ავტორი კი, პირიქით, ცხოვრების წინაშე აყენებს მოთხოვნებს. ამ წინააღმდეგობას არეგულირებს სიტყვა, როგორც გამოსახვის საშუალება. ჩნდება სტილი – ცხოვრების ლიტერატურული მიზანსცენა. თხრობის წერილობითი ფორმა მებისტორიეს საშუალებას აძლევს დააკანონოს თავისი შემოქმედებითი პრეტენზიები. ივანე ჯავახიშვილი საგანგებოდ შენიშნავდა: ქართული საისტორიო მწერლობის ტრადიციის თანახმად, ღირსეული ისტორიკოსისათვის სააუგო იყო თხრობის უბრალო, ლიტონი სიტყვით წარმართვა.

ხატოვანება თხრობის შინაგანი თვისებაა. არ არსებობს ისტორია ტროპოლოგიისა და რიტორიკული ფორმების გარეშე.

„ეფექტების თეორიის“ მიხედვით, საისტორიო თხრობის ძალა მხატვრული საშუალებების გამოყენებით ვლინდება (პ. რიკორი). ამის კლასიკური მაგალითია ძველი აღთქმის წიგნები, რომლებშიც ისტორიული მენსიურება სხვა მხრიდან არის განათებული, რეალური მოვლენები მოთხრობილია აშკარად გამოკვეთილი

სტილიზებული აქცენტით, ფაქტობრივად გაუქმებულია ზღვარი ლიტერატურასა და მატრიანეს შორის.

ისტორიოგრაფიის ინტერტექსტუალური ფაქტურა, ანუ ენობრივ-ლიტერატურული ნაკადი, უეჭველი რეალობაა, მაგრამ გასათვალისწინებელია, რომ აქ ლაპარაკია ზედაპირზე და არა სიღრმეებზე, სადაც განსხვავება, ლიტერატურასთან მიმართებით, წესია, მსგავსება კი - გამონაკლისი.

არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ მხატვრული ტექსტი ქმნადობის შედეგია როგორც ენობრივი, ისე სახეობრივი თვალსაზრისით. იგი ქმნის სამყაროს, რომელშიც ჩადებულია „არაპროგნოზირებადი თვითგანვითარების მექანიზმები“ (ი. ლოტმანი).

ისტორია კი ვალდებულია აღწეროს ზუსტად ის, ან მიუახლოვდეს იმას, რაც სინამდვილეში იყო და შეძლებისდაგვარად თავიდან აიცილოს ფანრიისთვის შუთავსებელი „თვითგანვითარების მექანიზმები“, ანუ მხატვრული გამონაგონი.

არისტოტელეს განმარტებით, ისტორიაში ხდება დროის ერთი მონაკვეთის გაშუქება, სადაც შეიძლება ამბებს ერთმანეთთან შემთხვევითი კავშირი ჰქონდეთ, მაშინ, როცა მხატვრულ ნაწარმოებში შუქდება ერთი მოქმედება, რომელშიც ყველა ამბავი კონცენტრირებულია ერთი მთლიანი ამბის გარშემო და აქვს თავისი დასაწყისი, შუა ნაწილი და ბოლო.

ლიტერატურული აზროვნება იწყება მოვლენის ფენომენოლოგიურ სიღრმეში, სადაც მწერალი თვითონ ირჩევს, საით წავიდეს - მომხდარი ამბის ობიექტური მთლიანობისა, თუ სუბიექტური ნაწილისაკენ. მემატრიანისთვის ფაქტი არის დასრულებული დრო, სრული ნაშყო, მწერლისთვის კი - დაუსრულებელი აწმყო.

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 ანონი, რა ინტენცია, რა ჩანაფიქრი დევს მის თვითგანვითარებაში, რადგან, როგორც ცნობილია, სულ სხვა რამ არის ისტორიის იდეა და სულ სხვა - ლიტერატურის იდეა.

ჩვენ ვხედავთ მსგავსებას ჰაგიოგრაფიასა და ისტორიას შორის. ორივე ასახავს წარსულს და ორივე განკუთვნილია შემდგომი დროისათვის, რომელშიც ერთ კულტურულ სივრცედ მოიაზრება აწმყო და მომავალი. ზოგიერთი ჰაგიოგრაფიული თხზულების შესავალში ჰეროდოტეს ისტორიის შესავლის რემინისცენციებიც კი შეიმჩნევა - „რომ არ უნდა იქნეს დაივიწყებული გამოჩენილ მოღვაწეთა საქმიანობა“ და ა. შ. ორივე ანონის პრინციპია ინდივიდუალური მენსიერების გარდასახვა კოლექტიურ მენსიერებად. ისიც შეიძლება, რომ ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოები ისტორიულ წყაროდ გამოვიყენოთ, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ვერ ვიტყვი, რომ იგი საისტორიო ანონის თხზულებაა. უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ საქმე გვაქვს იდეურ, მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ სხვაობებთან. ერთი ასეთი მაგალითის მოყვანა შეიძლება. ვთქვათ, გადავწყვიტეთ დავწეროთ საქართველოს ლიტერატურული ისტორია, ანუ ქართველი ერის ისტორია ლიტერატურასთან კავშირში. რომელ ტექსტს მივანიჭებდით განსახილველი მასალის სტატუსს - „შუშანიკის წამებას“ თუ ჯუანშერის ისტორიას? რა თქმა უნდა, „შუშანიკის წამებას“. ისტორიული თხზულება ვერ იქნება ანონზე მეტი, რაც არის, ის არის - თავისთავადი, თვითკმარი, თავის თავში არსებული.



ჰაგიოგრაფია ჰყვება ამბავს და არა ისტორიას. ამბავი არის ის კონკრეტული რეალობა, რაც მოხდა, ისტორია კი — ამ რეალობის აღდგენის საშუალებათა სისტემა. ეს კარგად არის გამოხეული გერმანულ ენაში: „ამბავი“ — ესცჰიკტე, „ისტორია“ — ჰისტორიე; ასევე ინგლისურშიც, ჰისტორი — „ისტორია“ და სტორი — „ამბავი“, „თხრობა“. ქართულში კი ხშირად შეცდომა მოგვდის. ვამბობთ — „სიყვარულის ისტორია“, როცა უნდა ვთქვათ — „სიყვარულის ამბავი“.

ისტორიოგრაფიის მიზანია მოვლენების თანდათანობით შეცნობა, ფაქტების დიალექტიკური ანალიზი; აგიოგრაფია ინტერესდება მოვლენათა ურთიერთქმედების შედეგით. მხატვრობის ენაზე რომ ვთქვათ, მენისტორიეს ანტიერესებს პერსპექტივა, ჰაგიოგრაფოსს — ფონი. ისტორიკოსი გეიხსნის, ჰაგიოგრაფოსი — მოვითხრობს. პირველი ახდენს ისტორიის დეინდივიდუალიზაციას, მეორე — ისტორიის ინდივიდუალიზაციას, ანუ გმირის, ინდივიდის სახეში ახდენს მოვლენათა შინაარსის თავმოყრას. პირველის ხელვა რეტროსპექტულია, მეორისა — ინტროსპექტული (იმ თვალსაზრისით, რომ ავტორი იხედება გმირის სულიერ ბიოგრაფიაში).

ისტორიკოსი შედის მოვლენის სიღრმეში და ადგენს მის სტრუქტურას, არკვევს, თუ რა, როგორ და რატომ მოხდა, ცდილობს, იყოს ობიექტური და გამოიყენოს თხრობის შესაბამისი ტექნიკა, რომელიც შექმნის ილუზიას, თითქოს ისტორია თვითონ ჰყვება თავის ამბავს.

ჰაგიოგრაფიაში ჩადებულია განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური მექანიზმი, რომელიც აქტიურად პულსირებს მძაფრი სუბიექტური განწყობილებების ფონზე და თხრობის დინება მიჰყავს მკაცრად შემოსაზღვრულ კალაპოტში, სადაც ყველაფერი ხდება აღმსარებლობის წესის მიხედვით. ჰაგიოგრაფიულ თხზულებაში არ არის და არც შეიძლება იყოს ფაქტების კოორდინაცია, მოვლენათა სინთეზი; იგი, როგორც ისტორიით დატვირთული მეხსიერება, ქმნის ახალ სიცოცხლისუნარიან მეხსიერებას, რომელიც საზოგადოებრივი კონცეფციის სახით იარსებებს დროსა და სივრცეში. მისი პერსონაჟი არის სუბიექტი, რომელიც თავისი ბიოგრაფიით საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვან რეალობას აყალიბებს, თუმცა ეს არ არის საზოგადოების ისტორია თუნდაც იმიტომ, რომ, საერთოდ, ისტორია არ არის პიროვნებათა ბიოგრაფიების ჯამი და, სხვათა შორის, არც პიროვნების ბიოგრაფიაა საზოგადოების ისტორიის დაყოფა-დანაწევრების შედეგი. ჰაგიოგრაფიის მეტაფიზიკური ყოფიერების წარმოსაჩენად ნაკლებად გამოიყენება ისტორიული მასალა, ყოველ შემთხვევაში, მას მეორადი ფუნქცია აკისრია და თანაც სახეცვლილი, გამჭვირვალე და ეფემერულია.

სხვა არის ისტორიის ფაქტი, სხვა — ჰაგიოგრაფიის ფაქტი. შესაბამისად, ისტორიკოსის მხერა სისტემურია, იგი მთლიანობაში, მოვლენათა ურთიერთკავშირში აღიქვამს ფაქტებს. ჰაგიოგრაფოსი მთლიანობიდან იღებს ცალკეულს და აქედან ქმნის ნარატივს, თხრობას. მაგალითად, იაკობ ხუცესი მხოლოდ გაკვრით, ყოველგვარი კონტექსტის გარეშე ახსენებს შუშანიკის მამას — ვარდან მამიკონიანს, ანტიიარნული მოძრაობის გმირს, ზოლო ისტორიკოსი, არშუშა პიტიახშის კარზე აღზრდილი ლაზარ ფარპეცი, რომელიც პირადად იცნობდა იაკობის თხზულების ყველა პერსონაჟს, საერთოდ არ ახსენებს შუშანიკის წამების ფაქტს, მაშინ, როცა დაწვრილებით განიხილავს მამიკონიანთა სანათესაოს ისტორიას. ფარპეცი ვერ ხედავს შუშანიკის

წამების მნიშვნელობას (ნ. ჯანაშია), მისთვის ეს არ არის ისტორიულ მოვლენათა თანმიმდევრული განვითარების ნაწილი. ერთი მხრივ, ფარპეცის დუმილი და მეორე მხრივ, იაკობის მეტყველება ამტკიცებს იმ ჭეშმარიტებას, რომ ფაქტი. როგორც ასეთი, ისტორიულის გარდა, შეიძლება სხვა შინაარსსაც ატარებდეს და ამ შინაარსის აღმოჩენა და განზოგადება არის მოვალეობა მწერლისა და არა ისტორიკოსისა.

არსებობს შებრუნებული ვარიანტიც, როცა ჰაგიოგრაფია არ ითვალისწინებს ისტორიულ რეალიებს. ნიკოლოზ ჯანაშია ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, რომ „შუმანიკის წამების“ ავტორი განსაკუთრებულ სიფრთხილეს იჩენს პოლიტიკური თემების მიმართ, იაკობი არაფერს წერს ქართლში არსებულ ვითარებაზე, სიტყვას არ ძრავს ვარსკენისა და ვახტანგ გორგასლის მწვავე ურთიერთდაპირისპირებაზე მართებულია მკვლევარის დასკვნა, რომ იაკობის სიჩუმე არ არის უცოდინარის სიჩუმე, ეს არის სიჩუმე აღწერილი ამბის უშუალო მონაწილისა, რომელსაც აქვს დუმილის მიზეზიც და უფლებაც. იაკობს არ სურს იყოს პოლიტიკურ მოვლენათა მემატრიანე, არ სურს იყოს ისტორიკოსი, მით უმეტეს, ამას არც ნაწარმოების ჟანრული სპეციფიკა მოითხოვს მისგან.

ამგვარად, ჰაგიოგრაფიული ტექსტის ავტორის ფსიქოლოგიური განწყობა განსხვავდება მემატრიანის განწყობისაგან. მკაცრად რომ ვთქვათ, რაც ერთისთვის მისაღებია, მეორისთვის მიუღებელია. ის, რაც ჰაგიოგრაფოსისთვის ფაქტს წარმოადგენს, შეიძლება ისტორიკოსისთვის არ იყოს ფაქტი. მაგალითად, „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ მეჭურჭლე ქალის სიტყვები — „გარდარეული სიყუარული აქუს ჩემდა მომართ კურაპალატსა“ — ავტორისათვის წარმოადგენს ფსიქოლოგიურ დეტალს, გარკვეული ეპიზოდის კონცეპტუალურ ნაწილს, ერთი სიტყვით, ისეთ ერთეულს, რომელიც ისტორიკოსს ნაკლებად დაინტერესებდა, ვინაიდან ეს არ არის ქრონიკის, საზოგადოებრივი ცხოვრების მატრიანის მონაცემი. ჰაგიოგრაფოსის აზროვნებაში ისტორიულ ცნობიერებას ძირეულ მოვლენად ვერ მივიჩნევთ, ის უფრო მეორეული ნაკადია. ჰაგიოგრაფოსი თარიღიანი ფაქტების შეკრებითა და მათ შორის მიზეზობრივი კავშირების ძიებით როდია დაკავებული.

მხოლოდ ერთი ლექსი

ამირან ბომარტიელი

ედგარ პოს — „აჩრდილს თანაზიარს“

(ვიკლიდან: „გალაკტიონის საღვთო ბილიკები“
 (წერილი მეორე)*)

„აჩრდილს თანაზიარს მარად საშინელი
 დასდევს განწირულთა შავი პოეზია“.
 („საუბარი ედგარზე“)

უამრავი საიდუმლო დაგვიტოვა ამოსასწავლად გალაკტიონმა. ამაზე აშკარად მიგვითითა, როცა საკუთარ თავზე თქვა:

„შენ საიდუმლო გადასაგები
 უფრო გიტაცებს ნისლში გამქრალი,
 ვინემ ახსნილი და გასაგები
 სიბრძნე დიადი და სიტყვა მშრალი“.**
 („დღიურ პროზიდან“ — 1925 წ.).

ლექსი „ედგარი მესამედ“, სათაურიდან მოყოლებული, მართლაც რომ „გადასაგებ საიდუმლოთა“ რიგს განეკუთვნება. კიდევ ერთხელ გადავიკითხოთ იგი.

ედგარი მესამედ

„ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორი.
 იყო საღამო. ლოცვები. ზარი.

* წერილი პირველი იხ. აღმანახი „ლიტერატურა და სხვა“, ივნისი, 2003 წ.

** აქ „მშრალი სიტყვით“ გამოთქმული „სიბრძნე დიადი“ აშკარა ირონიის შემცველია. საქმე ისაა, რომ გალაკტიონი გროტესკს იშველიებს და ლექსის დასაწყისში საკუთარ თავს პროლეტკულტელი მწერლის ინტონაციით მიმართავს: „შენ, ამხანაგო, დღიურ პროზიდან ეფემერებში ხარ ასროლილი“. აქაოდა, ეფემერებით გატაცებულს არც ყოველდღიური სინამდვილე გზიბლავს და არც — „სიბრძნე დიადი“ (წაიკითხეთ: კომუნიზმის დიადი იდეები).

ლექსი საკუთარი თავის რწმენითა და მიზნის სიცხადითაც გვაოცებს: „და ჟრუანტელით ისე, ვით ბავშვი, // შენ საუკუნე გიცქერის შიშით, // მიექანება ის ბრძოლის შვავში // ფხიზელი მიზნით და ანგარიშით“.

და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა,
რტოებს ტირილით ამტვრევდა ქარი.
ენატრებოდა ფრთებს სითამამე
უზრუნველობის, შენი სიშორის!
მაგრამ უეცრად ვილაც მესამე,
ვილაც მაზინჯვი ჩაღვა ჩვენს შორის.
და ჩვენ გვესმოდა ყრუ საუბარი:
საცაა, მოვა სიკვდილის წამი!
ტიროდა ქარი, კვლებოდა ქარი
და მივდიოდით ტაძრისკენ სამი“.

ამ ლექსს საგანგებო ყურადღება მიაქცია რევაზ თვარაძემ. როგორც ბატონი რევაზი აღნიშნავს, მას კარგა ხანს მიაჩნდა, რომ „ედგარი მესამედ“ ნიშნავდა გალაკტიონის მიერ ედგარის მესამეჯერ სხსნებას, რიგით მესამე ლექსს, რომელშიც ედგარ პო იხსენიება. ამგვარი გაგებისათვის ბიძგი მიუცია იმ გარემოებას, რომ 1927 წლის კრებულში „ედგარი მესამედ“ მოსდევდა ედგარ პოს ციკლის სხვა ორ ლექსს – „საუბარი ედგარზე“ და „ქარებს ქარობა“. პირადად რევაზ თვარაძესაც მის მიერ შედგენილ გალაკტიონის „რჩეულში“ (1977წ.) დაუცავს ეს თანმიმდევრობა, „ედგარი მესამედ“ მოსდევს ლექსებს: „საუბარი ედგარზე“ და „ქარებს ქარობა“.

მოგვიანებით რევაზ თვარაძემ ეჭვი შეიტანა საკუთარი თვალსაზრისის მართებულობაში, რადგან გამოარკვია, რომ პოეტს ჯერ „ედგარი მესამედ“ დაუწერია და შემდეგ შექმნილა ედგარ პოს ციკლის ორი დანარჩენი ლექსი. ასე რომ, რევაზ თვარაძის დასკვნით, შეუძლებელია, „ედგარი მესამედ“ ნიშნავდეს გალაკტიონის შემოქმედებაში ამერიკელი პოეტის მესამეჯერ სხსნებას.

რევაზ თვარაძე მსჯელობს ლექსის იმგვარ წაკითხვაზეც, რომლის თანახმად, „ედგარი მესამედ“ ნიშნავს ედგარის „მესამე არსებად“, „მესამე პირად“ ყოფნას. ამ თვალსაზრისით, ლექსის მთხრობელი ედგარ პო კი არა, თავად გალაკტიონია, რომელიც ედგარ პოს ღვთაებრივ სატრფოსთან, ლენორასთან, ერთად მიემართება ტაძრისაკენ, ხოლო „ვილაც მესამე, ვილაც მაზინჯვი“, მათ შორის ჩამდგარი, სხვა ვერავინ იქნება, თუ არა ედგარ პო თავად, რამეთუ ლექსის სათაური სწორედ ამგვარად გვესმის – ედგარი მესამედო, ესე იგი, ორ არსებას შორის ჩამდგარ მესამე არსებად“ (რ. თვარაძე, „ედგარი მესამედ“, წიგნში: „ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი“, 1995, გვ. 150).

თუმც საბოლოოდ რევაზ თვარაძე საეჭვოდ მიიჩნევს ამ თვალსაზრისის დამკვიდრებას, რადგან „ედგარ პოს მიმართ გალაკტიონის მხრივ „მაზინჯვის“ წარმოთქმა არასგზით არ ეხამება მის დამოკიდებულებას დიდი ამერიკელი პოეტისადმი... სქემა – გალაკტიონი, ლენორა და მათ შორის მესამე ედგარი – პოეტურ მკრეხელობას უფრო ჰგავს, ვიდრე გულის თრთილვით შეთხზული



ლექსის მოდელს“ (იქვე). ამგვარი ახსნა ბატონ რევას აბსურდულად მიანხნია და მსჯელობას შეკითხვით ამთავრებს: „არის კი გამოსავალი ესოდენ შემაცბუნებელი ვითარებიდან“?

დამაფიქრებელი კითხვაა, მაგრამ ცდას წინ არაფერი უდგას. ჩვენც ვცადოთ. ამისთვის კი ვერ იმის ამოცნობაა საჭირო, თუ რა აზრობრივ შინაარსს გამოხატავს, რისი სიმბოლოა ყორანი ედგარ პოს ამავე სახელწოდების ლექსში.

* * *

გალაკტიონი ნიცშეს ეპოქის შვილია, მაგრამ, რაოდენ საოცარიც არ უნდა იყოს, მისთვის „ღმერთის სიკვდილის“ თემა სათავეს ედგარ პოდან იღებს. ამ თვალსაზრისით გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ამერიკელი პოეტის გამორჩეულ ლექსს – „ყორანი“. ამიტომ კიდევ ერთხელ იმის შესახებ, რაც ედგარ პოს „ყორანში“ ხდება.

დეკემბრის პირქუშ დამეს იღუმალებით აღსავსე სტუმრის უბოდიშო შემოჭრა კიდევ უფრო უფორიაქებს სულს ღვთაებრივი სატრფოს, ლენორას (ლინორის), დაკარგვით დამწუხრებულ ლექსის ლირიკულ გმირს. საზარელი ფრინველი მელიდურად შემოვლდება ათენა პალადას ქანდაკზე. ყორნის საზარელი ჩხავილით წარმოთქმული ერთადერთი სიტყვა – „ნევამორ“ („ალარასოდეს“) – რეფრენად გასდევს მთელ ლექსს. მაგრამ ეს არ არის ლექსის ოდენ პოეტური სამკაული, რიტმულ-ინტონაციური ფუნქციის მატარებელი. ავისმომასწავებლად განმეორებული ეს ერთადერთი სიტყვა – „ალარასოდეს“ – ღრმა აზრობრივ შინაარსს იტევს.

თუმიც უშჯობესია, ვერ იმას დაუგვლოთ ყური, რასაც ედგარ პო გვამცნობს ესეში „კომპოზიციის ფილოსოფია“, სადაც საკუთარ ლექსზე მსჯელობს პოეტი: „ბოროტო სულო! წინასწარმეტყველო! ფრინველი ხარ თუ სატანა! გაფიცებ ზეცას, თავს რომ დაგვეყურებს – გაფიცებ იმ ღმერთს, ორივე რომ ვეთაყვანებით, უთხარი ჩემს დასევდილ სულს, იმ შორეულ ქვეყანაში თუ გადაეხვევა ნეტარად შერაცხულ იშვიათ და სხივოსან ქალწულს, ვისაც ანგელოზური სახელი ჰქვია – ლინორი, თქვა ყორანმა: „ალარასოდეს“ (ედგარ პო, „კომპოზიციის ფილოსოფია“, წიგნიდან: ესეები, 1989 წ. გვ. 213).

ამ ერთი სიტყვით – „ალარასოდეს“ – შემზარავი განაჩენია გამოტანილი, უარყოფილია „სხივოსანი ქალწულის“, ღვთაებრივი ლენორას, ზეციურ საუფლოში დამკვიდრებისა და, ამდენად, სულის უკვდავების რწმენა. მეტიც, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ლენორას ტრფობა არა ოდენ მიწიერი, არამედ ზეციური ასპექტით მოიაზრება ედგარ პოს მიერ, მაშინ ნათელი იქნება, რომ უარყოფის ასეთი პათოსი საერთოდ კლავს რწმენას და სასოებას.

ამგვარი ნიჰილიზმი ზუსტადაა გამოხატული ედგარ პოს ლექსის ვაგა ფშაველასეულ თარგმანში. მართალია, რეფრენი — „აღარასოდეს“ — ვაჟასთან ერთი სიტყვით კი არა, მეელი ფრაზით გადმოიცემა („აღარ აღსდგება არასდროს მკვლარი“), მაგრამ ამით კიდევ უფრო აქცენტირებულია ლექსის დედააზრი: ღვთაებრივი სამყაროს რწმენა მკვლარია, აღარასოდეს აღდგება იგი.

„კომპოზიციის ფილოსოფიაში“ ედგარ პო იმის შესახებაც მსჯელობს, რომ მაღალმხატვრულ ქმნილებაში არაფერია შემთხვევითი და გაუაზრებელი. მეტიც, ამერიკელი პოეტის კატეგორიული მტკიცებით, მხატვრული ქმნილება მკაცრი რაციონალური ლოგიკით იქმნება და არა ექსტაზური ინტუიციით. „უბრალოდ პოეტებს ურჩევნიათ, თავი დაირწმუნონ, რომ ისინი ქმნიან მშვენიერი უჩვეულო სახეებით — ექსტაზური ინტუიციით“ (იქვე, გვ. 206).

საკუთრივ „ყორანის“ შესახებ კი განმარტავს: „მის კომპოზიციაში არაფერია შემთხვევითი ან ინტუიციური — და რომ ეს თხზულება თავიდან ბოლომდე მათემატიკური სიზუსტითა და სიმკაცრით არის განსაზღვრული“ (იქვე, გვ. 207).

მგონი, არა გვაქვს უფლება, არ დავუჯეროთ ედგარ პოს. ამიტომ ვერ ვიტყვით, რომ ყორანი პოეტმა ათენა პალადას ქანდაკებაზე შემთხვევით შემოსვა.

ზოგის თავიდან დაბადებულ ათენა პალადას მეცნიერების მფარველ ღვთაებად, სიბრძნის ქალღმერთად მოიაზრებდნენ ძველი ბერძნები. ედგარ პოს ლექსშიც ის გონებას, რაციოს განასახიერებს. ამდენად, ათენა პალადას თავზე შემომჯდარი აუსიმომასწავებელი ყორანი იმ საბედისწერო განაჩენს ახმოვანებს, რაც გონებამ გამოუტანა რწმენას. ევროპული აზროვნების ისტორიაშიც რწმენის კრიზისი სწორედ რაციონალიზმის ეპოქას უკავშირდება.

უმძაფრესია ედგარ პოს ლექსის ლირიკული გმირის განცდა, ტრაგიკულად გაორებულია იგი. ერთი მხრივ, სურს, რეალობას გაუსწოროს თვალი, დაივიწყოს ციურ-ღვთაებრივი სატრფო, მაგრამ, როგორც ჩანს, ადამიანს არ ძალუძს, იცხოვროს მხოლოდ მიწიერი ცხოვრებით, მზერა არ მიაპყროს ტრანსცენდენტურს, არ შეუძლია, შეეგუოს იმ აზრს, რომელსაც ცივი გონება კარნახობს: სიკვდილი ყველაფერს სპობს, მარადისობის პერსპექტივა დახშულია და სულის უკვდავებაზე ფიქრი — ამაო.

ედგარ პოს ლექსში გონება, რომელსაც ათენა პალადას ქანდაკზე შემომჯდარი ყორანი განასახიერებს, დემონურთანაა წილნაყარი. ეს მკაფიოდაა ნათქვამი ლექსის ფინალში.

„და მწველ თვალთა მიმზერს წყვილი, ვით დემონი წარწყმედილი,
და მან ჭაღქვეშ შავი ჩრდილი მოლივლივე ზოლად გასდო,
და იმ ჩრდილით ჩემი სული რაც არ უნდა შეეცადოს, —
ვერ აღსდგება ველარასდროს“.



იქ, სადაც დემონური გონება ჩაერევა, აღარ რჩება ადგილი რწმენისათვის. გონება კლავს რწმენას. ამგვარ უმძიმეს დასკვნას ცხადყოფს ედგარ პოს ეს პირქუში ლექსი.

* * *

რაც შეეხება გალაკტიონ ტაბიძის მიმართებას ამერიკელ მწერალთან, უნდა ითქვას, რომ ედგარ პოს „ყორანის“ მოტივი გალაკტიონის პოეზიაში უფრო აღრე ჩნდება, ვიდრე დაიწერებოდა ლექსი „ედგარი მესამედ“. იგულისხმება 1911 წლით დათარიღებული „შავი ყორანი“.

ამ ლექსში ორ პოეტთან მუღავენდება მიმართება — ნიკოლოზ ბარათაშვილსა და ედგარ პოსთან. როცა გალაკტიონი იტყვის: „შავი ყორანი გზაზე მომჩხავის: „ნუ იხედები... ნუ იხედები!“ შეუძლებელია, არ გაგვახსენდეს „მერანისეული“ — „უკან მომჩხავის თვალებდითი შავი ყორანი“;

ხოლო საბედისწეროდ აქცენტირებული ფრაზა „შორს ნუ გასცქერი... შორს ნურვის ელი!“ გალაკტიონის მკითხველის ცნობიერებაში აუცილებლად ამოატივტივებს პარალელს ედგარ პოს „ყორანში“ გამჟღავნებულ ამოლოდინთან — „აღარ აღსდგება არასდროს მკვდარი!“

ნიპილისტური განწყობა თავიდან ბოლომდე მსჭვალავს „შავ ყორანს“. უკანასკნელი სტროფი საგანგებოდ უნდა გავიხსენოთ, რადგან მისი ერთი სტრიქონის გამო შეიძლება მოგვეჩვენოს, თითქოს დაძლეულია გულისმომწყვლეული პესიმიზმი. ისევე, როგორც წინა სამ სტროფში, აქაც უცვლელად მონაწილეობს ყორნის სახება, რომელმაც

„გადაიფრინა და მომაგონა
 დრო, უბელობის გვერდით მხლებელი,
 ჟამი — ყველაფრის მქმნელ-გარდამქმნელი,
 სივრცე — ყველაფრის მიმტვევბელი“.

სიტყვა — „მიმტვევბლობა“ — თითქოს ერთგვარად ამსუბუქებს ლექსში გამოვლენილ პესიმიზმს, მაგრამ მთლიანად მაინც ვერ აქარწყლებს საერთო ნიპილისტურ განწყობას. ჯერ ერთი, ლექსის აზრობრივი შინაარსიდან გამოძინარე, შეუძლებელია „სივრცის მიმტვევბლობაში“ ღვთაებრივი თვისების, შენდობა-მიტევების, დანახვა; მეორეც, „მიტვევბას“ ძველ ქართულში სხვა მნიშვნელობაც ჰქონდა — *ნების დართვა, ნებაზე მიშვება* (იხ. ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, 1978 წ., გვ. 51). ეს შესანიშნავად იცის გალაკტიონმა, ვისთვისაც ასე ახლობელია „სუნთქვა ძველი წიგნებისა, მშვენიერი ძველი ენა“.

გამომდინარე მიტევების მეორე მნიშვნელობიდან, „შავი ყორანის“ ზემოთ მოხმობილი სტროფის აზრობრივი შინაარსი ასე წაიკითხება: ღვთაებრივ კანონზომიერებას არ ემორჩილება არც დრო (ყამი) და არც სივრცე; არსებობს ოდენ მიწიერი დრო, „ყამი — ყველაფრის მქმნელ-გარდამქმნელი“ — უბედობის თანმხლები, ნაცვლად მარადისობისა. კოსმიური წესრიგის, ღვთაებრივი უცვლელბობის მაგიერ კი — სივრცე, სადაც ყველაფერი ნებაზეა მიშვებული.

ამგვარი მიმტევებლობა, ანუ ნებაზე მიშვებულობა, იმთავითვე გამორიცხავს სამყაროს ღვთაებრივი საწყისის რწმენას. ღვთაებრივი გონის, ღვთაებრივი წესრიგის საპირისპიროდ იმგვარ სკეპტიციზმს ამკვიდრებს, რომლის თანახმად — სამყაროს განაგებს ბრმა ნება. ამ აზრს ვერ შეეგუება გალაკტიონი. ამიტომ არის მის მიერ ასე უბოდიშოდ უარყოფილი ის, ვისი მსოფლხედვაც ამგვარ პოსტულატს ეფუძნება, ვინც საკუთარ წიგნში — „სამყარო, როგორც ნება და წარმოდგენა“ — განაცხადა ეს. გალაკტიონი მზადაა ცეცხლს მისცეს ეს წიგნიც და მისი ავტორიც. როცა მიზეზს გაეიაზრებთ, უკვე მკრეხელობად კი არა, სასოწარკვეთილ ამოძახილად გაისმის სულდაწეწილი პოეტის განზრახვა: „ვინც ღამით დასწვავს შოპენგაუერს“. ეს ტკივილით აღსავსე ფრაზაა, მტანჯველი აზრია, რადგან ძნელია იცხოვრო ღვთაებრივი საყრდენისა და ორიენტირის თვინიერ, ოდენ ყოფითი, შემოსაზღვრული სინამდვილით (თუნდ საყვარელი ქალაქით — თბილისით), რომლის მიღმაც არ კრთის მარადიული სამყოფლის სხივი:

„მე, ვისაც მტანჯველ აზრად გაუარს,
დაკმაყოფილდეს ისევ თბილისით,
ვინც ღამით დასწვავს შოპენგაუერს,
რომ უფრო მძაფრად იცხოვროს დღისით“
(„მაგრამ მე რა ვქნა?“).

სკეპტიციზმს, მარადიულ ღირებულებებში დაეჭვებას, გალაკტიონთან რწმენისა და სასოების ძიება ცვლის და, პირუკუ. ამგვარი გაორება ტრაგიკული სიმძაფრით აისახება მის შემოქმედებაში. ამ მხრივ გალაკტიონ ტაბიძე ქართულ პოეზიაში „მერანის“ ავტორის სულიერი თანაზიარია. ნიკოლოზ ბარათაშვილ-თანაც ასეა. ერთი მხრივ, არის მსასოვარი რწმენა მაცხოვრის გზისა და თავგანწირვისა: „ცუდად ხომ მაინც არა ჩაივლის ეს განწირულის სულის-კვეთა“; მეორე მხრივ, სკეფსისი — „ვერღა აღმიგო სიყვარულმა კვალად ტაძარი!“.

გალაკტიონსაც ქვეყანა ხან „შავი ლიუციფერის სამშობლოდ“ ესახება, სადაც „არასდროს არ ყოფილა ნაზარეველი“, ხან — „არც ღმერთი, არც ცა არ სწყურია გაუგებარ სულს“; მაგრამ სწორედ ამ მოჩვენებით უარყოფაში გამოსჭვივის „სადეთო ბილიკებისაკენ“ დაუოკებელი სწრაფვა. ამგვარი სწრაფვა აპირობებს ღაღადის: „როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა, ვით ავიტანოთ უმადონობა?“ ან სინანულს იმის გამო, თუ როგორ ვერ ამჩნევენ მაცხოვრის



ვარსკვლავიერ სახებას („ვარსკვლავია“). თავად ჩვენი პოეტისათვის მაცხოვრის ვნება აღიქმება არა გარდასულ მოვლენად, არამედ მარადიულ კოსმიურ მისტერიად, რომელსაც თანამონაწილის სიმძაფრით აღიქვამს („მას გახელილი ღარჩა თვალები“).

გალაკტიონ ტაბიძის დაეჭვება, ისევე როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილისა, შინაგანია, იმანენტური, მაგრამ იმგვარი მაინც არაა, რომ საბოლოოდ ათქმევინოს უარი ზეცაზე. ედგარ პოს „ყორანში“ კი სრული უიმედობა და სეკსისია. ამიტომ ჩნდება გალაკტიონის ლექსში — „ქარებს ქარობა“ — საოცარი შესიტყვება „მტრობაა და ედგარობა“. რას გულისხმობს იგი?

ჯერ იმის შესახებ, თუ რას ნიშნავს „მტრობა“? ამის პასუხად ისევ ძველ ქართულ ლექსიკას მოვუხმობ, რომლის თანახმად „მტერი“ ეშმაკის, დემონის მნიშვნელობითაც გაიზარება.*

იგივე მნიშვნელობა აქვს „მტრობას“ გალაკტიონის ლექსში (*მტრობა = ეშმაკეულობა, დემონურობა*). მეტიც, აქ „ედგარობა“ „მტრობის“ სინონიმია. „ედგარობა“ „მტრობის“ ანალოგიითაა შექმნილი და დემონურთან გაიგივებული.

ასე და ამრიგად, იქმნება პარადოქსული ვითარება. გალაკტიონი ხან დემონურთან აიგივებს ედგარ პოს პიროვნებას („ქარებს ქარობა“), ხან „ვიღაც მახინჯთან“ („ედგარი მესამედ“), რომელიც წინ ეღობება დეკაბრიზ გზაზე. ამის მიზეზი უპირველესად „ყორანია“, სადაც (კიდევ ერთხელ გავიმეოროთ ზემოთქმული) ათენა პალადას თავზე შემომჯდარი ავისმომასწავებელი ყორანი იმ საბედისწერო განაჩენს ახმოვანებს, რაც გონებამ გამოუტანა რწმენას... სიკვდილი ყველაფერს სპობს, მარადისობის პერსპექტივა დახშულია და სულის უკვდავებაზე ფიქრი ამაო... იქ, სადაც დემონური გონება ჩაერევა, აღარ რჩება ადგილი რწმენისათვის.

ეს პესიმიისტური დასკვნა ხდება მიზეზი ედგარ პოს „მახინჯად“ მოხსენიებისა. იმ პოეტის გამეტებისა, რომელსაც სამი ლექსი უძღვნა გალაკტიონმა და რომლის ხატება სხვაგანაც არაერთგზის გამოკრთება. მაგრამ აქ გამეტება კი არა, უფრო თანაზიარობაა, რწმენის სიკვდილით გამოწვეული. გალაკტიონმა კარგად იცის, რისი სიმბოლოა ლენორა და რაოდენ გულისმომწყვლელია დასკვნა: „ადარასოდეს აღდგება მკვდარი“. ლენორა, ბეატრიჩე, ლაურა თუ მერი გალაკტიონისათვის უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ პოეტის სატრფო, რეალური ქალი. თითოეული მათგანი მარადიულს, ციურს, დუთაბრივს განასახიერებს. აკი თქვა კიდევაც გალაკტიონმა: „მაგრამ შეიძლება

* ამ საკითხზე უფრო ვრცლად იხ. ა. გომართელი, „პოეტური საგალობლები“, აღმანახი „ლიტერატურა და სხვა“, ივნისი, 2003 წ.

** „შუმანიკის წამებაში“ ვკითხულობთ: „ნუკუე მტერმან, ვითარცა სრსვილმან, სამოვარი პოს შენ თანა“. „მტერში“ აქ ეშმაკი, დემონი იგულისხმება. ასევეა „ვეფხისტყაოსანში“. სიყვარულით გონწასული ტარიელი ჰგონიათ „მტერდაცემული“, ეი. სულში ეშმაკასახლებული.

განა ამ ბეატრიჩეში, ამ ლაურაში დავინახოთ რომელიმე ქალწული, ან ახალგაზრდა ქალი, რომელიც მხურვალე გრძნობით უყვარდა მგოსანს სინამდვილეში?.. ამ ლექსებში, ამ შავ ლაბირინტებში, შორს დაუსრულებელ სილაყვარდეში მოსჩანს სათაყვანებელი ლანდი ბეატრიჩესი, მუდმივად სასურველი და მუდამ მიუღწეველი იდეალი, ციური, ღვთაებრივი სილამაზე, ჰაეროვანი, უსხეულო ლანდი შორეული ქალის“ (გ. ტაბიძე, ტ. XII, გვ. 63).

სწორედ ამ ციურ, ღვთაებრივ იდეალთან ერთად რწმენის ტაძრისაკენ მიმავალ გზაზე გადაელობა ჩვენს პოეტს „ვილაც მესამე“, „ვილაც მაზინჯი“; მაგრამ ამ ეპითეტში გაბრაზებასთან ერთად, როგორც ითქვა, თანაგრძნობაც უნდა დავინახოთ უღმერთოდ დარჩენილი პოეტის მიმართ. ეს თანაგანცდა ედგარ პოს პესიმიზმისა. თანაგანცდა, რომელსაც აღმწოთებაც ახლავს სასოწარმკვეთი უნუგემობისა გამო. ამგვარი სულიერი განცდა ბარათაშვილთან არანაკლებ მძაფრი სიტყვითაა გადმოცემული — „უკუღმართი“ („ესრეთ დამიხშო უკუღმართმან ნუგემის კარი“). თუ ბარათაშვილთან „უკუღმართი“ საწუთროს მიემართება, გალაკტიონთან „ვილაც მაზინჯს“ კონკრეტული ადრესატი ჰყავს იმ პიროვნების სახით, რომელმაც გონების რწმენაზე გამარჯვება აღიარა. „ყორანის“ ავტორი გალაკტიონისათვის იგივეა, რაც ბარათაშვილისათვის — „სული აღმშფოთი“. მეტიც, გალაკტიონსაც შეეძლო საზარელი ფრინველისა თუ ლექსის ავტორის მიმართ (პირველი მეორის ალტერ ეგო) გაემეორებინა ბარათაშვილისეული კითხვა: „მარქვი რა უყავ, სად წარმიღე სულის მშვიდობა, //რისთვის მომიკალ ყმაწვილის ბრმა სარწმუნობა?“

ერთი სიტყვით, „ვილაც მაზინჯი“ იმის გაცნობიერების შედეგია, რაც გონების ქალღმერთის ქანდაკზე წამოსკუბებულ ყორანს ათქმევინა ამერიკელმა პოეტმა. ედგარ პოს საქვეყნოდ ცნობილი ლექსის ტრაგიზმსაც ხომ სწორედ ეს დასკვნა აპირობებს. ამიტომ მიაჩნია გალაკტიონს თავი ედგარ პოს განწირული, სასოწარკვეთილი პოეზიის თანაზიარად. სწორედ ამგვარი მსოფლგანცდით დაღდასმულ პოეზიას უწოდა მან „განწირულთა შავი პოეზია“. ამიტომ უწყობს აუტოდაფვეს შოპენჰაუერის წიგნს. ასე რომ, ღვთაებრივ ლენორასა და ჩვენს პოეტს შორის ჩამდგარი „ვილაც მაზინჯი“ ისეთივე აზრობრივი მეტაფორაა, როგორიც შოპენჰაუერის დაწვა. ყოველივე ამის გაცნობიერების შედეგად კი მკაფიოდ საცნაურდება გალაკტიონის დამოკიდებულება ედგარ პოს მიმართ, საცნაურდება შინაარსი იმ სტრიქონებისა, სადაც „საუბარი ედგარ პოეზია“:

„აჩრდილს თანაზიარს მარად საშინელი
 დასდევს განწირულთა შავი პოეზია“.

აჩრდილს თანაზიარსო!.. მეტი თანაგრძნობა სიტყვით შეუძლებელია.

ლევან ბრეზაძე

რა ცხოვრობს ჩვენში?

გურა კვარაცხელიას ლექსი „უცნაური ამბავი“ გამოცანით იწყება:

„შენში რაღაცა ცხოვრობს
 შენზე უფრო ხანდაზმული,
 ძალიან ძველი და მკვიდრი.
 როცა საკუთარ თავში
 საკუთარ თავს ეძებ,
 მაშინ წამოედები ხოლმე
 მანამდე შეუმჩნეველს“.

ამ „რაღაცის“ ხანიერება ლექსის ფინალში ასეა „დაზუსტებული“: „შენში რაღაცა ცხოვრობს უხსოვარ დროსა და უსაშველოდ დაშორებულ სივრცეში დაბადებული“.

ვის მიმართავს ლექსის ავტორი? ალბათ, თავის თავს — მეორე პირის ფორმით თავის თავს ესაუბრება. მაგრამ ვერც იმას გამოვრიცხავთ, რომ „შენ“-ში ამ ლექსის შესაძლო წამკითხველიც, ყოველი ჩვენგანი, ანუ — საზოგადოდ — ადამიანი, იგულისხმებოდეს. ასეთი მრავლისდამტევი გახლავთ მეორე პირის მხოლოდითი რიცხვის ნაცვალსახელი აქ.

ახლა ის ვიკითხოთ, რა შეიძლება იყოს ჩვენში ჩვენზე ხანდაზმული?

ადამიანში ადამიანზე ხანდაზმული არის ადამიანობა! სუფიქსი —ობა, მოგეხსენებათ, აბსტრაქტულ სახელებს აწარმოებს კონკრეტულთაგან. ანუ: ადამიანში ადამიანზე ხანდაზმული არის ადამიანის იდეა, ადამიანის არქეტიპი, ურფენომენი (პირველფენომენი, პირველხატი), რომელსაც გრიგოლ რობაქიძემ მახვილგონივრული ქართული შესატყვისი გამოუგონა — თაურფენომენი (ანუ თავში, სათავეში მდგომი ფენომენი. მახვილგონივრულობა იმით გამოიხატება, რომ ეს სიტყვა მთლიანად შეიცავს გერმანულ „დედანსაც“ — თა-ურფენომენი!).

შეგნება იმისა, რომ კერძოს, კონკრეტულის, პიროვნულის გარდა, საყოველთაოს, ზოგადს, უპიროვნოსაც წარმოვადგენთ, დამამშვიდებლად მოქმედებს, ვინაიდან ამის შედეგად ჩვენი ბედ-იღბლით მთელ კაცობრიობას ვუკავშირდებით. იმის შეგნება, რომ ჩვენი ტკივილი მარტო ინდივიდუალური კი არა, ზოგადსაკაცობრიო მოვლენაც ყოფილა, ამსუბუქებს ტანჯვას, ზოგჯერ კი განკურნებასაც იწვევს.

ახლა მეცნიერს მოვუსმინოთ:

„ზოგადი თვალსაზრისის გამოყენების შესაძლებლობას დიდი თერაპიული მნიშვნელობა აქვს. (...) ანტიკურ მედიცინაში ცნობილი იყო, რომ პირადი დაავადების უფრო მაღალ, უპიროვნო დონეზე აყვანის შესაძლებლობას სამკურნალო გავლენა ჰქონდა. (...) აღმოსავლეთში პრაქტიკული თერაპიის დიდი ნაწილი პიროვნული განცდის საყოველთაო ვითარების დონეზე აყვანის პრინციპზეა აგებული. (...) თუ [ადამიანს] უჩვენეს, რომ მისი პირადი ტანჯვა მართო მისი სატანჯველი კი არ არის, არამედ საყოველთაოა, ასე გასინჯეთ, ღვთის ტანჯვაც კია, მაშინ ის კაცთა და ღმერთთა საზოგადოებაში იმყოფება, და ამის ცოდნა მომარჩენელია“ (კ. გ. იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები. სიზმრები. თბილისი, 1995, გვ. 128-130).

კარგი იქნებოდა, ჩვენში არსებულ არაპიროვნულსაც ისევე შევიგრძნობდეთ, როგორც პიროვნულს, მაგრამ ასე არ ხდება: არაპიროვნულს შეცნობა სჭირდება, იგი უნდა შევიმეცნოთ, შევიგნოთ, მას გონების მეშვეობით უნდა ვწვდეთ (შეგნების ფუძე უთუოდ გონია – „შეგნება“ შე-გონ-ების შეკუმშვით ჩანს მიღებული). ამიტომ მიმართავს პოეტი არაპიროვნულზე, საყოველთაოზე, არქეტიპულზე მინიშნებისას გამოცანის ფორმას – პოეტი პოეტურ დისკურსს იყენებს, ცხადია: „შენში რაღაცა ცხოვრობს შენზე უფრო ხანდაზმული“, და ეს მაღალმხატვრული ფორმა – ავტორი თავს ისე იჭერს, თითქოს არ იცოდეს, რა არის ეს „რაღაცა“, რითაც მკითხველს აქტიური თანაშემოქმედებისკენ უბიძგებს.

შემდგომ გუჩა კვარაცხელიას ამ ლექსში შინაგანი სამყაროს აღწერა გრძელდება. იქ, თურმე, ჩვენზე უფრო ხანდაზმული ამ უცნობი „რაღაცის“ გარდა, კიდევ ბევრი რაღაცა ცხოვრობს, მაგრამ „იმათ ადვილად ცნობ (...) თავიანთი სახელებით, დაბადების ადგილებითა და თარიღებით“.

შინაგანი სამყაროს ამ მღვებურთ თავ-თავიანთი გამოსაცნობი ნიშნები ჰქონიათ. ისინი ფრიად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ზოგჯერ რადიკალურადაც. პოეტი ჩამოთვლის და ორიოდ სიტყვით გვიხასიათებს შინაგანი სამყაროს ბინადართ. ზოგიერთი მათგანის დახასიათება გარეგნულია, ასე ვთქვათ, ფიზიკური, ზოგისაც – არსისმიერი. მთლიანად წავიკითხოთ ლექსის ეს მონაკვეთი, რომელიც, პირველ ყოვლისა, ყურადღებას მხატვრული შესრულების თვალსაზრისით იქცევს: შთაბეჭდავია ანაფორულად მრავალგზის გამეორება მოკლე სიტყვისა – „ზოგს“, გონვის ხმასავით რომ ზრიალებს სტრიქონთა თავში. სხარტი დახასიათებანი მასვილგონიერულია, ფორმულირებებს სიტყვის ოსტატის ხელი ატყვია:

„შენში სხვა რამეც ბევრი ცხოვრობს.

იმათ ადვილად ცნობ:

ზოგს – ხმის ტემპრით, ინტონაციით,

ზოგს – ხორკლიანი კანით,

რბილი თმით, ხავერდოვანი თითებით,
 ფაფუკი ღაბაბით...
 ზოგს — დამფრთხალი სხეულის თრთოლით,
 ზოგს — ნალევლის ლურჯი შლამით,
 ზოგსაც — ჭინჭყლობით,
 ზოგს — დაჭრელებული კოვზის
 თუ წითელი კოჭის მედიდურობით,
 ზოგს — მორცხვობით,
 ზოგს — მომაბეზრებელი უბიწოებით,
 ზოგს — განმკითხავის
 დაჟინებული მხერით,
 ზოგს — გვერდის ავლის გულგრილობით,
 ზოგს — კრიჭაშეკრული ღუმილით,
 ზოგს — ენაწყლიანობით,
 ზოგს — სიბრძავეის ტყეში ხეტიალით,
 ზოგს — ფორიაქით სიფხიზლის,
 ზოგს — დამქანცველი
 არამკითხემაძებლობით,
 ზოგსაც — თვითირონიის ფესვით,
 მისწრაფების უნაგირიდან
 ჩამოვარდნილის
 გადარჩენას რომ ლამობს“.

და ეს ყველაფერი ერთი ადამიანის, ერთი „მე“-ს შინაგან სამყაროში?!
 დიახ, ჩვენი ფსიქიკა, თურმე, სულაც არ არის მონოლითური, ჩვენი „მე“
 „მე“-ებისაგან შედგება, რომელთაც ავტონომიურ კომპლექსებს უწოდებენ.
 გუნა კვარაცხელიას ლექსის ეს ნაწილი, ახლახან ციტირებული, არსებითად
 ტიპურ კომპლექსთა ნუსხაა, ოღონდ ეს კომპლექსები აქ პერსონიფიცირებული
 სახით არიან წარმოდგენილნი. კ. გ. იუნგის აზრით, „პიროვნული არაცნობიერი,
 ისევე როგორც კოლექტიური არაცნობიერი, კომპლექსთა, ანუ ნაწილ-
 პიროვნებათა, განუსაზღვრელი, ჩვენთვის უცნობი რიცხვისაგან შედგება“ (გვ.
 95). მისივე სიტყვით, „სიზმრებში, მაგალითად, ჩვენი კომპლექსები ხშირად
 პერსონიფიცირებული სახით გვევლინებიან. შესაძლებელია ისე გავვარჯიშდეთ,
 რომ სიფხიზლეშიც ვუყუროთ და ვუსმინოთ მათ. გარკვეული სახის იოგას
 ვარჯიშების მიზანი სწორედ ცნობიერების მის შემადგენელ კომპონენტებად
 გახლეჩაში მდგომარეობს, რომელთაგან თითოეული ცალკეულ პიროვნებად
 იჩენს თავს“ (იქვე).

ის ამბავი, რომ ჩვენი „მე“ მრავალი „მე“-საგან შედგება, მოულოდნელი და
 უცნაური ჩანს. აქედან ამ ლექსის სათაური — „უცნაური ამბავი“.

ზემოთ დამოწმებულ ციტატაში მეცნიერმა გვითხრა, „ჩვენი კომპლექსები ხშირად პერსონიფიცირებული სახით გვევლინებიან“. პერსონიფიცირება, ანუ ქართულად – გაპიროვნება, ცნობილი მხატვრული ხერხია – გაპიროვნებისას უსულ საგანს სულიერის თვისებები მიეწერება. ანუ რა გამოდის? გამოდის ის, რომ ჩვენი ფსიქიკა – ყოველი ჩვენგანის ფსიქიკა – პოეტურ აქტს ახორციელებს, როცა კომპლექსების პერსონიფიკაციას ახდენს. ადამიანის ფსიქიკის ამ პოეტური ნაჭურჭერის ენობრივ ფორმაში მოქცევის წარმატებულ მცდელობასთან გვაქვს საქმე განსახილავ ლექსში.

ამ ლექსში წარმოსახულ სამყაროსთან კიდევ უფრო მიახლოების მიზნით ერთ ციტატასაც მოვიშველიებ, ამჯერად თანამედროვე გერმანელი ფილოსოფოსის, ცხოვრების ხელოვნების ფილოსოფიის ახლად დამფუძნებლის, ვილჰელმ შმიდის ნაშრომიდან, რომლის სახელწოდებაც „ცხოვრების ხელოვნების სკოლა“. ამ ტრაქტატის მეოთხე პარაგრაფში, რომელსაც საგულისხმო სათაური აქვს – „საკუთარ თავთან მეგობრობის სიკეთე“, ვკითხულობთ:

„ცხადია, გაჩნდება კითხვა, კაცმა რომ თქვას, ვინ ვისი მეგობარია აქ: ინდივიდუუმი თავისი თავისა? ინდივიდუუმი და თავისთავი ერთი და იგივე არ არის? მაგრამ თითქოსდა ერთი ინდივიდუუმის მიღმა სხვადასხვა ინდივიდუუმები იმალებიან, რომლებიც ერთმანეთს ებრძვიან და შეუძლიათ ერთმანეთი გაანადგურონ კიდევ: მოცემული და წარმოსახული ინდივიდუუმი; აზროვნების ინდივიდუუმი და გრძნობის ინდივიდუუმი; აზროვნებისა და გრძნობის სფეროებში კი კვლავაც ურთიერთწინააღმდეგობრივი აზრები და გრძნობები, რომლებიც ზოგჯერ საკუთრივ ინდივიდუუმის ნიღბით გვევლინებიან. თავის თავთან დამეგობრება ნიშნავს, ერთმანეთთან მებრძოლი ნაწილები ხელსაყრელ ურთიერთმიმართებაში მოვიყვანოთ, იდეალურ შემთხვევაში კი დაძაბულობით აღსავსე ჰარმონიით შეუკავშიროთ ისინი ერთმანეთს“ (ვ. შმიდი, ცხოვრების ხელოვნების სკოლა. თბილისი, 2003, გვ. 12-13).

ყურადღება მივაქციოთ პარადოქსულ გამოთქმას ციტირებულ ნაწყვეტში – „დაძაბულობით აღსავსე ჰარმონია“. პარადოქსულს იმიტომ, რომ ჰარმონია თითქოსდა გამორიცხავს დაძაბულობას (ჰარმონიის ერთ-ერთი მნიშვნელობა ხომ ერთსულოვნებაა). ეს ის ჰარმონიაა, რომელიც ორ პოლუსს შორის არსებულ დაძაბულობის ველზე სუფევს და სიცოცხლის წინაპირობას წარმოადგენს.

გუჩა კვარაცხელიამ ამ ლექსში შეძლო ადამიანის შინაგან სამყაროში არსებული დაძაბულობით აღსავსე ჰარმონიის დასამახსოვრებელი პოეტური სურათის შექმნა. მოვინიშნოთ ის პოლარობები, რომლებიც პოეტის მიერ აღწერილ სულიერ ლანდშაფტში დაძაბულობით აღსავსე ჰარმონიას ქმნიან: *სიმორცხვე* და *მედიდურობა* – თუ ერთ-ერთ „მე“-ს სიმორცხვე ახასიათებს, მეორე „დაჭრელებული კოვზის თუ წითელი კოჭის მედიდურობით“ გამოირჩევა (ამ მხატვრულ სახეს ორი ქართული იდიომი უდევს საფუძვლად: 1. *ჭრელტარა კოვზით ერრება*, რაც ნიშნავს – მეტიწრობს, და 2. *წითელი კოჭია*, რასაც



ირონიულად იტყვიან ადამიანზე, ვისაც სხვათაგან გამოჩენილობის პრეტენზია აქვს); *განკითხვა* და *გულგრილობა* (ერთ-ერთი „მე“ „განმკითხავის დაჟინებული მწერით“ იპყრობს ყურადღებას, მეორე „გვერდის ავლის გულგრილობით“ გვამახსოვრებს თავს); ერთის თვისება *ენაწყლიანობა* ყოფილა, მეორისა – „კრიჭაშეკრული *ღუმილი*“.

ამ ამკარა ანტინომიების გარდა, გუჩა კვარაცხელიას მიერ შემოთავაზებულ სულის რუკაზე ფარდობით ანტინომიებსაც ვხვდავთ: *ჭინჭყლიც* შეიძლება ვიყოს და *თვითირონიულიც* (შესანიშნავი მხატვრული სახე – „*ზოგსაც – თვითირონიის ფესვით [ცნობ], მისწრაფების უნაგვირდღან ჩამოვარდნილის გადარჩენას რომ ლამობს*“ – სადაც ენაზე შეიძლება ასე გარდავთქვათ: როცა მიზნისკენ მიმავალ გზაზე სათაკილო მარცხს იწვევს (გაბითურდება), თვითირონია თუ გიხსნის, სხვა ვერაფერი!); ხან *სიბრძავის* ტყეში დავებულებით, ხან *სიფხიზლის* ფორიაქი გვეუფლება; ეს „*მომბეზრებელი უბიწოება*“ ხომ – რითაც ერთ-ერთი „მე“ არის დახასიათებული – თავის თავშივე შეიცავს წინააღმდეგობას: ამკარად დადებითი თვისება (უბიწოება) უარყოფითი შინაარსის ზედსართავი სახელით არის განსაზღვრული – „*მომბეზრებელი*“ (ეს ორი სიტყვა ამ ლექსში შესაძლოა პირველადაც აღმოჩნდა გვერდიგვერდ).

და ყოველივე ეს – ეს წინააღმდეგობრიობები – ერთ პიროვნებაში!

სწორედ ეს წინააღმდეგობრიობები ქმნის დაძაბულობით აღსავსე ჰარმონიას – სისხლსავსე, სრულფასოვანი ცხოვრების წინაპირობას. ეს ლექსი მაგიურ ტექსტებს (შელოცვებს) წააგავს, იგი შთაგვაგონებს, რომ საკუთარ თავში პოლარობების, წინააღმდეგობრიობების აღმოჩენამ არ უნდა დაგვზაფროს, ანუ, როგორც საუბარში ვამბობთ ხოლმე, არ უნდა „დაგვაკომპლექსოს“, საკუთარი არასრულყოფილების (არამონოლითურობის) შეგრძნება თუ შეგნება ნეგროზების წყაროდ არ უნდა გვექცეს. იმის გაცხადებით, რომ მათ – ამ კომპლექსებს – „*კარგად იცნობ... თავიანთი სახელებით, დაბადების ადგილებითა და თარიღებით*“, ავტორი მიგვანიშნებს, რომ შესაძლებელია მათი კონტროლი, რის შედეგადაც უნდა მოხერხდეს დაძაბულობით აღსავსე ჰარმონიის შენარჩუნება.

უნდა განვასხვავოთ ერთმანეთისგან *სრულყოფილება* (რაც ადამიანისთვის მიუღწეველია) და *სრულფასოვნება* (რისი მიღწევაც შესაძლებელია).

და კვლავ იუნგს მოვუსმინოთ: „ღვთის გულისათვის, ნუ იქნებით სრულყოფილნი, მაგრამ ყველანაირად ეცადეთ, იყოთ სრულფასოვანი – რასაც არ უნდა ნიშნავდეს ეს ყოველ კერძო შემთხვევაში“ (გვ. 123).

„უცნაური ამბავი“, რომელიც ამდენ საფიქრალს აღძრავს, დიდი ლექსია, ასეთი ლექსი იშვიათად იწერება. ესთეტიკურთან ერთად მას ამკარად გამოხატული თერაპიული ღირებულებაც აქვს. სრული სახით მას შეგიძლიათ გაეცნოთ ქალბატონ გუჩა კვარაცხელიას ლექსების კრებულში „*დაქრივებული სივრცე*“ (2003 წ.), სადაც ბევრ სხვა არანაკლებ უცნაურ, ახლებურ და დამაფიქრებელ პოეტურ ქმნილებას აღმოაჩნთ.

მეზარ კვიციანი

ლექსი და ინტონაცია

(„ღამე ყაბახედ“)

ჭეშმარიტად საკვირველია ზემოქმედების კოლოსალური ძალა, სტილის ნირგვარობანი, რაც ოცდაჩვიდმეტი ლექსისა და ერთი პოემის ავტორმა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა გამოავლინა. ბარათაშვილის გავლენა აშკარად ატყვია მისი გენიის პირველ შემცნობსა და აღმომჩენს ილია ჭავჭავაძეს და, ასევე, აკაკი წერეთელსაც. ეს კეთილმყოფელი კვალი ჩანს ქართული პოეზიის კიდევ ორი მშენებლის – ვალაკტიონ ტაბიძისა და გიორგი ლეონიძის შემოქმედებაშიც და, შეიძლება ითქვას, სამუდამოდ გაჰყვება პოეტთა ახალ თაობებს, არც არასოდეს დასრულდება.

ბარათაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების უთვალსაჩინოესი მკვლევარი აკაკი გაწერელია პოეტის დანატოვარს მთელი კულტურული კაცობრიობის კუთვნილებად თვლიდა და მისი სრული კრებულისათვის წამძღვარებულ ეტიუდში ამბობდა:

„არც ერთ ქართველ ლირიკოსს არ გაუმდიდრებია თავისი ერის სულიერი და გონებრივი სამყარო ისე უხვად, როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილს“.

„გამოთქმის ინტენსივობის სფეროში ბარათაშვილის ნიჭიერება განუსაზღვრელია“.

„ბარათაშვილის ლექსის სრულყოფილ გაგებასა და ათვისებას სჭირდება უფრო მეტი, ვიდრე ალტაცების უნარი და განსწავლულობა“ (ნიკოლოზ ბარათაშვილი, თხზულებანი, აკაკი გაწერელიასა და ივანე ლოლაშვილის რედაქციით, თბილისი, 1972, გვ. 3-4).

ზემოდამოწმებულ გამონათქვამებში საეჭვო და გადამეტებული არაფერია.

აკაკი გაწერელიამვე პირველმა მიუთითა იმ თანხვედრებზე, რაც ნოვალისისა და ბარათაშვილის შემოქმედებაში შეიმჩნევა და მოხდენილად აღნიშნა: „...თუ ნოვალისის „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენის“ გმირს „ცისფერი ყვავილი“ ეზმანებოდა, ბარათაშვილსაც ცისფერი ატყვავებდა“ (იქვე, გვ. 6).

აქ, უპირველეს ყოვლისა, ნაგულისხმევია ბარათაშვილის შედევრი „ცისა ფერს“, რომელიც ბორის პასტერნაკმა კონგენიალურად თარგმნა.

გურამ ბენაშვილი, რომელსაც სხვადასხვა დროს ძალზე მნიშვნელოვანი დაკვირვებები აქვს გამოთქმული ბარათაშვილის ფენომენზე ქართული ლიტერატურის წინაშე „მერანის“ ავტორის უდიდესი დამსახურების გამო, ერთ-ერთ არაბესკაში წერს: „...ბარათაშვილის ლექსმა ევროპული ლექსის



ფორმის აშკარად გამოხატული ტენდენციის თითქოს რაღაც „ატმოსფერული“ გავლენა განიცადა. სინამდვილეში კი, მხოლოდ საკუთარი სულის კარნახით, ქართული ლექსი გაათავისუფლა ახლო წინაპართაგან ნაანდერძევი ადმოსავლური მელოდიისაგან, უფრო მეტად კი მის მხატვრულ სახეთა სისტემისაგან... ფაქტიურად, ის იწყებს ახალი ქართული ლექსის დამკვიდრებას, აფუძნებს რა მას რუსთაველისა და დავით გურამიშვილის უმდიდრეს ტრადიციებზე“.

ბევრჯერ დაიწერა უმნიშვნელოვანეს ძვრებსა და სიახლეებზე, ქართული პოეტური კულტურის ძირეულ გადახალისებაზე, ბარათაშვილის სახელს რომ უკავშირდება, რამაც თვისებრივად ახალ სიმაღლეზე აიყვანა ჩვენი მწერლობა, მსოფლიო სეველით გულგასენილი კაცის ნააზრევი ევროპული პოეზიის უთვალსაზიროეს მიღწევებს გაუთანაბრა.

ბარათაშვილის ერთ-ერთ მთავარ დამსახურებად იმას მიიჩნევენ, რომ მან ინტონაციურად გაამდიდრა, გაამრავალფეროვნა ქართული ლექსი; ადამიანის სულიერი მდგომარეობის გამოხატვის ახალი ხერხები გამოიყენა. ქართულ ლირიკაში თავისი გამორჩეული ხმა რომ დაემკვიდრებინა, პოეტს ვერსიფიკაციული ვარჯიში არ დაუწყია, ტექნიკური სიახლენი ძველი ფორმების ფარგლებში განახორციელა.

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილმა პირველმა შემოიტანა ქართულ ლექსში ე. წ. „გადატანა“ (enjambement) (აკაკი ვაწერელია, რჩეული ნაწერები, II, მონოგრაფიები, თბილისი, 1965, გვ. 166). ანჟამბემენს ოსტატურად იყენებს პოეტი თავის ჯერ კიდევ აღრინდელ (1836) ლექსში „ღამე ყაბახზედ“. ეს ბუნებრივი, დაუბრკოლებელი გადასვლა აზრისა ერთი სტრიქონიდან მეორეში მოქნილობასა და სიღბოს ანიჭებს ლექსის მდინარებას; სასაუბრო ინტონაციას ითხოვს ყოფითი დეტალების სიუხვე, კონკრეტულ შემთხვევაზე დაწერილი ნაწარმოების ხასიათი.

ლექსში გამოვლენილი სასაუბრო ინტონაციის შთაბეჭდილება, რა თქმა უნდა, მოჩვენებითია, უფრო ილუზიის შექმნას ემსახურება – აქ მთავარია, დამაჯერებლობა მიენიჭოს ერთმანეთზე გადაჯაჭვულ მონაკვეთებს; ბგერების რხევა მიესადაგოს, ორგანულად შეერწყას ლირიკულ კომპოზიციას.

სტილიზებული სასაუბრო კილოს შემოტანა პოეზიაში ახალი მოვლენა არ არის. მაგალითად, ცნობილი ინგლისელი ლიტერატორი ენტონ ბერჯესი შექსპირისდროინდელ პოეტს მაიკლ დრეიტონს, დრამატულობის გარდა, სონეტში დიდ დამსახურებად უთვლის მკაცრი ლირიკული ფორმის მოთხოვნილებებთან სასაუბრო რიტმის შესაბამისობას (Энтони Берджес, Уильям Шекспир – гений и его эпоха, М., 2001, с. 171).

აღნაგობა, თავისუფალი მიმოხრა ლექსისა „ღამე ყაბახზედ“ კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რაოდენ განმსაზღვრელი, წარმმართველია ლექსში სწორად მიგნებული და დაჭერილი ინტონაცია. ძირითადად ამ კუთხით, ამ თვალთახედვით

გინდა დავაკვირდეთ ხსენებულ ლექსს, სადაც ოდნავ შესამჩნევ ნაკვეთს საყვარელი არსებისადმი ამაღლებული გრძნობა ერწყმის.

ინტონაციის ლალ, დაუბრკოლებელ მდინარებას, უპირველეს ყოვლისა, ეპითეტების მარჯვედ შერჩევა და განლაგება განსაზღვრავს. ბარათაშვილს, უპირატესად, ეპითეტთა სამეულებისაკენ აქვს მიდრეკილება, რაც თოთხებეტმარცვლიან საზომში დინჯ ტონალობას, სასაუბრო კილოს, განსჯას უხსნის გზას და განწყობილებაც შესაფერისი იქმნება. მშვენიერია ახალგაზრდა წყვილების სასეირნოდ, დროის სატარებლად გადაქცეული ყაბახის (ადრე ცხენოსანთა შეჯიბრის გასამართი, საჯირითო ადგილის) აღწერა, სადაც თავიდან, ორიოდ სტრიქონში, მაისის მომხიბლავი ღამეა დახატული:

მიყვარს ყაბახის არემარე, თვალად საამო,
მაისის ღამე, მიბუნდვილი, გრილი და ამო.

უმთავრეს ვიზუალურ ეპითეტს („მიბუნდვილი“), ღამის სიბნელესა და აღუმაღლებას რომ გამოხატავს, ახლავს ორი ტოლფასოვანი, ერთნაირი ემოციის აღმგერელი შეგრძნების ეპითეტი („გრილი“, „ამო“), თითქმის სინონიმური წყვილი. საგულისხმოა, რომ თვით საგანი, ობიექტი (მაისის ღამე) და მის ნიშან-თვისებათა გადმომცემი სიტყვები ერთ სტრიქონშია მოქცეული, ერთმანეთისაგან გამოდინარე ბუნებრივი თანმიმდევრობითაა განლაგებული.

შემთხვევითი არც ის უნდა იყოს: კოპწიად ჩაცმულ ღამაზ ქალთა გულის მოსაგებად დარაზმული ვაჟები სამ წყებადაა გაყოფილი და ეს ადგილიც ვერ იქნებოდა ისეთი მოქნილი, თუ არა თითო ეპითეტით დახასიათება თითო გუნდისა. მეტად ცოცხალი სურათია წარმოდგენილი — ყაბახზე თავშეყრილი ახალგაზრდები თვალებში როგორ შესციცინებენ ულამაზეს არსებებს:

...და მათ გარშემო შეფრფინვიდენ ყმაწვილნი კაცნი,
ზოგნი დაბრძნილნი, ზოგნი ტრფიალ და ზოგნი ანცნი.

ძნელია, ამ სამი ეპითეტიდან რომელიმეს მიანიჭო უპირატესობა. ფუნქციები მათ შორის თანაბრადაა განაწილებული; სწორედ თითოეული მათგანის მეშვეობით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ მოსეირნეთა ცალკეული ყესტები, ქცევა თუ ტემპერამენტი.

ანჟამბემენი ინტონაციის გამოყოფის, მისი ხაზგასმის ყველაზე ეფექტური ხერხია. აქ, როგორც წესი, სინტაქსურად დამთავრებული პერიოდი სტრიქონის დასრულებასთან ერთად არ მთავრდება. ნიკოლოზ ბარათაშვილი ამ ხერხს მხოლოდ საჭიროების შემთხვევაში იყენებს, მას არასოდეს ღალატობს ზომიერების გრძნობა.

ნ. ლიუბიმოვი გვიანდელ ბაგრიცკიზე სინანულით ამბობდა, რომ იგი ხელოვნურად აძნელებდა თავის თანაბარ სუნთქვას, ვინაიდან ლექსის მდინარებას გადატანებით ბორკავდა (Николай Любимов, Несгораемые слова, М., 1983, с. 287).



პოეტ ევგენი რეინს, იოსიფ ბროდსკის მეგობარს, ბროდსკის პოეზიაზე საუბრისას გამოყენებული აქვს გამოთქმა – „გამაწამებლად გაწეული ინტონაცია“, რომელშიც ერთგვარი შეფარული საყვედური იგრძნობა. ბროდსკის ნამდვილი კერპი იყო მარინა ცვეტაევა და რეინი სამართლიანად ფიქრობს, რომ „ცვეტაევას გრძელ-გრძელმა სუნთქვამ, ანჟამბემენმა მის ლექსებში გადაინაცვლა (Евгений Рейн, Заметки мирафонца – неканонические мемуары, Екатеринбург, 2003, с. 373-384).

ანჟამბემენის ზომასზე მეტი სიუხვით გამოყენება ლექსს ხელოვნურობის იერს აძლევს და მის აღქმას აძნელებს. ეს ჭეშმარიტება, როგორც ბევრი სხვა რამ, გაშინგანებული, გაცნობიერებული ჰქონდა ნიკოლოზ ბარათაშვილს.

„ღამე ყაბახედ“ სამართლიანადაა მიჩნეული „პოეტურ ქრონიკად“, „ლირიკული დღიურის ერთ ნაწივად“. ეჭვს არ იწვევს აქ აღწერილი პასაჟების რეალურობა, ფაქტობრივი სიზუსტე.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის გიმნაზიელი მეგობრის ლევან მელიქიშვილის პირადი წერილიდან ცნობილი გახდა, რომ ბარათაშვილის პირველ სატრფოს სახელად ნინო ერქვა. აკაკი გაწერელია არცთუ უსაფუძვლოდ ფიქრობს, რომ ხსენებულ ლექსში გამოყვანილი თეთრკაბიანი არსება და ნინო ერთი და იგივე პიროვნება უნდა იყოს (ნიკოლოზ ბარათაშვილი, თხზულებანი, გვ. 211).

სურათები ერთმანეთს ენაცვლება. იქვე ემოციური დამოკიდებულება მჟღავნდება ალექსანდრე ჭავჭავაძის სასიმღეროდ ქცეული ლექსის („თავსა უფლად“) მიმართ. ბარათაშვილისეული შეფასება ამ სიმღერისა („ტრფობის ტორების ამშლელად“ მისი მიჩნევა) ყაბახზე, გარსშემოხვეული ქალების თხოვნით, „გულის საკლავად“ რომ მღერის ყაფლან ორბელიანი, აღნიშნული რომანსის დიდ პოპულარობაზე მეტყველებს.

ლექსში გამოსჭვივის ხუმრობის კილო, პოეტისათვის დამახასიათებელი მახვილგონიერება, რაც განსაკუთრებით კარგად ჩანს მის პირად წერილებში. ჩვენ თითქოს ვხედავთ იმ შეთამამებული ქალების ღიმილს, სახის მიმიკას, ყაფლანს სიმღერას რომ აძალებენ („...ახლა პრანჭვას ნუ კი მოჰყვები!“). დახვეწილი, მსუბუქი იუმორითაა შეფერილი ღრუბლებს ამოფარებული მთვარის სურათი; კაშკაშა მნათობი ვითომ გულნატკენია, პირს იბურავს, უჩინარდება, რადგან ტანადი მთარშიყენი მიწიერ ლამაზმანებს, „ქვეყნის მთვარეთ“ (ეს მეტაფორა ტექსტში ხაზგასმულია – ე. კ.) ეთაყვანებიან და არა მას, ცის უსასრულობაში მოსრიალეს. იუმორისტული შტრიხი სრულებით არ ამდაბლებს ნამდვილ პოეზიას – აქ იგი სტილისტური ხერხი უფროა:

...თვითონ ცის მთვარეც მოწინებით ღრუბელთ ეფარა,

როს ქვეყნის მთვარეთ შეეტრფოდნენ და მას კი არა.

სწორედ მაისის ღამის გაცრეცილ ბინდში დაინახავს პოეტი თეთრკაბიან ასულს, ცნობამიხდილს ვეფხვების ალყაში მოქცეულ ქურციკად რომ ესახება. ქალს თავადაც არ რჩება შეუმჩნეველი ნაცნობი ვაჟის დაჟინებული მზერა:

თვალი შემასწრა მან ამ დროს მე და შემომცინა;
ამან გამამხნო და გულს ძვერით წარვსდექი წინა
და ასე ვუთხარ: „ნეტარ მე, რომ მეღირსა კვალად
სანატრი ჩემთვის ნახვა თქვენი აწ მზიარულად!

იმართება სხარტი, ძალზე ბუნებრივი დიალოგი; ქალის მოჩვენებით
საყვედურში უწყინარი ირონია ილანდება; ვაჟის ელევანტური პასუხიც არაა
მოკლებული ენამახვილობას, თუმცა მის სიტყვებში უსაზღვრო კრძალვა
ჩანს:

„გმადლობთ, – მითხრა მან, – რომ თქვენ მაინც
გახსოვართ კიდევ,
ახლა მოდაა, ვინც ვის იცნობს, ივიწყებს ისევ“.

„– დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, რომ ვერც მოდები
ვერ მომიშლიან თქვენს ხსოვნას და ვერც დროები!“

რა უშუალო და ცოცხალია აქ ყოველდღიური, უკიდურესად ტრივიალური
გამოთქმა – „დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ!“ – სულის რა სიმტკიცისა და
რანდობის მაჩვენებელი. ბარათაშვილს ეიოლება უცხო, არაქართული სიტყვების
მოშინაურება, კონტექსტის დანარჩენ წევრებთან მათი ბუნებრივი შერწყმა.
ასეთ სიტყვად ამ დროისათვის შეიძლება ჩავთვალოთ „მოდა“. სხვათა ლექსებში
ამ სიტყვას, ადლათ, კომიკური ელფერი მიეცემოდა, ბარათაშვილის სტრიქონებში
კი ვოდევილოური სიმჩატის ნატამალიც არაა, ბუნებრივად ჟღერს.

მოსმობილ ციტატებში ანჟამბემენის რამდენიმე შემთხვევაა, რაც საუცხოოდ
ეხამება სასაუბრო კილოს, დიალოგის ფორმას, ერთ სტრიქონში დაწყებული
სათქმელის მომდევნოში უწყვეტად გადასვლასა და გასრულებას.

პოეტის პასუხს ზემომოტანილ ნაწყვეტში მოსდევს დასკვნითი ნაწილი,
ქალის რეაქცია სასიამოვნო ქათინაურზე და მისი გაუჩინარება. ვნახოთ,
როგორ გარდაქმნილი და სულჩადგმულია ერთ-ერთი ყველაზე გაცვეთილი
და ბანალური მეტაფორა:

ამა სიტყვაზე ვარდი ღაწვთხედ მყის აეფურცლა,
ამ დროს ნიავემან თეთრი კაბა მიმოუქროლა...

ჩვენ თითქოს ამ ულამაზესი ხატის დაბადების მოწმენი ვხდებით, იმდენად
სახიერი და მეტყველია ეს ერთი სიტყვა – „აეფურცლა“, თვალნათლივ
წარმოგვიდგება მომხიბლავი სურათის მთელი მშვენიერება – ქალწულის
ღაწვებზე გამკრთალი სიწითლე, ერთმანეთზე წაფენილი უნაზეს ფერთა
ტაღლები; ასევე ტვეადი და ზუსტია მეორე სტრიქონის ზმნაც – „მიმოუქროლა“,
– ქალის სამოსთან ნიავის გათამაშებას რომ გადმოგვცემს. მომდევნო ორ
სტრიქონში იშვიათი ძალითაა ნაგრძნობი წამით გაელვებული „ბუღმური
ფეფები“ (ქურციკად წარმოსახულ ქალს სწორედ „ფეფები“ შეეფერება),
თავგზა რომ აუბნია ყმაწვილ კაცს.



ამგვარი ინტიმურ-ეროტიკული მოტივების მომძლავრებას მე-18 საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურას უკავშირებენ; მიუთითებენ, თუ ამ დროიდან მოყოლებული როგორ საგანგებოდ მახვილდება პოეზიაში ყურადღება ქალის ტუალეტის „უწესრიგობაზე“. ასეთ „მომხიბლავ უწესრიგობად“, სხვათა შორის, დასახელებულია „დარღვეული იდილიური სიმშვიდე, ქარის დაბერვა, დაფანტვა, ნახტომი, რომლის დროსაც შიშვლდება სხეულის დაფარული ნაწილები“ (Э. Ауэрбах, Мимесис, М., 1976, с. 399).

ფინალურ სტროფში, საერთოდ, ძალზე მოქნილი და გამომხატველია ზმნები — ამკარაა მათი მეტაფორულობა. ღრუბლებიდან თავდახსნილი მთვარის გამონათებაც ზმნის თავისებური ფორმით არის გადმოცემული:

ამ დროს მთოვარემ შუქი თვისი მისტეხა ბროლსა,
რომელმა შვება სილამაზით ჰფინა ჩემს გულსა,
მაგრამ სხვა მუნით მოიხმობდა სატროფოსა ქალსა,
რომელი მყისვე მიეფარა, ნათელი — თვალსა!

დავაკვირდეთ, რა შეფარვით, ოსტატურადაა შედარებული უეცრად ამოცურებული მთვარე ბროლთან; ამის გამო არ გვეხამუშება. ბუნებრივია, რომ ციდან დაშვებული მნათობის სხივი ბროლიდან ჩამოტყვერულ მობრჭყვიალე ნამსხვრევად იქცა, საგნობრივი სიმკვრივე შეიძინა. ტყდომას — ბროლის თვისებას — სულ სხვა ძალა და შინაარსი ეძლევა, როცა იგი მთვარის აღმაცერი შუქის დასახატავად არის მოხმობილი.

ზოგადად აღწერილი „ყაბახის არემარე“ დასამახსოვრებელი კონკრეტული დეტალით მთავრდება — ზღვის ქაფივით დატრიალებული საშვეჯლისო კაბა უეცრად გაქრება დამეულ ნისლში. ქალმა ვერ შეიცნო მის წინ მდგარი გენის სუნთქვა, ღვთაებრივი შუქით ანთებული უძირო თვალები. დიდი მიხვედრა არ სჭირდება, საით გაქანდა ზღაპრული ფერია — რომელიმე „ხახვის ფრანტი“ ან „ქარიბლერტია ჰუსარი“ დაუქნევდა ხელს და ისიც დაუმშვიდობებლად გაუსხლტა თავის უკვდავმოფელს, ვისაც წამის წინ უყურადღებობასა და დავიწყებას ყასიდად, კოკეტურად საყვედურობდა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში „ღამე ყაბახზედ“ პოეტის ნიჭის მნიშვნელოვანი თავისებურებები, ახალი მხატვრული ტენდენციები, საგანთა ხატვის მრავალთავან განსხვავებული უნარი გამოვლინდა და მასზე ამიტომაც გავამახვილეთ ყურადღება.

მასტერ-კლასი

რევაზ ინანიშვილის გაკვეთილები

(მოთხრობილი გიორგი გოგოლაშვილის მიერ)

საქართველოში ყველას თავისი რეზო ინანიშვილი ჰყავს. მე ჩემს რეზოზე ვიამბობთ.

თეიმურაზ ძაღლაფერიძე

ავტორი იმისა, რასაც ქვემოთ წავიკითხავთ, ცხადია, რევაზ ინანიშვილია; ოღონდ ამ სახით წარმოდგენა გაკვეთილებისა, ამგვარად ამოკრება-დალაგება ჩვენ ვცადეთ. ბატონი რეზოს ბრწყინვალე ჩანაწერები მკითხველსა თუ კრიტიკოსს — „პროზაიკოსი პოეტის“ (ა. კალანდაძე) შემოქმედების გაცნობის მსურველს კარგ სამსახურს გაუწევს. მეც გავბედე, თავი მომეყარა, ამგვარად დამელაგებინა კლასიკოსი მწერლის ნააზრევი. ვფიქრობ, მიზეზი მქონდა ამგვარი მცდელობისა, თუმცა, რა თქმა უნდა, არ მაქვს პრეტენზია, ეს საქმე ისე გავაკეთე, ბატონი რეზოს შემოქმედებას რომ ეკადრება. მომიტევოს მისმა ნათელმა სულმა ამგვარი სითამამისთვის. გავითვალისწინოთ, რომ მცდელობაა...

მიზეზი მქონდა-მეთქი, ვთქვი და, აი, რა:

დიდი ხნის წინათ, გასული საუკუნის სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში, გამოვაქვეყნე ნაშრომი „ზმნისწინისეულ ხმოვანთა ცვლასთან დაკავშირებული ზოგი საკითხი დიალექტებში“. ჩემი ერთ-ერთი პირველი პუბლიკაცია იყო და, ცხადია, მიხაროდა (შინაგანად მუამყებოდა კიდევ). მაგიდაზე გამოსაჩენ ადგილზე მდლო „აკადემიის მოამბე“ (აქ დაიბეჭდა).

ჩემს ბიძაშვილთან ვცხოვრობდი იმჟამად. რევაზ ინანიშვილი ოჯახის მეგობარი იყო და ხშირად სტუმრობდა ჩვენთან.

ჰოდა, მობრძანდა ერთხელ ბატონი რეზო. ის ჟურნალიც გადათვალა. იმასაც მიხვდა, რატომ იღო იქ. მშვიდად განაგრძო საუბარი:



ამას წინათ ერთმა პროფესორმა (გვარს ამჟამად მნიშვნელობა არა აქვს) ჩემს მოთხოვნებზე საზიზღარი ქება გამოაქვეყნა. აი, იმ მოთხოვნაზე წერდა, ორი პერსონაჟი ჰყავს, მოხუცი მეწისქვილე და ბიჭი გენაო. მეწისქვილე რომ ბიჭს გენას (შემოკლებული ფორმა სიტყვისა „გენაცვალე“ – გ. გ.) ეძახის, სახელი ეგონა!.. პროფესორმა კაცმა ის არ უნდა იცოდე, გენა სახელი რომ არ არის? „ნაკადულში“ ეგნატე ნინოშვილის მოთხოვნებს ვცემდით. ორ სიტყვაში ეჭვი შემეპარა, გურული ასე არ იტყოდა-მეთქი. შეამოწმეს და სწორი აღმოვჩნდი. კასურში ისეთი გავრცელებული ფორმა, როგორიც არის გენა, სირცხვილია, რომ არ იცოდე...

როგორც სჩვეოდა, მშვიდად საუბრობდა. ეს იყო კომენტარი ჩემს „სამეცნიერო ნაშრომზე“... იმთავითვე მომხვდა ყურში ფრაზა „საზიზღარი ქება“ და ირონიული დამოკიდებულება კრიტიკისადმი, კრიტიკოსისადმი.

შემდეგში, როცა რ. ინანიშვილს ვკითხულობდი, საგანგებოდ ვამაზვილებდი ყურადღებას ისეთ ჩანაწერებზე, სადაც მწერლის დამოკიდებულება შელავნდებოდა სწორედ კრიტიკოსებისადმი... ერთი აზრი ვამიჩნდა: თითქოს არ ენდობა ბატონი რეზო კრიტიკას, კრიტიკოსებს; ფიქრობს, რომ ზოგჯერ ვერ სწვდებიან ისინი მწერლის ჩანაფიქრს და მოისურვა, „გაკვეთილები ჩაეტარებინა“ მათთვის და, საერთოდ, შეითხველისათვის; აეხსნა, რას უნდა მიექცეს ყურადღება მხატვრულ ნაწარმოებში... და ბოლოს, „ჩიტების გამომშამორებლის“ წინათქმასში სანიშნოდ ერთი საკუთარი მინიატურა თავად განიზილა, გააანალიზა და თქვა – მეტი შეიძლება თქმულიყო. ამ მინიატურას ბოლოს დაუბრუნდებით.

მაშ, ასე, მოვეუსმინოთ რევაზ ინანიშვილს:

ვინ არის რევაზ ინანიშვილი, როგორ ხედავს იგი საკუთარ თავს და რა არის პოეზია?

- პირადად მე? დღესაც პოეტი ვარ. ღიმილის უფლებასაც თუ მომცემთ, ამასაც დაუმატებ, – პროზის ტარიფით მომუშავე პოეტი, და მე ეს საამაყოდ მიმაჩნია.
- ...პოეტები, მათ შორის ჩემნაირი პროზაიკოსი პოეტებიც...
- ყოველგვარ კაზმულსიტყვას პოეტურის ჩვენების სურვილი ქმნის – ყველაზე დიდი, რაც კიადამიანის სურვილის საუფლოში შექმნილა, პოეზიაა. ერის დიდებულების საწყაოც, – როგორც

წინათ იტყოდნენ – პოეზიაა. სიდიდის, სიმძლავრის და სიმდიდრის კი არა – დიდებულებისა. ერი, სახელმწიფო, ხალხი თუკი პატივს სცემენ პოეზიას, პოეტურს, პატივს სცემენ სიმართლეს, სათნობას, სინდისს, კეთილშობილებას. მთავარი კი ესაა კაცთა ცხოვრებაში.

- იმ პოეტთა შორის, რომელთა ქმნილებებს მოწიწებით ვატარებთ სულის სამკაულებად...

რატომ წყდება გული კრიტიკაზე, როგორ უყურებს კრიტიკას?

- ორჯერ ხმამაღლა მიტირია ჩემი შემოქმედების შეფასების გამო. პირველად... მეორედ... და *ჰყვება, როგორ ვერ გაიგეს მისი ნახატები*. პირველი ტირილი ჩაგუდული იყო, თავშეკავებული, ეს მეორე – თავისუფალი, გაგრძელებული.

გულში ტირილს, რა თქმა უნდა, არ ვთვლი, იმის დათვლა ძნელია, თუნდაც დაითვალო, არავის სჭირდება ასეთი თვლა.

- თანამედროვე კრიტიკოსები კი არ განმარტავენ, კი არ გაამარტივებენ და ნათელს მოჰყვნიენ მწერლის მიერ ბოლომდე ნათლად გამოთქმულ აზრს, პირიქით, გაართულებენ, გააბუნდოვანებენ და ამით შექმნიან მხოლოდ საკუთარ სახეს – ვითომცდა რთულს, ღრმას, შეუღწევებს.
- ჩვენი კრიტიკოსების უმეტესობა მეცხრამეტე საუკუნის პირველი ნახევრის კარეტებში სხედან და იმ თვალთა უყურებენ მწერლებს, როგორც უყურებდნენ მაშინ, მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისში ექიმს, რომელიც ერთდროულად უნდა ყოფილიყო თერაპევტიც, ქირურგიც, ნევროპათოლოგიც და სხვა...
- ბუნდოვანი წიგნები კრიტიკოს-ლიტერატორებს უყვართ. მათ შეუძლიათ გაუთავებლად ილაპარაკონ ამ წიგნებზე, ეკამათონ ერთმანეთს, თავიანთი სასახლეები ააგონ. აბა, წაიკითხე ბუნინის მოთხრობა „მადრიდი“ და დაჯექი და ილაპარაკე ბევრი...
- აი, მოცარტი: „მიადწიო ზეციურ სიმაღლეს, მშვენიერია და ამაღლებული, მაგარამ ამ საყვარელ მიწაზედაც შეუდარებლად წარმტაცია ცხოვრება, ამიტომ მოგვეცით უფლება, დავრჩეთ ადამიანებად“. ვისგან გამოითხოვდა მოცარტი ამ უფლებას?



უთუოდ კრიტიკოსებისგან, ცალთვალმობს უჭყული, მონოკლით ქედმაღლურად მომზირალი კრიტიკოსებისგან.

- „რევაზ ინანიშვილი... გვხიბლავს ის დიდი სითბო, ადამიანური სიკეთე, რაც მწერალმა სტრიქონებს გააყოლა, მაგრამ ზოგჯერ ჩნდება ფიქრი, რომ მან თავის დიდ შესაძლებლობას თითქოს განვებ შეაკვეცა ფროები — უარყო როგორც წმინდა ეპიკური, ისე კონცეფციური პროზა — უარყო გმირი — დიდი ვნების, წუხილის, ოცნების ხატი...“ ამის დაწერისას კრიტიკოსს წინ ედო „უფსკრული ქალაქში“. ეს პატარა მოთხრობაც კი უკონცეფციო ყოფილა მისთვის. უსათუოდ უკონცეფციოა ტაკუბოკუს ლექსიც: „На песчанном белом берегу островка в Восточном океане я, не стирая влажных глаз, маленьким играю крабом.“
- „ცისკარი“: „გურამ რჩეულიშვილის ხანმოკლე მოღვაწეობა წინამორბედი ლიტერატურული ეპოქის შემოქმედებითი იმპულსებისგან დაცლილ ტენდენციათა უარყოფის გზას უკავშირდება... მოთხრობაში „უსახელო უფლისციხელი“ ერის ისტორიასთან ერთად დამარხული სულიერი საგანძურისათვის თვალის გადავლებასა და წარსულის სურათების გაცნობიერებულ ქმედებაში გადასვლის პროცესია დახატული...“ როგორ არ შეგიპყრობს სევდა! როგორ არ უნდა მოჰკიდო ხელი ასე შეტყვევლთ და არ აჩვენო: ეს ხეა, ეს სახლი, ეს მესერი, ეს წყალი, ეს ბალახი!..
- მ. ქ. მეუბნება, — უნივერსიტეტის სტუდენტებს სემინარებს ვუტარებო; რას ასწავლი-მეთქი? რომელი მოთხრობა ან ლექსია კარგი, რომელი ცუდი. ვა, რა კარგი რამეები გცოდნია-მეთქი! ორივემ გულიანად ვიციინეთ.
- გაცოცხლებული ვარ — რამდენი კარგი ლექსი იწერება ბოლო ხანებში. მაგრამ ვილას სჯერა მათი, ვინდა უღრმავლება, ვინდა სუნთქავს მათით.
- ტ. ჭანტურას წერილი შოთა ჩანტლაძეზე სჯობია ყველაფერს, რის თქმასაც კრიტიკოსნი და ლიტერატურისმცოდნენი შეიძლებენ ამ კაცის თაობაზე (გიორგი შატბერაშვილის „გურამ რჩეულიშვილი“). მწერლებს ლიტერატურული ნაწარმოების

განხილვისას არასოდეს შაბლონი არ უკავიათ ხელში და აქედან მოდის მათი სიხალასე და უფრო ღრმად წვდომის უნარი. (კრიტიკოსები მარტო ცხვირს, ან, დიდი-დიდი, თავს თუ გაატევენ ამ შაბლონში).

- იგი ამბობდა:

„– ო, რა სიფხიზლით სდარაჯობენ თავიანთ „საკარმიდამოებს“ (ტერმინი ეკუთვნის ოთარ ჩხეიძეს) ჩვენი ყანყალა მწერლები და პოეტები! სასიკვდილოდ გაიმეტებენ, თვით ფიორის ერთი ტოტიც კი რომ წაატეხოს ვინმემ მათ უძღურ ხეხილს. მეველეებიც ჰყავთ დაქირავებული. ამ მეველეებს უზღიან რაიმე „საქმეების ჩაწყოებით“.

კიდევ კარგი, რომ ხანდახან მაინც ეთვლინებათ მეველეებს.

რა აწერინებს, რატომ წერს, რას წერს?

- სამყაროს პოეტური აღქმა წყაროა ტკივილებისა...
- თუ სხეულიც არ მთხოვს წერას, მაშინ ამაოა ყოველგვარი ცდა, არაფერი გამოძდის.
- წერა, მხატვრული ნაწარმოების წერა, ისეთივე მაგიურობის სფეროა, როგორც მკითხაობა და ჯადოქრობა...
- ... აქ არაფერია სწორი, მხატვრული თვალსაზრისით ზუსტი...
- ... არასოდეს არ უნდა დაგვავიწყდეს, მაღალმხატვრულობა მაღალი დონის სიზუსტეა მხოლოდ.
- მე საყმაწვილო მწერალი ვარ, არ ყოფილა შემთხვევა, რომ ჭარმაგთათვის მიმემართოს, როცა რამეს ვთხრობ.
- „არ გეჩვენებათ, რომ მოხუცებზე, ბავშვებზე და გიჟებზე წერა ერთგვარად სპეკულაციად იქცა? დღეს უკვე ძნელია მათი მემკვიდრეობით შეახსენოთ კაცობრიობას საუკეთესო თვისებები... დღეს ხალხზე უნდა ვილაპარაკოთ, ხალხზე, ერთად აღებულზე, ხალხზე, ერთად თავშეყრილზე, ხალხზე, ერთად გაღიზიანებულზე“. ენას კბილს დავაჭერ, არ წამოძცდეს, რა ხასიათის „იზმია“...



ხოლო, თუ მწერლობა მიატოვებს ბავშვებს, მოხუცებს და უმწეოებს, იგი მოსწყდება მიწას, ვითარცა ანთოზი, და დაკარგავს თავის კეთილშობილურ ძალას.

- მე მაინც დავწერ. არ ვიცი, ვისთვის, დიდებისა თუ პატარებისთვის, მაგრამ მაინც დავწერ ქალაქის განაპირა სრიოკებში ტანჯვით მცხოვრებ ხეებზე, ადამიანთა მიერ ჩაგრულ და მუდმივი ტანჯვისთვის განწირულ ხეებზე, ხედ შემოსხნადარ ჩიტებზე, ნაადრევად დაცვენილ მათ დახრუკულ ფოთლებზე, წყრომით დამავალ დიდ ჭიანჭველებზე.
- მხვდებიან ნაცნობ-შეგობრები და მეუბნებიან, რომ ძალიან მოეწონათ ჩემი „ბლუკები“. ერთმა-ორმა ისიც კი თქვა, პატარა მოთხრობების შედეგურიაო. მე ვიდრიჯები და მივუვებ – ესტრადაა და ჩემი არაფერი-მეთქი. მათ, რა თქმა უნდა, ეს თავმდაბლობად მიაჩნათ, მე კი გულწრფელი ვარ. საქმე ისაა, რომ ე. წ. „ადვილობრივი იუმორით“ ძალიან ადვილია მოთხრობების შექმნა. დღევანდელ მწერლებზე რომ არაფერი ვთქვათ, ჯერ კიდევ აქსენტი ცაგარელი წერდა ამ ხერხებით ბრწყინვალედ...

საიდან მოვიდა რევაზ ინანიშვილი, ვინ იყო მისი მეგობარი?

- ჩემი გზის მანათობელი შუქურები იყვნენ სხვადასხვა დროს – ვაჟა, ილია, ტოლსტოი, ლერმონტოვი, პუშკინი. ყველაზე მეტად იმას ვცდილობდი, მათი ნებისა ცოტა მაინც გადმოსულიყო ჩემში. ალბათ გადმოვიდა კიდევ, მაგრამ... მე ალბათ ღიმილსაც კი ვგვრი ზოგ-ზოგებს ჩემი შემწვანარებლობითი პოზიციით მოყვასისადმი, ჩემი სახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი იდეალებით.
- ვერავინ შეედრება ვაჟას – დედამიწაზე სიცოცხლის არსის ყველაზე მტკიენულად შემგრძნობს.
- რამდენი ლიტერატურული გმირი წამძლოლია წინ! რამდენს გავყოლილვარ ნაბიჯ-ნაბიჯ. ყველაზე სულგაკანკული კი მაშინ ვიყავი, ვაჟას თვალებით რომ შევდიოდი ვენახებსა და ჭალებში! როგორ დავყურებდი ხოლმე იებს... მთის წყარო? ხმელი წიფელი?

მთანი მაღალნი? არა, ჩემთვის ცნობილ მწერლობაში ვერაფერს შეედრება ვაჟას – დედამიწაზე სიცოცხლის არსის ყველაზე მტკივნეულად შემგრძნობს.

- დავჯექი და გადავწერე მთელი ორი გვერდი ვაჟა-ფშაველას მოთხრობისა „ამოდის, ნათდება“. დაინტერესებდა, როგორ დაიწერებოდა, როგორ მიიღებდა ჩემი სხეული ვაჟასეულ ფიქრებს და ფრაზებს. დიდი სიტკბო ვიგრძენი. მაგრამ იმაშიც დავრწმუნდი, რომ მე მაინც ცოტა სხვანაირად დავწერდი – უფრო ნერვიულად, ალბათ.

როგორ წავიკითხოთ მისი ნაწარმოებები (ხმის ტემბრი, ტონი, ინტონაცია, პაუზა...), როგორი ხმით იწერებოდა სიტყვა

- ჩემი მოთხრობების დიდი ნაწილი ლექსივით, ხმამაღლა საკითხავად მაქვს გათვალისწინებული... ყოველი სიტყვა იწერებოდა ნელა, დაბოხებული ხმით. იმ ხმაში რაღაც უნდა ყოფილიყო ვაჟას კაი ყმის ხმის მაგვარი.

- „ბიბოში“ ფრაზები მოკლეა, ყოველ შემთხვევაში, ხშირ პაუზებს მოითხოვს; „თეთრცხვირიანი და შავცხვირიანი“ პირიქით, ასე მგონია, ერთი ამოსუნთქვით უნდა იქნეს წაკითხული. ჩურჩულით ვკითხულობ ხოლმე მოთხრობას „ვიღაცას ავტობუსზე აგვიანდება“, მოქნევით – „ფიროსმანს“, შეკავებული ქვითინით – „როცა ტყეს ძარცვავენ“ და სხვა. აქედან გამომდინარე, „ენობრივი ქსოვილიც“ სხვადასხვანაირი გამოდის, – თუმცა რაღაც ნიუანსები საერთოც აქვთ, და ეს არის ის, რაც მე სხვათაგან განმასხვავებს. რა არის ეს, თვითნებობაა თუ კანონი? მე უფრო მეორე მგონია. ჩემი შინაგანი მდგომარეობა, ჩემი დამოკიდებულება საგნებთან და მოვლენებთან განაპირობებენ ჩემი მეტყველების ხასიათს, ელფერს, ეს უკანასკნელი კი – წერითი მეტყველების ხასიათს.

- ჩემი ნაწარმოების მსგავსი რაღაცები უნდა იკითხო ნელა, გამოთქმით; კოსმოსის ეპოქაში კი ვიღაც სცალია ამგვარი ნირვანისთვის.

რა არის პოეტური ხედვა; ვინ არის მწერალი?

- ...დიდ, დიდ სისუფთავეს, ერთ ადგილზე მდგარსაც კი, აქვს ხმა. და ესაა წკრიალი. ადამიანები არა მარტო ხედავენ სისუფთავეს,

გამჭირვალობას, უმანკობას, არამედ ესმით მათი არაამქვეყნიური ხმა.

- ძნელად რომ რომელიც გნებავთ მუსიკალური ბგერები შეედაროს ბავშვის პატარა ფეხსაცმელების გარქარებულ პაკუნს დილის გრილ ასფალტზე.

ესმის ის, რაც არ ესმის სხვას; ხელავს იმას, რასაც ვერ ხელავს სხვა... ეგ ჩვეულებრივი ამბავია, ეგ ყველამ ვიცით... მაგრამ არსებითაა ის, რა უნდა დაგვანახოს; ის, რისი დანახვაც მხოლოდ მას შეუძლია. ვაგვავიწოდოს ის, რაც მხოლოდ მას ესმის. ამიტომაც ბავშვის ხმა ასეთი...

ეს განცდაც პოეტურია, რევაზ ინანიშვილისეული:

- მე, ჩემდა სამწუხაროდ, შემიძლია აბსოლუტურად ზუსტად წარმოვიდგინო მატარებლების ერთმანეთს შესკლამაც კი – მოძრაობები, ხმები, ფერები, სახეები, სუნი. უთუოდ იკითხავთ, მაშინ რატომ არ ავსახავ ასევე. მიპასუხებთ: არ შეიძლება, არ შეიძლება არც დადებითი, არც უარყოფითი ემოციების აღმძვრელი მოვლენების გარკვეულ ზღვარს იქით ჩვენება. რატომ? ის მხოლოდ ჩვენმა სხეულმა იცის.
- და მაინც – მწერალი უფრო უნდა წააგავდეს მწირს, რომელიც ბრძოლის ველზე დადის და წყლულებს უხვევს დაჭრილებს. ეს მწირი, თვითონვე გადამტანი ათასგვარი ჭირ-ვარამისა, თავისი სიმშვიდით ნუგეშს უნდა უნერგავდეს სულატკივებულებს, ათობოდეს შეცივებულებს, აწყნარებდეს, მიწისკენ ეწეოდეს აღზევებულთ, აპარპარებულთ.
- მძულს, გულს მირევს მწერლობა, რომელსაც ე. წ. მკითხველთა ფართო მასების დაპყრობა აქვს განზრახული.
 აი, ჩემი მოთხრობა – „დათია და გოგია“. ამ ომში დაღუპული ძმების დედა ვენახში დაიწვა (აგროვებულ ჩალაბულას წვავდა ქარიან ამინდში, კაბაზე მოეკიდა და დაიწვა). შემემლო მეტი ტრაგიზმისთვის ეს ამბავიც შემეტანა მოთხრობაში, მაგრამ ჯიუტმა აზრმა, რომ ეს უკვე გადახრა იქნებოდა ჩემთვის საძულველი პოზიციისკენ, ამის უფლება არ მომცა; და მე დღეს ვლოცავ ჩემში ამ თმენის უნარს.

• (ვრცელი ციტატა და.)

მაგრამ მთელი რომანი ასე, ამგვარი აგონიით?! და დავიჯეროთ, ჩვენს დროში ჩვენს მკითხველს აღმოაჩნდება საამისო ნერვები და გულმოდგინება, ყოველ წამს აკოწიწოს ეს ნაფლეთები, გაშიფროს, სიტყვების უკან ამოიკითხოს რაღაცები?! გვიფიქრია, – დამსახურებული გვაქვს თუ არა ასეთი ყურადღება?! და საზოგადოდ – მკითხველმა უნდა წაიღოს მწერლის სათქმელი ფრაზიდან ფრაზამდე, თუ ჩვენი ფრაზები უნდა ეწეოდნენ მკითხველს წინ?

• რ. ინანიშვილს თ. მალაფერიძისთვის უთქვამს:

იქნებ, რაც მოთხრობაშია აღწერილი, მართლაც მოხდა, მაგრამ, რაც ცხოვრებაში ხდება, განა ყველაფერი გადმოცემის ღირსია? ლიტერატურა ახალ რეალობას უნდა ქმნიდეს, თანაც ისეთს, რაც ადამიანებს ცოტაოდენ შვებას მაინც მოუტანს... აბა, როგორ შეიძლება, სამი წლის ბავშვი სასიკვდილოდ გაიმეტო, თუ მართლა მწერალი ხარ. რა მხატვრული აუცილებლობაა ამისა?

- დიდი კაცები დიდ საფიქრალს მოგვახვევენ ხოლმე თავზე, ერთი ხელის მოსმით ვერ მთიცილებ ამ საფიქრალს, წვერი უნდა უპოვნო ნაქსოვს, მერე უნდა იჯდე და ეწიო შენკენ იმ ძაფს.
- ჩემი ნაწერები ნამცეცხვად გაბნეული სიკეთის ამოკენკვის ცდაა.
- მე დღესაც წვეთებად მეჩვენება ჩემი ნაწერები სივრცეში, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ დღეს უკვე თითოეულ წვეთშია დაგუბებული უზარმაზარი შიში...
- თქვენ გაშფოთებთ დაღმავალი ხაზები ჩემს მოთხრობაში. დე, პირიქით, კმაყოფილი ვარ. არ არსებობს წრეზე უკეთესი სისრულე, წრე კი ორივეს შეიცავს, როგორც აღმავალ, ასევე დაღმავალ ხაზებსაც.
- თქვენ ატყობთ, ჩემი მწერლობით მე „მდგომარეობას“ არ ვიკეთებ, არც მდგომარეობით ვიკეთებ მწერლობას. მე ვწერ, ჩემს სულს რომ ლოცვა დასჭირდება...



- ...რა საინტერესო რაღაცებს ვხედავ ჩემს შიგნით. მხოლოდ ღრმად, როგორც მდინარის ფსკერზე.
- რა ხდება, რატომ მაკრთობს რაღაცების ხსენება თავიანთი ნამდვილი სახელებით? მაგალითად, იორი ან არაგვი. ყოველი მათი ხსენებისას ისევე ვღელავ, თითქოს ჩემს თანამედროვე დიდ ადამიანებზე ვლაპარაკობდე და იმისი ფიქრი მქონდეს, არ გამინაწყენდნენ ეს ადამიანები. არადა, როგორ სულგრძელად არიან გაშლილნი ერთიცა და მეორეც, როგორ ანათებენ თავიანთი კეთილშობილებით... გამორჩევით შემოდგომაზე.
- კვლავ ვნახე ჩემი სანუკვარი სიზმარი – მაღალი, ნათელი, წაბლისფრად და თეთრად გაბრწყინებული თოვლიანი მწვერვალები. საიდან ქმნის ამ მწვერვალებს ჩემი სული!..
- ... რატომ მაფრთხობს მოთხრობა ასე? სანამ დავიწყებდე, შიშით ვკანკალებ.
- ისე გამკვრივდა წუხილის ბურუსი, სტრიქონებს ვერ ვხედავ.
- მე ბევრი ტანჯვა და დამცირება გადამატანინა ცხოვრებამ, მაინც სიზარულით ვხვდები ყოველი დილის შუქს ფანჯარაში. იძულებ მწერლობა, თავის თავს რომ აყვედრის წუთისოფელს.
- თქვენი ნაწერები უცნაურ სიარულს ჰგავს, – ხან ცალი ფეხით ხტუნავს, ხანაც თავდაყირა დგას. კაცმა, მწერალმა, ადამიანთა წინამძღოლმა, ლუთით, შესაძლოა ამგვარი სიარულითაც მიიქციოს ყურადღება ერთხანს, შესაძლოა ვიღაცანი გაჰყვინნენ კიდევაც მისეული უცნაურობით, მაგრამ მხოლოდ ერთხანს, მერე ისევ ათადან-ბაბადან ჩვეულ სვლას ამჯობინებს ყველა.
- ჰემინგუეი – ჭვრეტით, მაგრამ მტკიცე დისციპლინირებული! აღარავითარი – ძველი მთხრობელობისა. სულ იგრძნობა, რომ ქვეყნად უკვე არსებობს კინო.

ენის ფენომენის შეგრძნება; ფასი სიტყვისა

- აი, რა მკვირცხლად, რა მოხდენილად მეტყველებს საბა: „ერთი აქლემი და ერთი ვირი, დია დაღლეტილნი, დამძობილდნენ და პატრონს გაეპარნენ.“

- მე დაურიდებლად ვიტყვი, – ძნელად რომ ვინმე ესოდენ ბევრის თქმას ასერხებდეს ყოველდღიურად სახმარი სიტყვებით, თანაც გამორჩეული, განუმეორებელი ელვარებით, როგორც ამას გურამი ასერხებს (რჩეულიშვილი – გ. გ.).
- რა მემართება! უფრო და უფრო აუტანელ მოვლენად მეჩვენება გულმშვიდი მთხრობელობა, – რომ დაიწყებ და თხრობ და თხრობ სიტყვების, სახეების დაგემოვნებით, უსაშველოდ გრძლად. სად გყავს მაშინ წარმოდგენილი, სად ზის შენი მკითხველი ტელევიზორიან ბინაში?
- აღარ მინდა ხატვა. სურვილი მაქვს ვილაპარაკო დინჯად, ფართოდ, სადად, თითქოს მოთხრობას კი არ ვწერდე, ლექციას ვკითხულობდე ზუსტი მეცნიერების რომელიმე დარგიდან.
- ჩვენი მწერლების დიდი ნაწილი ცუდად შეტყვევებს. მოზღვავებულია კეკლუცობა: არქაიზმებით, ევროპეიზმით, ტემპერამენტით, ფლეგმატურობით... და იშვიათად ისმის ქართული მოქალაქის – დარბაისელი, ჭკვიანი, განათლებული, თავდაჭერილი მოქალაქის ხმა.
როდესაც ეს ერთგან ვთქვი, შემომამჩიეს №. მე ვუთხარი, ქალაქელობა და მოქალაქეობა ერთმანეთში ნუ გერევათ-მეთქი.
- „ქართული პროზა ვერჯერობით არ წარმოადგენს კვალიფიციური ქართველი მკითხველის აზრთა მპყრობელს.“ – ქართველი ადამიანი თუ წარმოადგენს ამ სტრიქონების, „კვალიფიციური ქართველი მკითხველის,“ აზრთა მპყრობელს?
- „ტბა, მე რომ მივეშურებოდი, ხევს იქით გახლდათ“. ამის დამწერი ალბათ კეკლუცობს „ღრმა ქართულის“ ცოდნით. „გახლდათ“ აქ სწორედ იმ „ღრმა“ ქართულიდანაა.
- ხელოვნებამ უმარტივეს ფორმულებამდე უნდა დაიყვანოს რთული საზოგადოებრივი ურთიერთობანი. ამას აკეთებდა იგი საუკუნეების განმავლობაში. მან დაამკვიდრა: „წუთისოფელი“, „სულმოკლეობა“, „დედამიწა“, „დედააზრი“, „დედაენა“ და სხვა ათასი. თქვენ შეიძლება უარყოთ, განა აზროვნების სხვა ფორმებს არ შეეძლო ამის გაკეთება? მაგრამ მე გიპასუხებთ: არა, ხელოვნების მეტს



არაფერს შეეძლო დაეწყვილებინა „დედა“ და „აზრი“, „დედა“, და „მიწა“, „წუთი“ და „სოფელი“ და სხვა.

- თუ ჩააკვირვებიხართ, რას ნიშნავს კახური – „რავი“, ანუ „რა ვიცი?!“ ეს ორი სიტყვა კედელზე მაგარია, რომელსაც ცერცვს შეაყრიან ხოლმე... (მაგალითები)... და ეს წყრომითი პასუხი კი არ არის, ჯიბრით ნათქვამი კი არ არის, კანს ზემოთ იოლად გადასატარებელი საგვეშურია, რომელიც გამოიძუშავა ხალხმა ათასობით ავბედობის წლებში.
- ლიტერატურა მაინც საუბრის თავისებური ფორმაა. არა მგონია, სხვანაირად ესაუბრათ გრიგოლ ხანძთელის დროს. აქედან გამომდინარე, მაიმუნობად მიმაჩნია ფორმალური გაძრომ-გამოძრობანი. მე იმისთვის კი არ ვლაპარაკობ, ვინმე გავაოცო, ვითარცა ჯამბაზმა, მინდა ჩემი სიხარულის ან ტკივილის მონაწილე გაგხადო.
- ყოჩაღ, ხევსურო გოგი!
აი, რა უწყურია „შეინტლიკაში“: – „იმისთანა ყოფა დაიქცეს, მეწისქვილეს ის ვერ უთხრა, – მსხვილად ფქვამ, ცოტა წმინდად დაფქვიო.“
- მელექსე ჭრელა უბილაურს უთქვამს – დარდის სავალი გზა-ბილიკი ვარო.

ცალკეული შეგონებანი მკითხველთათვის

- ლირიკის, ლირიზმის წინააღმდეგ გალაშქრება გალაშქრებაა პიროვნების, პიროვნულის წინააღმდეგ. ამ სახის ბრძოლა ხელს აძლევს ადამიანთა თავიანთ ნებაზე მართვის მსურველთ, ამ მართვის სადავეთა მპყრობელს.
- საძაგლობაა, ფაბრიკაციის იერი რომ დაჰკრავს ლიტერატურულ ნაწარმოებს (ესეც საძაგლობაა, ეს სიტყვა – „ნაწარმოები“), მაგრამ კიდევ უფრო აუტანელია, რომელშიც არ იგრძნობა ელემენტარული ლიტერატურული დისციპლინაც კი.

- გეყოთ რა, ხალხო, ნუ გააჭირეთ საქმე, მართლა და მართლა, მავ თქვენი იდეურობით. კარგად უნდა წერო, ისე, რომ მკითხველის გულს მოხვდეს, მთელი იდეურობაც ეგ არი. ნეტა ვის სჭირდება ამდენი ლაილაი!
- ბეთჰოვენი: მე მაშინ გავხდი ნამდვილი ოსტატი, თავი რომ დავანებე ერთ სონატაში ათი სონატის შინაარსის ჩადებას.
- ნამდვილი მწერალი არასოდეს არ „ასახავს სინამდვილეს“. ის თავის საკუთარ სამყაროს ქმნის.
- პოეტთა მიერ წარმოსახულ სამყაროში ისეთი მშვენიერებანი არსებობს, რომელთა მსგავსს ამაოდ დაუწყებთ ძებნას ქვეყანაზე.
- მე, ალბათ, კიდევ დიდხანს აღარ დავწერ მოთხრობას; თუ დავწერ, შევეცდები წარმოვადგინო ჩემ მიერ დანახული მშვენიერება...
ასევე მშვენივრად მომეჩვენა დღეს დილას ერთი დიდი ჭუჭყიანი კატა, რომელიც მყუდროზე იყო მითვლემილი და ყურს უგდებდა ჩიტების ფლურტულს.
ჩიტების ფლურტულს რომ ყურს უგდებდა, ეს იქიდან ჩანდა, ნელ-ნელა ატოკებდა ცალ ყურს და ცალი თვალით ხან ახედავდა მაღლა, ხან ისევ ხუჭავდა.
- კარგი მწერლები თითქოს ყოველთვის სხვაგან არიან, სხვა მიწაზე, სხვა ადამიანთა შორის. თვით იმთაც კი, ჩვენს გვერდით რომ ცხოვრობენ, თავიანთი სული, თავიანთი ნამდვილი რაობა გადასახლებული ჰყავთ ჩვენგან შორს და იქიდან გველაპარაკებიან რაღაც იდუმალებით მოსილი ხმით.

- ნუთუ მართლა არაფერს კითხულობენ ერთმანეთისას ჩვენს საძმოში? და, თუ კითხულობენ, ნუთუ არაფერი აღაფრთოვანებთ?..
- ამას ფოლკნერი წერს, დიდი ეპიკოსი ფოლკნერი შედარებით პატარა მოთხრობაზე. არაფერს ვიტყვი ჰემინგუეის შემოქმედების მისეულ უბრწყინვალეს აღქმაზე. მაჩვენეთ ჩვენს მწერლობაში სხვის მიერ შექმნილი ასეთი გახარება და სიამაყე.



სხვაც ბევრი შეიძლებოდა მოგვეხმო... ვფიქრობ, ესაა გაკვეთილები მათთვის, ვინც ეცდება წაიკითხოს და, მით უმეტეს, ისაუბროს რევაზ ინანიშვილზე.

ეს უფრო ზოგადი შეგონებანი იყო. ერთ თავის საოცრად ლამაზ წიგნში ერთი გაკვეთილიც ჩავვიტარა, როგორ უნდა წავიკითხოთ რევაზ ინანიშვილი, რა უნდა დავინახოთ მისი თითოეული სიტყვის, ფრაზის, წინადადების მიღმა... თითოეულმა სიტყვამ, გარდა მისი ჩვეულებრივი ლექსიკური მნიშვნელობისა, რა უნდა გვითხრას, რა უნდა გვაგონებინოს. ზემოთაც ვთქვი, „ჩიტების გამომზამთრებლის“ წინათქმაში სანიძეშვილად ერთი საკუთარი მინიატურა თავად განიხილა და თქვა – მეტი შეიძლებოდა თქმულიყო... ესეც გაკვეთილია, სანიძეშვილად გაკვეთილი.

მოვუსმინოთ რევაზ ინანიშვილს:

„ავტორს, და არა მარტო მას – ალბათ ყველა ავტორს ქვეყანაზე, აქვს პრეტენზია, რომ მისი მთლად მცირე ფორმის ქმნილებაც კი ეხება მრავალ საკითხს, და, თუკი ამ საკითხების გამოცალკევებას დავიწყებთ, ათობით მეტი წერილობითი ფართობი დაგვჭირდება, ვიდრე თვით ნაწარმოებს უკავია.“

ეს რომ ნამდვილად ასე არის, მე ავიღებ ერთ-ერთ უმცირესს თვით ჩემს მინიატურათა შორის – „თუშეთის მთებში“ – და რამდენიმე მოსაზრებას მოვასხენებთ მის ირგვლივ.

აი, მთელი მინიატურა: „თუშეთის მთებში, სრიოკ მიწაზე, გულაღმა ვგდივარ, ცხენისგან ნათრევი, დაჩჩქვილი, თვალბაში სისხლჩაღებულს, და შევლიმი ჩემთან ჩამუხლულს, ხელებათახთახებულს, ატირებულ წითელ დედაბერს“.

რაზეა, რა არის თქმული ამ მინიატურაში? პასუხი უნდა დავიწყოთ იმით, რომ გაირკვეს, ვინ არის ცხენიდან ჩამოვარდნილი, ნათრევი, დაჩჩქვილი, ისიც – თუშეთის მთებში. „მე“, პირველი პირი, თითქმის არაფერს ნიშნავს, არ შეიძლება გაიგვიდეს იგი არც ავტორთან, რადგან სიტყვა „ავტორი“ კონკრეტულს ვერაფერს წარმოადგენინებს განსაკუთრებით მკითხველთა ფართო წრეს. მისთვის, ამ წრისთვის, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს უშუალოდ ნაწარმოებიდან ამომავალ სახეს, მის სოციალურ საწყისებს. ამგვარი სახის ამოსაკითხავად კი საჭიროა კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ მინიატურას, დავაკვირდეთ მის თხრობის მანერას, მთხრობლის დამოკიდებულებას მომხდარ მოვლენასთან, მეორე პერსონაჟს – დედაბერს, და სხვა. ამგვარი დაკვირვება უთუოდ ცხადყოფს: 1. მთელი მინიატურა ერთი რთული, რიტმულად დაძაბული წინადადებითაა გადმოცემული. ეს მანერა მწიგნობრულია, ე. ი. კაცი, ვინც თხრობს, წიგნიერი სამყაროდან არის მოსული, გონებით მომუშავეა. აქედან – ნათელია, რომელ სოციალურ ფენას ეკუთვნის იგი. 2. მთხრობელის დამოკიდებულება მომხდარ მოვლენასთან – საკუთარ თავზე დატენილ

უბედურებასთან – ირონიულია, ცინიკურიც კი. მაშასადამე, ცხენიდან ჩამოვარდნილია წიგნიერი კაცი, ინტელიგენტი, დაშავებულია მძიმედ, მაგრამ, მოხუდავად ამისა, ღიმილითა და რაღაც კმაყოფილებითაც კი შესცქერის მასთან ჩამუხლულ, ატირებულ დედაბერს. რა ღიმილია ეს ღიმილი, რა კმაყოფილება გამოსჭვავის დაზარალებულის გამოხევიდან? მე ასე ვკითხულობ – ცხენიდან ჩამოვარდნილი კაცი უკმაყოფილო უნდა ყოფილიყო საკუთარი თავის, საკუთარი ყოფისა თუ ღვაწლის, ახლა სასჯელდადებულად გრძნობს თავს, და ეს სასჯელი უმსუბუქებს სულიერ ტანჯვას, რომელიც, როგორც ცნობილია, გაცილებით მძიმეა, ვიდრე ფიზიკური ტანჯვა. კიდე უფრო მეტიც: – დასჯილს დასტირის მასთან ჩამუხლული წითელი დედაბერი. რატომ წითელი? რა არის ეს სიწითლე? ჯერ ერთი – თვით მინიატურაშია თქმული, რომ კაცს სისხლი აქვს ჩაქცეული, ჩაგუბებული თვალებში, მეორეც – ზეიმურია სიწითლე დედაბერისა. რა არის ამ ტრაგიკულ სცენაში საზეიმო? თავისი თავის უკმაყოფილო კაცი ზეიმობს, რომ მას დასტირიან, ცრემლის ღირსად ხდიან. ტირის, თანაც, თუში დედაბერი, განსახიერება დედური სიყვარულისა, დედური სიკეთისა.

იბადება შემდგომი კითხვა: რით უნდა იყოს გამოწვეული კრახი, – პერსონაჟის უმოქმედებით თუ უგზო მოქმედებით. უმოქმედო კაცი თუშეთის მთებში არ დაიწყებს ცხენის ჭენებას, უმოქმედო კაცი ტკობამდე ვერ აღიქვამს თავზე დატეხილ უბედურებას. მაშასადამე, ცხენიდან ჩამოვარდნილია ტემპერამენტიანი, მაგრამ უგზო მოქმედების კაცი. დედაბერი? რატომ დასტირის ამ უგზო კაცს დედაბერი? ზემოთ უკვე ითქვა – იგი განსახიერებაა დედური სიყვარულისა და სიკეთისა, მისთვის არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს, რა ბიოგრაფიის კაცი გღია მის წინ, მთავარია, რომ მოდის დედების რისხვა – უდროო სიკვდილი. ასეთ დროს უნდა იტიროს დედამ, და ტირის კიდეც, თანაც უთუოდ ყველა დედის მაგივრად.“

კიდე უგვეძლო გაგვეგრძელებინა მსგავსი გამორჩევანი, მაგრამ ვფიქრობ, რომ აქამდე თქმულიც საკმარისი უნდა იყოს ჩემი ახიერებული უარის გამართლებითვის, სახელდობრ – ტრადიციულ ანოტაციას რომ არ ვწერ. ამასთან ერთად, ცოტა უხერხულიცაა ამგვარ წვრილმანებზე ესევეთარი დაბეჯითებითი ლაპარაკი ჩვენს განათლებულ დროში. ეს ხომ ყველამ უნდა იცოდეს, და, ალბათ, იცის კიდეც.“

უფრო ვრცლად მკითხველს რ. ინანიშვილის წიგნში შეუძლია გაეცნოს ამ დიდებულ წინათქმას.

P. S. რევაზ ინანიშვილის გაკვეთილების შესადგენად გამოყენებულია შემდეგი გამოცემები:

1. რევაზ ინანიშვილი, ჩიტების გამოშხამთრებელი, თბილისი, „მერანი“, 1978
2. რევაზ ინანიშვილი, თებრო, თბილისი, „მერანი“, 1983
3. პოეზია 1984-1985, თბილისი, „მერანი“, 1985
4. რევაზ ინანიშვილი, მთვარის ასული, თბილისი, „მერანი“, 1987
5. რევაზ ინანიშვილი, პატარა ბიჭვი გოლგოთაზე, თბილისი, „მერანი“, 1989
6. რევაზ ინანიშვილი, სამაგიდო რვეულებიდან, თბილისი, „საარი“, 2001

პ.პ.

კულტურთლოგიური დისკურსი

ნუზუარ მუზაშვილი

დასასრული თუ დასაწყისი?

1.

მოქანდაკე გოგი ოჩიაურის წიგნი „ევროპული ქანდაკების ბუნებისათვის“, რომელიც გამოცემლობა „მერანმა“ 2002 წელს გამოსცა, ერთი შეხედვით, რიგითი ხელოვნებათმცოდნეობითი ნაშრომი გვეგონებათ, სადაც მსჯელობა გაშლილია მხოლოდ რამდენიმე კაცისათვის საინტერესო სპეციფიკურ პრობლემებზე, მაგრამ ეს ასე არ არის. ეს გახლავთ ტექსტი, რომელიც შორს სცდება ხელოვნების ისტორიას და თანამედროვე დასავლური კულტურის რადიკალური კრიზისის მოულოდნელ და გონებაბაზვილურ ინტერპრეტაციამდე მალდება.

უფრო მეტიც.

მიუხედავად იმისა, რომ ხსენებული ტექსტი, ლიტერატურული სტილის თვალსაზრისით, სრულყოფილად ვერ ჩაითვლება და, სამწუხაროდ, კორექტურული შეცდომებიც დაუბრკოლებლად აკეთებენ თავიანთ შავ საქმეს, ნამდვილად მიჭირს იმის თქმა, ოდესმე ქართულად დაწერილი უფრო ღრმა ესე თუ წამიკითხავს.

არა მგონია, ვაჭარბებდე.

ესე ავტორი თავიდანვე ისეთ კითხვას სვამს, როგორსაც ხელოვნებათმცოდნეები, ჩვეულებრივ, არ სვამენ ხოლმე: რატომ ქმნის ადამიანი ქანდაკებას დასაბამიდან დღემდე? ანუ რა გაუცნობიერებელი მოტივები უბიძგებენ მას ქანდაკების შექმნისკენ?

პასუხი შეიძლება საკმაოდ უცნაურად და მარტივად მოგეჩვენოთ – ქანდაკება არის თავისი მსგავსის ქმნის ინსტინქტის სუბლიმაცია ხელოვნებაში; მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს ნამდვილად ასეა. განსხვავებით სხვა ცოცხალი არსებებისაგან, ადამიანი არ კმაყოფილდება ბიოლოგიური გამრავლებით და, როგორც უკვე ითქვა, რეპროდუქციის უნარის სუბლიმიერებას ხელოვნებაში ქანდაკების სახით ახდენს.

მოქანდაკე მყარი მატერიათ გამოსახავს ადამიანის სხეულს, რადგან ფიზიკური სხეული ჩვენს სამყაროში სიცოცხლის არსებობის ერთადერთი ხილული საშუალებაა. თუკი არ არის სხეული, არ არის არც სიცოცხლე. თუმცა



სამყაროში არსებობს უსიცოცხლო სხეულებიც. და, რაკი ასეა, მაშინ ჩნდება პრობლემაც: როგორ უნდა გამოისახოს ცოცხალი სხეული ისე, რომ არაცოცხლისაგან გავარჩიოთ?

ესეც ავტორის თქმით, ქანდაკების ხელოვნებამ ეს პრობლემა დასაბამიდანვე გადაწყვიტა, რადგან დაინახა, რომ ცოცხალ და არაცოცხალ სხეულებს შორის, ფორმის თვალსაზრისით, ფუნდამენტური განსხვავება არსებობს. არაცოცხალ მატერიას არავითარი ფორმა არ გააჩნია, თუ არ ჩავთვლით კრისტალებს თავისი მკაცრად გეომეტრიული და ხისტი ფორმებით, რასაც ესეც ავტორი უსულო მატერიის მეტაფიზიკურ ფორმებად მიიჩნევს.

როგორია ცოცხალი მატერიის ფორმა? შეგვიძლია თუ არა ცოცხალი ფიზიკური სხეულების ფორმის რაღაც ზოგად მახასიათებელზე ვილაპარაკოთ?

გოგი ოჩიაურის თქმით, „არსებითი ნიშანი, რაც სამყაროს ყველა ცოცხალს ფორმალურად აერთიანებს, არის მათი ფორმების სფეროიდული ხასიათი“.

ეს რომ ნამდვილად ასეა, ამას ვიზუალურადაც ადასტურებენ რეპტილიებისა და ფრინველების კვერცხების, მცენარეული ნაყოფისა თუ ძუძუმწოვართა ჩანასახის ფორმები შობამდე მშობლის წიაღში და სხვა.

2.

მაგრამ ეს კიდევ არ არის ყველაფერი.

გოგი ოჩიაური ცალკე გამოყოფს ცოცხალი სხეულის ფორმის კიდევ ერთ თვისებას, რომელსაც ჩვენც განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ. საქმე ის გახლავთ, რომ იგი სისტემატურად იცვლება.

ესეც ავტორი ამას „ცოცხალი ფორმების არსებობის დინამიურ ხასიათს“ უწოდებს.

ცოცხალი სხეულის ფორმის დინამიურობა ამ სამყაროში თავად სიცოცხლის, როგორც ასეთის, არსებობის ფუნდამენტურ კანონზომიერებას ეფუძნება. ყოველი ცოცხალი სხეული წარმოიქმნება უშუალოდ რაღაც გარკვეული სუბსტრატიდან, რომელსაც შეიძლება არარსებაც ეწოდოს. იგი ჩასახვისთანავე მიისწრაფის აბსოლუტური ფორმის, ანუ სფეროსკენ, ვიდრე ბუნებით განსაზღვრულ პერიმეტრს მიაღწევდეს სათანადო პროპორციის დაცვით. გარკვეული ხნით ინარჩუნებს მიღწეული სფეროიდული ხასიათის მოცულობას, შემდეგ ხასიციოცხლო ენერგიის დასუსტების გამო კარგავს მოცულობის სფეროიდულობას, კნინდება, უძღურდება და კვდება: უბრუნდება სუბსტრატს, საიდანაც წარმოიშვა — არარსებას.

ერთი შეხედვითაც ჩანს, რომ ეს პროცესი თავისი შინაგანი კანონზომიერების გამო შეიძლება ორ ნაწილად დაიყოს. ერთია აღმავალი, რომელსაც ახასიათებს პლასტიკური ფორმის აბსოლუტური სფეროს იდეისაკენ ლტოლვა და მეორე,

დაღმავალი, პლასტიკური ფორმის უკან, აბსოლუტური სფეროს იდეიდან არარსებისაკენ უკულტოლვის ნიშნებით.

ანალოგიად შეიძლება გამოდგეს ადამიანის დაბადებიდან სიკვდილამდე ცხოვრების მაგალითიც. დაბადება, ბავშვობა, მოწიფულობა აღმავალი ბუნებისაა. ხანი, სიბერე და სიკვდილი დაღმავალი პროცესის შესატყვისი მდგომარეობაა.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ცოცხალი სხეულის ფორმისათვის აუცილებლად დამახასიათებელი ამგვარი ორბუნებოვნება ქანდაკებაშიც უნდა ასახულიყო.

აისახა კიდეც, ოღონდ, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ესეს ავტორი, რა თქმა უნდა, რომელიმე კონკრეტული ახალგაზრდა ტანის ან ხნიერი ადამიანის მიხრწნილი სხეულის გამოსახვას არ გულისხმობს. მას მხედველობაში აქვს ზოგადად ცოცხალი ფორმის ორი ურთიერთგამომრიცხავი ბუნება, რაც კარგად უნდა გავიცნობიეროთ. საქმე ის არის, რომ სწორედ ამ მომენტის მეშვეობით სახვითი ხელოვნების ერთი კონკრეტული დარგის — ქანდაკების — სპეციფიკური თავისებურებანი სცილდება მხოლოდ ქანდაკების ხელოვნების საზღვრებს და თავად მისი შემოქმედის — მოქანდაკისგან გაუცნობიერებლად მრავალი ფუნდამენტური, ზოგადკულტურული ხასიათის ინფორმაციის შემცველი ფენომენი ხდება.

3.

პირველივე დაკვირვება, რომელსაც ამ თვალსაზრისით გვთავაზობს გოგი ოჩიაური, მოულოდნელია. საქმე ის გახლავთ, რომ ცოცხალი სხეულის ფორმის ორბუნებოვნება გამოვლინდა მხოლოდ ევროპულ და ისიც მხოლოდ ქრისტიანული რელიგიის გამარჯვების შემდეგდროინდელ ქანდაკებაში.

მანამდე ეს არსად და არასოდეს არ მომხდარა. რამდენიმე ათასწლეულის განმავლობაში, როგორც პირველყოფილი პრიმიტიული ქანდაკება, ისე ეგვიპტური, შუამდინარული, ასევე ე.წ. არქაული, დაბოლოს, ანტიკური საბერძნეთის ქანდაკება ყოველთვის პოზიტიურ, სფეროიდულობისკენ აღმავალ პლასტიკურ ფორმაზე იყო დაფუძნებული. ქრისტიანული ევროპის ქანდაკებაში კი გაბატონებულ მდგომარეობას იკავებს დაღმავალი, აბსოლუტური სფეროს იდეიდან უკან, არარსებისაკენ უკულტოლვის ნიშნების მქონე პლასტიკური ფორმა. უფრო მეტიც, ორიათასწლეოვანი ქრისტიანული დასავლეთის კულტურაში არსებობს მხოლოდ ზოგიერთი პრეცედენტი, როცა ამგვარი ნეგატიური პლასტიკური ფორმის ერთპიროვნულ ბატონობას დაუპირისპირდა პოზიტიური, აბსოლუტური სფეროს იდეისკენ მლტოლველი პლასტიკური ფორმა, თუმც მისი ბოლომდე გაძევება ვერასოდეს მოახერხა.

მაგრამ რატომ არის ასე მნიშვნელოვანი ამა თუ იმ კულტურაში რომელიმე პლასტიკური კონცეფციის გამარჯვება? რა ფუნდამენტური ხასიათის ინფორმაცია შეიძლება მოგვაწოდოს ამ უაღრესად სპეციფიკურმა ფაქტმა, რის შესახებაც ადამიანთა აბსოლუტურ უმრავლესობას წარმოდგენაც არა აქვს?



საქმე ის გახლავთ, რომ რომელიმე კულტურაში ამა თუ იმ პლასტიკური კონცეფციის გამარჯვება დიდი სიციხადით აირეკლავს მთლიანად ამ კულტურის დამოკიდებულებას სიცოცხლისადმი.

დიდად გასაოცარია, მაგრამ, რაზეც ნიცშე სრულიად სხვა ტიპის არგუმენტაციითა და ახალი რელიგიის დამფუძნებლის პათოსით ლაპარაკობდა, ამ შემთხვევაში უბრალო პლასტიკური კონცეფციის ანალიზით უმტკივნეულოდ დასტურდება. კერძოდ, თუკი წარმართული ქანდაკება, დასაბამიდან ვიდრე ქრისტეს მოსვლამდე, გაუცნობიერებლად გამოხატავს მისი შემქმნელი კულტურების პოზიტიურ მიმართებას სიცოცხლისადმი, ქრისტიანული ევროპის ქანდაკება, პირიქით, ასევე გაუცნობიერებლად გამოხატავს ქრისტიანული ცივილიზაციის ნეგატიურ დამოკიდებულებას სიცოცხლისადმი.

ნიცშეანური თეზისი ქრისტიანობის, რბილად რომ ვთქვათ, პრობლემატური დამოკიდებულების შესახებ სიცოცხლის ფიზიკური გამოვლინებისადმი, ცხადია, ახალი არ არის. უცნაური ის გახლავთ, როგორ ახერხებს სახეითი ხელოვნების ისეთი სპეციფიკური და საკმაოდ შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე დარგი, როგორცაა ქანდაკება, ასეთი ხელშესახები სიცხადით აირეკლოს ის შინაარსი, რაც მთელი დასავლური კულტურის ერთ-ერთი ფუნდამენტური კანონზომიერებაა.

როდენის ხელოვნებისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში რილკე გვთავაზობს ერთ იდეას, რომელსაც შეუძლია ამ კითხვაზე გაგვცეს პასუხი. მისი თქმით, დიად გარდატეხათა უამს ქანდაკების ხელოვნება უფრო მეტს გადმოგვცემს, ვიდრე სიტყვა ანდა სურათი, იგავ-სიმბოლო თუ მოჩვენებითი გარემომცველობა. იგი ასეთ შედეგს ადამიანურ ძრწოლათა და მისწრაფებათა მყარ მატერიაში „უბრალო გასაგნებით“ აღწევს. ანუ ის, რაც ჩვეულებრივ განიხილება როგორც ქანდაკების ხელოვნების გამოშსახველობითი საშუალებების შეზღუდულობა, ამ შემთხვევაში მისი განსაკუთრებული უპირატესობა ხდება. ქანდაკება სწორედ თავისი უხეში მატერიალურობით, ხელშესახებობით ყველაზე რელიეფურად ახერხებს იმის გადმოცემას, რაც ახალ ეპოქაში ყველაზე გამოუთქმელი, ამოუცნობი და ქაოტურია, რითაც ფასდაუდებელ დახმარებას უწევს ყველა სხვა ხელოვნებას.

ქრისტიანობის გამარჯვებამ მანამდე არსებული ყველა ხელოვნება და განსაკუთრებით ქანდაკება მძიმე პრობლემის წინაშე დააყენა. ახალმა რელიგიამ ამქვეყნიური რეალობა არარაობად, ხოლო სხეული იმქვეყნიური ნეტარების მსურველი ადამიანის მტრად გამოაცხადა. მაგრამ, რილკეს თქმისა არ იყოს, „სკულპტურული ხელოვნების ენა სხეულია“. სხვა ენა მას არ აქვს. ამიტომ, პირველ ყოვლისა, სწორედ ქანდაკება ხდება იძულებული ახალ ვითარებაში „ადამიანურ ახალ ძრწოლათა და მისწრაფებათა“ გამოსახატავად ახალი ფორმები მოძებნოს. შესაბამისად, ქრისტიანული დასავლეთის ქანდაკება აკეთებს იმას, რაც მანამდე არსად არავის არ გაუკეთებია — სულიერების წარმოსაჩენად

თუ ხაზგასასმელად მსხვერპლად წირავს ფიზიკურ სხეულს. სწორედ ეს გააკეთა ვოთურმა პლასტიკამ.

ანუ ამგვარი პლასტიკა ფიზიკურ სხეულს იმიტომ წირავს, რათა არსებობის ირაციონალური არსი გამოავლინოს, მაგრამ ამით იგი ნებისთ თუ უნებლიედ სიცოცხლის იდეას უპირისპირდება, რადგან სწორედ ფიზიკური სხეულია ის ერთადერთი საშუალება, რომლის მეშვეობითაც ჩვენს სამყაროში სიცოცხლის არსებობა ხდება შესაძლებელი. ამ გზას დასავლურმა ქანდაკების ხელოვნებამ ვეღარასოდეს გადაუხვია. ეს შეუძლებელი გახდა მე-19 საუკუნეშიც, როცა „ღმერთის სიკვდილი“ მთელი დასავლური კულტურის მწარე რეალობა გახდა. პირიქით, სწორედ ამ დროიდან იწყება დასავლური პლასტიკის აგონია, რაც მე-20 საუკუნეში ქანდაკების ხელოვნების სიკვდილით დამთავრდა. ეს ფაქტი განსაკუთრებით შემამოფოთებელი იმ შემთხვევაში გახდება, თუ გავიხსენებთ რილკეს იდეას, რომლის თანახმადაც ყოველი ახალი დიდი გარდატეხა, პირველ რიგში, ქანდაკების ხელოვნებაში აისახება.

4.

მაგრამ, ვოვი ოჩიაურის დაკვირვებით, ნეგატიური პლასტიკის მიერ პოზიტიურის განდევნა ერთი ხელის დაკვრით არ მომხდარა. ეს მოვლენა უკვე შეინიშნება უშუალოდ ქრისტიანული, შუა საუკუნეების წინარე ელინისტურ ხანაში. კულტუროლოგიური თვალსაზრისით ეს იმას ნიშნავს, რომ ძველ ბერძენთათვის დამახასიათებელ ჰარმონიულ მსოფლგანცდას ქრისტიანობის გამარჯვებამდე კარგა ხნით ადრე ერყვია საფუძველი. დასავლური პლასტიკის ისტორიაში ეს უეჭველი ფაქტია. ოლონდ ყველაზე საინტერესო მაინც ის გახლავთ, რომ ევროპული პლასტიკის ეს უეჭველი ფაქტი კიდევ ერთხელ გასაოცარი სიზუსტით ემთხვევა დასავლური კულტურის ნიცშეანურ ინტერპრეტაციას.

ნიცშეს აზრით, სიცოცხლის იდეის წინააღმდეგ პირველი ნაბიჯები ე.წ. „ქრისტიანობამდელმა ქრისტიანებმა“ – სოკრატემ და პლატონმა – გადადგეს. ხოლო მოგვიანებით საქმე იქამდე მიდის, რომ ნეოპლატონიზმის დამფუძნებელ პლოტინს, მისივე მოწაფისა და ბიოგრაფის მოწმობით, საკუთარი სხეული სირცხვილის გრძნობას აღუძრავდა. ეს იყო საუკეთესო ნიადაგი ქრისტიანობისათვის. ამიტომ გასაკვირი აღარ არის, რომ ქრისტიანული ბერმონაზვნური ასკეტიზმის ჩამოყალიბებასა და მისი უზარმაზარი ავტორიტეტის დაფუძნებას სწორედ პლატონის ფილოსოფიამ და განსაკუთრებით ნეოპლატონიზმმა შეუწყო ხელი.

შესაბამისად, თუკი ელინისტურ კულტურულ სივრცეში ასე თუ ისე მაინც ეგზოტიკურად აღიქმებოდა პლოტინისთვის დამახასიათებელი საკუთარი



სხეულის სიბუღევილი და მისი არსებობით გამოწვეული სირცხვილის განცდა, სულ მალე ქრისტიანულ სამყაროში სიცოცხლის ამქვეყნიური გამოვლინების დათრგუნვა იმქვეყნიურის სახელით ყველაზე მნიშვნელოვან, ყველაზე გავრცელებულ და ამიტომ ადამიანთა ცნობიერებაში ყველაზე ჩვეულებრივ იდეად იქცა.

ვისაც ერთხელ მაინც უნახავს ცაში შპილებით შესობილი და წაგრძელებული ქანდაკებებით დახუნძლული გრანდიოზული გოთური ტაძრები, მისთვის უთქმელადაც ნათელი ხდება, რომ „პლასტიური ფორმის სფეროიდულობის იდეა ქრისტიანი მოქანდაკისათვის უკვე კატეგორიულად უცხო და მიუღებელია“. ქრისტიანი მოქანდაკე გაუცნობიერებლად ქმნის პლასტიკას, რომელიც ფიზიკური სხეულის იგნორირებით სიცოცხლის ირაციონალური, მეტაფიზიკური არსის გამოვლინებას ცდილობს.

რენესანსის პლასტიკაში კვლავ ამკარად იგრძნობა აქამდე უარყოფილი სხეულისა და სულის ჰარმონიულობისაკენ სწრაფვა, რაც ამ ეპოქის დასავლურ კულტურაში მომხდარი ეპოქალური ძვრების ანარეკლია. მაგრამ ამ სწრაფვას განხორციელება არ ეწერა.

ევროპულ კულტურას აღარ შეუძლია ერთ მშვენიერ დღეს ადგეს და უბრალოდ დაივიწყოს მთელი ის დისპარმონია, რაც ქრისტიანობამ შეიტანა ამ სამყაროს არსში. როგორც უნდა ეცადოს, მას აღარ შეუძლია სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული წრებრუნვა ისეთი ბავშვური ნაივზრობით აღიქვას, როგორც ამას ძველი ბერძნული კულტურა აკეთებდა. ქრისტიანობამ საბოლოოდ დაასამარა ევროპის ბავშვობა. უკან დაბრუნება შეუძლებელი გახდა. ეს იწვევს გიგანტურ დაძაბულობას, რაც, მოყოლებული რენესანსიდან, სულ უფრო მეტ ევროპულ ინტელექტუალში იგრძნობა და რისი უმტკივნეულო განმუხტვაც, ნიცშეს შენიშვნით, ვეღარ ხერხდება. მიქელანჯელოს ხელოვნების ძალა, როგორც ჩანს, ამ დაძაბულობის გამოხატვის მძლავრ უნარში უნდა ვეძებოთ.

ერთი შეხედვით უცნაურია, მაგრამ ეს დაძაბულობა ევროპულ კულტურაში განსაკუთრებით ძლიერდება მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან, ადრეული მოდერნიზმის ხანაში, როცა ქრისტიანული რელიგიიდან თითქმის ქვა ქვაზე აღარ არის დარჩენილი. მიუხედავად ყველაფრისა, ნიცშეს ძალიან კარგად ესმოდა, რა სიღრმისა და მასშტაბის კატასტროფა იყო „ღმერთის სიკვდილი“. საერთოდ არსებობსდა ზეცა და დედამიწა? უსასრულო არარაობაში სახეტილოდ ხომ არ აღმოჩნდით განწირულნი? ვგრძნობთ თუ არა ცარიელი სივრცის ყინულოვან სუნთქვას? — ჩვეული დრამატიზმით კითხულობს იგი.

ასეთ ატმოსფეროში როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო როდენის პლასტიკური კონცეფცია?

„მიუხედავად იმისა, — გვეუბნება ესეს ავტორი, — რომ როდენისთვის სიცოცხლე მთავარი თაყვანისცემის საგანია, მისი ქანდაკების პლასტიური საფუძველი, მისგან შეუცნობლად, ქვეცნობიერად, სიცოცხლის იდეისგან,



სფეროსგან უკუქცეული, სულიერებისათვის სხეულშეწირული დემატერიალიზებული ფორმაა“.

დადგა ეპოქა, როცა როდენის სიღრმის ადამიანი სისტემატურად გრძნობს „ცარიელი სივრცის ყინულოვან სუნთქვას“ და იძულებულია მიუსაფარბა „უსასრულო არარაობაში იხეტიალოს“. მნიშვნელობა არა აქვს, რამდენად იცნობიერებდა როდენი ამგვარი ვითარების მიზეზებს. ეს ის შემთხვევაა, როცა მნიშვნელობა აქვს არა ანალიზს, არამედ შინაგანი განცდის გამოხატვის ხარისხს. ამ აზრიდ, ისევე როგორც მიქელანჯელო, როდენიც სრულიად განსაკუთრებული მოვლენაა ევროპული ქანდაკების ისტორიაში.

5.

მაგრამ საიდან გაჩნდა მაიოლის ხელოვნება?

ამ კითხვას იმდენად აქვს არსებობის უფლება, რამდენადაც იგი გოთიკა – მიქელანჯელო – როდენის გენეტიკური ხაზიდან ამოვარდნილი ჩანს. მაგრამ როგორ ახერხებს, თუ მართლა ახერხებს, მოდერნის ხანის ევროპელი ხელოვანი გვერდი აუაროს დასავლური კულტურის ქრისტიანულ ფესვებს, მისთვის დამახასიათებელ სიცოცხლის იდეასთან დაპირისპირებულ ნეგატიურ პლასტიკას, „ღმერთის სიკვდილით“ უკიდურესობამდე გამძაფრებულ შინაგან დაძაბულობას და, მიუხედავად ასეთი დეკადენტური ატმოსფეროსი, სიცოცხლის მიძღვნილი პოზიტიური პლასტიკით შექმნას მზიური და ჰარმონიული ქმნილებები? როგორ შეიძლება ასეთი სასწაული მოხდეს?

ვის შეუძლია ისე „სუფთად ამოვარდეს“ თავისი ეპოქის განმსაზღვრელი კულტურული კონტექსტიდან, რომ მისი კვალიც კი გაქრეს?

მაგრამ, იქნებ, ჭეშმარიტებას უფრო მეტად მიუახლოვდებით, თუკი დავუშვებთ, რომ მაიოლიც ისეთივე დისჰარმონიული ცნობიერების შემოქმედია, როგორც როდენი, ბურდელი, ლემბრუკი ან ამ ეპოქის სხვა ნებისმიერი ევროპელი ხელოვანი? უბრალოდ, იგი სხვა მიმართულებით იწყებს მოძრაობას და გამოსავლის ძიებას. მგონი, სწორედ ამას უნდა ადასტურებდეს მაიოლის სტიქიური პლასტიკის გოგი ოჩიაურისეული დახასიათება: „მაიოლის ქანდაკების პლასტიკური საფუძვლის ლტოლვის ძალა არარსებიდან სფეროს იდეისაკენ იმდენად ძლიერია, რომ ზოგჯერ ზრდით გამოწვეული ცენტრიდანული წნევის გამო ადამიანის ბუნებით დადგენილი პერიმეტრის ჰარმონიული, იდეალური საზღვრები გადალახულია“.

ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ ძველი ბერძნული წონასწორობისა და ჰარმონიის მიღწევა შინაგანად სრულიად შეუძლებელი რამ გახდა? შესაბამისად, უნდა ვიფიქროთ, რომ, თუკი ევროპის დეკადენტური ატმოსფეროთი გულშეღონებული გოგენი „ჭარბი სიცოცხლის“ ძიებამ ევროპიდან შორს, ტროპიკულ ბუნებასა და ნაივურ საზოგადოებაში გააქცია, მაიოლიც „გარბის“,



ოლონდ არა რომელიმე ცვლილებას კუნძულზე, არამედ დასავლური კულტურის სათავეებისაკენ. ამგვარი „გაქცევანი“ ოდინდელ ჰარმონიას კი არ აღადგენენ, უფრო ამ ჰარმონიის ძიების კონფულსიურ მცდელობებად აღირაცხებიან.

ის ცნობიერება, რომელიც ევროპის გაქრისტიანების შემდეგ ქანდაკების ხელოვნებაში აირეკლა როგორც სიცოცხლის იდეისადმი მტრულად განწყობილი ნეგატიური პლასტიკა, არ გადალახულა. პირიქით, „ღმერთის სიკვდილიმა“ კიდევ უფრო დაამძიმა სიტუაცია. ამას მოწმობს ევროპული კულტურის დეზორიენტაციის ისეთი მეტყველი დასტური, როგორიცაა საერთოდ მოდერნისათვის დამახასიათებელი ესთეტიკური მიმდინარეობების ქაოტური სიჭრელე და მათი ურთიერთგამომრიცხავი ხასიათი.

შესაბამისად, რა არის მოულოდნელი იმაში, რითაც ეს პროცესი დასრულდა? თუკი ნეგატიური პლასტიკა მეტად სერიოზული ავადმყოფობის სიმპტომი იყო, მაშინ ადრე თუ გვიან ამ ავადმყოფობას თავისი უნდა გაეტანა. ერთ მშვენიერ დღეს პიკასო თუ არა, სხვა ვინმე დასასამარებდა პლასტიკური ხელოვნების საფუძველს და ამით „დასაბამიდან მომდინარე თავისი მსგავსის შექმნის ინსტინქტზე დაფუძნებულ ქანდაკების ხელოვნებასაც“ ბოლოს მოუღებდა.

ტრადიციული ევროპული ქანდაკების ხელოვნება მოკვდა. „ქრისტიანობის დამკვიდრებასთან ერთად მოსული ქანდაკების პლასტიკური ფორმის უკულტოლვა აბსოლუტური ფორმიდან (სფეროდან) არარსებისაკენ, ქანდაკების ობიექტის – მოცულობითი ფიზიკური სხეულის ლოგიკური სიკვდილით დამთავრდა“.

6.

ცოცხალი სხეულის ფიზიკური ფორმის სფეროიდულობის პარადიგმასთან, როგორც ამ სამყაროში სიცოცხლის არსებობის ინტენსივობასთან, დასავლური კულტურის პრობლემატური დამოკიდებულება მხოლოდ სახვით ხელოვნებაში არა ჩანს. ერთმა ცნობილმა მისტიკოსმა ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში შეამჩნია ძალზე საყურადღებო ტენდენცია: განსხვავებით აღმოსავლელი ქალებისაგან, დასავლეთ ევროპელ ქალებს მენჯი უვიწროვლებათ და თეძოები უქრებათ. მამაკაცისაგან განსხვავებით ქალის სხეულის, როგორც ახალი სიცოცხლის წყაროს, ფორმების ხაზგასმული სფეროიდულობის უკუქცევა უკან, მკვდარი მატერიის ხისტი ფორმებისაკენ, ამჯერად რეალურად არსებულ ცოცხალ ფიზიკურ სხეულებში ხდება. ხსენებული მისტიკოსისათვის ეს იყო ევროპელი ქალების რეპროდუქციის უნარის დაქვეითების აშკარა სიმპტომი.

ის, რისი დანახვაც საუკუნის დასაწყისში მხოლოდ ისეთ ადამიანს შეეძლო, როგორიც გიორგი გურჯიევი იყო, ამავე საუკუნის დასასრულს სრულიად თვალნათელი გახდა: თუკი, ვთქვათ, ბალზაკის ეპოქაში მაღალი,

გრძელკიდურებიანი, გამხდარი ქალი ევროპაში სიმახინჯედ აღიქმებოდა, დღეს სწორედ ქალის ასეთი სხეული ითვლება სილამაზის ეტალონად.

ცხადია, ევროპელთა გემოვნება მათ ცნობიერებასთან სრულ უნისონში იცვლება. როგორც ჩანს, სწორედ ამ ცვლილებებს უკავშირდება თანამედროვე დასავლეთისათვის ნიშანდობლივი ერთი პოსტმოდერნისტულად ტრაგიკომიკური ხასიათის წინააღმდეგობა. იგი ასეთი სახისაა: მასობრივი კეთილდღეობის გამო საგრძნობლად მოსუქებულ-მომრგვალებულ დასავლურ საზოგადოებას ერთგვარ ღივი ფიხე-ად ექცა საკუთარი სფეროიდული ფორმების წინააღმდეგ გააფთრებული ბრძოლა. შედეგად დიეტოლოგია მომგებიან ბიზნესად, ხოლო სირბილი სპორტის მასობრივ სახეობად გადაიქცა და თითქმის რელიგიური რიტუალის ფუნქცია შეიძინა.

სამაგიეროდ, კომიზმთან არაფერი აქვს საერთო კიდევ ერთ გარემოებას, რომელიც ასევე XX საუკუნის დასასრულისათვის გახდა თვალსაჩინო. უცნაურია, მაგრამ, თუკი დასავლურ კაცობრიობას სულ უფრო ნაკლებად მოსწონს საკუთარი გარეგნობა სფეროიდულობისკენ მიდრეკილების გამო და უსიცოცხლო მატერიისთვის ნიშანდობლივი ხისტი ფორმებისკენ მიისწრაფის, მისივე ხელითა და გემოვნებით შექმნილი ტექნოლოგიური ნოვაციები, ვთქვათ, მანქანათმშენებლობაში, სულ უფრო მეტად იღებს ცოცხალი სხეულისათვის დამახასიათებელ სფეროიდულ ფორმებს...

7.

მართალია, ნიცშეს სიცოცხლეში მის იდეებს გახვრეტილი გროშის ფასიც არ ჰქონია, ხოლო მის წიგნებს, ორი-სამი კაცის გარდა, არავინ კითხულობდა, მაგრამ ტრაგიკულმა XX საუკუნემ ბევრი მისი წინასწარმეტყველების ჭეშმარიტება გასაოცარი სიზუსტით დაადასტურა. რაც უფრო მეტად გათავისუფლდა დასავლური ცივილიზაციის პორიზონტი სამყაროსა და ადამიანზე მზრუნველი ზენაარის აჩრდილისაგან, მით უფრო მეტად გაიზარდა ღებორინტაცია, რომელიც XX საუკუნის ბოლოსთვის ქმნის „პოსტმოდერნად“ წოდებულ ძალზე სპეციფიკურ და რთულ სიტუაციას.

თავის დროზე ნიცშეს მშვენივრად ესმოდა, რომ წინასწარ შეუძლებელია იმის თქმა, როგორ მოიქცევიან ადამიანები მაშინ, როცა უძრავლესობამდე მიღწევს ღმერთის სიკვდილის საშინელი ამბავი. სად არის იმის გარანტია, რომ კაცობრიობა შესაბამისად გამოიყენებს ღვთის მზრუნველობისგან გათავისუფლებულ ახალ სამყაროში შემოქმედებითი სიცოცხლით ცხოვრების უნიკალურ შანსს?

ასეთი გარანტია არ არსებობს.

საერთოდ არაფრის გარანტია არ არსებობს.

სწორედ ამ სიტუაციაში იბადება ყოველივეს დასასრულის მოახლოების აპოკალიფსური განცდა, რაც, როგორც გოგი ოჩიაურის წიგნიდანაც ჩანს, უადგილო სულაც არ არის. მაგრამ დღეს დაბეჯითებით მაინც ვერავინ იტყვის, ეს ის დასასრულია, რომელიც ჩვეულებრივ წინ უსწრებს ხოლმე ყოველ ახალ დასაწყისს თუ რაღაც იმის მსგავსი საშინელება, ოცი საუკუნის წინ კუნძულ პატმოსზე რომ იხილა იოანე მოციქულმა.

არავინ არაფერი იცის.

სურათი ხასანი

მარტინ ჰაიდეგერი ხელოვნების შესახებ

ა) ნათელმეტყველნი და ბნელმეტყველნი

გერმანელმა მისტიკოსმა იაკობ ბოემემ ქვეყნიერების გულისგულში ტანჯვა ამოიკითხა. მას, ბუდასი არ იყოს, არსებობა რაღაც განუყოფელ სიმარტივედ, „გრამატიკულ“ მოცემულობად კი არ მიაჩნდა, არამედ – განწვალბულობად, დამბულობად, ბრძოლად. ქვეყნიერების ამ ძირეულ, უღრმეს ბორგვას, შინაგან თრთოლვას ნიცშემ მუსიკა უწოდა. მუსიკის უხილავ და უფორმო ნისლოვანებიდან წარმოდგებაო ქვეყნიერება, ვითარცა ნახატი, სურათი.

მუსიკის მღვრიე ნისლებში არც ერთი საგანი არ არსებობს. პირიქით, საგანთა და სახეთა ხარჯზე ბობოქრობს მუსიკა. მაგრამ ის ფეხმძიმედაა სახეებით და იტანჯება. ვერც მოისვენებს მუსიკა, სანამ უკანასკნელ სუნთქვას არ ამოიტანს და სახეებად არ დანაწევრდება, არ გამსუბუქდება. თითქოს მოილოკინაო მდებარეა, პირველმა და ფანტასტიკურმა; ან თითქოს ძაგრევეს-ლიონისე დაგლოჯესო მენადებმა, ნაკუწ-ნაკუწ მიმოფინეს და ამით მოასვენესო. თითქოს გააყენდა და ფანტასტიკური ლამიდან ზელიზედ ამოლაგდნენ საგნები. წკვარამ ლამეში ისინი ერთნაირნი იყვნენ, მაგრამ ახლა, სინათლეზე, ნაირნაირნი აღმოჩნდნენ. ლამეული მუსიკიდან, საცა არაფერი ჩანდა, სურათოვანი ნათელი ამოცურდა.

ის, რაც აქ მოხდა, მეტაფიზიკური აზროვნების მარადიული მითია. დიდი მოაზროვნეები ამ მითში უშუალოდ მონაწილეობენ და მისი მუხტით არიან ვნებული. მაგრამ ამ მოაზროვნეებს შორის არის ფრიად თვალშისაცემი განსხვავება. ერთნი ამ მითს აღიქვამენ პლასტიკურად, ანუ სურათებიდან, სახეებიდან; მეორენი – მუსიკალურად, ანუ მუსიკის მხრიდან, ზემოხსენებული უფორმო ნისლეულიდან.

პირველთა ყურადღებას მაშინვე, თითქმის ინსტინქტურად იპყრობს ატურა ნატურატა, სინათლე. აკი თვალი მაშინვე სინათლეს ეტანება და სინათლის პირშმოა თავად. არაფერი სჯობს ქაოსიდან ამოცურებულ ამ „პირველ ფორმათა“, „პლატონურ იდეათა“ ხილვას. ისინი, მშვენიერნი, მზერას იზიდავენ. ადვილია მათი თვალის შევლება, დამახსოვრება, აღწერაც, გადახატვაც. მოაზროვნე და შემოქმედი დინჯად, უზადოდ გამოხატავს მათ. სხვისთვის მათი გაგებინება ადვილია. ხელოვანი სინათლით ივსება და მდიდრდება. პირველქმნილი სინათლე ნათელ აზროვნებას შობს.



ნათელმეტყველებენ ასეთი მოაზროვნეები. მზიური აპოლონის მაღლი ჩამდგარა მათს აზროვნებაში. სასიამოვნოა მათი მოსმენა. ისინი თითქოს ჩვენს სათქმელს ამბობენ, ოღონდ — ჩვენზე უკეთესად. ეს შევებასა ჰკვრის ჩვენს დაბრკოლებულ, დასაბამიდან შეფერხებულ ადამიანურ აზროვნებას. ასეთ მოაზროვნეებს მიეკუთვნებიან: დემოკრიტი და ეპიკურე, ბეკონ ვერულამელი და ჰიუმე, ვოლტერი და რუსო, კანტი და შოპენჰაუერი. უთუოდ ამ „ნათელ მოაზროვნეთა“ რიგს ამშვენებენ ჩვენი ილია და აკაკი.

მეორეთა ყურადღება მიღურსმულია ატურა ნატურანს-ზე — თვითონ მუსიკაზე. ისინი თვალს არ აცილებენ მღვრიე ნისლოვანებას. მოწოდებით მუსიკოსები არიან, ოღონდ თითქოს აკლიათ მუსიკალური აღზრდა ან საკუთრივ მუსიკოსის ნიჭი. სიტყვებით ცდილობენ მუსიკის გადმოცემას. იტანჯებიან სიტყვები, თითქოს და შობენ თავისზე დიდს; შუა ხე იხლიჩებიან და ერთმანეთს ერწყმიან; იკლაკნებიან, მუსიკას ეწყობიანო თითქოს. ენის გრამატიკული ხუნდები იმსხვერვა ამ უთანასწორო და დემონურ ბრძოლაში. ენა ახალ, მეტყველებისათვის უცნობ წესებს ირგებს და უცნაურდება.

ბნელმეტყველებენ ასეთი მოაზროვნეები. არაფერს დალაგებულად არ იტყვიან. თითქოს დემონი უზით კალმის წვერზე, რათა ნათლად მოხმობილ სიტყვას ბოლო წამს სახე უცვალოს. იქმნება ერთგვარი სფინქსური აზროვნება, რაც საზოგადოებაში სკანდალსა და გამოცოცხლებას იწვევს. ასეთ მოაზროვნეებს ეკუთვნიან: ჰერაკლიტი და პლატონი, ავგუსტინე და პასკალი, ჰეგელი და კირკეგორი, ნიცშე და ჰაიდეგერი. ალბათ, მათ შორის უნდა ვიგუღვოთ ჩვენი გამსახურდია და რობაქიძე.

ღიახ, ბნელმეტყველია ჰაიდეგერი. იქნებ, ვერც ვერავინ შეედაროს მას ბნელმეტყველებაში. ასეა, რადგან მის „მუსიკალურ“ აზროვნებას თან ერთვის „ტევტონური სქემატიზმი“ და ერთგვარი „იეზუიტური მიზანთროპია“, რომელიც არად დავიდევს მკითხველს, ადამიანთა გემოვნებას და თვით შესაძლებლობასაც კი. აქ ძნელია უფრო დიდი ანტიპოდების დასახელება, ვიდრე ჰაიდეგერი და ილია ჭავჭავაძეა. ორივენი დარწმუნებული არიან, რომ აზროვნება დასაბამით პოეტურია და სწორედ პოეტი შუამავლობს, ვითარცა ჰერმესი, ღმერთსა და ადამიანებს შორის. მაგრამ ილია უდიდეს პასუხისმგებლობას გრძნობდა ადამიანების წინაშე, რადგან უყვარდა ადამიანი. ამიტომ ამბობდა: „მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის მიწიერი ზეციერსა, ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ, რომ წარვუძღვე წინა ერსა“.

ჰაიდეგერს კი ყველაფერი სხვაგვარად ეჩვენება: ცას ღვთიური მნიშვნელობა დაუკარავას, ხოლო ერს — აღზრდის უნარი. პოეტის და ერის შეხვედრა, რასაც ასე შეჭფრფინვიდა „მგზავრის წერილების“ ავტორი, შეუძლებელი გამხდარა. მათ აღარ უყვართ ერთმანეთი. პოეტი აღარ წერს ერისათვის და არც მის გემოვნებასა და შესაძლებლობებს ითვალისწინებს წერის დროს. ის წერს თავისთვის და კიდევ თითო-ორი დაინტერესებული პირისათვის.

ბ) „საგნის ესთეტიკა“ და „სუბიექტის ესთეტიკა“

ფრიად თავისებურია ჰაიდეგერის აზრი ხელოვნების გამო, რაიც ყველაზე სრულად გადმოცემულია მის თხზულებაში „დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა“. არ უყვარს ამ ფილოსოფოსს, როცა ვისმე ამსგავსებენ. მაგრამ რაღაც მიმგვანებანი უთუოდ საჭიროა. ეს ცოტათი მაინც გაგვიადვილებს მისი უაღრესად ბუნდოვანი თხზულების გაგებას.

ხელოვნების ქმნილების მიმართ, ძირითადად, ორნაირი მიდგომა იცის ადამიანმა. ერთნი ხელოვნების ქმნილებაში, უპირატესად, ხედავენ თვით საგანს და ნაკლებად ამჩნევენ მის შემოქმედს. როცა შეხედავენ, ვთქვათ, პართენონის ტაძარს, აღმოხდებთ: „ო, რა დიადი ტაძარია!“ თითქოს მიწის სიძიძიე გაქრალა. გამსუბუქებულია მიწა და დაძრულია ცისკენ. ტაძარი მისი სიმსუბუქეა; მისი ახალი, სრულიად მოულოდნელი ხედრი. მარადიული ქალწულის, ათენა-პალადას სული დაბუდებულია შიგ. ასეთი ხედვიდან იფეთქებს გალაკტიონის სიტყვები: „რა განძი გვექონია, რა მხნე, რა მდიდარი, უღერს ქვის ჰარმონია, ხარობს რამდიდარი“. ადამიანი უყურებს ხელოვნების ქმნილებას, ვითარცა საგანს ამალღებულს. ერთიანად მონუსხულია მითი და ვერ მოუცლია მის შემოქმედზე ფიქრისათვის.

მეორენი ხელოვნების ქმნილებაში ჭვრეტენ არა იმდენად საგანს, რამდენადაც — შემოქმედს, ხელოვანს. პართენონის ტაძრის წყობილ ქვათა შორის და მიღმა მათ მიწყვივ ელანდებათ დიადი ოსტატის შემოქმედება. ხელოვნების ქმნილება მათ წარმოუდგენიათ არა ქვებად და მათს წყობად ანუ საგნად, არამედ — სწორედ ოსტატობად. მათ სულ სხვა სიტყვები აღმოხდებთ; ვთქვათ, ასეთი: „მკვიდრად ააშენა, ვინაც ააშენა და ცით დაამშვენა დიდი ნიკორწმინდა“; ან — „ნეტა, ვინ აზიდა, ან როგორ აზიდა, რა ხელმა აზიდა მალღა ნიკორწმინდა“; ან კიდევ: „კარგად გამოჰკვეთა, ვინაც გამოჰკვეთა, სიბრძნით გამოჰკვეთა მძლავრი ნიკორწმინდა“ და ასე შემდეგ.

ამ სიტყვებში კარგად ჩანს ზემოხსენებული ხედვის თავისებურება. მჭვრეტელის აღფრთოვანება ხელოვნების ქმნილებით სხვა არაა, თუ არ აღფრთოვანება შემქმნელით, მისი ოსტატობით, მსატვრული ძალისხმევით და ზეგარდმო ნიჭით. ამჯერად პართენონის ტაძარი წარმოგვიდგება არა ათენა-პალადას, არამედ ფიდიასის სულის საყუდარად. „აქ თვით ფიდიასის უკვდავი სული ბინადრობსო“, — იფიქრებს მჭვრეტელი.

ისტორია ხელოვნების ფილოსოფიისა სწორედ ამ ორ მიდგომას, მათ შორის უთანხმოებას ასახავს. ანტიკურობაში პირველ მიდგომას პლატონი განასახიერებდა, მეორეს — არისტოტელე. დაპირისპირება უფრო მკაფიო ხდება ახალ დროში, გერმანელ ფილოსოფოსებთან. აქ პირველ მიდგომას ჰეგელი ჩამოაყალიბებს უფართოესად, მეორეს — კანტი. ძნელი არაა იმის

დანახვა, რომ ჰაიდეგერი პლატონს მეტად ჰგავს და არისტოტელეს – ნაკლებად, ჰეგელს – მეტად და კანტს – ნაკლებად.

ჩემს თხზულებაში ესთეტიკას ნუ ეძებთო, გვაფრთხილებს ჰაიდეგერი. კანტისაგან გამიჯვნას აპირებს. „ესთეტიკაში“ მის „მსჯელობის უნარის კრიტიკას“ გულისხმობს.

კანტმა გენიალობის ესთეტიკური თეორია შექმნა; ხელოვნების ქმნილება პოეტის „პროდუქტული წარმოსახვის“ ნაყოფიაო. ამიტომ ქმნილება იგი ასახავსო არა თავისთავად არსებულ რაიმე საგანს, არამედ – პოეტის წარმოსახვას.

თუ ზემორე მაგალითს დაეუბრუნდებით, კანტის თვალსაზრისი ასე აუღერდება: ხელოვნების ქმნილებაში ოსტატი ჩანს უწინარესად. ოსტატის პირველობას კიდევ უფრო მკაფიოს ხდის მისი გენიალური თვითნებობა. თურმე, დიდოსტატობა სწორედ ისაა, რომ ხელოვანი ნაკლებად უწევს ანგარიშს ბუნებაში თავისთავად არსებულ წესებს და მასში გონების მიერ შეტანილ კანონებს. მისი ნება თვითონ იქცევა საგანთა კანონად და სწორედ ესაა გენიალური თვითნებობა. კანტის აზრით, ადამიანის მოღვაწეობის არც ერთი სფერო არ იცნობს გენიოსს, გარდა ხელოვნებისა. მხოლოდ დიდოსტატია გენიოსი.

კანტის თეორიას, სხვათა შორის, სავსებით შეესაბამება „დიდოსტატის მარჯვენაში“ ვაცხადებული ესთეტიკური მრწამსი. სვეტიცხოველი ხელოვნების ქმნილებაა. მისი შექმნისათვის ოსტატი სასტიკად დასაჯეს. ტრაგიკული ხელოვანი ჩივის: „დამიჭირეს, მკლავი მომჭრეს, რატომ კარგი აგიგია“.

„კარგის აგება“ პლატონურ-არისტოტელურ მიბაძვას რომ ნიშნავდეს, მაშინ ოსტატს არავინ დასჯიდა. ასე რომ, რომანის ესთეტიკური მრწამსი არაა ტრადიციული „მიბაძვის თეორია“.

ოსტატი იმიტომ დასაჯეს, რომ „კარგის აგება“ „პროდუქტული წარმოსახვის თამაშია“, გენიალური თვითნებობაა. ხელოვანი ქმნის თავისი „პროდუქტული წარმოსახვიდან“ ანუ „არაფრიდან“. ამით სამყაროს შემოქმედს ედრება. ამ საბედისწერო წერტილში ეტოქება ოსტატი ღმერთს, ვითარცა ბიბლიური იაკობი. თურმე, ბიბლიური შესაქმეთი შემოქმედება არ დასრულებულა და მას ახლა ოსტატი განაგრძობს. ამიტომ ის ღმერთი, მისებრ უკვდავია. „მხოლოდ ოსტატს ვერ ეწევა სიკვდილი!“

ასეთი ხელოვნება, ეკლესიის ანგარიშით, მკრეხელობაა, ხოლო ხელმწიფის ანგარიშით – დანაშაული. ორივე შემთხვევაში ხელოვანს დასჯა ეკუთვნის. ამგვარად, მკლავის მოჭრა მიუთითებს, რომ ხელოვნების ქმნილება, რომანის მიხედვით, მიბაძვის შედეგი კი არაა, არამედ – „გენიალური სუბიექტურობისა“, „შემოქმედებისა“.

გ) გაკილვა „სუბიექტის ესთეტიკისა“

ჰაიდეგერმა ეს „სუბიექტის ესთეტიკა“ იუცხოვა და არ მიიღო. ეს „ესთეტიკაა“, ხელოვნების გაიგივებაა სუბიექტის განცდასთან. აქ ხელოვნების ქმნილების განმარტება იქცევაო სუბიექტის განცდის ანალიზად, წარმოსახვის ასოციაციური მოძრაობის განხილვად, ფსიქოლოგიური წესებისა და კანონების ძიებად და დაღაგებად. ყოველივე ეს კი ისე შორს დგასო ხელოვნების ქმნილებისგან, როგორც მიწა – ცისგან. თითქოს სხვაგან მივდიოდით და სულ სხვაგან კი აღმოვჩნდით. „ეს გზა ტაძრამდე არ მიგვიყვანსო“, – იტყვოდა ჰაიდეგერი.

როცა ჰაიდეგერი უარყოფს კანტის „ესთეტიკას“, კაცს შილერი გაგახსენდება. დიდი გერმანელი პოეტი და მოაზროვნე კანტის ფრთებქვეშ წამოიჩინა და ამით ამაყობა კიდევ; მაგრამ, ყველა ღირსეული მოწაფის მსგავსად, ვერც ის დაუტია მასწავლებლის სივრცეში. ხელოვნების კანტისეული ახსნა სუბიექტიდან მან გაიზიარა, მაგრამ არსებითი შენიშვნაც მიაყოლა – ეს მხოლოდ თანამედროვე ხელოვნებას ეხებაო. ძველად კი სხვაგვარად იყო. ძველ პოეზიას ხელოვანიდან გერ ახსნიო. ასე განასხვავა ძველი და ახალი პოეზია. სახელებიც საინტერესო შეურჩია: „ნაიჯური“ და „სენტიმენტალური“. ნაიჯურ პოეზიაში საგანი ბატონობს და პოეტი არ ჩანს. საგანი მეტყველებს პოეტის პირით. პოეტი უბრალო მღეიუშია, მატარებელია, ჭურჭელია. ის საშუალებაა, „საყვირია გარემოების“. პოეტი ხატავს საგანს და არ ჩანს თვით მისი რამენაირი მიკერძოება, შეფასებანი, პირადი დამოკიდებულება. ის თითქოს მოწმეა მხოლოდ, ვითარცა ბავშვი გულუბრყვილო.

სხვაა „სენტიმენტალური პოეზია“. აქ, პირიქით, პოეტი გვეცემა თვალში, ხოლო საგანი – ნაკლებად. პოეტი მეტყველებს საგნებით. საგნები პოეტის თვითგამოხატვის საშუალებაა. პოეტისათვის ყველაზე საინტერესო საგანი თავისივე თავია. მთელმა დუნამ მას უნდა უყუროს, მას თანაუგრძნოს, მისი პიროვნების ირგვლივ იტრიალოს. ის იქცევა უმაღლეს, მოუხელთებელ ჭეშმარიტებად, ვითარცა ღვთაება – საშუალო საუკუნეებში. ის უკვე ბავშვივით გულუბრყვილო მოწმე კი აღარაა, არამედ – გრძობამოჭარბებული დემიურგი. შილერმა გენიალურად განჭვრიტა ამ ახალი მდგომარეობის, „სუბიექტურობის“ შინაგანი მეჭირვებულობა და ძველი ბერძნების „არკადიული იდილია“ ინატრა. „სუბიექტის“ მეტისმეტად წინ წამოწევაში მან, რუსოს მსგავსად, ბუნებრივი სიჯანსაღის მოშლა და დიდი სულიერი შეჭირვების დასაწყისი იგრძნო.

ჰაიდეგერი სავსებით დაეთანხმება შილერის ასეთ დასკვნას და უფრო შორსაც წავა. სუბიექტის დასავლური „წამოქაჩვა“, ყველაზე კლასიკურად კანტმა რომ შეასრულა, მას მიაჩნია ხელოვნების არა მხოლოდ დაქვეითებად, არამედ – მისი დასასრულის დასაწყისად. „სუბიექტივიზმმა“ ხელოვნება



დალუპვის კარამდე მიიყვანა და ესაა დასავლური შეჭირვების თავი და ბოლო.

„ხელოვნების ქმნილება განცდების უბრალო ამგზნებ საშუალებად აქციესო“, – ჩივის ჰაიდეგერი გრაფ ტოლსტოის მსგავსად. რაღაა ჩვენს დროში ხელოვნება, თუ არა განცდის საგანი. ამ უბადრუკი განცდით აპირებენო მისი არსის გახსნას. „ხელოვნებით ტკობისთვისაც და მისი შექმნისთვისაც განცდა უფიქრიათ უმთავრეს საზომად. ყველაფერი განცდაა. მაგრამ ეს თქვენი განცდა, იქნებ, ის სტიქიაა, რომელშიც ხელოვნება კვდება? კვდომა იგი ნელა მიმდინარეობს, საუკუნეების მანძილზე“.

ჰაიდეგერს აღიზიანებს პოეტის ჯამბაზური გამოხტომა ხელოვნების წიაღიდან: აქაოდა, მე ვარ და ჩემი ნაბადიო! აქედან იწყება, ფილოსოფოსის ფიქრით, ხელოვნების გაუფასურება, ჩვენს დროს შუბლზე რომ აწერია; და ნიჰილიზმიც, უშველებელი. პოეტს თავი მოაქვს – მე შევქმენიო ეს ქმნილება. იმას კი ვერ ხვდება, რომ ამით ამცირებს ქმნილებას თავისს და ნიჰილიზმს ამკვიდრებს გარშემო; და შენატრის ჰაიდეგერი იმ დროს, ვთქვათ და, საბერძნეთის კულტურის აყვავების ხანას, ან შუა საუკუნეებს, როცა ხელოვნება იყო წინ, ხელოვანი კი – სადღაც უკან. ხშირად უცნობადაც დარჩენილა შედეგების შექმნილი!

ჰაიდეგერზე ადრე უაილდმა გამოთქვა კარგად იგივე სატკივარი; „გამოვარჩინოთ ხელოვნება და დაფვაროთ ხელოვანი – აი მიზანი ხელოვნებისა“.

ხელოვნება დიხაზაც პოეტის ქმნილებააო, ამბობს ჰაიდეგერი, მაგრამ არააო საჭირო ამის ხაზავს. ქმნილებას არ უნდა ეტყობოდესო, რომ ის ვინმეს ნაოსტატარია. ოსტატი კი არ უნდა გვეჩხირებოდესო თვალში. ნაწარმოები არ უნდა იქცეს ავტორის ოსტატობის მოწმობად, რაც ძალად საზოგადოებრივ იმიჯს დაუმკვიდრებდა პატივცემულ ბატონს. „არაა მთავარი, რომ ეს ქმნილება N.N-მა შექმნა. ქმნილებაში უმთავრესი თვითონ ქმნილებაა“.

ხელოვნებისადმი „ესთეტურმა“ მიდგომამ, „ესთეტიკამ“ შედეგად ის მოიტანა, რომ ყურადღების ცენტრში შემოქმედებითი აქტი დადგა. შემოქმედებამ მთლად გადაფარა მისივე ნაყოფი. მთავარი, ვითომდაც, შემოქმედებაა და არა მისი შედეგი.

ამ ცრურწმენის ხელდასხმისათვის კანტმა პირდაპირ ტუზივით დააგლო „პროდუქტული წარმოსახვის“ ცნება. „წარმოსახვამ“ კანტის ფილოსოფიაში ავბედითად გაშალა ფრთები და სხვის ბუდეებში იწყო კვერცხების ჩადება გუგულივით. ეს დაუპატიჟებელი სტუმარი მომრიგებლად ჩადგა თვით მეცნიერული განსჯის შუაგულში. რაღა უნდა მოსვლოდა ამის მერე ხელოვნებას? აქ წარმოსახვა „ქურდივითაა მომჯდარი“ და ქმნილებათა „ეჭვიმუტანელი მამა“. აქედან იენის რომანტიკოსები სრულიად სამართლიანად ალაპარაკდნენ ეგრეთ წოდებული ირონიის გამო – პოეტი უსასრულოდ მალა დგასო თავის ქმნილებაზე. შემოქმედება ზღვააო, ხელოვნების ნაწარმოები

კი — ოდენ მხეფებით დასველებული ნაპირი. არავის ასე კოხტად გამოუხატავს ხელოვნების „ესთეტიკური“, „სუბიექტივისტური“ გავება, ჰაიდეგერისათვის ესოდენ მიუღებელი.

ძველებს კი შემოქმედებაზე მეტად მისი შედეგი თუ ნაყოფი ხიბლავდათ. შემთხვევითი როდია, რომ ძველმა პოეტებმა ასე ცოტა რამ დაგვიტოვეს თავიანთი გამოცდილების შესახებ. შემოქმედების ფსიქოლოგიის მადებარი ცოტა რამეს თუ იპოვის დიდოსტატთა თხზულებებში. ასეა აღორძინების ხანამდე, თუმცა ლეონარდოც კი მხოლოდ ხუმრობს ამ თემაზე. ძნელი არააო გენიალური შემოქმედება. უბრალოდ, აიღე მარმარილოს ლოდი და ზედმეტი ჩამოაცვილეო.

მოხდენილად შენიშნა ჟან მარიტენმა: ხელოვნების დიდოსტატებს უთუოდ ჰქონდათო თავიანთი შემოქმედებითი პრაქტიკა, მაგრამ ამას არ უღრმავდებოდნენო გონებით. საამისოდ უადრესად პირობით მჭევრმეტყველებას და გაცვეთილ გამოთქმებს სჯერდებოდნენო; ეს, თქმობა: „პოეტებად იბადებიან“, „მუზა“, „გენიოსი“, „პოეტური ნიჭი“, „ღვთიური ნაპერწკალი“, ცოტა გვიან — „წარმოსახვის ქალღმერთი“.

მაგრამ არც მარიტენს, არც მანამდე შილერს, თანამედროვე ხელოვნების მათ მიერ ხაზგასმულ თავისებურებაში დიდი უბედურება არ შეუნიშნავთ. მათ არ უფიქრიათ, რომ ეს თავისებურება დიდ უბედურებას უქადის ხელოვნებას. ასე ჰაიდეგერმა იფიქრა. ამ „სუბიექტივიზმში“, აი, ამ „რეფლექსიის კვეთებაში“ მან დიდი სიფათი იგრძნო. ის ფიქრობს, რომ „სუბიექტივიზმის“ გაუსწორებულ სივრცეში ხელოვნება თანდათან კვდება. ვფიქრობ, ის აქ ჰეგელის თანამოაზრეა. ტყუილად კი არ იმოწმებს ამონარიდს ჰეგელის „ესთეტიკის ლექციებიდან“. აი, რა წერიაო შიგ: „მაგრამ ჩვენთვის სრულიადაც აღარაა საჭირო, რომ შინაარსი ხელოვნების ფორმით გამოიხატოს. ხელოვნება, თავისი უზენაესი დანიშნულების მხრივ, ჩვენთვის აწ გარდასულია“.

ამიტომაც ჰაიდეგერმა უარი უთხრა დასავლეთის „სუბიექტივიზმს“ და „რეფლექსიის კვეთებას“; შეეცადა, რომ ხელოვნების ქმნილებაში თვითონ საგანი ეხილა.

დ) უკან — საგნებისაკენ!

„საგნებისაკენ“ გზის გასაგნებად ჰაიდეგერმა საბერძნეთს მიმართა. ამ ნაბიჯის გადადგმისას ჰაიდეგერი გერმანულ მოაზროვნეებს შორის პირველი არაა. ვინკელმანს, შილერს, გოეთეს და ჰეგელს თავისუფალი, მთლიანი ინდივიდი ეგულებოდათ საბერძნეთში; ბურკჰარტსა და ნიცშეს კი — ტრაგიკული გმირი.

ნალოლიავეები იდეალის შინაარსის მიხედვით აირჩეოდა ხოლმე სხვადასხვა ბერძნული ხანა. პირველთ კლასიკური ხანა იზიდავდა; ხანა პერიკლეს ზეობისა.



უკანასკნელთ — ხანა არქაული, მომეტებულიად, ჰომერული. ჰაიდეგერიც ძველ საბერძნეთში, კერძოდ კი, სოკრატემდელ აზროვნებაში ეძებს „სუბიექტივიზმისგან“ შეურყენელ ფესვებს კაცის ცხოვრებისა და აზროვნებისა. იმედოვნებს: ბერძნული ენისა და ხელოვნების გამოწველილვით შესწავლისას გავიჭრებოთ თვითონ საგნებისკენ.

ჰაიდეგერის გზა გარკვეულია: თუ მხატვრული ქმნილების გაგება გვსურს, ხამს განზე გადავდოთ შემოქმედების აქტი. ის ვერ მიგვიყვანს მხატვრულ ქმნილებასთან. ფილოსოფოსი უკიდურესად თანმიმდევრულია და უმატებს: შემოქმედების ნაყოფიც განზე უნდა გადავდოთ. გაოგნებულ მკითხველს აღმოხდება: „რალა დაგვრჩება?“ ამად გვმართებს დაზუსტება: გვერდი უნდა აუუაროთ არა თვით მხატვრულ ქმნილებას, არამედ — შემოქმედების შედეგს. ესე იგი, გვაფრთხილებენ: ემანდ მხატვრული ქმნილება შემოქმედების ანუ სუბიექტური განცდის შედეგად არ მოგეჩვენოთ. რაც სუბიექტიდან მოედინება, იმას კი ნუ მიაქცევთო ყურადღებას. მთავარი ისააო, რაც გარედან გაცხადდა; რამაც „ღირსყო ხელოვანი, თვალი მოეკრა მისთვის“.

ჩვეულებრივ ასე ფიქრობენ: თუ გსურთ გაიგოთ, რას ქმნის ხელოვანი, უნდა გაიგოთ, როგორ ქმნის ის. ჰაიდეგერმა შეაბრუნა თანამიმდევრობა: თუ გინდათ გაიგოთ, როგორ ქმნის ხელოვანი, უნდა გაიგოთ, რას ქმნის ის. ღამკვიდრებული ხერხის უვარგისობის საჩვენებლად ჰაიდეგერი გატკეპნილ გზას ადგება და იკითხავს: „როგორ ქმნის ხელოვანი?“ ამ კითხვისთანავე წინ გადაგეშლება შემოქმედების ტექნიკური მხარე.

ჰაიდეგერი, გრაფ ტოლსტოის მსგავსად, გვიხატავს შემოქმედების ფრიად მოსაწყენ სურათს. შემოქმედება ხელოვნობას ედრება. ეჩალიჩებიან მასალას — ქვას, ტილოს, საღებავებს. იჩენენ გაწაფულობასა და ოსტატობას. განა ასევე არ იქცევა ღრმად პატივცემული ხელოსანიც, როცა ამზადებს წალებს, ნაჯახს ან უროს? ეტყობა, კიდევ რაღაც უნდა დაემატოს ხელოსნის ნაწარმს, რათა მომსახურების საგანი, სასარგებლო ნივთი ხელოვნების ქმნილებად იქცეს.

საკითხის ასე დაყენებას ჰაიდეგერი ადრევე დასცინოდა თხზულებაში „წერილი ჰუმანიზმის გამო“. არისტოტელემ გვიანდერძაო ადამიანის განსაზღვრის ლოგიკური წესი — გვარეობაში ადგილის მიჩენა. ადამიანს გვარეობად ცხოველობა მოეხაზა, ხოლო მის შიგნით აზროვნების უნარი მიეწერა. ასე წარმოიდგინეს ადამიანი მოაზროვნე ცხოველად. ის გონებით აღჭურვილი საზოგადოებრივი ცხოველიაო.

ამგვარი განსაზღვრების ნაკლს გრძნობდნენ ხოლმე და ბევრი ცდილობდა შემოხსენებული გვარეობის შიგნით უფრო შესაფერისი სახელი გამოეტყვნა ადამიანისთვის: „იარაღის კეთება“, „თამაში“ და მისთანანი. ვითომდაც, „იარაღის მკეთებელი ცხოველი“ ან „თამაშაზე ცხოველი“ უფრო მოხდენილი ნათქვამი იყოს. ჰაიდეგერი კი ფიქრობს, რომ შეცდომა გვარეობის მოხაზვაა და არა —

გვარობის შიგნით სახელის შერჩევა. ვინც ადამიანს ცხოველად განიხილავს, ის თვითონვე იჭრის გზას ადამიანის გაგებისაკენ. ამის მერე რაგინდარა სახელის გამოვლენა საქმეს ველარ უშველის.

იგივე შეკდომა მოხდითო, ჰაიდეგერმა, ხელოვნების ქმნილების განსაზღვრისას. თუ ქმნილება იგი ხელოსნურ ნაწარმად გავიგეთ, მერე ვერანაირი „მიმატება“ ვერ აქცევს მას ხელოვნების ქმნილებად. ეს უკანასკნელი არა და არაა ხელოსნობის ნაწარმს მიმატებული რაღაც. სწორედ რომ პირიქითაა. მხოლოდ მხატვრული ქმნილების გაგება გავიხსნიდა გზას ხელოსნობის ნაწარმის, საერთოდ ნივთის, გაგებისაკენ. „მხატვრულ ქმნილებას ვერ გავიგებთ ნივთისაგან. პირიქით, მხატვრული ქმნილების ცოდნა დაგვეხმარება ნივთის არსის გაგებაში“.

აქედან ჩანს, თუ როგორია ჰაიდეგერის ხედვა საზოგადოდ. ზოგიერთებს ჰგონიათ, რომ ქვეყნიერების მთელი საიდუმლო ივება ქვემოდან ზემოთ, ერთის მხარეზე მიმატებით, წვეთ-წვეთად. ასე აგებდნენ ბაბილონელები ავადსახსენებელ გოდოლს, ბიბლიურს. ასე აპირებდა ლაიბნიცი, მათემატიკური ანალიზის ეს დემონი, ქვეყნიერების ახუხულაგებას უსასრულოდ მცირე აგურებისაგან. ბუნებას არ უყვარს ნახტომებიო, გვასწავლის. იმავე წერტილიდან ერგებებოდა არისტოტელეს, რომ ბუნებას ემინია სიცარიელისა.

სხვა მიმართულებით ქრის ჰაიდეგერის ფიქრი. მას ეგრე სწამს, რომ ქვეყნიერება ზემოდან ქვემოთკენაა ჩამოსხმული და ქმნადობის ეს გზა შეუქცევადია. ქვეყნიერება ზემოდან ჩამოსხმული გოდოლია და მისი უკუღმა შენება არ იქნება. ლოგიკური ფარგონით თუ ვილაპარაკებთ, მიზეზში არა ჩანს შედეგი. სულ ტყუილად სჯეროდათ ეს კარტეზიანელებს. პირიქით, შედეგში ჩანს მიზეზი. ჰაიდეგერი ტელეოლოგიურ ახსნას უფრო სცემს პატივს, ვიდრე — დეტერმინისტულს; სინთეზის გზას — უფრო, ვიდრე ანალიზისას.

ჰაიდეგერი წუხს, რომ ჩვენი დროის აზროვნება, დიდი ხანია, საწინააღმდეგოდ უბერავს. ამიტომაც სჩვევია მას ხელოვნების ტექნიკური გაგება, ხოლო მხატვრის ჩაყენება — ხელოსნების რიგში. „გარეგნულად, მეთუნესა და მოქანდაკეს, ჩუქურთმის მჭრელსა და მხატვარს ერთსა და იმავე მოქმედებებსა ვატყობთ. შემოქმედება თავისთავად ითხოვს ერთგვარ ხელოსნობას. დიდი ხელოვნები ხელოსნის ოსტატობას უმაღლეს პატივს მიაგებენ“.

მსგავსი გაიგივების სასარგებლოდ მეტყველებს თითქოს ისიც, რომ ბერძნები ორივე საქმეს ერთი სიტყვით „τεχνή“ აღნიშნავდნენ. იმას კი არ უფიქრდებიანო, შენიშნავს ჰაიდეგერი, რომ სიტყვათა მნიშვნელობანი ისტორიულად იცვლება. ბერძნულ τεχνή-ს სრულიად არაფერი აქვსო საერთო თანამედროვე „ტექნიკასა“ და „ტექნიკურთან“. τεχνή სრულიადაც არ აღნიშნავს პრაქტიკული წარმატების სახეობას. ეს სიტყვა ცოდნის ხერხის სახელდებაა“.

გამოდის, რომ ბერძნებს ხელოვნება ცოდნად ესმოდათ.



დ) ხელოვნება და ცოდნა

ახლა საკითხის მთელი სიძიძიე ცოდნაზე გადადის. როგორ ესმოდათ ბერძნებს ცოდნა?

ჰაიდეგერის პასუხი არატრადიციული და მოულოდნელია. ბერძნებს ცოდნა ესმოდათ $\alpha\lambda\eta\mu\epsilon\iota\alpha$ -დ, ანუ დაუფარობად, ჩენად.

აქვე უნდა შევნიშნოთ საინტერესო რამ: მეგრულ ენაში „ცოდნა“ და „ჩენა“ ერთი სიტყვით აღინიშნება. ეს შეიძლება აიხსნას იმით, რომ ბერძნებსა და კოლხელებს, უბრალოდ, ერთნაირად ესმოდათ შემეცნების რაობა; ან კიდევ იმით, რომ ერთმა ძველმა კულტურამ იმოქმედა მეორეზე და ალაგ-ალაგ თავისი ელფერი გადასდო.

მაშ, ასე: ხელოვნება არც შემოქმედების სუბიექტური აქტია და არც ხელსაწყოური ტექნოლოგია. ის ცოდნა, ანუ სინამდვილის ჩენაა. სინამდვილე თავს აჩვენებს ხელოვანის მეშვეობით; ხელოვანისა, რომელიც მედიუმი უფროა, ვიდრე დემიურგი; ჭურჭელ-მატარებელი უფროა, ვიდრე — შემქმნელი, შემოქმედი. ხელოვანი დიასაც შეიძლება გენიოსად ვიფიქროთ, ოღონდ ამ სიტყვის ძველი და არა ახალი მნიშვნელობით. აღორძინების დროიდან გენიოსი მოქმედებითობის ნამდვილი დემონია. ის ღმერთს უტოლდება ნაყოფიერი მოქმედებით. აქედან — დიდ პიროვნებათა კულტი აღორძინების ხანაში და თანამედროვეობის ქედმაღლობა.

ჰაიდეგერი გენიოსისა და საზოგადოდ დიდი პიროვნების ბერძნული და ნაწილობრივ, ალბათ, ბიბლიური გაგების მომხრეა. გენიალობა და დიდი პიროვნება მას ესმის არა მოქმედებითობად, არამედ, პირიქით — ვნებითობად. მოქმედება ქონდრისკაცების საქმეა. ისინი ასწონ-დასწონიან, ირჩევენ, გადაწყვეტილებას იღებენ; მოკლედ, ერთ ამბავში არიან. რაც უფრო ღრმად პიროვნება, მით უფრო ნაკლებს მოქმედებს ის. მისი საშუალებით სხვა, ზეგარდმო ძალა მოქმედებს. თვითონ კი ემსახურება, ვნებითი მხარეა. ასე არიან ბიბლიური ხელდასმულები. ასეთნი არიან ბერძნული ტრაგიკიის გმირები — ბელისწერის ტარიგები. ასე ფიქრობდა ლაო-ძიც, როცა „სოციოლოგ“ კონ-ფუცის უსაშველო მოქმედებითობას უქმობის იდეალი დაუპირისპირა.

აქაც უნდა შევნიშნოთ ჰაიდეგერის სიახლოვე ჰეგელთან. გენიოსი და დიდი პიროვნება ჰეგელსაც მედიუმად უფრო ესმოდა, ვიდრე დემიურგად. ერთადერთი დემიურგი აბსოლუტური სულია. გენიოსი და დიდი პიროვნება მისი რჩეული და მსახურია. გვახსოვს: კანტს გენიოსი შესაქმის სიმაღლეზე აჭყავდა — გენიოსი შემოქმედების ღვთაებრივი აქტს ახორციელებს! ჰაიდეგერს კი გენიოსი, ასე ვთქვათ, იბლიან ადამიანად ეჩვენება. ეს ის კაცია, ვისაც ღმერთებმა მადლიანი კალთა დააბერტყეს. ოღონდ ეს არაა უბრალო, ყოველდღიური აზრით გაგებულნი ქუდბედიანობა. გენიოსი, დიდი პიროვნება საზოგადოდ, ღრმად ტრაგიკული ადამიანია. ასეა, რადგან ის მსხვერპლად

დაბადებულა და ადამიანური ქედით ზეადამიანურ ტვირთს ეზიდება.

ცოდნის განმარტება ჩენად, ერთი შეხედვით, რაციონალისტურ ტრადიციასთან გვაბრუნებს; იმ ტრადიციასთან, რომელიც ესოდენ მიუღებელია ჰაიდეგერისათვის. არადა, რაციონალისტებმა ცოდნა იმთავითვე დაფარულის გამოჩენად, გამოძღვანებად იგულვეს, რის გამოც „სინათლის“ მეტაფორით მოიხიბლნენ. პარმენიდემ ჭეშმარიტება მზეს შეადარა. იდეების პლატონური პირამიდა მზითაა დაგვირგვინებული. ნეოპლატონიკოსების ღმერთი, არსებითად, მზეა.

ამ „ცეცხლთაყვანისმცემლობიდან“ გამომდინარეობს დასავლური რაციონალიზმი — გონების კულტი. მართლაც, მზეს ყველაზე მეტად გონება ჰგავს. ისიც მზეებზე ანათებს. საშუალო საუკუნეებში იწყება ლაპარაკი გონების „ბუნებრივი სინათლის“, უმენ ნატურალე-ს შესახებ. გონება მზესავით ნათელყოფს საგნებს. ეს მზიური ნათელია ცოდნა. ამიტომ თქვა იოანე დამასკელმა, „ცოდნა სინათლეა“. რაკი ცოდნა ჩენაა, ცხადია, უპირატესობა მზესა და გონებას უნდა მიენიჭოს. სწორედ ისინი ჰყვენენ ნათელს და გამოაჩენენ დაფარულს.

რაციონალისტებთან ჰაიდეგერის ეს მსგავსება გარეგნულია. ჩენასთან ცოდნის გატოლებისთანავე ჰაიდეგერი შენიშნავს: ცოდნა დაფარულის გამოჩენაა. აქ პირველად გამოჩნდება დაფარული, რის გამოც ეს დაფარვაა. თურმე, ცოდნა დაფარულის გამოჩენაა დაფარულადვე.

ნათქვამის გასაგებად ისევ მივმართოთ სინათლის ალგორიას. რაციონალიზმი „სინათლის მეტაფიზიკაა“. აქ სინათლეა სუბსტანციაც და უპირველესი „შემეცნებითი სათნობაც“. პირველად იყო სინათლე. სიბნელე არ არსებობს. ის მხოლოდ სინათლის სიმცირეა, მცირე სინათლეა. ამიტომ ჩენა, გამოძღვანება ნიშნავს სინათლის სრულად მოფენას და სიბნელის გაქრობას.

ჰაიდეგერი კი ფიქრობს, რომ ქვეყანა შუქ-ჩრდილის თამაშია, „დავაა“, სადაც პირველობა სწორედ ჩრდილს, წყვდიადს ეკუთვნის. სინათლე მისი დაცემა და გამჟღავნებაა, ოღონდ ისე, რომ ჩრდილი ჩრდილადვე დარჩეს. დასავლეთმა ცოდნა, ჩენა მხოლოდ სინათლის გაბატონებად და ჩრდილის გაფანტვად, გონების გაბატონებად და საიდუმლოს გაფანტვად გაიგო. შესაბამისად, ცოდნის განვითარებასა და გავრცელებას სამყაროს გაადამიანურება ანუ ნიჰილიზმი მოჰყვება.

ნიჰილიზმის დასაწყისი უწყინარია ფრიად; „ადამიანურია, ერთობ ადამიანური“. მართლაც, წყვდიადი დასაბამითვე შიშის ზარს სცემდა ადამიანს, ხოლო სინათლე იყო კეთილი ღმერთი იმისი. ბერძნულ მითებში სულ ტიტანური გველები, პითონები დასისინებენ. გაუვალ ტყეებში მაჯლაჯუნა არსებანი და საშიში ღვთაებანი ეხეტებიან. გორგონას მედუნასავით დაგრაგნილა ბუნება. მტერმა ჩახედა მას შიგ თვალებში. თვით სირინოზების გულისწამლებად ტკბილი ხმაც კი დალუპვით ემუქრება ადამიანს. ყურებს იხშობს ადამიანი,



რათა არ მოაჯადლოს ამ ტკბილმა ხმამ; თვალზე ლიბრს ჩამოიფარებს, რათა მედუზას გამყინავ მზერას არ გადააწყდეს სადმე. ქვის კედლებს აღმართავს გარშემო, რათა ბუნებამ არ შემოადწინოს ღმუილით და სისინით; ცეცხლით გააჩაღებს ჯურღმულს, რათა წყვილიადის ბოროტი სულები მოიგერიოს. ასე იქმნება მეორე, ადამიანური ქვეყანა. აქ ადამიანი წელგამართული სუფევს. ახლა განმანათლებლური ოცნება — ადამიანმა თავი დააღწია ცრურწმენებს და თავისუფლებას მიაღწია.

სწორედ ამას ეძახის ჰაიდეგერი ნიჰილიზმს. კეთილმოწყობილი საცხოვრისიდან ბუნება გაქრა. შიშისმომგვრელ არსებებთან ერთად გადაიხვეწნენ ღმერთები. მათი აღგილი, ვითომდაც, ერთმა ღმერთმა დაიკავა. მაგრამ ნაქები „ერთღმერთიანობა“ ჰაიდეგერს გონებისეული აბსტრაქციის ნაყოფად მიაჩნია. გონება მხოლოდ „ერთს“ იაზრებს. ერთი ღმერთი მისი ნაოსტატარია. ამიტომ ის ცნება უფროა, ვიდრე წარმართის მქვეყარე ღმერთი. მისი ძალაც ნაკლებია, რის გამოც მონოთეისტური რწმენა თვალთმაქცობას შეიცავს და თავად ერთღმერთიანობა — უღმერთობას. ნიჰილისტურ დროში ათეისტები უფრო გულწრფელნი არიან, მორწმუნენი — უფრო თვალთმაქცნი, ფიქრობს ჰაიდეგერი.

გაკრცელებული ცრურწმენით, წარმართული ღმერთები ადამიანურნი არიან, ხოლო მონოთეისტური ღმერთი — ნამეტანი ზეადამიანური. პირიქით კია. სწორედ მონოთეისტური ღმერთია მომეტებულად ადამიანური. ის ადამიანისთვის ქმნის ქვეყნიერებას, ხოლო თავად ადამიანს — თავის ხატად და მსგავსად ქმნის. ქრისტიანულ რელიგიაში ეს „სწორება ადამიანზე“ გვირგვინდება ღვთის განკაცებით. ამაზე მეტი ადამიანურობა ღმერთისა ძნელი წარმოსადგენია. წარმართული ღმერთები კი სრულიად გულგრილნი არიან ადამიანის მიმართ. ამ აზრით, ისინი სწორედ რომ არაადამიანურნი არიან.

ღიას, მონოთეისტური, კერძოდ კი, ქრისტიანული ღმერთი მომეტებულად ადამიანურია. აქედან კი სულ ერთი ნაბიჯია ჩვენს დრომდე, როცა ადამიანს აღარაფერი ეგულება თავის თავზე მაღალი. ის აღარაფერს ეთაყვანება. ქვეყანა განიძარცვა ღვთიური იღუმალებისაგან. შესაბამისად, ადამიანმა თავყანისცემის უნარი დაკარგა. არსებობა გაუფასურდა. ცხოვრების პირობების შექმნას თვითონ ცხოვრება შეეწირა. საცხოვრებელი პირობები გაუმჯობესდა, მაგრამ თვითონ ცხოვრებამ აზრი დაკარგა. ყოფნა დასაბამს მოსწყდა, ზეგარდმო მაღლისაგან დაიშრიტა; წყვილიადური, იღუმალი საწყისის გარეშე თითქოს ჰაერი გაუხშოვდა და ცოცხალს სული ეხუთება. მხოლოდ ლითონის არსებანი სუნთქავენ არხეინად.

დასავლური კულტურის ბედი საბედისწერო სიზუსტით მოიხაზა ჰეგელის ფილოსოფიაში. ეს უკანასკნელი სინათლის ფაუსტურ კვეთებას გამოხატავს. სინათლე ფაუსტური შეუპოვრობით ვრცელდება წყვილიადში; სურს შეიმეცნოს იგი, ვითარცა სხვა, უცხო. მაგრამ, სადაც კი მიეფინება, ყველგან თავის თავს ნახულობს და ვერაფერს სხვას. ასე განილევა წყვილიადი და რჩება მხოლოდ თავის თავში დაგრაგნილი სინათლე.

ჰაიდეგერი ფიქრობს, რომ ამით დაიკარგა „ყოფნა“. დასავლეთი მოსწყდა ბუნების ფესვებს და თავის ტექნოლოგიურ ჯგუფში გამოიკეტა. ვისაც საიდუმლოება ნაკლად ესმოდა, ხოლო შემეცნება — ამ ნაკლის მოშორებად, იდუმლების გაფანტვად, მან შემეცნებით მიაღწია იდუმლებისგან განმარცხულ, უფერულ ყოფნას. ამგვარი შემეცნებითი იდეალის დამსახველებსა და მსახურებს არ ესმოდათ მთავარი: როცა ყველაფერს ნათელი მოეფინება, მაშინ თვითონ სინათლე გახდება გაუგებარი. ვინც სინათლე სიბნელის გარეშე ისურვა, მან სინათლის მაგივრად რაღაც უფერული მიიღო. ჩვენს დროში დიდი ცოდნა დაგროვდა და დიდძალი ტექნიკა შეიქმნა. სამაგიეროდ აღარავინ იცის, თუ რისთვისაა საჭირო ერთი ან მეორე. ადამიანმა თითქმის ყველაფერი მოიპოვა მაშინ, როცა ყველაფერი უკვე სულ ერთია; როცა ყველაფერი გვიანია; როცა აუადმყოფი უკვე მკვდარია.

ცოდნისა და სინათლის მსგავსება, ჰაიდეგერის აზრით, ცალმხრივად განმარტა დასავლეთმა. ცოდნა დიახაც ჩენაა დაფარულისა; მაგრამ არა იმ გაგებით, რომ დაფარული განიფანტოს და მოიშალოს; არა, მხოლოდ და მხოლოდ იმ აზრით, რომ დაფარული დაფარულადვე დარჩეს. აი ესაა ხელოვნების მიზანი, რის გამოც ნამდვილი ცოდნა ხელოვნებაა.

ჰაიდეგერი ეთანხმება ჰეგელს, რომ ჩვენს დროში ხელოვნებამ მეცნიერებას დაუთმო ადგილი. ჰეგელის ეს სიტყვა მან საბედისწერო წინასწარმეტყველებად აღიქვა. მაგრამ ის არ ეთანხმება ჰეგელს სხვა მხრივ: ვითომც სინამდვილე მეცნიერებით უკეთ გადმოიცემოდეს. ხელოვნების ქმნილების აზრს ვერასოდეს გამოთქვამ ცნებით. ის თავის შინაარსს არავის დაანებებს. მეცნიერება, პირიქით, აყვითებს, აკნინებს აზროვნებას. ამას ნიშნავს ჰაიდეგერის ცნობილი განცხადება: „მეცნიერება არ აზროვნებს“. იგულისხმება, რომ „პოეზია აზროვნებს“.

მასხენდება უაილდის ნაკვეთი: „მეცნიერმა ყველაფერი იცის არაფრის შესახებ, ხოლო ფილოსოფოსმა — არაფერი ყველაფრის შესახებ“. ამ ნაკვეთის ავტორიც მეცნიერებაზე უპირობოდ მაღლა აყენებდა ხელოვნებას, ოღონდ მას ხელოვნება ცოდნად არ მიაჩნდა; მხატვრის გენიალური წარმოსახვის ნაყოფად, შემოქმედებად აცხადებდა მას.

ჰაიდეგერი შენიშნავს, რომ ჩვენს დროში უკვირთ ხელოვნების გაგება ცოდნად. ცოდნას მეცნიერებაში ეძებენ. ეს იმიტომ ხდება, რომ დღეს ცოდნა უმნიშვნელო საგანთა ცოდნას ჰქვია. თავდაპირველად კი, ჰაიდეგერის აზრით, ცოდნა ერქვა საიდუმლო ცოდნას, „არცოდნის ცოდნას“. ასეთია ხელოვნებისეული ცოდნა. ამიტომ აზროვნებს არა მეცნიერი, არამედ — პოეტი. კერძანულ ენაში „დენკენ“ და „დიცჰტენ“ ერთი ძირიდან მოდისო, ირწმუნება ჰაიდეგერი.

მეცნიერს უცნობი ნაცნობზე დაჰყავს და ამას ეძახის შემეცნებას. პოეტს, პირიქით, ნაცნობი უცნობზე დაჰყავს და ასე ესმის შემეცნება. დასავლეთმა მეცნიერება ირწმუნა, რაც იმას ნიშნავს, რომ მას აღარ ესმის დაფარულის,



საიდუმლოს აზრი. ადგილი, საცა საიდუმლო აღარ ჭაჭანებს უფიქრია მას ქვეყნიერება; ასეთად დაუსახავს თავისი მომავალი.

„სამყარო“ და „მიწა“

უცნაური მეტაფორებით მიიკვლევს გზას ჰაიდეგერი ხელოვნების გულისსაგნ „სამყაროს“ და „მიწას“ ახსენებს არაერთგზის. ეს სიტყვები პირდაპირი მნიშვნელობით არ უნდა გავივით. ისინი მეტაფორებია; თან, ვფიქრობ, ზედმეტად თვითნებური. ისინი „ლიაობის“ და „დაფარულობის“ სიმბოლოებია. ისინი აუცილებლად უნდა განვმარტოთ, რადგან ჰაიდეგერი ხელოვნების ქმნილებას „მიწაზე სამყაროს აღმართვად“ აცხადებს.

მიწა, ეტყობა, სიბნელით და შეუვალლობით იპყრობს ჰაიდეგერის ყურადღებას. ბერძნულ ფილოსოფიაში ის ერთ-ერთი იყო ოთხი „ძირითადი ელემენტიდან“. ქსენოფანე კოლოფონელმა კი მას პირველობა არგუნა და ქვეყნიერების საწყისად მოიხსენია. უთუოდ გულისხმობდა იმას, რომ მიწა „დედაა“ და, მაშასადამე, — ყველაზე უფროსი, „არზე“. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს ბედკრული ფილოსოფოსის მეტაფორაც იყო. ზეცას გაუწყრა ქსენოფანე, ღმერთებს აუჯანყდა და ყველაფერი „მიწიერად“ მოჩვენა. „მიწის ფილოსოფია“ აქ ქვეყნიერების სიმდაბლეს გვაუწყებდა.

ჰაიდეგერიც უთუოდ ზეცის ჯიბრზე წამოქაჩავს მიწას და ამით სხვაზე მეტად მაინც ნიციშეს გვაგონებს. ფილოსოფიაში სწორედ ნიციშემ გვასმინა მიწის პირველი საგალობელი. მიწა ქრისტიანულ ცას ეტოქება. ცა შერყვნილია ჩვენს დროში. ის არავითარ საიდუმლოს აღარ შეიცავს. კანტის „ვარსკვლავებით მოჭვდილი ზეცა“ ძველებურად აღარ ჟღერს და უპირობო გაკვირვებას აღარ იწვევს. ჰაიდეგერს, ალბათ, აღიზიანებს ცის „სინათლე“, რაც უნებლიეთ გონებას აგონებს. ჰაიდეგერი ხომ სიბნელეს ანიჭებს უპირატესობას, როს გამოც „მიწა“ მეტს ეუბნება, ვიდრე „ცა“.

მიწა უთენებელ ღამის გორგალია. ის იღუმალების კვეთებაა ნამდვილი. ქვეყნიერების დახშულობა, აზრისათვის შეუღწეველი სამანები, ადამიანის ზღვარდებულობა, ძეხორციელთა და საგანთა გაუხსნელი კოკორი „მიწითა“ აღბეჭდილი. ყველაფერი ეს ერთად — „მიწა“. რაციონალისტებმა ის სინათლიანი ზეცის ერთ საცოდავ ნატენად იგულვეს. ჰაიდეგერს კი ჰგონია, რომ მიწას სწორედ რომ ვერ გატეხს. ის, უბრალოდ, შეიძლება და-ცა-ივიწყო და კარგა ხანს აღარ გახსოვდეს.

„მიწა თავიდან იცილებს მასში შეჭრის მცდელობას ყოველს. ის აჩანავებს ყოველ საგამომთვლელო ჩაკირკიტებას. ამ ჩაკირკიტებამ შეიძლება შექმნას ბუნების ტექნიკურ-მეცნიერული ათვისების და წინსვლის ილუზია, მაგრამ ეს გაბატონება მაინც უძწეო სურვილად რჩება... მიწა არსობლივად არ იხსნება, თავის თავშია ჩაკეტილი... მიწა არსობლივად თავისი თავის დამხშველია“.

ესაა მიწის „სიმკვრივე“ და „საიმედლობაც“. ყველანი ვენდობით მას ჩვენთა ამჩატებათა შემწყნარებელ, ყოვლის დამთმენ უძველეს სტიქიას. ამიტომაც მიწაზე აღვმართავთ „სამყაროს“. ესაა ხელოვნების ქმნა.

რაღა ეს „სამყარო“? შეუძლებელი როდია ამ ჰაიდეგერისეული მეტაფორის წაკითხვა ქართული ძირიდან „მყარი“. ჰაიდეგერი ფიქრობს, რომ მეცნიერებისათვის ცნობილი სამყარო ფუყეა, მყიფეა, ორთქლივით წარმავალია. ის მკვდარი ნივთების გროვია. საჭიროა მისი გაცოცხლება. ხელოვნება სწორედ ესაა. მეცნიერის მიერ მოკლულ ნივთებს ხელოვანი აცოცხლებს და „სამყაროდ“ აქცევს. სამყარო მიწიდან ამოიზრდება და მას დაეფუძნება. აქედან იღებს სიმყარეს და ამით ხდება სამყარო. ყოველივე ეს იწყება დაფარულის ჩენიდან. ვინც მიწას მიწად, ანუ დაფარულს დაფარულად აჩენს, ის შეხვდება „სამყაროს“. სამყარო სინათლეა, რამდენადაც მიწას წარმოაჩენს. ის ნათელი ჭრილია, საიდანაც მოჩანს... წყვდიადი, დედიშობილა, ცინცხალი მიწა, ვითარცა „შავი მზე“.

ჰაიდეგერი მეტაფორებით მეტყველებს, რადგანაც ცნებებით ამას ვერ გამოთქვამ. ვინ დაიჯერებს მზის სიშავეს? ანდა სინათლით სიბნელის გამოჩენას? ავი სიბნელე იქვე ქრება, საცა სინათლეა და ჩნდება იქ, საცა სინათლე ჩაქრება. მსატკრული აზროვნება მაინც წვდება აქ რაღაცას, რადგანაც სინათლე და სიბნელე უერთმანეთოდ არც არის და არც დაუნახავს არავის. ისინი ერთმანეთს წარმოაჩენენ და მხოლოდ ამით — საკუთარ თავს. ეს იყო ბოემეს მისტერია; ღრმად რელიგიური ვნება, რამაც „პირველი ტექტონი ფილოსოფოსი“ ლამის ჭკუიდან შეშალა.

მაშ, ასე: ხელოვანი წყვდიადს წყვდიადად წარმოაჩენს და ესაა სინათლე. ამით საგანთა გროვა მიწიერი ხდება, ანუ უსაზღვრო იდუმალებით აივსება. საგანი აზრს იძენს არაჩვეულებრივს, ანუ „განათდება“. ესაა საგანთა გაცოცხლება, მიწაზე „სამყაროს აღმართვა“, ქმნა ხელოვნებისა.

ამით ყველაფერი „თავის ადგილზე“ დგება და სიცოცხლე ენიჭება. მანამდე ქვეყნიერება ისეა, ვითარცა ნაგვის გროვა. სწორედ ისე, როგორც ჰერაკლიტე ამბობდა: ქვეყნიერება მარჯვედ მიმოფანტული ნაგვის გროვააო. ეს ქაოსია. მეცნიერება ამ ქაოსს ამკვიდრებს და მერმე განამტკიცებს. მეცნიერთა უბადალებული წესრიგი სრული უწესრიგობაა, რადგანაც მეცნიერი ყოველად უბასუხისმგებლოდ ამოგლეჯს თავის საგანს დანარჩენი სამყაროსგან. ამით ის არღვევს დიად წესრიგს და ქმნის თავის პატარა წესრიგს. ასეთი პატარა-პატარა წესრიგები ერთად ქმნიან უსაშველო უწესრიგობას.

სხვაა ხელოვანი. მინდვრად მივლებული ქვა სვეტიცხოველში აღმოჩნდება. ჰაიდეგერი გვეუბნება, რომ ეს „სამყაროს აღმართვა“. ძირს გდებული ზედიმართა და, რაც მთავარია, ქვას თავისი ქვაობა პირველად ებოძა. და განა მარტო ქვა. თითქოს გარემოს საგნებიც მიღგნენ-მოღგნენ, ადგილი შეიცვალეს ანუ თავ-თავისი ადგილი პირველად იპოვეს, ზეგარდმო მონიშნულ ადგილებს

დაუბრუნდნენ. სხვაა უხიაგი გარემო მცხეთის, თუ იქ სვეტიცხოველი არ იქნება. სხვაა იგივე გარემო სვეტიცხოვლის გარშემო. თითქოს ტაძარმა ირგვლივ შემოიკრიბა სივრცე და სამყაროდ შეკრა; სულ სხვანაირი გახდა — ნატიფი, ღვთიური, ცისკენ აღერილ-აფრენილი. აწ ეს სივრცე ბედნიერი მოწმეა დიადი სრბოლისა. თითქოს სამყარო ახლად, ან სულაც პირველად შეიქმნა. ხელოვნება სწორედ რომ პირველქმნის მისტერიაა.

ჰაიდევერი „დემოკრატიული ინდივიდუალიზმის“ მტერია, რადგანაც უაზრო პიროვნების „უფლებათა“ დაცვა უფრო დიდ უაზრობად ეჩვენება. ამავ დროს, ის თავყანსა სცემს ინდივიდუალიზმს. არათუ აღამიანის, საერთოდაც, ყოველი ინდივიდუალობა განუმეორებელი სიმდიდრეა და მასზე ზრუნვა საშური საქმეა. ინდივიდუალობის შემეცნება კი ჰაიდევერს მხოლოდ ხელოვნებაში ეგულებს. აკი უბრალო, „ერთ-ერთი“ ქვა მხოლოდ ტაძარში ხდება განუმეორებელი და ნამდვილად ინდივიდუალური.

ვინც ინდივიდუალობის, განუმეორებლობის საიდუმლოთია ვნებული, ის პოეტია უთუოდ; ხოლო, ვინც გვარობაშია დაჰკრავს თვალს ინდივიდუალობას, ის მეცნიერია. პოეტი ამ ყვავილს სწორედ ამ ყვავილად აღიქვამს, რომელიც ერთხელ მოსულა და არც ერთ ყვავილს ქვეყნად არა ჰგავს. მეცნიერი კი მას უყურებს, ვითარცა ერთ-ერთს უსასრულოდ მრავალთაგან. ამიტომ პოეტი შეჭვრინვის მას სასოებით. მეცნიერს კი არად უღირს იგი; ათასს ნახავს მისთანას.

მეცნიერულ-ტექნიკური აზროვნების „ანტიინდივიდუალიზმი“ ხელსაწყოს შექმნაში ჩანს, ხოლო ხელოვნების „ინდივიდუალიზმი“ — მხატვრულ ქმნილებაში. დავაკვირდეთ: ხელსაწყოში მასალა ქრება; და რაც უფრო უკვალოდ, მით უკეთესია ხელსაწყო. ჩაქურში არ უნდა იგრძნობოდეს ქვა, რკინა თუ ხე. მაშინ იქნება ის ნამდვილი, კარგი. აქ საშუალებისა და მიზნის ურთიერთობაა. ინდივიდუალობის პრინციპი ირღვევა და საშუალება ეწირება მიზანს. ასეც უნდა იყოს, თორემ ხელსაწყო ვერ შედგებოდა.

სხვაა ქმნილება ხელოვნებისა. მასში სიტყვები, ფერები თუ ბგერები ცოცხლად ელვარებენ. ტაძარში ქვები მეტყველებენ და ღვთაებრივად შესმატებილებულან. არც ერთი ქვა არ აღიქმება რაღაც სხვის, ვთქვათ, ტაძრის, იდეის საშუალებად. ყველა ქვა „ქვაობს“ და პირველად იძენს თავის ინდივიდუალობას.

ჰაიდევერს მიაჩნდა, რომ ჩვენი დროის ყბადაღებული ინდივიდუალიზმი ყალბი და ფუტურია. უხამსი და აღვირახნნილია კვეთება მისი. ეს დაუღალავი ზრუნვაა იმაზე, რაც გახვრეტილ გროშადაც არა ღირს. რაც მთავარია, ის თავის უხამს კვეთებაში მაღავს სასტიკ ერთფეროვნებას და ნამდვილი ინდივიდუალობისადმი სიძულვილს. ჩვენი დრო შემწყნარებელიაო. ფრიად, გესლიანად ხუმრობდა უაილდი; ყველაფერს გაპატიებსო, გენიალობის გარდა. ესე იგი, ის უფლებას გაძლევს, იყო განსხვავებული ნაგავი; მაგრამ მაშინვე მოიცლის შენთვის, თუ თვალი ხარ პატიოსანი და ამით განსხვავდები სხვებისგან.

ესა დემოკრატიის თვალთმაქცობა, რომელსაც ჰიტლერის რეჟიმი არჩილი ჰაიდეგერმა. იქ ერთი კაცი მაინცაა ინდივიდუალობაო, ფიქრობდა, ალბათ.

ხელოვნების უდიდეს მაღლად ჰაიდეგერს „ღმერთებთან ყოფნა“ მიაჩნდა — ხელოვნებაში საგნები უბრუნდებიან თავიანთ იდუმალ საწყისებს. ეს თითქოს პლატონიზმია — საგნებში „იდეების“ ამოკითხვა. მაგრამ საინტერესოა განსხვავება. პლატონის გაგებით, საგნები ბაძავენ „ღმერთებს“ და, მაშასადამე, მიწყევ გარეთ მიუთითებენ. ამით სინამდვილე ნაკლოვანებასთან იგივედება. ხდება მისი „დაცემა“, დეკადანსი, რაც სოკრატემდელი ბერძნებისათვის სრულიად გაუგებარი და მიუღებელი იყო. ჰაიდეგერი, ნიცშეს კვალად, პლატონიზმს ბრძნული აზრის დაჭედიობად, დეკადანსად განმარტავს, რამაც, თურმე, დასავლური ნაპილიზმი მოამზადა. მართლაც: სადაც ყველაფერი გარეთ მიუთითებს, იქ ყველაფერი შინაგან, თავისთავად მნიშვნელობას კარგავს და შედეგად „არაფერი“ მიიღება.

სულ სხვაა თავად ჰაიდეგერის პოეტური ქვეყანა. აქ საგნები თვითონ არიან „ღმერთები“. ამას მოასწავებს ჰაიდეგერის მშვენიერი სახე „ქარი იალქანშია“. ქარი არ არსებობს არეულ და აფორიაქებულ საგანთა იქით. ქარი ქარის მხოლოდ და მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც „ფოთლები მიჰქრიან“, ხეები იდრიკებიან, მტკვრის კორიანტელი დგება. რანაირად შეიძლება, რომ ეს სხვა იყოს, ხოლო ქარი — სხვა?

ღმერთიც იმდენად არსებობს და მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ვიღაც გულწრფელად, მხურვალედ იწერს პირველად. აქ ხდება, აქ სრულდება „ღმერთობა“ და ამის იქით კიდევ სხვა „ღმერთობა“ აღარაა. აი, ამ აზრ-გაგებით, „ღმერთი ტაძარშია“, ვითარცა ქარი — იალქანში, და სადღაც იქით ტყუილად ვეძებთ მას. ტაძრის იქით ღვთის ძიება, უბრალოდ, რელიგიური ვნების ნაკლებობაა. ხელოვნების სიდიადე ისაა, რომ საზღვარს უღებს ადამიანის დაუსრულებელ ძიებებს, მიზანთან მიიყვანს და ამყოფებს. სიტყვების, ფერების, ბგერების იქით კიდევ სხვა სინამდვილე აღარაა. ხელოვნება თვითონაა სინამდვილის ზეობა და ზეიმი. ნამდვილობა მის იქით ვეღარ წავა. მის იქით მხოლოდ ნივთების უფერული გროვა და მკვლარი ქვეყნიერებაა.

მაგრამ საკმარისია ოდნავ მოგვიდუნდეს პოეტური ვნება, რომ ყველაფერმა ისევ სიკვდილისკენ ქნას პირი. სამყარო ისევ უსულგულო დღეების მოსაწყენ თანმიმდევრობად გადაიქცევა, ხოლო ხელოვნება — ოსტატის ვირტუოზულ ტრიუკად, რომელმაც უნდა გაართოს ვინმე ქონდრისკაცი; მაგრამ, სადაც ხელოვნება გასართობად უნდათ, იქ უთუოდ უკეთეს გასართობს მონახავენ; ხელოვნებას კი მტკერი დაელება და ჟანგი მოეკიდება.

ჰაიდეგერმა კაცობრიობის ხსნად პოეზია დასახა — ხელოვნება გადაარჩენსო ქვეყანას. ოღონდ მას მტკიცედ სწამდა, რომ თვით ხელოვნებასაც ჰყავს თავისი მპრძანებელი — ბედისწერა. ხელოვნება გადაგვარჩენს, თუკი გადარჩენა საერთოდ გვიწერია.

ბელისწერა კი ჩვენთვის მარად მიუწვდომელი დავაა წყვილია და ნათლისა. ეს „დავა“ გულუბრყვილო აზრს ძველთაგანვე „სიკეთისა“ და „ბოროტების“ დავად უფიქრია. გულუბრყვილოა ეს აზრი, რადგანაც „სიკეთისა“ და „ბოროტების“ შინაარსი ჯერ არავის გაურკვევია. დარწმუნებული ვარ: ჰაიდელგერს ქვეყნიერების ეს მაარსებელი „დავა“, ბოემესი არ იყოს, სულ მარტივად გამოეცხადა – საღმე მდინარის პირას, საცა დაუდგრომელ წყალთა ზვირთები ღამეულ მთვარის სხივებს აირეკლავს.

ვერსად იხილავ უკეთესად წყვილია და ნათლის იღუმალ დავასა თუ თამაშს.

კონსტანტინე პორფიროგენეტის DAI და იბერები

კონსტანტინე პორფიროგენეტმა ბიზანტიის ისტორიაში მთელი ეპოქა შექმნა. მეოთხე საუკუნიდან, ანუ კონსტანტინე დიდიდან მოყოლებული, მეათე საუკუნემდე ის პირველი იმპერატორია, რომელსაც ორმოცდაექვსი წელი ეყრა საიმპერატორო ტახტი (913-959). თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მისი აბსოლუტურად დამოუკიდებელი მმართველობა დიდხანს არ გაგრძლელა (945-959). პორფიროგენეტის მოღვაწეობა მრავალმხრივია და საინტერესო. ის გახლდათ მაკედონელთა ეპოქის (867-1056 წწ.) ე.წ. აღორძინების სულიწამდგმელი, მწერალი, მხატვარი, საერთოდ ხელოვნების და ხელოვანთა დიდი მოყვარული და მფარველი.

ცალკე სასაუბრო თემაა კონსტანტინე პორფიროგენეტი — როგორც მწერალი. ჩვენამდე მოღწეულ მის სამ თხზულებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ბიზანტიური ისტორიოგრაფიისთვის, რადგანაც შეიცავს ცნობებს იმპერიის საგარეო პოლიტიკასა და დიპლომატიასზე. პორფიროგენეტის ამ სამი ნაწარმოებიდან უნდა გამოვყოთ „ჩემი ძის, რომანოზისადმი“, რომლის სათაურიც პირობითია. თხზულება ლათინური სახელწოდებითაცაა ცნობილი. „De administrando imperio“ (ანუ შემოკლებით DAI), მაგრამ არც ეს სათაური გამოხატავს სრულყოფილად ტრაქტატის შინაარსს, რადგან ნაწარმოები ეხება არა მარტო იმპერიის მართვასთან დაკავშირებულ საკითხებს, არამედ — მის საგარეო ურთიერთობებსაც.

ბიზანტიურ საისტორიო მწერლობაში ძნელია მოიძებნოს მეორე ასეთი მრავალმხრივ საინტერესო თხზულება (როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის თვალსაზრისით). ცნობილია, რომ DAI დაიწერა 948-952 წ. და, როგორც სათაურიდან ირკვევა, მიეძღვნა კონსტანტინე პორფიროგენეტის ახალგაზრდა ვაჟს (შემდეგში რომანოზ II (959-963)).

ავტორი, შეიძლება ითქვას, გადამეტებული გულწრფელობით გამოხატავს თავის მოსაზრებებს სამეფო ოჯახის ზოგიერთ წევრთან დაკავშირებით, ამიტომ, ბუნებრივია, ეს თხზულება განსაზღვრული იყო მხოლოდ და მხოლოდ ტახტის მემკვიდრისთვის. თუმცა, ჩვენთვის უცნობია, რომანოზ II პრაქტიკულად იყენებდა თუ არა მას, როგორც პოლიტიკურ ცნობარს. პორფიროგენეტის ვაჟი არ ამართლებდა მამის იმედებს: სუსტი იყო და გარყვნილი. ეს, რა თქმა უნდა, აშუოთებდა კონსტანტინე VII-ს, რომელმაც გადაწყვიტა შეედგინა ტრაქტატი სმინო და საგარეო პოლიტიკასთან დაკავშირებულ საკითხებზე. ბუნებრივია,



ის მარტო ვერ შეძლებდა ამდენი ინფორმაციის შეგროვებას ამდენ ვრცელ ტერიტორიაზე, თუ ეროვნულ უმცირესობაზე. აქედან გამომდინარე, უეჭველად მას ეხმარებოდნენ კომპეტენტური ადამიანები.¹

პორფიროგენეტი დაინტერესებულია არა მარტო იმპერიისთვის აქტუალური და მნიშვნელოვანი საკითხებით, როგორცაა ბიზანტიის საზღვრები და მისი დამოკიდებულება მეზობელი ხალხებისადმი, არამედ – ამ ხალხების მმართველთა გენეალოგიითაც. ამგვარად, ეს თხზულება არის ისტორიული დოკუმენტი იმის შესახებ, თუ რა დამოკიდებულება, ცოდნა და ინფორმაცია არსებობდა იმპერიაში მეზობელ ხალხებზე.

DAI-ის ორი თავი, 45-ე და 46-ე, ეძღვნება იბერებს. როგორც გ. ლიტავრინი აღნიშნავს, ორივე მომზადებულ იქნა კომპეტენტური პირების მიერ სხვა თავებთან შედარებით საკმაოდ დიდი გულმოდგინებით და თავად პორფიროგენეტის წვლილი მათ შედგენაში მინიმალური იყო.²

45-ე თავში, რომლის სათაურიცაა «იბერთა შესახებ», განხილულია თეოდოსიუპოლისა და ბასიანის მონაკვეთზე იმპერიის საზღვრებთან დაკავშირებული საკითხები და აქვს ბევრი თავისთვის დამახასიათებელი სტერეოტიპული დასაწყისი: «ხამს ვიცოდეთ, რომ...», რაც სხვადასხვა წყაროს არსებობაზე მიუთითებს.³

პირველსავე სტრიქონში იბერები მოხსენებული არიან როგორც კუროპალატის ხალხი. შემდეგ ავტორი ეხება ქართველ ბაგრატიონთა წარმოშობისა და წარმომავლობის ურთულეს პრობლემას. როგორც ჩანს, პორფიროგენეტს ჰქონდა გარკვეული ინფორმაცია ამ საკითხთან დაკავშირებით. DAI-ის თანახმად, იბერთა წინაპრები გაფრთხილებული იყვნენ სიზმარში, რათა წასულიყვნენ იერუსალიმიდან და დამკვიდრებულიყვნენ სპარსეთთან ახლოს, ანუ იმ ქვეყანაში, სადაც ცხოვრობენ. მძევი და ვითი და სპანდიატისი იყვნენ ის პირები, რომელთაც ეს სიზმარი იხილეს. სახელ სპანდიატისის წარმავლობის შესახებ მრავალი მოსაზრება არსებობს. DAI-ის რუსული კომენტარების თანახმად, ეს სახელი სპარსულია⁴. აბსოლუტურად განსხვავებულია კომენტატორთა ე.წ. ლონდონური ჯგუფის (Jenkins-ის მეთაურობით) მოსაზრება: სპანდიატისი არის იგივე სუმბატი (Sambat ან Shambaat), რომელიც, სომხური ლეგენდის თანახმად, სომეხ ბაგრატიონთა წინაპარია⁵.

¹ DAI - რუსული თარგმანი კომენტარებითურთ, გვ.21.

² Константин Багрянородный, «Об управлении империи», перевод и комментарии Г. Литаврина, М., 1989, стр. 21.

³ H.Hunger, „ბიზანტიური ლიტერატურა“ (ბერძნულად), ტ. II, ათენი, 1997, გვ.175.

⁴ ტექსტის რუსული თარგმანი, გვ.416-417.

⁵ C.Porfirogenitus, DAI, volume II, commentary by Dvornik, Jenkins, Lewis, Moravcsik, Obolonski, Runsiman. Edited by Jenkins, London, 1961, 171-172.



ერთი სპანდიატ-რვალი, გოლიათი და სახელოვანი, «ქართლის ცხოვრებაში» მოხსენიებული. ის იყო სპარსეთის მეფის, ვაშტაშაბის, ძე და ცნობილი სპარსი მეფის, ბარამის, მამა⁶. ბუნებრივია, პორფიროგენეტი არ იცნობს სუმბატ დავითის ძის თხზულებას, „ცხოვრება და უწყება ბაგრატიონთა“, აქედან გამომდინარე, ბაგრატიონთა გენეალოგიაზე საუბრისას ის სარგებლობს ზეპირი გადმოცემის ჩვენთვის უცნობი ვერსიით. ძნელია იმის თქმა, თუ ვინ არიან დავითი და სპანდიატისი (ან ვის გულისხმობს ავტორი მათი ხსენებისას)⁷.

DAI-ის თანახმად, დავითმა შვა ბაგრატი (ტექსტში პანკრატი), ბაგრატმა – აშოტი, აშოტმა – ადარნასე (ტექსტში ადრფნასე). ინგლისური კომენტარების გენეალოგიური შტოს მიხედვით, ზემოთ აღნიშნული ბაგრატი იყო აშოტ დიდი კურაპალატის ძე, რომელიც მოკლულ იქნა 826 წლის 29 იანვარს⁸. ამ მონაკვეთში პორფიროგენეტი შეცდომას უშვებს. ადარნასე იყო არა აშოტის ძე, არამედ – შვილთაშვილი⁹.

უნდა აღინიშნოს, რომ ავტორი ჯერ არ იხსენიებს ნაწარმოების ამ მონაკვეთის დაწერის მთავარ მიზეზსა და მიზანს. სწორედ მომდევნო აბზაციდან იწყებს ის ამ თემაზე საუბარს. პორფიროგენეტი ეხება არაბების წინააღმდეგ განხორციელებულ საბრძოლო მოქმედებებს, რომელიც ლეონ VI ბრძენმა (886-912) დაიწყო: ის განსაკუთრებით იყო დაინტერესებული ბასიანისა (ტექსტში ფასიანი, Φασιανη) და თეოდოსიუპოლის ციხესიმაგრის¹⁰ გათავისუფლებით. ეს საბრძოლო მოქმედებები რომანოზ I ლაკაპინოსის (920-944) მეფობის დროსაც გაგრძელდა. მართალია, ამ ბრძოლებში ბიზანტიელები იმარჯვებდნენ, მაგრამ, რადგან ზემოთ აღნიშნული ადგილები არაბებისთვისაც მნიშვნელოვანი სამხედრო-პოლიტიკური ცენტრი იყო, არაერთი დამარცხების მიუხედავად, ისინი კვლავ ცდილობდნენ ბასიანისა და თეოდოსიუპოლის აღებას. ბიზანტიური მხარეც, შესაბამისად, იძულებული

⁶ „ქართლის ცხოვრება“ ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაშიშვილის მიერ, ტ. I, თბ., 1955, გვ. 16, 10-13.

⁷ თუცა, ნაწარმოების ეს მონაკვეთი (ანუ ბაგრატიონთა წარმოშობის პორფიროგენეტისეული ინტერპრეტაცია) იმდენად ზღაპრულია, არ არის ღირებული არც ლიტერატურული და, მით უმეტეს, არც ისტორიული თვალსაზრისით.

⁸ „ქართლის ცხოვრება“, გვ. 234.

⁹ ს.ჯანაშია „კონსტ. პორფიროგენეტის ცნობები ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონთა შესახებ“, ისუ შრომები, 18 (1941), გვ. 70, ანუ პორფიროგენეტის მიერ წარმოდგენილ ნუსხაში „დავითი, ბაგრატი, აშოტი, ადარნასე“ პირველსა და მეორე პირს ადგილები უნდა შეეუნაცვლოთ (აშოტი (786-826), ბაგრატი (+876), დავითი (+881), ადარნასე (ქართველთა მეფე, 888-923). სტატიაში ყველა ბაგრატიონის მეფობისა თუ გარდაცვალების წლები მოვყავს ა.ჯუგუშვილის მონოგრაფიიდან „The chronological-genealogical table of the kings of Georgia“, Georgica, vol. 1, № 2-3 (1936), p. 119.

¹⁰ ეს ციხესიმაგრე განაახლა თეოდოსი II-მ (408-450). შემდეგ ის არაბებმა დაიპყრეს VII ს-ში.

იყო, მის კვლავ გათავისუფლებაზე ეზრუნა. მან მხოლოდ 928 წელს შეძლო ამ ციხესიმაგრის საბოლოოდ აღება.

კონსტანტინე პორფიროგენეტს ყველა ამ საბრძოლო მოქმედების მოხსენიებით სურს ხაზი გაუსვას იმ გარემოებას, რომ იბერები არათუ ეხმარებოდნენ ბიზანტიელებს არაბების წინააღმდეგ ბრძოლაში, არამედ განსაკუთრებულ სიყვარულსა და მეგობრობას გამოხატავდნენ თეოდოსიუპოლელელებისა და სპარსეთის მიმართ. პორფიროგენეტის თქმით, ბასიანი არასოდეს ყოფილა იბერთა საკუთრება. აკეთებს რა ამ დასკვნას, ავტორი ცდილობს მის განმტკიცებას კეძეონის ციხესიმაგრესთან დაკავშირებული ერთი ნიუანსით. ლეონ VI-დან მოყოლებული, რომანოზ ლაკაპინოსისა და თავად კონსტანტინე VI-ის მეფობის წლებშიც ბიზანტიელები იბერი კუროპალატისგან ითხოვდნენ მეგრძობების შეყვანის ნებართვას, რაც მათ თეოდოსიუპოლის აღებას გაუადვილებდა, მაგრამ ვერ დაარწმუნეს აშოტ კუროპალატი (+954), ადარნასეს ძე და მისი ძმები: დავითი (923-937), ბაგრატი (+945) და სუმბატი (+958). რომ მიზნის მიღწევისთანავე დატოვებდნენ კეძეონს, რომელიც ქართველ ბაგრატიონებს ეკუთვნოდა და, ჰონიგმანის აზრით, დღევანდელი თურქეთის სოფელ ხიდასში მდებარეობდა¹¹.

პორფიროგენეტის აზრით, აშოტ კუროპალატს არ უნდოდა თეოდოსიუპოლის დაცემა და ამიტომ არ უშვებდა ბიზანტიელებს კეძეონში, მიუხედავად იმისა, რომ ამ უკანასკნელს წერილობითი ფიცი ჰქონდა მიცემული.

კონსტანტინე VII თავს არიდებს განგვიმარტოს, თუ რატომ არ ენდობოდნენ ქართველი მთავრები ბიზანტიურ მხარეს. მათ ხომ წერილობითი მოწმობა ჰქონდათ, რომლის თანახმადაც, თეოდოსიუპოლის აღების შემდეგ ბიზანტიელები კეძეონს უპირობოდ დატოვებდნენ. პორფიროგენეტმა ვერც ამ ფორმით შეძლო ქართველი მხარის დარწმუნება. როგორც ჩანს, არაბების წინააღმდეგ ბიზანტიის მოკავშირე იბერები კარგად ხვდებოდნენ იმპერიის შორსმიმავალ მზაკვრულ ხრიკებს და ეშინოდათ, ბიზანტიელთათვის დროებით გადაცემული კეძეონის ციხე მათ სამუდამოდ არ მიეთვისებინათ.

99-ე სტრიქონიდან პორფიროგენეტი ეხება ერთ საკმაოდ რთულ საკითხს აშოტ კუროპალატი 2 დოკუმენტის, ანუ ქრისოვულის (Ξρυσουβισλιδ) საფუძველზე, რომელთაგან ერთი რომანოზ ლაკაპინოსის, ხოლო მეორე - თავად პორფიროგენეტის ხელმოწერილი იყო, ითხოვდა ბასიანისა და ციხესიმაგრე ავნიკის თავის ტერიტორიაზე მიერთებას. ეს დოკუმენტები მას იმპერიაში თავისი ამირსპასალარის (πρωτοπαθηαριος), ზურვანელის,

¹¹ სიმონ ყაუხჩიშვილი ზუსტად ვერ ასახელებს, თუ სად მდებარეობდა კეძეონის ციხესიმაგრე (იხ. გეორგიკა, ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ, თარგმანი და განმარტება ს.ყაუხჩიშვილისა, ტ. IV, ნაკვ. II, გვ. 265, შენ. 2). ჰონიგმანი კი აღნიშნავს, რომ ხიდასში არსებული ციხესიმაგრე ქართლის-ყელი (თურქულად Gurgi Bogaz) იგივე კეძეონია (DAI, vol. II, p. 175).

მეშვეობით გაუგზავნია. რაც შეეხება ამ უკანასკნელს, DAI-ის ერთ-ერთი ხელნაწერის (პარიზი 2009) შენიშვნაში (XX თავის 5-6 სტრიქონთან) აღნიშნულია: $\delta\epsilon \text{ Ζυρβανεληζ ο πατηρ του Τορνικη τηζ Αβα, του αριτωζ ζυκκαλ-λυσ}$ – ეს ზურვანელი არის მამა აბა თორნიკისი, აწ სვინგლოზისა. რა თქმა უნდა, ზურვანელი იგივე ჩორდვანელია, ათონის ივერთა მონასტრის ერთ-ერთი დამაარსებლის, თორნიკეს, მამა¹².

პორფიროგენეტმა შეისწავლა რა ორივე დოკუმენტი, ცდილობს დაასაბუთოს, რომ კუროპალატის მოთხოვნა არასამართლიანია. ამოტმა ფიციტა და ხელმოწერით აღიარა იმპერიისადმი ერთგულება, რომ მისი მტრების წინააღმდეგ მებრძოლი იქნებოდა, მეგობრების დამცველი, დაუმორჩილებდა ბიზანტიას აღმოსავლეთს და მის სასარგებლოდ იმოქმედებდა. ბიზანტიური მხარე კი – მას და მის მოდემას უვნებლობასა და მისი საზღვრების დაცვას ჰპირდებოდა, აგრეთვე თეოდოსიუპოლისა და სხვა სიმაგრეების განადგურების (დანგრევის) უფლებას ანიჭებდა. ყველა ამ პირობას ბიზანტიური მხარე მხოლოდ იმ შემთხვევაში დაიცავდა, თუ თავად ამოტი იქნებოდა თავისი დაპირების ერთგული.

ე. სრისოსის აზრით, მთელი ეს პოლიტიკური შეხლა-შემოხლა შეთანხმების ერთმა საკმაოდ ბუნდოვანმა პირობამ გამოიწვია: კუროპალატის მიერ აღმოსავლეთის დამორჩილება ბიზანტიისადმი (სტრ. 1109) – ერთის მხრივ, ხოლო, მეორეს მხრივ – თეოდოსიუპოლისა და სხვა სიმაგრეების განადგურების უფლება (სტრ. 116)¹³. სიტყვა „განადგურება“ ზუსტად არ განსაზღვრავს მათ ბედს დაცემის შემდეგ. ამიტომ კუროპალატი, თავისი ინტერესებიდან გამომდინარე, მათ მიერთებას ითხოვდა. პორფიროგენეტის ერთადერთი არგუმენტი ამის საწინააღმდეგოდ არის ის, რომ იბერებს არ შეუსრულებიათ თავიანთი დაპირება, არასოდეს დახმარებიან ბიზანტიას.

მეორე დოკუმენტში, რომელიც თავად კონსტანტინე VII მიერაა ხელმოწერილი, აღნიშნულია, რომ კუროპალატი და მისი ძმისშვილი აღარნასე მაგისტრი (ბაგრატ მაგისტრის ძე) მხოლოდ იმ ტერიტორიებს მიიერთებდნენ, რომელთაც თავიანთი ძალებით გაათავისუფლებდნენ აგარიანელებისგან. პორფიროგენეტი აგერ უკვე მერამდენედ აღნიშნავს, რომ იბერებს არა აქვთ არავითარი უფლება თეოდოსიუპოლისა და მის მახლობლად მდებარე ციხესიმაგრეების მფლობელობისა, რადგან ისინი არათუ დახმარებიან იმპერიას, ზოგჯერ ღალატობდნენ კიდევ მას (ბაგრატმა, ამოტის ძმამ და აღარნასეს მამამ, რომელიც ბიზანტიელი სპასალარის იოანე კურკუასის თანამებრძოლი იყო, ნდობით ჩაბარებული მასტატუს სიმაგრე თეოდოსიუპოლელებს გადასცა).

¹² DAI, vol. II, p. 175. გეორგიკა, IV, ნაკვ. II, გვ. 268. ასევე ტექსტის რუსული კომენტარები, 33-418.

¹³ E. Χρυσοςζ Η Βυζαντινη επικρατεια και τα συνορα τηζ αυτοκρατοριασ («ბიზანტიური თვითმპყრობელობა და იმპერიის საზღვრები») Ευρωπαϊκ κειμεριο των Δεληφωσ, Β δεσμηυσ βυζαντιολογικη συσταντησ, O. K. Πορφυρογεννητοσ και η εποχη του, ათენი, 1989.



დასასრულ, პორფიროგენეტი აჯამებს რა ყველა ზემოთ აღნიშნულ ფაქტს, არგუმენტსა თუ დასკვნას, დასძენს: რადგანაც კუროპალატი ითვლება ერთგულ და ნამდვილ ყმად და მეგობრად¹⁴, ბასიანის საზღვრად უნდა დარჩეს მდინარე ერაქსი (არაქსის მაგივრად ამ მდინარეს სწორედ ასე იხსენიებს). ილირიის მიმდებარე ტერიტორიები დარჩებათ იბერებს, ხოლო თეოდოსიუპოლი და მისი მახლობელი ციხესიმაგრეები და სოფლები კი – ბიზანტიელებს.

მნელია ამ პოლიტიკური კონფლიქტის შეფასება და სწორი დასკვნების გაკეთება. ჯერ ერთი, არ მოგვეპოვება აღნიშნული ქრისოვულების სრული ტექსტი. კონსტანტინე VII გვაწვდის გარკვეულ ინფორმაციას, მაგრამ, ალბათ, მხოლოდ იმ ციტატებს, რომლებიც იმპერიის ინტერესებს შეესაბამებოდა. პარადოქსულია ის, რომ ის რომანოზ I ლაკაპინოსის მიერ ხელმოწერილ ქრისოვულებს უფრო მეტ ყურადღებას უთმობს, ვიდრე – თავის მიერ ხელმოწერილს (პირველი შემთხვევა აღწერილია სტრ. 11118, ხოლო მეორე – სტრ. 125127). იმპერატორს სურს დაამტკიცოს, რომ იბერების მოთხოვნა, მიიერთონ თეოდოსიუპოლი და ბასიანი, არასამართლიანია. მაგრამ იმისათვის, რომ მას დაუეთანხმოს, არ კმარა მხოლოდ მისი არც თუ მტკიცე არგუმენტები. უნდა ვიცოდეთ, როგორ ასაბუთებდნენ თავიანთ მოთხოვნებს თავად იბერები და, რაც ყველაზე მთავარია, რას ამბობდა კუროპალატის ნდობით აღჭურვილი პირი, ზურვანელი. კონსტანტინე VII ამაზე დუმს და მხოლოდ ერთხელ იხსენიებს ქართველი მხარის არგუმენტს (კეძეონის ციხესთან დაკავშირებით სტრ.75-80), მაგრამ აქაც ბევრი ნიუანსი საკმაოდ ბუნდოვანია: რატომ არ ენდობა კუროპალატი ბიზანტიელებს? რატომ უყვარდათ იბერებს ასე მხურვალედ თეოდოსიუპოლელები? (როგორც თავად პორფიროგენეტი აღნიშნავს არაერთხელ, სტრ. 64,74,171). პარადოქსულია ასევე ის, რომ კონსტანტინე VII მხოლოდ იბერთა ერთ არგუმენტს იხსენიებს, მაგრამ არა თავისი პირადი ურთიერთობიდან, რასაც, ალბათ, უფრო დიდი მნიშვნელობა ექნებოდა, არამედ – რომანოზ I ლაკაპინოსისა.

გარდა ამისა, იმპერატორის განწყობა იბერებისადმი, უფრო კონკრეტულად კი, კუროპალატისადმი საკმაოდ კომპრომისული და ლოიალურია. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული მხარე ზშირად „არასწორად იქცევა“, კონსტანტინე VII იბერ კუროპალატს მაინც სიყვარულით იხსენიებს (სტრ.172).

ტექსტის ყურადღებით გაცნობის შემდეგ მკითხველი დაასკვნის, რომ პორფიროგენეტი, რბილად რომ ვთქვათ, არაობიექტურია, როცა ქართველებს ბრალად ღალატსა და ორგულობას სდებს. როგორც ჩანს, ბიზანტიელები არაბების წინააღმდეგ ქართველების გამოყენებას ცდილობდნენ ისე, რომ ამ ერთობლივი ძალებით წართმეულ სტრატეგიულ პუნქტებს ბოლოს თავად დაპატრონებოდნენ. ბიზანტიის ასეთი პოლიტიკა, ბუნებრივია, ქართველების

¹⁴ ყმა და მეგობარი დიპლომატიური ტერმინებია (ინგლისური კომენტარები, გვ.177. რუსული კომენტარები, გვ.421).

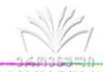
განრისხებას გამოიწვევდა და მას იმპერიის მოკავშირიდან მის მოწინააღმდეგე¹⁵ აქცევდა.

DAI-ის 46-ე თავის სათაურია «იბერთა»¹⁵ გენეალოგიისა და ციხესიმაგრე არტანუჯის შესახებ». ის იწყება ბაგრატიისა (+909) და მისი ძმის, დავით მამფალის (+943) ისტორიით, რომლებიც სუმბატ დიდის (+890) შვილები იყვნენ. ავტორის აზრით, «მამფალი» ყოვლადწმინდას ნიშნავს. ამ აშკარა შეცდომას ორი განმარტება აქვს: ან პორფიროგენეტის ინფორმატორები არაქართველები არიან, ანდაც – ის თავად ცდილობს ამ წოდების განმარტებას (სინამდვილეში მამფალი თავადს ნიშნავს). ჩვენი აზრით, პირველი ვარაუდია მისაღები.

როგორც სათაურიდან ირკვევა, ამ თავის მთავარი თემა არტანუჯის ციხესიმაგრეა. ტექსტის თანახმად, ის ბაგრატს ერგო წილად. პორფიროგენეტი თავის ვაჟს დეტალურად აწვდის ინფორმაციას არტანუჯთან დაკავშირებულ ერთ ინციდენტზე. რომანოზ I ლაკაპინოსმა იბერიაში გააგზავნა თავის ნდობით აღჭურვილი პირი, ამირსპასალარი კონსტანტინე, გურგენისთვის მაგისტრის წოდების მისანიჭებლად (ტექსტის თანახმად, მაგისტრის სამოსი გაატანა). ეს გურგენი აშოტის, ზემოაღნიშნული ბაგრატიის შვილიშვილის¹⁶, სიძე იყო. სანამ კონსტანტინე იბერიაში მიადგებოდა, იმპერიის დედაქალაქში ჩავიდა ვინმე ბერი ალაპიოსი, რომელმაც ლაკაპინოსს აშოტთან შეხვედრის შესახებ უამბო. ეს უკანასკნელი მტრულად იყო განწყობილი თავისი სიძისადმი, შეშურდა მისი დაწინაურება და იმპერიის გულის მოსაგებად მას არტანუჯის დაკავება შესთავაზა. რომანოზ I-მა სასწრაფოდ ამცნო კონსტანტინეს, გურგენის მაგისტრის ხარისხით დაჯილდოების ნაცვლად არტანუჯში წასულიყო. გურგენისადმი მტრულად არა მხოლოდ აშოტი, არამედ მისი ძმებიც იყვნენ განწყობილნი, რომელთაც თავიანთი ძამის, ადარნასე კუროპალატის, გარდაცვალების შემდეგ (ის 945 წ. ბერად აღიკვეცა, 951 წ. გარდაიცვალა) ემზოდნენ, იმპერატორს მისი წოდება გურგენისთვის არ ებოძებინა. კონსტანტინე მართლაც მივიდა არტანუჯში და აშოტს ბიზანტიის დროშა გადასცა, რომელმაც ის სიმაგრის თავზე აღმართა. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ არტანუჯი უკვე ბიზანტიის საკუთრება იყო, ანუ აშოტმა ლაკაპინოსს არტანუჯი აჩუქა. ეს რომ გურგენმა და აშოტის ძმამ, დავითმა, შეიტყვეს, გაერთიანდნენ და იმპერატორს მუქარით საჯარო წერილი გაუგზავნეს: თუ ის არ დატოვებდა არტანუჯს, იბერები სარკინოხებს შეუერთდებოდნენ და ისინი არა მხოლოდ არტანუჯის დაბრუნებას, არამედ – თვით იმპერიის წინააღმდეგ გაბრძოლებასაც შეძლებდნენ. ეს რომ ლაკაპინოსმა წაიკითხა, შეეშინდა, ქართველები მართლა არ

¹⁵ როგორც გლიტავრინი აღნიშნავს, ამ შემთხვევაში იბერებში ბაგრატიონები იგულისხმებიან (რუს. კომენტარები, გვ. 421).

¹⁶ ბაგრატიის შვილების შემდეგ ა.გუგუშვილისა და ტექსტის ინგლისური კომენტარების ბაგრატიონთა გენეალოგიური შტოს ცხრილი წყდება.



გადასულიყვნენ სარკინოზების მხარეს, ამიტომ კომპრომისი ამჯობინა, ყველაფერი კონსტანტინეს გადააბრალა, მას სასწრაფოდ ქალაქში დაბრუნება და აშოტის თან წაყვანა უბრძანა, რომელსაც კონსტანტინეპოლში უბოძა კუროპალატობის ხარისხი.

46-ე თავის ბოლო აბზაცში (5 სტრიქონი) კონსტანტინე VII უხსნის თავის შვილს, თუ რაში დასჭირდა მას ამ ფაქტის ასე დეტალურად გადმოცემა. მისი აზრით, რომანოზ II-თვის ეს მაგალითი უნდა ყოფილიყო, რათა ესწავლა რთული პოლიტიკური სიტუაციებიდან თავის დაღწევა.

როგორც ტექსტიდან ირკვევა, არტანუჯი მხოლოდ ქართველ მეფეთა საყვარელი სიმბოლო როდი იყო¹⁷. ბიზანტიაც განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა მის მიმართ. გაიგო თუ არა ლაკაპინოსმა აშოტის სურვილი, ციხის ბიზანტიელთათვის გადაცემის შესახებ, კონსტანტინე სასწრაფოდ არტანუჯში გააგზავნა. ჩვენთვის უცნობია, თუ საიდან შეიტყო აშოტმა, რომ იმპერატორი გურგენის დაწინაურებას აპირებდა. ტექსტში მოხსენიებულია ერთი ბერი ალაბოსი, ალბათ, აგენტი, რომელიც ორივე მხარის სამეფო კარზე მიღებული პირია. პორფიროგენეტი არაფერს ამბობს, მაგრამ იქნებ სწორედ ის არის პიროვნება, რომელსაც აშოტსა და მის სიძეს შორის არსებული უთანხმოება კიდევ უფრო უნდა გაემძაფრებინა. ბიზანტიაში უეჭველად ექნებოდათ ცნობები მათ შორის არსებულ განხეთქილებაზე, ამიტომ იმპერატორი უცილობლად შეეცდებოდა ამ ფაქტის თავის სასარგებლოდ გამოყენებას. გაუგებარია, გურგენისთვის მაგისტრის ხარისხის მისანიჭებლად რატომ გააგზავნა ლაკაპინოსმა თავისი წარმომადგენლობა იბერიაში (აშოტის შემოხვევაში ტიტულის მისაღებად თავად კანდიდატი მიღის კონსტანტინეპოლში).

საყურადღებო და სასიამოვნოა ის ფაქტი, რომ, გურგენი და მაგისტრი დავითი ურთიერთთან დაპირისპირებული არიან, მაგრამ გადამწყვეტ მომენტში ივიწყებენ პირად უთანხმოებას და ერთიანდებიან «საერთო მტრის» წინააღმდეგ.

ტექსტის ამ მონაკვეთის ყურადღებით გაცნობისას მკითხველი დაასკვნის, რომ იბერია იმ დროს საკმაოდ ძლიერი იყო და არავის არ აძლევდა უფლებას მისი სუვერენიტეტის შელახვისა. ბიზანტიისთვის მნიშვნელობა ჰქონდა მის პოლიტიკურ ორიენტაციას. დავითისა და გურგენის წერილმა¹⁸ ლაკაპინოსი შეაშინა და კომპრომისი ამჯობინა. მოწინააღმდეგე რომ სუსტი ყოფილიყო, ასეთი თავხედური წერილი მის განრისხებას (და არა შიშს) გამოიწვევდა. როგორც ჩანს, გურგენს და დავითს მართლაც შესწევდათ ძალა, რათა თავიანთი მუქარა აღესრულებინათ და ეს თავად ლაკაპინოსმაც კარგად უწყობდა. ტექსტიდან ისიც თვალნათელია, რომ იმ პერიოდში სუვერენული იბერიის მთავარნი თუ მეფენი მაქსიმალურად ცდილობდნენ არ დაეშვათ

¹⁷ იხ. „ქართლის ცხოვრება“, გვ.177,17-178,5.305,7-8. 377,1-7.

¹⁸ აღნიშნულ წერილს თანამედროვე ტერმინოლოგიით, შეიძლება, ულტიმატუმი ვუწოდოთ.

თავიანთი ქვეყნის შინაურ საქმეებში იმპერიის ჩარევა. არტანუჯისა და კეპონის ციხის ინციდენტი საუკეთესო დადასტურებაა მათი ამ მცდელობისა.

45-46 თავები (43-44-თან ერთად, რომელიც სომხებს ეძღვნება) განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგანაც შეიცავს უნიკალურ ინფორმაციას იბერიისა და ბიზანტიის ურთიერთობის შესახებ IX-X სს-ში.

როულია გადაჭრით იმის თქმა, თუ ვინ არიან 45-46 თავებისთვის პორფიროგენეტის ინფორმატორები. მარტო სახელი ადარნასე ტექსტში სამნაირადაა მოხსენიებული და არც ერთხელ ქართული ვერსიით: ადრანასის (45,36;46-40,41,46), ადრანასურ (46,6) და ადრანასე (45,126;46-38,83,85,147,164). აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ პორფიროგენეტი ამ ორი თავისთვის სხვადასხვა სახის ინფორმაციას იყენებს და ფაქტია, რომ არაქართველებისაგან. 45-ე თავს ეტყობა სომხური გავლენა (ზურვანელის ტიტული სომხურად იხსენიება (აზატი) და მდინარე არაქსსაც სომხური სახელწოდებით (ერაქსი) ვხვდებით). 46-ე თავში კი (სტრ.42-48) არატანუჯი, როგორც სავაჭრო ცენტრი, აღწერილია მუსლიმანური ტერმინებით (რაპატი, არზინი). გარდა ამისა, ქართული სიმაგრე ყველისციხე მოხსენიებულია ბერძნული შესატყვისით (Τυροκαστρον) ტიროკასტრონ. ბუნებრივია, არც ერთი ქართველი არ მოიხსენიებდა მას ბერძნულად და არც მაძფალზე იტყოდა, რომ „ყოვლადწმიდას“ ნიშნავს. 46-ე თავი მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისით, რომ ავტორი უნიკალურ ცნობებს გვაწვდის არტანუჯზე (მნიშვნელოვანი სავაჭრო ცენტრი იყო). გარდა ამისა, იმავე თავში დეტალურად ვიგებთ, თუ როგორ გახდა აშოტ არტანუჯის მფლობელი (რომელსაც ავტორი კისკასს¹⁹ უწოდებს) კუროპალატი.

დასასრულ კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ DAI-ის ქართული მონაკვეთის მნიშვნელობას: აქ მოთხრობილი ამბები ჯერ კიდევ ლეონ VI-ის დროს იწყება და გრძელდება რომანოზ ლაკაპინოსისა და თავად პორფიროგენეტის მეფობის წლებში. ამოტომაც (როგორც 46-ე თავის ბოლო აბზაცშია აღნიშნული) აიღრია ისინი ავტორმა შვილისთვის «ჭკუის სასწავლებელ» მაგალითებად.

¹⁹ მარი ბროსე ამ ზედწოდებას სიტყვა კისკისს უკავშირებს (იხ. ინგლისური კომენტარები გვ. 178). ეს სახელი აშოტს, ალბათ, თავისი მხიარული ხასიათის გამო შეერქვა. თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული წყაროებისთვის უცნობია აშოტის ეს მეტსახელი.

პახტანგ იმნაიშვილი

XIX-XX საუკუნეების მიჯნის საქართველო არაქართველების თვალთ

(ლეო ლოპატინსკისა და ჰუგო შუხართის მიმოწერიდან)

კავკასიურ ენათა ცნობილი მკვლევარი ლევ ლოპატინსკი (1842-1922) დაიბადა გალიციაში, სოფ. დოლინოში. იგი ჯერ პრაჰის უნივერსიტეტში შევიდა, საიდანაც ლვოვის უნივერსიტეტში გადავიდა, რომელიც 1864 წელს დაამთავრა და დაიწყო პედაგოგიური მოღვაწეობა. 1866 წ. ლოპატინსკი მიდის რუსეთში, სადაც ძველი ენების მასწავლებელი იყო სზვადასხვა ქალაქის გიმნაზიებში. 1874 წელს იგი ნოვოროდ-სევერსკის გიმნაზიის ინსპექტორად დაინიშნა, 1877 წელს კი იმავე თანამდებობაზე გადაიყვანეს უფაში. 1881 წელს ლოპატინსკი დაინიშნა ტროიციკის გიმნაზიაში, ხოლო ორი წლის შემდეგ პიატიგორსკში პროგიმნაზიის ხელმძღვანელად. ამან, თავის მხრივ, დიდი გავლენა იქონია ლოპატინსკის დაინტერესებაზე კავკასიოლოგიით. 1883 წლიდან მან დაიწყო კავკასიის სზვადასხვა ენის შესწავლა. თავდაპირველად, რაკი ჩრდილო კავკასიაში იმყოფებოდა, ჩერქეზული და ყაბარდოული აითვისა, რომელთა შესახებ გამოკვლევები გამოაქვეყნა შესაბამისად 1888 და 1891 წლებში. 1889 წლიდან 1917 წლამდე ლოპატინსკი კავკასიის სასწავლო ოლქის საოლქო ინსპექტორია. სზვათა შორის, როცა კავკასიის სასწავლო ოლქის კურატორის ადგილი ვაკანტური იყო ან კურატორი ადგილზე არ იმყოფებოდა, ლოპატინსკი არაერთგზის ასრულებდა მის მოვალეობას.

მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ მაღალი პოსტი ჰქონდა, ლოპატინსკი პოლიტიკაში არ ერეოდა, რამაც მას დიდი პატივისცემა და სიმპათია მოუპოვა მრავალეროვანი კავკასიის მოსახლეობაში. ალბათ, ამის, გამო იყო რომ მას არ აღირსეს კავკასიის სასწავლო ოლქის კურატორის ადგილი, თუმცა ყველა ხელავდა მის ადმინისტრაციულ უნარს, ტაქტს, მრავალწლოვან სასწავლო-პედაგოგიურ სტაჟს და სოლიდურ სამეცნიერო სახელს.

1917 წელს, რევოლუციის დასაწყისში, ლოპატინსკი ძველებურად განაგებდა სასწავლო ოლქს, მაგრამ მას შემდეგ, რაც ოლქში შეიქმნა კომისარიატი სასწავლო პროცესების სამართავად, იგი იძულებული გახდა, დაეტოვებინა სამსახური და მთლიანად სამეცნიერო მუშაობას მიეძღვა. ახლადგახსნილ ამიერკავკასიის უნივერსიტეტში იგი თავდაპირველად დოცენტად აირჩიეს, შემდეგ კი პროფესორად, მაგრამ 1919 წლის შემოდგომაზე, უნივერსიტეტის დახურვის შემდეგ, მან დატოვა თბილისი, საცხოვრებლად გადავიდა ბაქოში

და მუშაობა დაიწყო იქაურ უნივერსიტეტში პროფესორად, სადაც კითხულობდა ბერძნულ-რომაული და ბიზანტიური ლიტერატურის ისტორიას.

ლოპატინსკი იყო მოსკოვის არქეოლოგიური საზოგადოების კავკასიის განყოფილების შრომათა საერთო ხელმძღვანელი. ამ თანამდებობაზე იგი 20 წლის განმავლობაში იმყოფებოდა შეუცვლელად, 1921 წელს მან ბაქოში დააარსა ამ საზოგადოების აზერბაიჯანული განყოფილება, საკუთრივ მოსკოვის არქეოლოგიურ საზოგადოებაში კი იგი 1902 წლიდან იყო წევრი. 1914 წელს აირჩიეს მოსკოვის არქეოლოგიური საზოგადოებისა და რუსეთის გეოგრაფიული საზოგადოების საპატიო წევრად.

1922 წლის 6 იანვარს დაბადების 80 წლის აღსანიშნავად მას გადაუხადეს ოუბილე. მისი დამსახურების გათვალისწინებით ბაქოს უნივერსიტეტმა მას კავკასიური ენებისა და ლიტერატურის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხი მიანიჭა დისერტაციის დაუცველად.

ლეო ლოპატინსკი კავკასიურ ენათა თვალსაჩინო მკვლევარია. 1891-1913 წლებში რედაქტორობდა პერიოდულ კრებულს „Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа“. იგი ძირითადად ჩრდილო კავკასიის ენებს იკვლევდა, თუმცა გამოცემული აქვს „ლათინური ენის გრამატიკაც“. აღნიშნულ კრებულში ლოპატინსკის გამოქვეყნებული აქვს „მოკლე ყაბარდოული გრამატიკა“ და „რუსულ-ყაბარდოული ლექსიკონი საძიებლითურთ“ (1890), „შენიშვნები ადიღური ენის კიახური დიალექტის შესახებ“ (1891), „ადიღური (ჩერქეზული) ტექსტები“ (1896), ნაშრომები კავკასიურ ენათა გავლენით რუსულში გაჩენილი სუფიქსების შესახებ (1902-08), მას ეკუთვნის აგრეთვე „ყაბარდოული ანბანი“ (1906) და სხვ. 1896 წელს ლაიფციგის უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტმა კავკასიური ენების კვლევის საქმეში გაწეული წვლილისა და სადისერტაციო ნაშრომის დადებითად შეფასების საფუძველზე ლეო ლოპატინსკის დაუსწრებლად მიანიჭა მეცნიერებათა დოქტორის ხარისხი.

„Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа“ იყო სერიული გამოცემა. 46 ტომიდან 44 გამოიცა თბილისში (1881-1915), ხოლო ორი – მაჰაჩყალაში (1926 და 1929). გამოცემის ინიციატორი იყო კავკასიის სასწავლო ოლქის კურატორი კ.იანოვსკი (1822-1902). კრებულის გამოცემაში დიდი როლი შეასრულა პედაგოგმა და მეცნიერმა ლეო ლოპატინსკიმ, რომლის რედაქციითაც გამოქვეყნდა 25 ტომი. კრებულში თანამშრომლობდნენ რუსი კავკასიისმცოდნეები და ადგილობრივი ინტელიგენციის წარმომადგენლები, მასში ქვეყნდებოდა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული, გეოგრაფიული, ფოლკლორული მასალები და ნარკვევები, ძველი ისტორიული ქრონიკები. გამოცემის მიზანი იყო კავკასიის ცალკეული სოფლების მონოგრაფიული შესწავლა. კრებულს დიდი მნიშვნელობა აქვს კავკასიის მოსახლეობის ისტორიული წარსულის, ეთნოგრაფიის, ყოფის, სულიერი კულტურისა და გეოგრაფიის შესწავლისათვის.



ამ ფურნალს თვალს ადევნებდნენ არა მარტო კავკასიასა და რუსეთში, არამედ, მისი მეცნიერული ღირებულების გამო, საზღვარგარეთაც. ეს იყო, ალბათ, ერთერთი მიზეზი იმისა, რომ ლოპატინსკისთან დაახლოება ისურვა გამოჩენილმა ავსტრიელმა ენათმეცნიერმა ჰუგო შუხართმა. მართალია, შუხართს კავკასიური ენებიდან, კაცმა რომ თქვას, ძირითადად, ქართული აინტერესებდა, მაგრამ, როგორც დიდი დიაპაზონის მეცნიერმა, ქართულის მეზობელ ენებსაც მიაპყრო ყურადღება და საჭირო ინფორმაციის მისაღებად, აბა, ლოპატინსკიზე უკეთეს კორესპონდენტს ვის ნახავდა?! უნდა ვივარაუდოთ, რომ ლოპატინსკიზე შუხართს არტურ ლაისტმა მიუთითა, რომელიც, როგორც ალექსანდრე ბეშკენაძე იგონებს, პირველი იყო, ვინც ქართულით დაინტერესების გარიჟრაჟზე ავსტრიელ პროფესორს, საერთოდ, საქართველოდან გამოეხმაურა და ხელი შეუწყო ქართველ ინტელიგენციასთან სამეცნიერო თუ სხვა სახის კავშირის დამყარებაში (ბეშკენაძეს უნდა ვენდოთ, რადგან რამდენიმე წლის განმავლობაში შუხართის ქალაქში, გრაცში, სწავლობდა და, ბუნებრივია, როგორც ქართველს, განსაკუთრებული ურთიერთობა ჰქონდა სახელმძღვანელო პროფესორთან, მით უმეტეს, რომ ქართველმა მეცენატებმა საგანგებოდ სთხოვეს, ყურადღება მიექცია ბეშკენაძისთვის). როგორც კი შუხართმა ქართულის შესწავლა განიზრახა, XIX საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს არტურ ლაისტთან დაამყარა კავშირი, ხოლო შემდეგ მისი მეშვეობით ქართველი ინტელიგენციის სხვა წარმომადგენლებიც გაიცნო, ზოგიერთი მათგანი პირადადაც (პ.მელიქიშვილი, ა.ცაგარელი, ნ.ფორდანი, აბეშკენაძე, ნ.ლოლობერიძე...) ამ უკანასკნელთა ევროპაში ვიზიტების დროს. გრაცში, ჰუგო შუხართის არქივში, დაცულია ლეო ლოპატინსკის მიერ გაგზავნილი წერილები, რომლებშიც არეკლილია ერთი საუკუნის წინანდელი საქართველოს არაერთი მნიშვნელოვანი სამეცნიერო თუ ყოფითი ხასიათის საკითხი. ვფიქრობ, მათი გამომზეურება დაგვეხმარება იმ პერიოდის საქართველოს ისტორიის ზოგიერთი საკითხის გაშუქებაში.

ლოპატინსკის წერილები შუხართისადმი დაწერილია გერმანულად და მოიცავს პერიოდს 1895 წლიდან 1913 წლამდე. თარგმანში უცვლელადაა დატოვებული ავტორის სახელის ორიგინალისეული დაწერილობა — ლეო და არა ლევ, რომლითაც მას კავკასიაში იცნობდნენ.

№1

„15 სექტემბერი 1895

თბილისი

დიდად პატივცემულ ბატონო პროფესორო!

დიდი ყურადღებით წავკითხე თქვენი სახელდახელო შენიშვნები კავკასიური ენების შესახებ. მე სიამოვნებით ვუპასუხებ თქვენს შესაძლებელ შეკითხვებს

გერმანულად, რადგან მე, როგორც გალიციელმა რუსმა, პრაპისა და ლემბერგის¹ უნივერსიტეტებში მივიღე გერმანული განათლება, თუმცა ახლა გერმანულს ისე ვეღარ ვფლობ, როგორც ძველად. როგორც კავკასიის სასწავლო ოლქის (რუსეთი 14 სასწავლო რეგიონადაა დაყოფილი) სასკოლო ინსპექტორს, ნამდვილად მაქვს საბაბი, ამ ჯერ კიდევ ნაკლებად შესწავლილი ქვეყნის (და ცენტრალური აზიისაც) ყოველ კუნჭულს მივაპყრო მზერა და, ბუნებრივია, ჩემს მოვალეობად ვთვლი, კავკასიური ენების კვლევისას ყველანაირი შესაძლებლობა გამოვიყენო. ზოგი რამ უკვე გავაკეთე და თავს ბედნიერად ჩავთვლი, თუ სამეცნიერო წრეებში აღიარებას მოვიპოვებ. დღემდე Сборник-ის² 20 ნაკვეთია უკვე გამოცემული, ამჟამად XXI ნაკვეთზე ვმუშაობ, რომელშიც ადიღური (ჩერქეზული) ტექსტების მთელი წყება იქნება შესული. გეთაყვა, მაცნობეთ, რამდენი ტომი გაქვთ მიღებული, რათა ნაკლული ნაკვეთები გამოგიგზავნოთ (პირველი 12 ნაკვეთი უკვე გაიყიდა). ბატონი კურატორი, საიდუმლო მრჩეველი იანოვსკი მეგობრულად გითვლით მადლობას თქვენი წერილისთვის.

ულრმესი ყურადღებით

თქვენი ერთგული

ლეო ფონ ლოპატინსკი.

ჩემი ადრესია: Его п-ству Льву Григорьевичу Лопатинскому, Окружному инспектору Кавказского Учебного Округа. Тифлисъ, Московская, 8“.

ისე ჩანს, თითქოს ეს თბილისიდან გაგზავნილი პირველი წერილია, რადგან ლოპატინსკი შუხართს თავის მისამართს აცნობს. მანამდე, ეტყობა, სხვა მისამართზე გაუგზავნა ან სხვისი მეშვეობით მიაწვდინა შუხართმა წერილი. როგორც ზემოთ ითქვა, საფიქრებელია, არტურ ლაისტმა მიუთითა შუხართს ლოპატინსკიზე, რადგან ეს უკანასკნელი მეტად საჭირო კორესპონდენტი უნდა ყოფილიყო გრაცელი პროფესორისთვის, რაკი, ჯერ ერთი, კავკასიური ენების სერიოზული მკვლევარი იყო, თანაც, გერმანული კარგად იცოდა (ასეთი ხალხი საქართველოში ცოტა თუ მოიძებნებოდა. საგულისხმოა, რომ, როგორც არტურ ლაისტი შუხართისადმი გაგზავნილ ერთერთ წერილში აღნიშნავდა, წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამეობაში არავენ იცოდა გერმანული, და პროფესორს ურჩევდა, თბილისში ფრანგულად მოეწერა) და ასეთ კაცთან კორესპონდენციების გაცვლა ნაკლებ დროს მოითხოვდა, თუ

¹ ლემბერგი დღევანდელი ლვოვია უკრაინაში.

² იგულისხმება იმხანად თბილისში გამოცემული ჟურნალი „Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа“, რომლის გამოცემასაც ლეო ლოპატინსკი ეგდა სათავეში.



იმას გავითვალისწინებთ, რომ, ჩვეულებისამებრ, 1898 წლამდე **შუხართი** ცდილობდა, წერილები კოლეგებისთვის იმ ქვეყნის ენაზე მიეწერა, სადაც აგზავნიდა. მერე, რაკი შეატყო, რომ ამას დიდი დრო მიჰქონდა, ამ ინიციატივას თავი დაანება. ალბათ, ერთგვარი ბიძგი მათს ნაცნობობას **Сборник-მაც** მისცა, რომელიც შუხართს კავკასიიდან მიაწვდინეს და, რაკი შეატყო, რომ ლოპატინსკი მისთვის საჭირო კაცია, თბილისელი ნაცნობების მეშვეობით დაუკავშირდა მას.

ბირველი წერილი შუხართმა, ვფიქრობ, კიანოვსკის კანცელარიაში გაგზავნა ლოპატინსკისთვის გადასაცემად, რადგან ამ უკანასკნელის ზუსტი მისამართი არ იცოდა.

№ 2

„თბილისი

23 იანვარი/4 თებერვალი 1896

დიდად პატივცემულ ბატონო პროფესორო!

მეტად ბედნიერი ვარ, რომ შესაძლებლობა მაქვს, დახმარება გავიწიოთ ჩვენი **Сборник-ითა** და უსლარის³ ნაშრომებით. ამჟამად ვმუშაობ **Сборник-ის XXI** ნაკვეთზე, რომელიც კარგა ხნის წინ იქნებოდა გამზადებული, რომ არა ჩემი ავადმყოფობა, რაც ჩრდილო კავკასიაში ჩემი უკანასკნელი სარევიზიო მოგზაურობისას შემეყარა და სასტიკად შემომიტია. ახლა საკმარისად დავისვენე და შემიძლია ადილური ტექსტები (ყაბარდოული, შაფსულური და აბაზური) დავამუშაო. ალბათ, მასამდე შეეძლებ ჩემი სამუშაოს დასრულებას.

უბიხური, რომელსაც შუალედური ადგილი უჭირავს ადილურსა და აფხაზურს შორის, კავკასიის მიწიდან მთლიანად აღიგავა.

როგორც ჩემთვის ცნობილია, უბიხები მცირე აზიაში, იზმიდის მიდამოებში, არიან კიდევ შემორჩენილნი და მე ვაპირებ, ისინი მომავალი წლის ზაფხულის არადადეგების დროს მოვინახულო, რათა მათს ენაზე ვიმუშაო ცოტაოდენად. **Сборник-ის** ნომრები მთის ხალხთა შესახებ აქ, ალბათ, შეიძლება ჯერ კიდევ იმოვოს კაცმა ბეგიევის⁴ წიგნის მალაზიაში. როცა შემთხვევა მომეცება, გავიკითხავ. გერმანულ ან ფრანგულ ენაზე დაწერილი სტატიის გადათარგმნისთვის მიმართეთ ბატონ თაყაიშვილს (**Его Высокоблагородию Евфимию Семеновичу Такайшвили, инспектору Дворянской школы, в Тифлис**). უსლარის წიგნი აფხაზურის შესახებ სწრაფად გაიყიდა.

³ პეტრე უსლარი (1816-75) – რუსი ლინგვისტი და ეთნოგრაფი, კავკასიური ენების ცნობილი მკვლევარი.

⁴ კონსტანტინე ბეგიევი – მწერალი, წიგნების გამომცემელი, ბუკინისტი და ანტიკვარი თბილისში.

გრაფი ზიჩი იანვრის დასაწყისში თბილისში იმყოფებოდა და საშუალებას მომეცა, მას ვწვეოდი. ჩემთვის არაა ცნობილი შედეგები მისი სამეცნიერო მოგზაურობისა ყაზიყუმინელების რევიონში, სადაც იგი რამდენიმე დღით ჩავიდა იმ იმედით, რომ იქ რაღაც მსგავსებას იპოვიდა მადიარულთან – რადგან მე რამდენიმე კვირის განმავლობაში ავადმყოფობის გამო შინიდან არ გავსულვარ.

მოტყეებას გთხოვთ, თუ ჩემი სათხოვარით ერთგვარად გაგრჯით: როგორც თქვენთვის ჩემი წინა წერილიდანაა ცნობილი, მე ავსტრიული⁵ უნივერსიტეტი დავაბთავრე (ლემბერგში) ჯერ კიდევ 1864 წელს და ჩემთვის მეტად სასურველი იქნებოდა, ლაიფციგის უნივერსიტეტში მიმელო დოქტორის ხარისხი დაუსწრებლად. მე ვეყრდნობი ჩემს ნაშრომებს კავკასიური, აგრეთვე ირანული და სემიტური ენების შესახებ. რაკი ჩემთვის, საკმაოდ ხანდაზმული კაცისთვის, რომელიც 54 წლისაა, ძნელია ასე შორს მოგზაურობა და, ამას გარდა, საგრძნობი ხარჯებიც იქნება გასაღები, თქვენგან დიდად დავალებული ვიქნებოდი, თუ ჩემდამი კეთილგანწყობას გამოიჩინდით და წერილობით მაცნობებდით, რა პირობებია საჭირო დოქტორის ხარისხის მისაღებად.

ულრმესი ყურადღებით

თქვენი ერთგული

ლეო ფონ ლოპატინსკი“.

გრაფ ზიჩის შესახებ ქვემოთ იქნება საუბარი, რაც შეეხება კონსულტაციას დოქტორის ხარისხის მიღების საქმეში, ჩანს, შუსართმა ოპერატიულად და დაწვრილებით მისწერა, რა საბუთები უნდა გაეგზავნა ამ მიზნით ლაიფციგში.

№ 3

„თბილისი

19 თებერვალი/2 მარტი 1896

მე გავითვალისწინე თქვენი კეთილგანწყობილი რჩევა და ჩემი თხოვნა გუშინ ლაიფციგში გავაგზავნე. მას მივყავოლე აუცილებელი 3 ეგზემპლარი Сборник-ის XII ნაკვეთისა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ვერ შევძელი შიგ საუნივერსიტეტო მოწმობების ჩადება, რადგან ისინი სამინისტროს არქივებშია შენახული. ალბათ, მოვანერხებ ლემბერგიდან ასლების მიღებას. ჩემი სხვა შრომები, კერძოდ, ყუმუხური ტექსტები (XVII ნაკვ.), ქურთული, თალიშური, თათური, არამეულ-სირიული და ახალსირიული ტექსტებიც (XX ნაკვ.) დოკუმენტებისთვის არ დამირთავს, რადგან ისინი §18-ის პირობებს სრულად

⁵ 1772 წლიდან გალიცია ლეოვიანად შედიოდა ავსტრიის, ხოლო 1867-1918 წწ. – ავსტრია-უნგრეთის შემადგენლობაში. სწორედ ამ დროს ეწოდა მას ლემბერგი.



არ აკმაყოფილებდა. ყველა შემოჩამოთვლილი ნაკვეთი **Сборник-ისა** 20-ვე ნაკვეთის შინაარსთან ერთად დიდი ხანია გამოვიგზავნეთ. ჩემი „ლათინურის გრამატიკა“ (6 გამოცემა) არ მიხსენებია.

ჩვენს **Сборник-ში** (VI ნაკვ.) არის ერთი პატარა უდიური ტექსტი (**Рустам**). თუ ის მოვებნე, გამოვიგზავნით. იგი დაგაინტერესებთ იმ თვალსაზრისით, რომ იქიდან ჩანს მაღიარებსა და უდიებს შორის სავარაუდო ნათესაური კავშირის სრული უსაფუძვლობა, რადგან, ალბათ, ჩერქეზებს (სახელი „პაჭანიკები“, ჩემი შეხედულებით, ჩერქეზულია) უფრო უნდა ჰქონოდათ პრეტენზია იმისა, რომ ამ ათასწლეულში ყველაზე საოცარი სწორედ მათი სისხლით ნათესაობის შესახებ წამოჭრილი საკითხი იყო.

ლაზურს მეგრულის კილოკავად თვლიან. მოკლე ხანში ზოგიერთ ტექსტს ჩაეიწერ ბათუმში. მათს ასლებს, რა თქმა უნდა, დაბეჭდვამდე თქვენ გამოვიგზავნით.

ნება მიბოძეთ, დიდი მადლობა გადაგიხალოთ თქვენი თავაზიანი წინასწარი გარჯისთვის, რითაც თქვენ ჩემი, ალბათ, ამო სურვილის შესრულებას ცდილობდით.

გულწრფელი ყურადღებით

თქვენი ერთგული

ლევ ფონ ლოპატინსკი

P.S. ჩვენ თურმე, მართლაც, თანატოლები ვყოფილვართ: მე 1842 წლის 18 იანვარს ვარ დაბადებული⁶.

ამო სურვილი — წერს ლოპატინსკი. ეტყობა, მთლად არ ჰქონდა იმედი გადაწურული, თორემ სასკოლო ინსპექტორი ამოდ არ წამოიწყებდა ამ სათუო საქმეს. გარდა ამისა, შუხართის შეწუხებაც არ ღირდა ტყუილებრალოდ.

№4

„თბილისი

11 ივლისი 1896

დიდად პატივცემულო ბატონო პროფესორო!

რამდენიმე დღის წინ პროფ. რატცელმა ლაიფციგიდან მაცნობა, რომ ფილოლოგიის ფაკულტეტმა მომანიჭა დოქტორის ხარისხი, გუმინ კი მივიღე ამ სასიხარულო ცნობის დამადასტურებელი თქვენი ძვირფასი წერილიც.

⁶ რუსულ საბუთებში ლოპატინსკის დაბადების თარიღად 6 იანვარი უწერია, რადგან გათვალისწინებულია დროის ათვლაში იმხანად არასებული სხვაობა რუსეთსა და ევროპის ქვეყნებს შორის — 12 დღე.



რაკი მე აქედანაც შევიტყვე, რომ თქვენ ჩემი ნაშრომის რეცენზენტი იყავით, მე ჩემს წმინდა მოვალეობად ვთვლი, ჩემი უგულითადესი მადლობა მოგახსენოთ არა მხოლოდ თქვენი თანადგომისთვის დოქტორის ხარისხის მიღების საქმეში, არამედ ჩემი სადოქტორო შრომის კეთილგანწყობილი შეფასებისთვისაც. ბედნიერად ჩავთვლი ჩემს თავს, თუ მომავალში მომიხერხდება თქვენთვის მსგავსი სამსახურის გაწევა, რაშიც თქვენ დარმუნებულნი უნდა ბრძანდებოდეთ.

უღრმესი მადლობა Torre del Greco-ს ქართული ხელნაწერების შესახებ თქვენი უაღრესად საინტერესო შენიშვნების⁷ გამოგზავნისთვის. თქვენი შეხედულება მეგრულის ადგილისათვის ქართულთან მიმართებით, რომელიც გამოთქმულია წერილში „Georgian Folk Tales“-ის შესახებ⁸, ზოგიერთ აქაურ პოლიტიკოსს არ ესიამოვნა. ჩვენ აქ გვყავს არა მხოლოდ დიდად მეოცნებე სომეხი პოლიტიკოსები, რომლებიც ოცნებობენ ისეთ სომხეთზე, რომელიც გადაჭიმული იქნება მდ. დონის შესართავიდან კილიკიამდე, არამედ საქართველოს ისტორიული უფლების პატივისმცემელნიც, რომლებიც არა მარტო იგნორირებას უკეთებენ ენობრივ განსაკუთრებულობას სხვა ქართველური ტომებისას, როგორებიც არიან სვანები და მეგრელები, არამედ პრეტენზიასაც აცხადებენ აფხაზეთზე, ოსეთსა და სხვა მხარეებზეც, რომლებიც ერთ დროს საქართველოს ეკუთვნოდა.

ჩემთვის გამოგზავნილი მეგრულ-ლაზური ვოკაბულარი არაა მაინცდამაინც ფასეული, ასე რომ, Сборник-ში მისი დაბეჭდვა არ შემიძლია. მე მას გადავამუშავებინებ და ავტორსაც (ბატონ მაჭავარიანს ბათუმში) ვთხოვ, ზოგიერთი ლაზური ტექსტი გამოიმგზავნოს. მიიღეთ გასულ წელს გამოცემული რუსულ-ქართული ლექსიკონი ბაგაევისა? იგი კავკასიის სასწავლო ოლქის მიერ იყო სუბსიდირებული და განკუთვნილია სახალხო სკოლებისთვის. ცოტა ხნის წინ თბილისში გამოვიდა „Этимологический словарь русского языка“ ტორიაევისა, აგრეთვე ჩვენი სასწავლო ოლქის მიერ სუბსიდირებული გამოცემა. ზემოხსენებულ გამოცემებს ჯერ კიდევ არ დადგებიან დროს მიიღებთ.

ერთი კვირის წინ მივიღე ასლი ერთი არც მაინცდამაინც ძველი (1585 წ.), თუმცა, ერთი მხრივ, საინტერესო ეპიტაფიისა, რომელშიც ბერძნული ტექსტი რომელიდაც უცნობი ენის სიტყვებში იყო შერეული. მოსკოველმა პროფესორმა კორშმა მასში ჩერქეზული ივარაუდა და მე გამოიმგზავნა

⁷ იგულისხმება კ.შუხართის სტატია „ქართული ხელნაწერები თორრე დელ რეცო-ში“, 1896.

⁸ იგულისხმება გამოხმაურება მარჯორი უორდროპის ნაშრომზე „ეორგიან ოლქი თალეს“, რომელიც კ.შუხართმა „იტერარისცკეს ჩენტრალბლატ“-ში დაიბეჭდა 1896 წელს.



გასაშიფრავად. ვარაუდი გამართლდა. ამრიგად, ეს რამდენიმე სიტყვა შეიძლება ჩაითვალოს, როგორც უძველესი ძეგლი ადგილური ენისა...

ულრმესი ყურადღებით

თქვენი ერთგული

ლეო ფონ ლოპატინსკი“.

როგორც ჩანს, ლოპატინსკის მიერ წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის რეცენზენტად შუხართი გამოუყვიათ და მას დადებითად შეუფასებია კავკასიის სასწავლო ოლქის სასკოლო ინსპექტორის სამეცნიერო საქმიანობა. მოგვიანებით, იმავე წლის 26 ნოემბერს, შუხართს ანალოგიური თხოვნით ალექსანდრე ხახანაშვილმაც მიმართა, მაგრამ გრაცელმა პროფესორმა შუამდგომლობისაგან ამჯერად თავი შეიკავა: არა იმიტომ, რომ ხახანაშვილი ღირსი არ იყო ანდა ვერ აკმაყოფილებდა გერმანულ უნივერსიტეტთა მოთხოვნებს. არა! მან იცოდა თავისი კოლეგების ხასიათი და განწყობილება: ისინი არ დათანხმდებოდნენ, მათი აზრით, შემოვლითი გზით ამ მცირე დროის განმავლობაში დოქტორის ხარისხის მქონეჯერ დაუსწრებლად მინიჭებაზე.

№ 5

„თბილისი

30 ოქტომბერი 1896

დიდად პატივცემულ ბატონო პროფესორო!

ამ დღეებში Сборник-ის XXI ნაკვეთს გამოგიგზავნით. მასში შესულია ადგილური ტექსტები და, ამას გარდა, დამატებითი საკითხები ყაბარდოული გრამატიკისა. ეს შევსებები მეტწილად ეხება ობიექტის კაუზატივს, ზოგიერთ ისეთ მოვლენას სინტაქსიდან, რომლებიც ადრე არ ყოფილა განხილული, და III პირის ნაცვალსახელს...

XXII ნაკვეთი Сборник-ისა უკვე იბეჭდება. იგი მეტწილად მოიცავს არქეოლოგიურ საისტორიო მასალებს. ლინგვისტიკა მწირადაა წარმოდგენილი. მოუთმენლად ველი თქვენს სტატეიას ქართველური ეთნოგრაფიის შესახებ. ულრმესი ყურადღებით თქვენი ერთგული

ლეო ფონ ლოპატინსკი“.

„თბილისი
21.I.1897

დიდად პატივცემულო ბატონო პროფესორო!

ქუთაისში აღმოჩნდა საკმაოდ ძველი ლიტურგიკონი XVIII საუკუნის პირველი ნახევრისა (1710 წ.) ბაგრატიონების გერბით და ვახტანგ VI-ის გამოსახულებით. ეს ნაბეჭდი „კურთხევანი“ იმითაა აღსანიშნავი, რომ შეიცავს სახელებს მბეჭდავისას (ვიდაც რუმინელისას) და 6 გართობულ ტაეპს რუმინულ ენაზე. რუმინული გადმოცემულია არა საეკლესიო სლავურით, როგორც ეს ყოველთვის იყო მიღებული, არამედ ქართული ასოებით. მინაწერი რუმინული ტექსტისა ასეთია: „დაიბეჭდა ქ.ტფილისსა ხელითა მესტამბე მიხაილ სტეფანე-შვილისა უნგრო-ვლახელისათა ქორონიკონსა ქრისტეს აქეთ ათას შვიდას და ათსა.“

- ქ პრეკუმ ჩეი სტრეინი დორესკ; მოშია სეშა ზე
კინდ სინტინტრალტე ტარე; დენუპტსეშა ზე;
ქ ში კაჩეი ჩეს პრე მარე; ბატუწ დე ფურთუნა;
ში როაგა პრე დუმნეზეუ; დე ლინიშტე ბუ ნა;
ქ აშა ში ტიპოგრაფი; დო კერციე სფერშირე;
ლაულა ნენჩტატა; დაუ: ში მულცემი რე: ...“

განსვენებული ქართველი არქეოლოგი ბაქრაძე⁹, რომელმაც ჯერ კიდევ 1878 წელს მიაქცია ყურადღება ამ რუმინულ წარწერას, მას რუმინულის ტრანსლიტერაციურ დიალექტს მიაკუთვნებდა, რაც მე სარწმუნოდ არ მეჩვენება, რადგან სტეფანეშვილი თავს უნგრო-ვლახელად თვლის, ეს კი, რამდენადაც მე ვიცი, დიდი ხნის წინ დუნაი-ვლახეთს მიეკუთვნებოდა (უნგრო-ვლახეთის ეპარქია ბუქარესტში).

თუ თქვენ, დიდად პატივცემულო ბატონო, რუმინულ სწავლულთა წრესთან კონტაქტი გაქვთ, ხომ არ ფიქრობთ, რომ ამ წარწერის გამოქვეყნება მათთვის სასურველი იქნებოდა, თუკი, რა თქმა უნდა, მათთვის აქამდე ცნობილი არაა.

რაკი ჩვენ წლოვანებით თანატოლები ვართ, როგორც ეს ჩვენი შარშანდელი მიმოწერიდან გაირკვა, ჩემს სასიამოვნო მოვალეობად ვთვლი, თქვენი დაბადების დღის აღსანიშნავად ჩემი გულითადი მოლოცვა გამოგიგზავნოთ.

ულრმესი ყურადღებით თქვენი

ლეო ფონ ლოპატინსკი“.

⁹ დიმიტრი ბაქრაძე (1820-90) – ცნობილი ისტორიკოსი, არქეოლოგი და ეთნოგრაფი.

9.II.1897

თბილისი

დიდად პატივცემულო ბატონო!

ვჩქარობ, რომ პასუხი გავცე თქვენს შეკითხვას რუმინული ტექსტის შესახებ

- 1) ქ არის შემოკლება სიტყვისა „ქალაქსა“
- 2) სტრენი სწორია
- 3) კინდ სწორია
- 4) დო სწორია
- 5) მეორე ორწერტილი, მართლაც, არის, მაგრამ ზედმეტია.

გულითადი მადლობა თქვენი ფოტოსთვის, რამაც ჩემში სასიამოვნო გაცემა გამოიწვია. ჩვენ თანატოლები ვართ, მაგრამ მე გაცილებით უფროსად გამოვიყურები, რისი საბუთიც ჩემი ფოტო იქნება, რასაც მოკლე ხანში გამოვიგზავნით. იტალიური *Liracco* მურის¹⁰ ნაპირზე ისე გამანადგურებლად არ მოქმედებს, როგორც ტრანსკასპიური აღმოსავლეთის ქარი მტკვრის სანაპიროზე.

ნაღდად ასეთივეა მშვენიერი შტირია¹¹, რომელიც თავის სახელწოდებას, ალბათ, ჩვენს კავკასიურ ირონებს (ოსებს) უნდა უმადლოდეს (*st?ur* ან *st?ir* „დიდი“ – მასსადაამე, დიდი ქვეყანა, *Kraina*-ს საპირისპიროდ, რაც პატარა ქვეყანას ნიშნავს)...

თქვენი სტატია ქართველური ენათმეცნიერების შესახებ¹² დიდი ინტერესით წავიკითხე.

მბროსეს მიერ გამოცემულ „ქართლის ცხოვრებაში“ (პარიზი, 1831, გვ. XLV) ლაპარაკია ვატიკანში არსებულ ქართულ ხელნაწერზე. ბატონ თაყაიშვილს (აქაურ ქართველ არქეოლოგს)¹³ აინტერესებს, ნამდვილად არის თუ არა ასეთი ხელნაწერი რომში, და, თუკი ეს მართლაც ასეა, ხომ არაა იგი ეგზემპლარი ქრონიკისა „ქართლის ცხოვრება“ (ვახტანგის ან მასზე ადრინდელი პერიოდისა) ან იქნებ საქართველოს ისტორია ვახუშტი ბატონიშვილისა, რომელიც არაიშვიათად „ქართლის ცხოვრებადაც“ არის მოხსენიებული.

ბატონი თაყაიშვილი გთხოვთ, ხომ ვერ შეძლებდით ვინმეს მეშვეობით რომელიმე მეცნიერებში გაგეკითხათ საჭირო ცნობების თაობაზე ამ საკითხის შესახებ, რადგან ვატიკანის ბიბლიოთეკაში აღნიშნული ხელნაწერის არსებობის

¹⁰ მური – მდინარე ავსტრიაში, რომლის ნაპირებზეცაა გრაცი გაშენებული.

¹¹ ავსტრია 8 მიწად, ანუ მხარედ, არის დაყოფილი. ერთერთი მათგანია შტირია (ანუ შტაიერმარკი), რომლის მთავარი ქალაქია გრაცი, სადაც შუხართი ცხოვრობდა.

¹² ივულისხმება „ქართველური ენათმეცნიერება“, I, II, ვენა, 1896.

¹³ ივულისხმება ცნობილი მეცნიერი ექვთიმე თაყაიშვილი (1863-1953).

შემთხვევაში შეიძლებოდა იგი პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის რუსეთის საელჩოს მიერ გამოგვეთხოვა, რათა აქ, თბილისში, გამოგვექვეყნებინა. დიდი ყურადღებით თქვენდამი ერთგული

ლეო ფონ ლოპატინსკი“.

№ 8

„თბილისი

21 ნოემბერი/3 დეკემბერი 1897

დიდად პატივცემულო ბატონო პროფესორო!

რუსულ ანდაზას „ЛУЧШЕ ПОЗДНО, ЧЕМ НИКОГДА“ მივდევ და თავს ნებას ვაძლევ, გამოგიგზავნოთ ჩემი პორტრეტი, როგორც ნიშანი ჩემი გულითადი პატივისცემისა. რა თქმა უნდა, მე ისე ახალგაზრდულად არ გამოვიყურები, როგორც თქვენ. ჩვენი პირობები სრულიად განსხვავებულია: თქვენ კვლავინდებურად ბერბიჭა ხართ, რომელსაც ჯერ კიდევ აქვს ქორწინების შესაძლებლობა¹⁴, მაშინ როდესაც მე ექვსი ნაწილობრივ უკვე ზრდადასრულებული ვაყის მამა ვარ.

დიდი მადლობა „ქართველური ენათმეცნიერების“ მესამე ნაწილისთვის. თუ ნებას მომცემთ, თქვენი მეტად საყურადღებო ნაშრომიდან „ქართველური ენების გეოგრაფიისა და სტატიკისტიკისათვის“ რაღაც ნაწილს ჩვენს „Сборник“-ში შევიტანდი ან, სულაც, მას, შესაძლოა, მთლიანად გადავთარგმნიდი რუსულად.

იმედი მაქვს, „Сборник“-ის XXIII ნაკვეთი უკვე მიიღეთ. XXIV ნაკვეთი მომავალი წლის თებერვალში გამოვა, ამავე დროს XXV ნაკვეთიც მალე დაიბეჭდება, რომელშიც ახალი ჩერქეზული ტექსტები (სიმღერები და ანდაზები) შევა.

გულითადი ყურადღებით

ლეო ფონ ლოპატინსკი“.

№ 9

„თბილისი

23 აპრილი/5 მაისი 1898

დიდად პატივცემულო ბატონო პროფესორო! ამ დღეებში გამოგვგზავნათ „Сборник“-ის XXIV ნაკვეთი, რასაც განსასჯელად მე თქვენს მეცნიერულად

¹⁴ შუხართს არც შემდეგ შეურთავს ცოლი.



ნაცად და შეუცდომელ ალღოს მივანდობ. ამ ნაკვეთში ახალია: ბერძნული მეტყველების საფუძვლები, ველოკორუსული ეპოსისა და თათრულის მასალები ანდაზების მიხედვით. გარკვეული დროის შემდეგ, ალბათ, შეგეძლებათ დასკვნების გაკეთება თათრული ხალხური ფსიქოლოგიის შესახებ. XXV ნაკვეთი ამჟამად იბეჭდება. მასში შევა დოქტორ ბენედიქტსენის მიერ ჩაწერილი უბიხური ტექსტები. უბიხები აღარ ცხოვრობენ რუსეთის ტერიტორიაზე, მაგრამ მათი ენა, რომელიც შუალედური რგოლია აფხაზურსა და ადიღურს შორის, კავკასიური ლინგვისტიკისთვის მეტად საინტერესოა.

აპრილის დასაწყისში აქ იმყოფებოდა გრაფი ზიჩი თავის უნგრულ ექსპედიციასთან ერთად და კავკასიაში გაატარა რამდენიმე კვირა. ამჟამად იგი ბაშკირეთშია (უფის გუბერნიაში) წასული, საიდანაც თავის მოგზაურობას ციბირსა და აღმოსავლეთ აზიაში გააგრძელებს. მისი სამეცნიერო მოგზაურობის რეზულტატი უფრო ანთროპოლოგიურია, ვიდრე ლინგვისტური ხასიათისა. მაგრამ, როგორც გრაფი მარწმუნებდა, კლაუზენბურგელმა დოქტორმა ბალინტმა ყაბარდოში ზოგი რამ მოიპოვა მაღიარული ენათმეცნიერებისთვის და უდავო მტკიცებულებაც ყაბარდოელებისა და უნგრული კაბაცების იდენტიფიკაციისთვის. თუ ეს მართლაც ასეა, მაშინ სხვადასხვაგვარი ხალხური ელემენტის შერწყმისთვის, საიდანაც თანამედროვე უნგრეთი წარმოიქმნა, გარდა ფინური და თურქული შემადგენელი ნაწილებისა, ადიღურ შენარევსაც უნდა ჰქონდეს გავლენა. ამას უნდა ეყრდნობოდეს გრაფი ზიჩი თავის წიგნში.

დოქტორი ბადკე შტრალზუნდიდან ძლიერ დაინტერესებულია ქართული ენით. მან მომმართა აქ, რათა მისთვის ამეხსნა ზოგი რამ ქართული მახვილის შესახებ. მე ვთხოვე ჯანაშვილს¹⁵, საჭირო განმარტებები ჩამოეყალიბებინა რამდენიმე ძირითადი წესის სახით, რაც მან დაუზარებლად შეასრულა.

გულწრფელი ყურადღებით
თქვენი ერთგული

ლეო ფონ ლოპატინსკი¹⁶.

გრაფ ზიჩის მოგზაურობა კავკასიაში პირველი არაა. ჯერ კიდევ სამი წლის წინ, 1895 წელს, შუხართი წერდა ზიჩის შესახებ: „ერთი უნგრელი გრაფი წელს თავისი წინაპრების კვალს მიჰყვა კავკასიის ქვეყნებში. მან და მისმა თანმხლებებმა, როგორც 21 ივნისის „Budapesti Hirlap“ იუწყება, ჩერქეზთში მიაკვლიეს მაღიარების მონათესავე თურანულ ტომს. ლოპატინსკიმაც, რომელსაც ჩვენ ჩერქეზულის შესახებ დაწვრილებით ცნობებს უნდა ვუმადლოდეთ, ივარაუდა ეს ნათესაობა და ამიტომ შეისწავლა მაღიარული“¹⁶.

¹⁵ მოსე ჯანაშვილი (1855-1934) — ისტორიკოსი, ენათმეცნიერი, ეთნოგრაფი, პუბლიცისტი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე.

¹⁶ კ. შუხართი, „ქართული ენის შესახებ“, ვენა, 1895, გვ. 6.

რაკი უნგრელი გრაფის, ევგენი ზიჩის, სახელი უკვე ორ წერილში აზრის მოხსენიებული და ქვემოთ კიდევ ერთხელ შევხვდებით, ვნახოთ, რას წერდნენ გრაფ ზიჩისა და მის ექსპედიციასზე ქართული გაზეთები თუ ცალკეული სწავლულები, ვისაც მასთან შეხვედრა ჰქონია:

„გუშინ, 4 ივლისს, გაემგზავრა ტფილისიდან უნგრეთის ექსპედიცია, რომელსაც აზრადა ჰქონდა გამოეკვლია, სად და რა ნიშნები დაუტოვებია უნგრეთის ერს ხალხთა გადასახლების დროს საქართველოზედ. ექსპედიცია შემდგარია გრაფის ზიჩის ხარჯით. ამ ექსპედიციაში მონაწილეობას იღებენ თვითონ ზიჩი, კლაუზენბურგის პროფესორი სადეცკი, აბატი-არხეოლოგი მორიც ვოშანსკი, პროფესორ-ლინგვისტი გაბ. ვალლინტი, მიუნხენის მხატვარი კარლ ვუტტე, თარჯიმანი იაკობილოვარიანი და მეტყვევ პილი. ექსპედიცია ყოფილა ჩრდ.კავკასიაში, ყაბარდოსა და ნალჩიკში, სადაც ადგილობრივ მსცოვრებთა ზნე-ჩვეულებაში აღმოუჩენია ამ ერის ნათესაობა უნგრელებთან. ყველაზე მეტად ექსპედიციის ყურადღება მიუპყრია ზუნძაყს, სადაც რამდენიმე ნივთი-ც-კი უპოვნიათ ისეთი, რომლებიც ნამდვილად ამტკიცებენ უნგრეთელთა აქ ყოფნას“ („ივერია“, №140, 5.VII.1895).

„ივერია“ იმოწმებს ზიჩის სიტყვებს მისი წიგნიდან ექსპედიციის შესახებ: „რომ გავარჩიოთ ყველა ის, რაც ძველს ავტორებს... აქვთ ნათქვამი, დავრწმუნდებით, რომ ქრისტეს შობის შემდეგ, მე-II საუკუნიდან დაწყებული, ჰუნნები კავკასიასა, მდინ. დონსა და ვოლგას შუა სცხოვრობდნენ, რომ ჰუნნი და ავარნი ერთისა და იმავე ხალხის შტოებს შეადგენენ. აქ საჭირო აღარ არის ითქვას რამე იმ ისტორიულ კავშირის შესახებ, რომელიც ჰუნნთა და მაღიართ შორის არსებობს, კავშირისა, რომელიც გრაფმა გეზა კიუუნმა, იოსებ ტიურნიმ, ჰენრიხ მარკრალიმ, გეზა ნალუმა და ბერნარდ მუნკაჩიმ აღიარეს და დაამტკიცეს...“

ჰუნებისა და მაღიარების შემდეგი ისტორია ამბობს, რომ ეს ერი სამ ნაწილად გაყოფილა: ერთი ამათვანი დასავლეთისკენ წასულა და უნგრელთა ეროვნება შუადგენია, რომელმაც თავისი ენა მთელის ათასის წლის განმავლობაში არ დაჰკარგა, მეორე ჩრდილო-აღმოსავლეთისაკენ წასულა და შეერთებულა იმ ერებთან, რომლებიც მაშინ იქ სახლობდნენ, იქ, სადაც დღეს ბაშკირნი სცხოვრობენ; მესამე კავკასიაში დაბრუნებულა, ჯერ ერთი იმისთვის, რომ მთელი რვა საუკუნე მაღიართა ერმა აქ გაატარა, მეორე იმისთვის, რომ კავკასიას მრავალ საუკუნის განმავლობაში ბევრი სხვა-და-სხვა ერი თავს აფარებდა, სწორედ ეს გარემოება მამლევს ნებას, რომ ძველ მაღიართა ნარჩენი ხალხი, რომელიც დღემდის დაშენილა, აქ ვეძიო.

აქ გრაფს ზიჩს ძველ-ახალ დროის ავტორების ნაწერები მოჰყავს თავისის აზრის დასამტკიცებლად და ამბობს, რომ მე თვითონ ბევრი რამ ვპოვე ისეთი, რაცა კავკასიის ტომთა უნგრელებთან ნათესავობას ამტკიცებსო“ („ივერია“, №173, 23.VIII.1897).



„ტფილისში მოვიდა გრაფი ევგენი ზიჩი, მას თან ახლავს თავისი ერთი ნაწილი ექსპედიციისა... გრაფს თან აქვს მრავალი თხზულება ჩინეთისა, მონგოლეთისა და ბაშკირების შესახებ. შარშან გრ. ზიჩმა დაასრულა... ვენგერთა ტომის შესახებ თავისი წიგნი, რომელიც შედეგად მოჰყვა მის მიერ კავკასიის პირველ სვლას“ („ცნობის ფურცელი“, №482, 15.III.1898).

„ამ სამიოდ წლის წინად ტფილისში ჩამოვიდა გრაფი ზიჩი, რომელიც მოგზაურობდა კავკასიაში, საგანი ამ მოგზაურობისა, გრაფის სიტყვებით, ის იყო, რომ გამოეკვლია, თუ საიდან წარმოსდგებიან ეხლანდელი უნგრეთელინი. მეცნიერებას დღემდე ვერ გამოუკვლევია, თუ საიდან, ან რომელ ტომიდან წარმოსდგებიან ეხლანდელი უნგრეთელინი, რომელნიც ათასს წელიწადზე მეტია, რაც დასახლდნენ ეხლანდელს უნგრეთში მდინარე ტისასა და ღუნაის ვაკეთა შორის. ზოგნი უნგრეთელს ოსმალს ერს აკუთნებენ, ზოგნი გუნებს, ზოგნი კიდეც კავკასიის ტომს და სხვა.

თვითონ გრაფი ევგენი ზიჩი ეკუთვნის უნგრეთის ერთს უძველესს გვარეულობას; იგი დიდი მებატონეა უნგრეთში და სახელმწიფო სამსახურში ითვლება (მაგნატია). საქართველოში ყოფნის დროს, სხვათა შორის, გრაფი ზიჩი ესტუმრა აწ განსვენებულს თავ. გიორგი ივანეს ძე ციციშვილს ზველურეთში და ერთი კვირა დაჰყო ციციანთში. გრაფი ზიჩი იმ აზრისაა, რომ ჩვენებური ციციანნი და უნგრეთელთა ზიჩები (ანუ ზიჩიანნი – ვ.ი.) ერთისა და იმავე სახლობიდან უნდა იყოს“ („ცნობის ფურცელი“, №249, 9.VII.1898).

ამ შეხედულებას ყველა როდი იზიარებდა.

„ეს გრაფი ზიჩი კავკასიაში მოგზაურობის დროს ქართლში თავ. ციციშვილებსაც ეწვია და მაშინვე გამოსთქვა ეს აზრი, რომ ჩვენ და ქართველები ერთმანეთის მონათესავე ერნი უნდა ვიყვნეთო. მერე, განა შესაძლებელია ამ საგნის შესახებ ან „არა“ და ან “ჰო“ ითქვას გადაჭრით? დღემდის კავკასიაში მოსახლე ერთა ვინაობა სრულიად გამოუკვლეველია და ადვილად შესაძლებელია, მართლაც უნგრელებთან რაიმე ნათესავობა გვქონდეს. ამას მომავალი გამოკვლევა აღმოაჩენს; ჯერ დღემდის-კი ისევ ის უნდა ვთქვათ, რომ სასურველია, ისევ ჩვენმა ხალხმა მიჰყოს ხელი ამ გამოკვლევას, მაგრამ ისე-კი არა, როგორც დღემდის გვჩვევია: ვინც-კი ერთს რომელსამე ისტორიულს ნაშთს ნახავს, მასზედ დაშთენილს წარწერას წაიკითხავს, ვისსამე საისტორიო სახელმძღვანელოს შეისწავლის და ორს-სამს ისტორიულს ბიბლიოგრაფიას დასწერს, ყველას დიდი ისტორიკოსი და მკვლევარი ჰგონია თავი. ამ საგნისთვის-კი ჯერ ერთი ენების ცოდნაა საჭირო, მეორე საფუძვლიანი განათლება და მესამე ღრმა დაკვირვება, რაიცა დღემდის ჩვენში იშვიათი მოვლენაა. აი, მაშინ შეიძლება გაკეთდეს რამე ამ მხრივ, თორემ სულ ერთთავად უცხო ერთა სწავლულების ხელში შექცევა და იმათგან სასიამოვნო სიტყვების გაგონება, როგორც მაგ. ციციანოვები და ზიჩები ნათესავები არიანო, ვერაფერი ნუგეშია“ („ივერია“, №173. 23.VIII.1897).

ზიჩის ექსპედიციაზე თბილისში მცხოვრები გერმანელი ეთნოგრაფი კარლ ჰანი¹⁷ შუხართს სწერდა (14.VII.1895):

„რაც შეეხება უნგრულ ექსპედიციას, ნება მომეცით, მის შედეგებზე ჯერ არ გამოვთქვა ჩემი აზრი: ბატონები ვრცელ ნაშრომში გამოაქვეყნებენ, თუ რას მიაკვლიეს. ჯერჯერობით კი მე ჩემი ანგარიში მოგზაურობის შესახებ, რომელშიც განსხვავებული თვალსაზრისია მოცემული, მიუნხენში გავაგზავნე „Allgemeine Zeitung“-ში, სადაც მალე დაიბეჭდება. მე დიდი ხანია იმ თვალსაზრისს ვადგავარ, რომ იგივეობა და მსგავსება ენებისა ყოველთვის არ არის აუცილებელი პირობა ხალხთა ნათესაობის დასამტკიცებლად, ეს არაა საკმარისი, ისევე როგორც ენათა განსხვავებულობა არ გამორიცხავს ხალხთა ნათესაობას. უნგრული ექსპედიციის წევრებს შორის კლაუზენბურგელმა პროფ. ვალინტმა იცის ბევრი რამ აზიური ენების შესახებ (თუმცა არ იცის ქართული), მაგრამ იგი თავისი შეხედულების გამოთქმისგან ჯერჯერობით ძალიან იკავებს თავს. პროფ. ზადეცკის არა აქვს არავითარი ენათმეცნიერული ცოდნა, არქეოლოგი ვოშინსკი თავის საქმეში ძალიან ძლიერი ჩანს. გრაფი ძალიან ნაკითხია და საუცხოოდ იცის კავკასიის ლიტერატურა. საერთოდ, ექსპედიციას უფრო ნეგატიური შედეგი აქვს, ვიდრე პოზიტიური. ესაა ჩემი არაავტორიტიტული აზრი, რომელიც მინდა, რომ ჯერჯერობით საიდუმლოდ დარჩეს“.

№10

„4/16 იანვარი 1899

თბილისი

დიდად პატივცემულო ბატონო პროფესორო!

წლები გადის! ალბათ, ორივემ წუხილი უნდა გამოვთქვათ ამაზე, მაგრამ კაცი უნდა შეურიგდეს გარდაუვალს და დედაბუნებას დაემორჩილოს. ადამიანმა კარგი გონება და ჯანმრთელობა ღრმა მოხუცებულობამდე რომ შეინარჩუნოს, ესა მთავარი. ამიტომ წრფელი გულით გისურვებთ ამას თქვენი 57-ე დაბადების დღისთვის.

„Сборник“-ის XXV ნაკვეთი ორი კვირის წინ გამოვიდა და უკვე გამოგეგზავნათ. იმედი მაქვს, ამ დღეებში მიიღებთ. ადილური ტექსტები გაგრძელდება და მე უკვე შევაგროვე მასალა ჩერქეზულ-რუსული ლექსიკონისთვის, რომელიც, ალბათ, ერთი წლის შემდეგ გამოვა; საგრძნობლად გაღრმავდა ჩემი გრამატიკული შტუდიებიც.

¹⁷ კარლ ჰანი (1848-1925) — კავკასიოლოგი, თბილისის I გიმნაზიაში, ამიერკავკასიის უნივერსიტეტსა და პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში ასწავლიდა გერმანულ, ბერძნულ და ლათინურ ენებს. დაბეჭდილი აქვს ეთნოგრაფიული და გეოგრაფიული ხასიათის შრომები. გამოაქვეყნა „ძველი მწერლების ცნობები კავკასიის შესახებ“ ორ ტომად.



თქვენმა მნიშვნელოვანმა სტატიამ „ლიტერატურა ენათა ბრძოლის შესახებ“ ჩემში ზოგიერთი მოსაზრება აღძრა. პრეტენზიები ეროვნული ქვეყნების მიმართ, როგორებიცაა გერმანია და რუსეთი, არის სხვა, ვიდრე ერების ისეთი კონგლომერატებისა და ხალხთა დიდი გაერთიანებების ნაწილების მიმართ, როგორიცაა, მაგალითად, ავსტრია... ავსტრიაში და, ალბათ, უნგრეთშიც შეიძლებოდა გვეფიქრა მოკინკლავე ეროვნებების მშვიდობიან თანაარსებობაზე (იმგვარად, როგორც ეს შვეიცარიასა და ბელგიაშია). ასე მაგალითად, ბოჰემიაში შეიძლებოდა ჩეხებსა და გერმანელებს კეთილად ეცხოვრათ. რაც შეეხება ვენას, ძნელი წარმოსადგენია, რანაირ სახეს მიიღებს ეს ქალაქი თუნდაც უკვე მომავალ საუკუნეში. ეს დამოკიდებული იქნება მრავალ ფაქტორზე და, ალბათ, პოლიტიკურ-ეკონომიკურზეც მათ შორის. რადგან, როცა ეს ახლანდელი დედაქალაქი ავტონომიური ტენდენციების ზრდით თავის მნიშვნელობას დაკარგავს და თავის ძალას გადასცემს უნგრულ ცენტრსა და ავტონომიურ ცენტრებს, როგორიცაა პრაჰა და მსგავსნი, მაშინ შესაძლებელი იქნებოდა აგრეთვე, რომ სხვა ელემენტებიც ასეთნაირად მოიქცეოდნენ. გალიციაში მდგომარეობა, ცხადია, არ მოგვაგონებს მშვიდობიან თანაარსებობას ორ ახლო მონათესავე სლავურ ეროვნებას შორის. უკრაინელებს პოლონელები შეუბრალებლად ეპყრობიან, ეს პოლონელებს მათს მჭიდროდ დასახლებულ სამშობლოში უკან მიუბრუნდებათ, ცხადია, უფრო მეტი სიმშვიდით და თავდაჯერებულობით რუსული სახელმწიფო ხელისუფლების მხრიდან, რადგან მათთვის უცხოა ფიქრი პოლონელების დენაციონალიზაციის შესახებ. ისინი მხოლოდ პოლიტიკურ ზეწოლას მოახდენენ პოლონელებზე, რაც მათ შორის შეტაკებისას ვისლის ნაპირებთან იქ დივერსიაში არ გადაიზრდება.

კავკასიაში ეროვნებების მისწრაფებას ჯერ კიდევ არ მიუღია მყარი ფორმები. ქართველები რუსებთან ერთად ხელიხელჩაკიდებულები არიან, სომხები კი, ცხადია, ოცნებობენ დიდ სომხეთზე თბილისით, ერზრუმითა და კილიკით, მაგრამ ისინი უცხო ელემენტებით ისე არიან დაშლილი, რომ მათს სერიოზულ მოძრაობაზე ფიქრიც კი არ შეიძლება. რაც შეეხება თათრებს, ისინი ჯერჯერობით თავიანთი კულტურული განვითარებით დაბალ საფეხურზე დგანან. ბალტიისპირეთის პროვინციებში ავტოქტონური ესტონელები და ლატვიელები დაუპირისპირდებიან გერმანელებს და, რუსულმა ენამ რომ ქალაქსა და სოფელში ფეხი მოიკიდა და თანდათან ვრცელდება, ამის უარყოფა არ შეიძლება. მაგრამ სახელმწიფო გონიერება მოითხოვს, რომ იგი, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდებოდა, რუსული სახელმწიფოს სხეულზე მაგრად უნდა იყოს მიჯაჭვული. იმავეს არ გააკეთებს გერმანია პოზენში, ლოტარინგიაში (მეტცი და შემოგარენი) და ჩრდ. შლეზვიგშიც? მიუხედავად იმისა, რომ რუსეთი ნაციონალური სახელმწიფოა, ფინეთი სარგებლობს სრული თვითმმართველობით და ამ ქვეყნის ავტონომიას ვერავინ ხელყოფს. იქიდანაც ყვირიან და აშინებთ დაპირისპირება, მაგრამ უსაფუძვლოდ, ცხადია. შვედები მოხერხებულნი

მეზობლები არიან, ფინელებს კი თვითონ სურთ, რაიმე საერთო ჰქონდეთ მათს ძველ სიუზერენ შველებთან.

ორი თვის შემდეგ პატარა მოგზაურობას ვაპირებ უცხოეთში – გისენში, რათა მოვინახულო პედაგოგიური სემინარია. ხომ ვერ მიზამდით სიკეთეს და რეკომენდაციას მომცემდით ღირექტორთან, დოქტორ შილერთან? დიდად მადლობელი დაგრჩებოდით, რადგან, როცა კაცს რაიმეს დათვალიერება და ამავე დროს სწავლაც სურს, მაშინ წრფელი გულით გაწეული ყოველნაირი დახმარება მეტად სასურველია.

გულითადი მოკითხვითა და პატივისცემით
თქვენი ლეო ფონ ლოპატინსკი“.

№11

„17/29 აპრილი 1899

თბილისი

დიდად პატივცემულ ბატონო პროფესორო!

ჩემი გვეგები საგაზაფხულო მოგზაურობისა გისენში პედაგოგიური სემინარიის მოსანახულებლად, სამწუხაროდ, ჩაიშალა. მიიღეთ ჩემი გულითადი მადლობა თქვენი რეკომენდაციისთვის ბატონ შილერთან, რომელიც თქვენ დაუზარებლად მომეცით და რომლის გამოყენებაც მე, სამწუხაროდ, აღარ დამჭირდა. წელს ნაღდად ვეღარ შევძლებ უცხოეთში გამგზავრებას, ეს, ალბათ, მხოლოდ მომავალ წელს მომიხერხდება და წინასწარ მახარებს ის, რომ თქვენი პირადად გაცნობის შესაძლებლობა მომეცემა. თქვენი სტატიის „О географии и статистике картвельских (южно-кавказских) языков“ თარგმანი თითქმის მზადაა. მხოლოდ ზოგიერთი დაბრკოლება დამრჩა გადასალახავი რუკასთან დაკავშირებით, მაგრამ ივნისამდე, იმედი მაქვს, ყველაფერს დავამთავრებ და სტატია რუკასთან ერთად უკვე ზაფხულში დაიბეჭდება „Сборник“-ის XXVI ნაკვეთში.

თქვენი სტატიის გამოქვეყნება ჩვენს „Сборник“-ში დიდად შეუწყობს ხელს ქართველური ენების ენობრივი საზღვრების დადგენას. ჩვენი სოფლის სკოლების მასწავლებლები ყველა საშუალებას იხმარენ, რათა თქვენ მიერ წამოჭრილ ყველა კითხვას შესაფერისად უპასუხონ.

იალბუზის ხედი¹⁸ თქვენ, ალბათ, ერთგვარ სიამოვნებას მოგვერით. ეს ის მიდამოა, სადაც მე რამდენიმე წლის წინ ზაფხულის მშვენიერ დღეებში ვიმოგზაურე. ბერძნული ახლოსაა კისლოვოდსკთან, ჩვენს პოპულარულ კურორტთან (ნახშირმთავიანი წყარო). კავკასიის უმაღლეს მთას ქართულად იალბუზი ჰქვია, საიდანაც რუსული Эльбрус მომდინარეობს. ჩერქეზულად

¹⁸ ამ წერილს ახლავს სურათი იალბუზის ხელით.



– Ošcha-macho, აგრეთვე Berei, თათრ. Mingi-tau და ხალხური რუსული Шат-гора. ოსური და აფხაზური სახელები, სამწუხაროდ, ჩემთვის ცნობილი არაა.

გულითადი მოკითხვით
თქვენი უერთგულესი

ლევო ფონ ლოპატინსკი¹⁹.

№12

„თბილისი
12/24 იანვარი 1900

დიდად პატივცემულ ბატონო პროფესორო!

„Сборник“-ის 26-ე ნაკვეთის დამატებით რამდენიმე დღის წინ კურატორის კანცელარიიდან გამოგვეგზავნათ 10 ეგზემპლარი თქვენი სტატიისა „ქართველურ ენათა გეოგრაფიისა და სტატისტიკისათვის“. მისი 200 ეგზემპლარი თანაბრად განაწილდა ქუთაისისა და თბილისის გუბერნიების სკოლებში და მოსალოდნელია, რომ ზოგიერთი კითხვა ქართველური ხალხების ეთნოგრაფიული საზღვრების შესახებ სკოლის მასწავლებელთა მიერ სათანადოდ იქნება პასუხგაცემული, რაც, იმედია, მისი საბოლოო გადაწყვეტის საქმეში გარკვეულ წვლილს შეიტანს.

თქვენი სტატიის მნიშვნელობა სწორად იქნა განსაზღვრული აქაური რუსული გაზეთის „Кавказ“-ის მიერ. ზოგიერთი ქართველი ბატონი, რომლებიც მხარს უჭერენ მეგრელებისა და სვანების მიკუთვნებას ქართველი ხალხისადმი, უკმაყოფილო ჩანს, მაგრამ, რამდენადაც ვიცი, მათ თავიანთ გაზეთებში ჯერ არაფერი გამოუქვეყნებიათ ამის შესახებ ან ჯერჯერობით ვერ ბედავენ თავიანთი ნამდვილი გრძნობების საჯაროდ გამოხატვას. მაგრამ Amicus Plato etc.

გუშინ პროფ. ბალინტიცგან კლაუზენბურგიდან მივიღე წერილი, რომელშიც იგი ჩივის მდიდარ, მაგრამ ტუნწ გრაფ ზიჩიზე, რომელიც ჯიუტ გულგრილობას იჩენს კავკასიიდან მადიარების მიგრაციის შესახებ დამატებითი გამოკვლევების ჩატარების მიმართ. ის გაცილებით მეტად დაინტერესებულია გრაფის ოჯახის კავშირით თავადის გვარ ციციანშვილებთან¹⁹. ამათი უმრავლესობა ღარიბ თავადებად იქცა, რის შესახებაც უნგრელმა გრაფმა არაფერი იცის.

ვიმედოვნებ, ამ ზაფხულს უცხოეთში ვიმოგზავნებ. ჩემთვის მეტად სასიამოვნო იქნება თქვენი პირადად გაცნობა. სად შეიძლებოდა ჩვენ შევხვედროდით ივნისის ბოლოს ან ივლისის პირველ დღეებში? იქნებ ვენაში ან სადმე გერმანიაში?

¹⁹ შეცდომაა, ციციშვილი უნდა იყოს.

მიიღეთ ჩემი საუკეთესო სურვილები თქვენი 58-ე დაბადების დღისადმი. ჩემმა უკვე ჩაიარა. ჩვენ შევძლებთ, ახალი საუკუნის დამდეგს მხნედ და ხალისიანად შევაბიჯოთ ჩვენი სიცოცხლის უკანასკნელ მეოთხედში!

ამჟამინდელ გერმანელ კონსულს, დოქტორ ობერგს, რომელიც პირადად გავიცანი, ჩანს, აინტერესებს კავკასიური შტუდიები და, მიუხედავად მისი დიპლომატიური საქმიანობისა, მეცნიერული საკითხებისადმი ინტერესი არ დაუკარგავს.

ღრმა პატივისცემით

თქვენი ერთგული

ლევ ოფონ ლოპატინსკი“

№13

„15/28 ნოემბერი 1902

თბილისი

დიდად პატივცემულო ბატონო!

გიგზანით რა XXXI ნაკვეთს „Сборник“-ისას, ჩემს წმინდა მოვალეობად ვოვლი, გამოგიგზავნოთ ჩემი ნაშრომის ამონაბეჭდიც რუსული ენის სუფიქსების შესახებ, რამდენადაც ისინი კავკასიური ენების გავლენით არიან წარმოქმნილი. XXXII ნაკვეთში ამ გამოკვლევის გაგრძელება დაიბეჭდება.

ჩემი შეხედულება სუფიქსების ბუნდოვანების შესახებ, ყოველ შემთხვევაში, ახალია და, თუკი განათლებული კრიტიკოსი მას ობიექტურად განიხილავდა, მე ეს ნამდვილად დიდ სიამოვნებას მომანიჭებდა.

დიდი მადლობა თქვენი ბროშურისთვის და თქვენი ჩარევის გამო „Сборник“-ის მხარდასაჭერად.

292-ე გვერდზე ერთი შესწორებაა: ქართ. კაკანება რუსულად არის КВОКТАТЬ: სიტყვა КОКОТЬ საერთოდ არ არსებობს.

უკვე სრული ორი წელია, ერთმანეთისთვის არ მიგვიწერია. ჩემთვის ძალზე სასიამოვნო იქნებოდა, თუკი თქვენ პირადად გაგიცნობდით. ვიმედოვნებ, მომავალ წელს უცხოეთში გავემგზავრები და მაშინ მცირე ხნით გრაცში შემოვივლი. მიიღეთ ჩემი გულთაღი მოლოცვა თქვენი 61-ე დაბადების დღის გამო, რომელიც, როგორც ჩვენი აღრინდელი მიმოწერიდან ვიცი, იანვრის დასაწყისში²⁰ გელოთ.

თქვენი ლევ ოფონ ლოპატინსკი“.

²⁰ ლოპატინსკი ცდება: ჰუგო შუხარტი 1842 წლის 4 თებერვალს არის დაბადებული. 13-დღიანი სხვაობაც რომ გაითვალისწინოთ, რაც იმხანად დროის ათვლის ევროპულ და რუსულ წესს შორის არსებობდა, იანვრის დასაწყისი მაინც არ გამოდის. იანვრის დასაწყისში, ნ იანვარს, თვითონ ლოპატინსკი არის დაბადებული.



არ იქნა და არ დაადგა საშველი ლოპატინსკის გამგზავრებას ევროპაში. უკვე მერამდენე წელია, ბოლო მომენტში ჩაეშლება ხოლმე დაგეგმილი მოგზაურობა! ისიც საყურადღებოა, რომ 2 წლის განმავლობაში არაფერი მიუწერია შუხართისთვის, არადა, მანამდე რეგულარულად სწერდა. ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ის ფაქტიც, რომ შუხართის არქივში დაცულია 1890-1913 წლებში გამოცემული „Сборник“-ების 31 კომპლექტი. მაშასადამე, იმხანად ჟურნალები იგზავნებოდა გრაცში, წერილები კი არა. ბუნებრივია, რაკი ამ წლებში ჟურნალი თბილისში გამოდიოდა, მათ ავსტრიაში ლოპატინსკი აგზავნიდა და არა სხვა ვინმე, თორემ 1913 წლის შემდეგ, როცა ლოპატინსკიმ თავი დაანება ჟურნალის რედაქტორობას, შუხართს თბილისიდან „Сборник“-ი აღარ მიუღია.

წინა წერილის დაწერიდან 10 წელზე მეტმა ხანმა განვლო. ჩანს, კოლეგებს შორის მიმოწერა რაღაც მიზეზის გამო შეწყდა. ახლა ძნელია გადაჭრით თქმა, რამ გამოიწვია ეს. მაგრამ როგორც კი საბაბი მიეცა, ლოპატინსკიმ კვლავ გაიხსენა გრაცელი პროფესორი და თბილისში მოიწვია საერთაშორისო კონგრესში მონაწილეობის მისაღებად, რადგან იცოდა შუხართის აუხდენელი ოცნება: როგორმე კავკასიაში, კერძოდ, საქართველოში ჩამოსულიყო და თავისი თვალით ენახა გამორჩეულად სანატრელი ქვეყანა. მაგრამ 71 წელს მიტანებულ შუხართს უკვე აღარ შეეძლო გრაციდან რამდენიმე ათასი კილომეტრით მოშორებულ ქვეყანაში სამოგზაუროდ წასვლა, მიოუძეგეს, რომ იმხანად განუსწვეტლივ ავადმყოფობდა...

№14

„17 იანვარი 1913

თბილისი

დიდად პატივცემულო პროფესორო!

რამდენიმე წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც ჩვენ შორის მიმოწერა შეწყდა. მაგრამ, რაკი მოთხოვნილება წერილების საშუალებით ურთერთობისა კვლავ არსებობს, მით უფრო, რომ ჩვენი დაბადების დღეები მოახლოვდა, თავს ნებას ვაძლევ, ეს სასიამოვნო თარიღი მოგილოცოთ და გისურვოთ, კიდევ მრავალ წელს სახელოვნად გემსახუროთ მეცნიერების ინტერესებისთვის.

გილოცავთ აგრეთვე იმასაც, რომ, როგორც დოქტორმა დირმა მაცნობა, თქვენ ბერლინის მეცნიერებათა აკადემიის საპატიო წევრად აგირჩიეს.

ივნისში თბილისში უნდა გაიმართოს ნატურალისტთა და ექიმთა კონგრესი. რაკი საორგანიზაციო კომიტეტში საენათმეცნიერო სექციაც არის, თქვენგან დიდად დავალებული ვიქნებოდით, თუკი შეძლებდით შესაბამისი სტატიის გამოგზავნას. მაგრამ უკეთესი იქნებოდა, თუკი თქვენ თვითონ მიიღებდით უშუალო მონაწილეობას. იმედია, თქვენი ჯანმრთელობა საშუალებას

მოგვმდათ, თბილისში გამოძგზავრებულყავით, სდდც თქვენს სდხელს კდრგდ იცნობენ.

43-ე ნდკვით „Сборник“-ისდ მდისში გამოვდ. დირის²¹ ნდშრომის (წდხუ-რული გრდმდტიკდ სიტყვდთდ ნუსხითდ დდ ტექსტითურთ) ბეჭდვდ ამ დღევბში დდწყვბდ.

ულრმესი ყურდღებით

ღეო ფონ ლოპდტინსკი“.

ესდ მუხდრთის დრქევში შემონდხული ლოპდტინსკის წერიღებიდდნ უკდნდსკნელი. ამ წელს 71 წლის ღეო ლოპდტინსკიმ უკდნდსკნელდღ ურდდდქტორდ „Сборник“-ს, 6 წლის შემდღე კი ბდქოში ვდდდვიდდ სდცნოვრებლდღ დდ იქდურ უნივერსიტეტში ეწეოღდ სდმეცნიერო სდქმდინობდს.

ორიღღე პიროვნული შტრინხი: 1906 წელს ნიკო მდრრი დრქეოლოგიურ გდთხრებს დწდრმოებდდ სომხეთში, დნისში. მისმდ ბავშვობისდღრინდღელმდ მეგობდრმდ ექვთიმე თდყდიშვილმდ წერიღი გდუგზდვნდ მდრრს (ქვიმთ მოყვდნიღ ამონდრიდებში ხდხი ყვეღგდნ ჩემიდ): „დნი კდრგდთ უნდდ დდმდთვდღლიერებინო. ლოპდტინსკი მთხოვს, ერთდღ წდვიდღეთო დდ ხომ დრ შეგიშლის, კდრგი თდღდბდღი კდციდ“. მდრრმდ უბდსუხდ: „ლოპდტინსკი, რდსდკვირველიდ, ძვირფდხი სტუმდრი იქნებდ, მდგრდმ დქ ოთდხის სიძვირე დდ ჩემ ოთდხში უნდდ მოითდვსოთ თდვი ყვეღდმ“²².

ორი დიდ მეცნიერის დსეთი კდთიღგდწყობიღი დდმოკიდებულებდ სდოღქო ინსპექტორისდღმი მდჩვენებელიდ იმისდ, რომ ლოპდტინსკი, გდრდდ იმისდ, რომ ბეჯითი მოხელე დდ დდკვირვებული მკვლეგდრი იყო, დირსეული პიროვნებდც ყოფიღდ. სხვდთდ შორის, მდრრმდ 1909 წელს პეტერბურგიდდნ თდვისი ორი წიგნის („იერუსდღიმის წდრტყვევენდ“ დდ „იონე პეტრიწი“) დიდი შეკვრდ გდუგზდვნდ თდყდიშვილს სდქდრთველოში გდსდყიდდღ. სდგდნგებოღ დდრთულ მოკლე სიდში მითითებული იყო, ვის უნდდ მიეღო ეს წიგნები სდჩუქრდღ. მდრრის მიერ შედგენიღ ამ სიდში ღეო ლოპდტინსკიკ დრის მოხსენიებული.

ნიკოლოზ ზეიდლიცი, კდვკდსიის სტდტინსტიკური კომიტეტის მთდვდრი რედდქტორი, რომელიკ დდდხლოებული იყო მდშინდელი ინტელიგენციის სდუკეთესო წდრმომდღგენლებოთდ (ი.ჭვდჭვდვდძე, მჯდნდშვიღი დ.კდრიჭდშვიღი...), დსე დხსიდთებს ლოპდტინსკის: „დრდერთხელ ვეღდბდრდკე ბდტონ ლოპდტინსკის, სდხელმწიფო მრჩეველს, კდვკდსიის სდსწდვლო ოღქის კურდტორის მდდღვიღეს დდ „Сборник“-ის რედდქტორს, დმდვე დროს უმუყდითეს მკვლეგდრს

²¹ დღოღღ დირი (1867-1930) – გერმდნელი ეთნოგრაფი დდ ენდთმეცნიერი, კდვკდსიოლოგი, მიუნხენის უნივერსიტეტის პროფესორი, 1902-1913 წლებში კდვკდსიდში ცხოვრობდღ.

²² „ნიკო მდრისდ დდ ექვთიმე თდყდიშვილის მიმოწერდ“, გდმოსცეს რ.კდვიღდძემ დდ მდმდცდშვიღმდ, 1991, გვ. 203-204.



კავკასიური ფილოლოგიისას (ნ.ზეიდლიცის წერილი შუხართისადმი. 30.X.1895).

მეორე გერმანელი, კარლ ჰანი, თბილისის I გიმნაზიის პედაგოგი, მეცნიერი, ამგვარად უხასიათებს შუხართს ლოპატინსკის: „საერთოდ, კავკასიური ენები საფუძვლიანად არასოდეს მიკვლევია. იმ საქმეში, რომლისაც არაფერი გამეგება, ყოველმხრივ თავს ვიკავებ და ბატონებს ლოპატინსკიზე მივუთითებ, რომელმაც საფუძვლიანად იცის ყაბარდოული... მას ვთვლი მეტად განათლებულ და ფრთხილ კაცად“ (14.IX.1895).

„აკადემიის შრომების გამოგზავნისთვის დიდ მადლობას მოგახსენებთ. სამწუხაროდ, უნდა ვაღიარო, რომ ასეთი მკაცრად მეცნიერული ხასიათის ნაშრომის წასაკითხად მკითხველის განათლების საკმაოდ მაღალი დონეა საგულევებელი, აქ კი, კავკასიაში, ასეთი ხალხის დიდი ნაკლებობაა. ისინი, ვისაც ეს ესმის, შეიძლება კაცმა თითებზე ჩამოთვალოს, თანაც, მხოლოდ ერთი ხელის თითებზე... მე მხოლოდ ზავადსკი²³ და ლოპატინსკი მეგულება, რომლებსაც ამ სფეროში უმუშავიათ“ (13.X.1895).

²³ მიხეილ რომულის ძე ზავადსკი ლოპატინსკის კოლეგაა, აგრეთვე კავკასიის სასწავლო ოლქის ინსპექტორი (1886 წლიდან), მაგრამ ვერც პიროვნული ღირსებებით და, მით უფრო, მეცნიერული წონით იგი ლოპატინსკის ვერ შეედრება.

ირინე მელიქიშვილი

ბგერწერისა და სარკისებური
 ასახვისათვის გალაკტიონთან

„მაქვს მკერდს მიღებული ქნარი, როგორც მინდა“
 „ოღონდ ვთქვა, თუ მთვარემ სულში როგორ ჩაიხედა“

ენის ექსპრესიულ და საკომუნიკაციო ფუნქციათა გვერდით პოეტური ფუნქცია განსაკუთრებული ღირებულებისაა, რადგან სწორედ მისი მეშვეობით მუდამნდება სრული ძალით ენის შემოქმედებითი პოტენცია, მისი სიცოცხლე და სიცხოველე – ის, რომ ენა არის ქმნალობა და არა ქმნილება (energeia და არა ergon ვ. ჰუმბოლდტი). ენის შემოქმედებით პოტენციალს ენობრივი ნიშნის შინაგანი დინამიკა განსაზღვრავს. მასში აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის ურთიერთმიმართება დინამიურია და არა სტატიკური. სიტყვათა მნიშვნელობები არ არის ერთხელ და სამუდამოდ, ცალსახად მოცემული, ყოველი სიტყვა ღიდ სიღრმესა და სივრცეს შეიცავს. ინდივიდები საკუთარი შინაგანი და გარეგანი გამოცდილების, ენობრივი აღდღოს, ემოციური დიაპაზონის, ინტელექტის, გააზრების უნარის, კულტურის შესაბამისად ააქტიურებენ იმ შესაძლებლობებს, რომლებიც თითოეულ სიტყვაში, მორფემაში, ბგერაში ძეგს. ყოველი სიტყვის პოტენციური საზრისი სულ სხვადასხვა ხარისხითა და სახით იღვიძებს სხვადასხვა ინდივიდის ცნობიერებაში. ენობრივი ქვეცნობიერების (პოტენციის) და ენობრივი ცნობიერების (აქტუალიზაციის) მუდმივი ურთიერთმოქმედება არის ენის შემოქმედებითობის მუდმივი წყარო. პოეტურ ხელოვნებას აქვს უნიკალური შესაძლებლობა, შეაერთოს სიტყვათა სემანტიკური და ბგერითი საფუძველი, საზრისი და ბგერითი მუსიკა.

გალაკტიონის პოეზია განსაკუთრებული მოვლენაა სიტყვის ექსპრესიული ძალის აქტუალიზაციის თვალსაზრისით. სათქმელს ის გამოხატავს როგორც სიტყვათა, ისე ბგერათა მნიშვნელობების მეშვეობით. იგი შემოქმედებას ახდენს როგორც აღქმელის აზროვნებასა და წარმოსახვაზე, ისე მის სმენით შეგრძნებებზე. ამიტომაც არ ექვემდებარება ერთხელ წაკითხვით მისი შედეგები ნამდვილ აღქმას. განმეორებული შეხვედრების მეშვეობით იხსნება საბურველთა წყება და მკითხველი უახლოვდება იმ შემოქმედებით ინსპირაციას, რომელსაც ტექსტის მიღმა აქვს არსებობა.

გალაკტიონი ენის ბგერწერით პოტენციას სრულიად ცნობიერად ეკიდებოდა. ეს იყო ხელოვნების ინსტრუმენტი, რომელსაც ის ვირტუოზულად ფლობდა. მის ხელოვნებაში ჰარმონიულად არის შეერთებული, ერთის მხრივ, ნიჭი,



აღლო და, მეორეს მხრივ, ცოდნა, ცნობიერება, ენის სრულიად ცნობიერი და მიზანმიმართული ფლობა და გამოყენება. „მაქვს მკერდს მიღებული ქნარი, როგორც მინდა“ – პოეტური ხელოვნების ფლობის თვითგამონახატვაა. ვ. ჯავახაძის შესანიშნავ მონოგრაფიაში მოყვანილი დღიურებიდან და ჩანაწერებიდან ჩანს, თუ როგორ მუშაობს სიტყვაზე გალაკტიონი, როგორ დაუდალავად ვარჯიშობს, აყურადებს თითოეულ ბგერას, ბგერათა კომბინაციას, ბგერათა სხვადასხვაგვარი შეერთების შესაძლებლობებს. სალექსო ზომებისა და ხერხების ნუსხაში, რომელიც 34 ერთეულს შეიცავს (იონური დიმეტრი, თავისუფალი ლექსი, შემოკლებული რითმები... დასაწყისი რითმები... რითმა ბოლოს წინამდებარე, მოლიანი რითმები, შინაგანი რითმები... ჯავახაძე, 1991, 411), მას ცალკე პუნქტებად მოჰყავს ბგერწერა და პალინდრომი. აქედანაც ჩანს, რომ ბგერწერა და პალინდრომი (სარკისებური ასახვა) მისი პოეტური არსენალის არსებითი და სრულიად ცნობიერი წევრებია. ქვემოთ ჩვენ შევეცდებით გალაკტიონთან ამ საშუალებათა გამოყენების ხასიათისა და ინტენსივობის გაგებას მივუახლოვდეთ.

გალაკტიონს ხელეწიფებოდა ბგერათა იდუმალი ბუნების წვდომა. მის ჩანაწერებში ასეთ პასაჟებს ვხვდებით: „სიტყვას აქვს შინაგანი კანონები, რომლის საშუალებითაც იგი ძლევაგამოსილი ხდება. ეს კანონები უძრავლესობისათვის *terra incognito*-ა. ეს ის კანონებია, რომლებიც გრაალის შთაბეჭდილებას აძლევს ლაწორგის კიმნს დედამიწის გარდაცვალების გამო, რომელიც საბედისწერო იდუმალებად ხდის ედგარ პოეს ყორანს, რომელიც სიმწრით აქვითინებს ვერლენის ჭიანურებს. ეს ის კანონებია, რომელმაც ნისლში გაატარა ალექსანდრ ბლოკის „უცნობი ქალი“ (ჯავახაძე, 343). საგულისხმოა, რომ გალაკტიონი შეგრძნებებსა და შთაბეჭდილებებზე კი არ ლაპარაკობს, არამედ *კანონებზე*. მისთვის სრულიად ცნობიერია, რომ „როგორც მინდა“ – ანუ შემოქმედის თავისუფლება – ემყარება კანონზომიერებათა წვდომასა და დაუფლებას. სხვაგან იგი წერს: „თანამედროვე მგონისათვის სიტყვას, მისი აზრის მიუხედავად, აქვს საკუთარი სილამაზე და ფასი, როგორც ძვირფას ქვებს, ყელსახვევ მარგალიტებს ან ბეჭდებს... ვინც იცის ფასი, იგი აღტაცებულია მშვენიერი სიტყვებით. ეს არის სიტყვები – ალმასები, იაგუნდები, ლალები. არიან სიტყვები, რომლებიც ბრწყინავენ ფოსფორივით.“

გალაკტიონმა თითოეული ბგერის საზრისი იცოდა და ამას პოეტური ხელოვნების საფუძვლად მიიჩნევდა: „დელია. უმთავრესი ამ სიტყვაში არის ლ. ამ ანბანის მნიშვნელობა ცნობილია პოეზიაში, გამსაკუთრებით ლირიკულში, უნახესი ემოციების გამოსახატავად: „Там где пели, свиристели, где качались тихо ели, прилетели, улетели, стаи тонких снегирей“, ან „საიდუმლო ალები ზღვათა იდუმალების, სადაც რომ იმალება იაგუნდი, ლალები“ (ჯავახაძე, 341). საინტერესოა ჩანაწერი: „რითმა „უმაღ“ და „ჩუმაღ“ არ არის რითმა. ღონი და ლასი ერთმანეთს სპობენ“ (409). მას შეუძნეველი

არ რჩება ბგერის სინესთეზიური აღქმის შესაძლებლობები: „სიმბოლისტიკას (მაგალითად რემბოს) აქვთ თავისებური თეორია ანბანების ფერის შესახებ, ანბანი ლ-ს შესახებ. რემბოს აქვს თითოეული ანბანის შესახებ ლექსი“. მის ჩანაწერებში ვხვდავთ ბგერწერით პარადიგმებს:

ტივი – ტივტივი – ტივტივება

ლივი – ლივლივი – ლივლივება

ციმი – ციმციმი – ციმციმება

კაში – კაშკაში – კაშკაშება

რახი – რახრახი – რახრახება

როხი – როხროხი – როხროხება

ხარი – ხარხარი – ხარხარი

ფუსი – ფუსფუსი – ფუსფუსება

ჭახი – ჭახჭახი – ჭახჭახება

წამი – წამწამი – წამწამება

სხივი – სხივსხივი სხივსხივება

შუქი – შუქშუქი – შუქშუქება

შოქი – შოქშოქი (ხალხურია)

ლოში – ლოშლოში (ხალხურია)

ბუქი – ბუქბუქი – ბუქბუქება (ჯავახაძე, 341).

ამ რიგის ბგერწერით რიგებს ვ. ხლებნიკოვი შინაგან ბრუნებას უწოდებდა (Jakobson, 1962, 633). მის ჩანაწერებში თანხმოვანთშეერთების მატრიცასაც ვხვდავთ (ჯავახაძე, 410).

სიტყვის ილუმინალ შინაგან არსს იგი ამგვარად განიცდიდა: „სიტყვა არც რომანსია, არც სუიტა, არც ოპერა, ამათ ჰყავთ თავიანთი კომპოზიციორები; სიტყვა გამოძახილია მხოლოდ სხვა დიდი მუსიკის, რომლის სახელიც უნდა მონახოს!“ (363). საინტერესოა მისი ჩანაწერების რვეულების სათაურები: „ენის საილუმლოება“ , „ქართული ენის პრივილეგიები“ (ჯავახაძე, 118). ქართულ ენას მართლაც დიდი ბგერწერითი შესაძლებლობები აქვს, განსაკუთრებით კონსონანტიზმის სფეროში. ხშულთა სამეულებრივი სისტემა მჟღერი – ფშვინვიერი – მკვეთრის დაპირისპირებით, ნაპრალოვანთა და აფრიკატთა დიფერენცირებული სისტემა სისინა – შიშინა – ველარულ ფონემათა დაპირისპირებით კონსონანტური ბგერწერის მაქსიმალურ შესაძლებლობებს ქმნიან. ბგერწერას აქვს უნივერსალური კანონები: მჟღერი ბგერები უფრო დიდ და უხემ საგნებს გამოხატავენ, ხოლო ყრუები – უფრო მცირეს – შდრ. ძიძგის – ციცქნის – წიწქნის, ნაპრალოვანი გაგრძელებულ მოქმედებას და სმიანობას გამოხატავს, ხშული – წყვეტილს: შდრ. სისინი – კაკუნი; ღია მარცვლის რედუპლიკაცია განრძობით მოქმედებას გადმოსცემს, დახურულისა – მრავალგზის წყვეტილ მოქმედებას, შდრ. ზუზუნ – რაკრაკი; ხმოვნის გამეორება რედუპლიკაციისას ერთგვაროვანი მოქმედებების წყებას



გვიჩვენებს, ხმოვნის ცვლა კი არითმიულ, არაერთგვაროვან მოქმედებებს, შდრ. რაკრაკი — რაკარუკი და ბევრი სხვა (იხ. მაგ. მელიქიშვილი, 1999).

ბერწერას ორი ძირითადი წყარო აქვს:

ა) სმაბაძვა და მასთან დაკავშირებული სინესთეზია და

ბ) კინემიკა

სმაბაძვა ბერით *აკუსტიკას* ემყარება. მაგ. მაღალი და დაბალი ტონის ხმოვნების დაპირისპირება სხვადასხვა ხასიათის ხმიანობას გადმოსცემს — შდრ. წიწინი და წუწუნი, ღიღინი და ღუღუნი; აღქმით შთაბეჭდილებათა კავშირი — სინესთეზია კი განსაზღვრავს იმას, რომ მაღალი ტონის ბერა სინათლეს უკავშირდება, დაბალი ტონისა კი — სიბნელეს: შდრ. ციმციმი — ბურუსი, და-ბურული; მაღალი ტონის ბერა სიმაღლეს უკავშირდება, დაბალი ტონისა კი სიღრმეს; რ. იაკობსონი მიუთითებს, რომ „სინესთეზიის კანონების თანახმად, ბერითმა დაპირისპირებებმა შეიძლება ასახონ მიმართებები, რომლებიც დაკავშირებულია მუსიკალურ, ფერით, ყნოსვით და ა.შ. აღქმებთან. მაგალითად, მაღალ და დაბალ ფონემათა დაპირისპირებამ შეიძლება გამოიწვიოს ასოციაცია ნათელი — ბნელი, წვეტიანი—ბლაგვი, წვრილი—სქელი, მსუბუქი—მძიმე და ა.შ.“ (Jakobson, 1985, 87-91).

კინემიკა ბერით *არტიკულაციას* ემყარება. სამეტყველო მოძრაობები გარკვეულ მნიშვნელობებს ანიჭებენ ბერებს. ასე მაგალითად, ქართული სკუპ-ი, ისევე როგორც ინგლისური სკიპ-ი ნახტომს გამოხატავს ბერწერითად ნაპრალოვანი და ხშული ბერების შეერთების გზით: ნაპრალოვანი (მყოვარი ბერა) გამოხატავს ჰაერში დაყოვნებას, ხოლო ხშული კვლავ მიწასთან მყისიერ შეხებას. საინტერესოა, რომ მაღლა ფრენის აღსანიშნავად ბაგისძიერი, ე. ი. ყველაზე წინა წარმოების ფუნქციური ბერები გამოიყენება: ფრენა, ფარფატი, ყრიალი, ხოლო სიღრმეში ყოფნას უკანაენისძიერი ფონემები გამოხატავენ: ღრმა, ღრუ, ხვრელი და მისთ.

ჯერ კიდევ პლატონთან ვხვდებით საუბარს ბერათა მნიშვნელობათა შესახებ. ის ამბობდა, რომ *r* გამოხატავს მოძრაობას და იმავდროულად სიმაგრეს, უდრეკობას, ხოლო *l* გლუვს, დამყოლს. ყოველ ფონემას აქვს თავისი მნიშვნელობა, ხასიათი, მაგრამ მისი გაცნობიერება ძნელია, იგი ღრმად ძვეს ჩვენს ქვეცნობიერებაში. ჰუმბოლდტის აზრით, „სრულიად ნათელია, რომ არსებობს კავშირი ბერასა და მის მნიშვნელობას შორის, მაგრამ ამ კავშირის საკმაო სისრულით აღწერა იშვიათად ხერხდება, ხშირად ეს მიხვედრების სფეროა, უმეტესად კი ჩვენ მასზე არავითარი წარმოდგენა არა გვაქვს“ (ჰუმბოლდტი, 1984, 92). ბერითი მნიშვნელობების ქვეცნობიერებიდან ამოზიდვა უფრო ძნელია, ვიდრე მორფოლოგიური და სინტაქსური მნიშვნელობებისა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ აქ ნაკლები ძალით მოქმედებენ კანონზომიერებები. ხოლო ამ კანონზომიერებების წვდომა და ფლობა ხელეწიფება პოეტს, რომელსაც აქვს „მკერდს მიღებული ქნარი, როგორც უნდა“.

გალაკტიონის ყველა პოეტური შედეგები ენის ფუნდამენტური მახასიათებლებს – ორმაგი დანაწევრების ვირტუოზული ფლობის შედეგია. სიტყვას ორი მხარე აქვს: აღსანიშნი (მნიშვნელობა) და აღმნიშვნელი (ბგერითი სტრუქტურა). მაგრამ, როგორც ვნახეთ, თვით ბგერებსაც აქვთ მნიშვნელობები და გალაკტიონი მნიშვნელობათა ამ ორი წყებით ერთდროულად ოპერირებს და გასაოცარ ჰარმონიაში მოჰყავს ისინი. სიტყვათა მნიშვნელობებით იგი ქმნის საოცარ სახეებს, ბგერათა მნიშვნელობებით კი – ამ სახეთა თანხმიერ, იმავე საზრისის მატარებელ დიდებულ მუსიკას:

მე მესმის მუსიკა, ქართული მუსიკა,
ქართული მუსიკის ახალი ნაკადი...
ანკარა ნაკადი, ჩუხჩუხა ნაკადი,
ქვებიდან ქვებზე რომ გადადის მუსიკა...

ბგერწერითი პოტენციის აქტუალიზაციის თვალსაზრისით შევხედოთ ლექსს „ქარი ჰქრის...“ (საინტერესოა, რომ გალაკტიონისთვის ქარის მოტივი განსაკუთრებით აქტუალურია 1924 წელს. ამ წელს ეკუთვნის რამდენიმე ლექსი ქარის განწყობით: „მღვრიე ქარი“, „ქარი მოგონებათა“, „ქარი ამწვევი ფარდის“), რომელიც ბგერითი სიმბოლიკის თვალსაზრისით შედევრად უნდა მივიჩნიოთ:

ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ...

ჩვენს თვალწინ ქარის ქროლის, შემოდგომის ფოთლების ჰაერში ტრიალისა და ქარით გატაცების დინამიური სურათია, ფონემურად კი ეს პერიოდი ფშვინვიერ ბგერათაგან (ქ, ჰ, ფ, თ, ს) შედგება: 14 ჩქამიერი თანხმოვნებიდან მხოლოდ ორია მუდერი (ბ, დ) და ისინიც თითოჯერ არის გამოყენებული, დანარჩენი 12 კი ფშვინვიერია. ფშვინვიერი ბგერები თანხმოვანთაგან ყველაზე დიდი ჰაერნაკადით წარმოითქმებიან და ამგვარად ჰაერის მოძრაობის, ქარის ქროლის კინემაკური (არტიკულაციური მიბაძვის) გამოხატვის შესაძლებლობა მათში მუდმივად არსებობს. არსებობს აგრეთვე შესაბამისი აკუსტიკური ეფექტიც. საინტერესოა რ ფონემის ინტენსიური გამოყენებაც (შვიდჯერ, მაშინ როდესაც სხვა სონორები მ, ნ, ლ, მხოლოდ თითოჯერ ჩანს), – ბგერისა, რომელსაც უკვე პლატონი ძლიერი მოძრაობის გამოხატველად მიიჩნევდა (პლატონი, კრატილე, 1968, 472). როგორც ვხედავთ, საზრისისა და ბგერითი პოტენციალის თანხმობა სრულად არის აქტუალიზებული და ენობრივი დანაწევრების ორივე მხარე – სემანტიკური და ფონემური – სრულ ჰარმონიაშია.

გალაკტიონის ლექსებს, როგორც წესი, აქვთ ბგერითი დომინანტა, რომელსაც პოეტი ჩვეულებრივ ლექსის დასაწყისშივე იძლევა. როგორც წესი, იგი მოცემულია ან ლექსის სათაურში, ან პირველ სტროფშივე. „ქარი ჰქრის...“ კონსონანტური თვალსაზრისით გაწყობილია ფშვინვიერთა და უკანანისმიერთა (ველართა) დომინანსზე. ეს კარგად ჩანს მეორე სტროფიდანაც.

ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის, სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?...
ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის, სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?...
ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის, სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?...



ამ ორ სტროფში ველარი ჩქამიერები (ქ, გ, კ, ხ) 15-ჯერ არიან წარმოდგენილი, მაშინ როდესაც ბავისმიერები (ბ, ფ) 2-ჯერ, და კბილისმიერები (ღ, თ) 8-ჯერ. საინტერესოა, რომ რ, რომელიც მეორე სტროფშიც ძალიან ინტენსიურად არის გამოყენებული (7-ჯერ), წარმოების თვალსაზრისით უკანაენისმიერობის ელემენტს შეიცავს: როდესაც ენის წვერი ნუნებთან ვიბრირებს, ენის ზურგი უკან არის გადაწეული. ამით აიხსნება ცნობილი დიაქრონიული პროცესი: ბევრ ენაში /რ/-ს გადასვლა /ლ/-ში. ეს ხდება მაშინ, როდესაც წინა არტიკულაციის შესუსტების შედეგად ფონემურად რეალიზდება უკანაენისამიერი ელემენტი და გვაძლევს /ლ/-ს.

უკანაენისმიერების დომინანსი ლექსის საკვანძო საზრისს – მელანქოლიურ განწყობას – ეხმიანება და გადმოგვცემს. უკანა წარმოება და ღბაღბი ტონალობა ზოგადად ბერწერითად ღბაღბ, სევდიან, მძიმე განწყობას შეესაბამება. როგორც ვხედავთ, გალაკტიონის ბერწერაში ფონემურ ბერწერასთან ერთად არანაკლებ ინტენსიურად არის გამოყენებული დიფერენციალურ ნიშანთა ბერწერა: ლექსში არა მარტო /ქ/ ფონების ინტენსიური გამოყენება ვლინდება, არამედ მთლიანი ბერწერითი ეფექტი მიღწეულია ფშვინვიერობისა და უკანაენისმიერობის ნიშანთა ინტენსიფიკაციით. თუ დიფერენციულ ნიშანთა რ. იაკობსონისეულ სქემას ავიღებთ, სურათი კიდევ უფრო ერთგვაროვანი გახდება: კომპაქტურობის ნიშანი უკანაენისმიერ /ქ, გ, კ, ხ/-სთან გააერთიანებს /ჯ/ და /ჭ/ ფონემებს. ქართული ენის სტანდარტული ფონოსტატიკური სტრუქტურის თვალსაზრისით მარკირებულია (სტანდარტულ მიმართებათაგან გადახრილია) როგორც ხშულებში ფშვინვიერების დომინანსი (ქართული ტექსტის სტანდარტული სტრუქტურაა: მჟღერი>ფშვინვიერი>მკვეთრი), ისე ვეღარების დომინანსი (სტანდარტულად გვაქვს იერარქია: კბილის-მიერი>ვეღარი>ბავისმიერი; იხ. მაგ. ფოგტი, 1961, 76; მელიქიშვილი, 1976, 81. კბილისმიერი ფონემები უნივერსალურად დომინანტურია ჩქამიერ ფონემათა კლასში). ასეთივე თავისებურია /რ/ ფონემის გამოყენების ინტენსივობაც: მთელ ტექსტში სონორები ასეთი სიხშირით არის გამოყენებული:

რ – 34

ლ – 6

ნ – 4

მ – 4

თუმცა /რ/ ფონემა უნივერსალურად ყველაზე დიდი სიხშირით ხასიათდება სონორებს შორის (იხ. მაგ. ქართულში სტანდარტული განაწილება: რ – 10.02%, მ – 9,9%, ლ – 6.98%, ნ – 6,73%), მისი სიხშირე 5-6-ჯერ არ აღემატება სხვა სონორთა სიხშირეს განსხვავებით გალაკტიონის ტექსტისაგან.

ძალზე საინტერესოა მეორე სტროფის ბერწერითი სტრუქტურა კიდევ ორი თვალსაზრისით. ფონემათა მიმდევრობა ხ-რ-ს ამ სტროფის პირველ ორ პერიოდში ორ-ორ სიტყვაზე არის განფენილი, ხოლო მესამე პერიოდში

ერთ სიტყვადაა შერწყმული: ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის...; და მეორე — რკალად მოხრა ბგერწერითადაცაა გადმოცემული: რკალად ხრის — რკ და ხრ ერთმანეთთან სარკისებურ მიმართებაში არიან დიფერენციალურ ნიშანთა დონეზე: რ-ველარი — ველარი-რ. კომპლექსების სარკისებური ასახვით მიღწეულია ბგერწერითი რკალის სახე. ბგერწერითი ადეკვატობის თვალსაზრისით, ალბათ, ამ ლექსს ძნელად თუ მოეპოვება ბადალი და, თუ მოეპოვება, ალბათ ისევ გალაკტიონის პოეზიაში.

არანაკლებ შთაბეჭდავია ამ ტექსტის ხმოვნური შინაგანი ლოგიკა. ქართული ტექსტის სტანდარტული ხმოვნითი ფონოსტატიკური სტრუქტურა ასეთია:

- ა — 39. 11%
- ო — 24.13%
- ე — 20.10%
- ო — 10.21%
- უ — 6. 45% (ფოგტი, 1961, 76)

ტექსტის ხმოვნური სტატიკური სტრუქტურა იმდენად ძლიერი მახასიათებელია, რომ მცირე სიგრძის ტექსტებშიც კი იგი ჩვეულებრივ დაცულია. მე გალაკტიონის რამდენიმე ლექსი შევისწავლე ამ თვალსაზრისით და აღმოჩნდა, რომ, როგორც წესი, საშუალო სიგრძის ლექსი სტანდარტულ სტატიკურ სტრუქტურას ინარჩუნებს (ასე, მაგალითად, ლექსში „ზევით ასწიეთ მზე, ზევით“ ხმოვანთა სიხშირეები ასე ნაწილდება: ა-74, ო-68, ე-59, ო-34, უ-20), მაგრამ სტროფები სხვაობენ ხმოვანთა დომინანსის თვალსაზრისით. „ქარი ჰქრის...“ მიუხედავად მცირე მოცულობისა, ასევე თითქმის ინარჩუნებს სტანდარტულ სტრუქტურას — განსხვავებას ქმნის მხოლოდ /ო/ და /ე/ ფონემების ადგილების შენაცვლება და საინტერესო თავისებურება — /უ/-ს არ არსებობა ტექსტში: ა-33, ო-25, ო-17, ე-15;

პირველი პერიოდის ხმოვნური სტრუქტურა ასეთია:

- აიი აიი აიი ა — 21
- ოეი იია ააა ო — 11
- ეაი ეაა ააი ე — 3
- ააა ააა ააა ო — 1

თუმცა ამ სტროფში ძირითადი იერარქია რამდენადმე შენარჩუნებულია, ბალანსი აშკარად დარღვეულია. სტროფის დომინანტურ ხმოვნად ა გვევლინება, ხოლო, თუ მეორე ხმოვანსაც გავითვალისწინებთ, გვაქვს დომინანტა ა-ი, რომელიც ღიაობის თვალსაზრისით ყველაზე კონტრასტული ხმოვნებისაგან შედგება.

მეორე პერიოდის ხმოვნური სტრუქტურა ასეთია:

- ოოი ოოო ოოო ო — 15
- ეოე ეაო ეაო ე — 11
- ეიე აეა აეა ა — 7
- ოეო ოეი ოეა ი — 3



ამ სტროფის აშკარა ხმოვნური დომინანტაა ო. მეორე ხმოვნის გათვალისწინებით ვიღებთ ხმოვანთა სამკუთხედის შუა რიგის დომინანსს: ო-ე.

მესამე ორსტრიქონიანი პერიოდის ხმოვნური სტრუქტურა ასეთია:

ოია იია იეი ი - 11

აიი აიი აიი ა - 5

ე - 1

ო - 1

მესამე პერიოდისთვის აშკარა დომინანტური ხმოვანია ი, ხოლო ორხმოვნიანი დომინანტაა ი-ა, ანუ კვლავ მაქსიმალურად კონტრასტული ხმოვნები.

ხმოვანთა სამკუთხედს თუ გავითვალისწინებთ, სადაც /ა/ ყველაზე ღია ხმოვანია, /ე/ და /ო/ საშუალო ღიაობისაა, ხოლო /უ/ და /ი/ მაქსიმალურად დახურული ხმოვნებია:

ი უ

ე ო

ა

პირველი პერიოდის დომინანტურ ხმოვნებს შორის არის ღიაობის მაქსიმალური ვერტიკალური კონტრასტი: ღია-დახურული; მეორე პერიოდის ხმოვნები, ღიაობის თვალსაზრისით, ერთგვაროვანია (ე. ი. ჰორიზონტალური მიმართება გვაქვს), ხოლო მესამე პერიოდში კვლავ ვერტიკალური მიმართებაა, ოღონდ შებრუნებული სახით: დახურული-ღია: ა - ი, ო - ე, ი - ა.

პირველი და მესამე პერიოდები ურთიერთშებრუნებულია, ურთიერთასახვას წარმოადგენენ.

ბგერწერითი თვალსაზრისით თუ შევხედავთ ამ სურათს, მისი ასეთი გააზრება არის შესაძლებელი:

პირველი პერიოდი. ა, როგორც ყველაზე ფართო, ღია ხმოვანი არის გაოცების, გახსნილობის, შეკითხვის გამოშხატველი. ეს არის ღიაობა ახლისათვის, კითხვის დასმა და მზაობა, გახსნილობა ახალი, მოულოდნელი პასუხის მიღებისათვის. სტროფში: სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ? ჰარმონიაა სიტყვიერ და ბგერით მნიშვნელობებს შორის.

მეორე პერიოდი. ო - შუა რიგის ბაგისმიერი, მომრგვალებული ხმოვანი მოცვის, გარსის წარმოქმნის, შემოსაზღვრის გამოშხატველია. ჩვენს ტექსტში გვაქვს მიღების, შემოყვანის, მოცვის სურვილი და მცდელობა (როგორ... როგორ... როგორ...), რომელიც მარცხით მთავრდება: ვერ გპოვებ ვერასდროს, ვერასდროს... უარყოფის ელემენტი ე ხმოვანს შემოაქვს - შუა რიგის ვიწრო ხმოვანს, რომელიც პირის ღრუს ფაქტობრივ შუაზე ყოფს და ჯვრის ფორმას წარმოქმნის.

მესამე პერიოდის დომინანტა ი ყველაზე მაღალი, ვიწრო და დახურული ხმოვანია, მაქსიმალურად კონტრასტული ა-ს მიმართ. ეს არის სივიწროვის, სიმძლავის, იზოლაციის, ინდივიდუალიზაციის გამოჩნატველი ხმოვანი (პლატონი: ი არის ყველაფერი წვრილი, რასაც სხვა საგანთა განმსჭვალვა ძალუძს, პლატონი, 472): შორი ცა ნისლიან ფიქრებს სცრის...

ამგვარად, ხმოვანთა ბერწერითი ლოგიკა ასეთია: ძიება – პასუხის მიღების, მოცვის მცდელობა – კვლაც სიმარტოვეში, იზოლირებულად დარჩენა, მაგრამ მაინც სიმალღესთან ძაფივით წვრილ, ფაქიზ კავშირში.

გალაკტიონ ტაბიძე, რომელიც ღრუბელივით იწოვდა ყველაფერს, რაც მის კულტურულ თვალსაწიერში შემოდიოდა, უნდა ვივარაუდოთ, იცნობდა ბერითი სიმბოლიზმის ანღრეი ბელისეულ გააზრებასაც, რომელიც მის „გლოსალოლიამიც“ არის წარმოდგენილი (ბელი, 1917, 66). ხმოვანთა ბუნების საოცარი გამოყენება, სავარაუდოა, შეპირობებულია როგორც პოეტის ინტუიციით, ისე ხმოვანთა ხასიათის ღრმა ცნობიერი წვლომითაც.

დაბოლოს, ვფიქრობ, რომ ამ პოეტურ ქმნიღებაში ჩანს სახარებისეული ალუზიაც, რომელიც ბერწერით ლოგიკასთან შინაგან კავშირშია. იოანეს სახარების მესამე თავში, ნიკოდემოსის ღამისეულ საუბარში მაცხოვართან, ნიკოდემოსი კითხვებს სვამს შობის, ე. ი. ინიციაციის, ხელღასხმის შესახებ და ერთერთი პასუხი, რომელსაც იგი იღებს, გიორგი მთაწმინღლისეულ რედაქციაში, რომელიც დღესაც კანონიკურ ტექსტს წარმოადგენს, ასე უღერს: ინ. 3.8. სულს ვიდრეცა უნებნ, ქრინ და კმაი მისი გესმის, არამედ არა იცი, ვინაი მოვალს და ვიდრე ვალს. ესრეთ არს ყოველი შობილი სულისაგან.

ბერძნულად სული და ქარი ერთი პოლისემიური სიტყვის: Πνευμα-ს მნიშვნელობებია და ბერძნული ორიგინალი ამ ტექსტისა ასე უღერს:

το πνευμα ἔπου θελει πνει

საინტერესოა, რომ ლათინურშიც ქროლასა და სულს ერთი პოლისემიური სიტყვა გამოხატავს:

Spiritus ubi vult spirat

ასე რომ, ალტერნატიული ქართული თარგმანი, რომელიც უფრო ზედმიწევნითი იქნებოდა, ასეთი შეიძლებოდა ყოფილიყო:

ქარი ... ქრის...

და, მართლაც, როგორც ჩანს, უძველესი თარგმანი იყო ზედმიწევნითი და არა ინტერპრეტაციული. ხანმეტ ტექსტებში ეს ადგილი დაცული არ არის, მაგრამ ადიშის ოთხთავში, რომლის ტექსტიც უძველესი თარგმანი უნდა იყოს, ეს ადგილი ასე არის წარმოდგენილი:

რამეთუ ქარი, სადაცა უნებს, ქრის, და კმაი მისი გესმის, ზოლო არა უწყი, ვინაი მოვალნ, ანუ ვიდრე ვალნ. ეგრეცა ყოველი შობილი სულისაგან.

საოცარია, რომ გალაკტიონის ლექსში გვაქვს ალუზია სახარების უძველეს თარგმანსა და ორიგინალში წარმოდგენილ ტექსტთან: ქარი ... ქრის... პნეუმა



...პნეი, რომელიც არ არის წარმოდგენილი კანონიკურ ტექსტში. სახარების რომელ ტექსტებს და გამოცემებს იცნობდა გალაკტიონი? არის ეს ქუთაისის სასულიერო სემინარიაში ნასწავლი ბერძნული სახარების ტექსტის ცოდნა? საყურადღებოა, რომ რუსული თარგმანი სულზე ლაპარაკობს ამ ადგილას: ДУХ ДЫШЕТ, ГДЕ ХОЧЕТ, ასე რომ, რუსული ტექსტის გავლენა აქ გამორიცხვული ჩანს.

ვფიქრობთ, რომ „ქარი ჰქრის...“ გალაკტიონის მისტიკური მიმართულების ქმნილებებს უნდა მივაკუთვნოთ: სულის ძიება – მისი მიღწევის განუხორციელებლობა – და კვლავ მარტობა, მიტოვებულობა, იზოლაცია, თუმცა რჩება ძაფივით წვრილი (ცა ... სცრის), ბუნდოვანი (ნისლიან) კავშირი, შეხების ხსოვნა, რომელიც ღრმა მელანქოლიას იწვევს. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, მელანქოლიურ ტონალობას ქმნის უკანაენისმიერთა (ქ, გ, კ, ხ, ყ, რ) სიჭარბე და შესაძლებელია, ფშვინვიერთა ნაცრისფერი ფერითი ტონალობა. მართლაც გასაოცარია, რამდენად ადეკვატურია ტექსტის ბგერითი მხარე მისი საზრისისა. აქ სულის ძიება, სულთან შეხება და კვლავ მარტოდ დარჩენა სახეებითაც არის გადმოცემული და ბგერითადაც. სულიერ ძალასთან მიმართებით „სადა ხარ?“ გალაკტიონის სხვა ლექსშიც ისმის: „ო, სად ხარ, სადა, უჩვეულო რაიმე ძალო/ სიცარიელის შავი ნისლი რომ გამაცალო?“ ხოლო სახარების ამ მონაკვეთის გააზრება სულის ძიების მოტივს უშუალოდ ესადაგება: ნიკოდემოსის აღიარებაზე – მოძღვარო, შენ ღვთისაგან ხარ მოსული, რადგან არაეის ძაღუმს ასეთი სასწაულების მოხდენა, თუ ღმერთი მასთან არ არის, – იესო პასუხად ამბობს: ვინც ხელახლად არ იშვება, ვერ იხილავს ღვთის სასუფეველს, ე. ი. ღვთაებრივის გაგება მხოლოდ სულიერად შობილს ძაღუმს. ნიკოდემოსის გაოცებაზე – როგორ შეიძლება ხელახალი შობა, იესო უპასუხებს: ხორცისგან ნაშობი ხორცია და სულისგან ნაშობი სულია, ნუ გაგიკვირდება, რომ ვითხარი: ხელახლა უნდა იშვა და ამას მოსდევს უკვე ჩვენთვის მნიშვნელოვანი პასაჟი: ქარი ქრის, სადაც სურს და მისი ხმა გესმის, მაგრამ არ იცი, საიდან მოდის და სად მიდის, ასეა ყოველი შობილი სულისგან. – ანუ წილნაყარობა აუცილებელია შეცნობისათვის (ანუ მსგავსი მსგავსს შეიმეცნებს). გალაკტიონი ეძებს ღვთაებრივთან კავშირს, რომელიც მას ეგზისტენციალურ კითხვებზე პასუხს მიაწვდიდა, სიმარტოვეს დააძლევინებდა, მაგრამ მისი ძიება კვლავ სიმარტოვით მთავრდება.

* * *

ბგერათა სარკისებური ასახვა არის მეორე მოვლენა, რომლის შესახებაც გვინდა ვისაუბროთ. ბგერათა სარკისებური ასახვა ნაწილობრივ პალინდრომად შეიძლება მივიჩნიოთ. გალაკტიონთან ვხედავთ როგორც ხმოვნით, ისე თანხმოვნით ნაწილობრივ პალინდრომს. პალინდრომი რომ გალაკტიონისთვის საინტერესო

მოვლენას წარმოადგენდა, და ამ ბგერწერით ხერხსაც ის რომ სრულიად ცნობიერად იყენებდა, ჩანს სალექსო ზომებისა და საშუალებების მისეულ სიაში, სადაც პალინდრომი მე-17 პუნქტად არის წარმოდგენილი. ეს კარგად ჩანს აგრეთვე პალინდრომულ სიტყვათა და გამოთქმათა სიიდან, რომელიც მის უბის წიგნაკში აღმოჩნდა:

- | | |
|--|-----------------------|
| აბა, იგი, მაგრამ, როგორ, აი ია, აირია, არა, მაკამ; | |
| ამ უამათ – თამაშმა | სარკე იმ – მიეკრას |
| ერების – სიბერე | აი მეფე – ეფეშია |
| გელვა – ავღეგ | მელამ – მალე |
| ეკრას – სარკე | ელამი – იმალე |
| ელვა – ავლე | ესარხარე – ერახრახე |
| ავსა – ასვა | ალვა – ავლა |
| სრა – არს | თარო – ორათ |
| და რქა – აქ რად | სიძიძიმის – სიძი ძმის |
| იღება აბელი | ველია – აილევ |
| ნიშამ – მაშინ | ისმენ – ნემსი |

- | | |
|--------------------|------------------------------------|
| პა იმერი – ირემია | არა ცასაც – ცასაც არა |
| ასე რადა – აღარესა | სარკე რა არ ეკრას (ჯავახაძე, 499). |

მის ჩანაწერებში ვხვდებით სიტყვებს: „ჩემს მიერ შემოტანილი და გაუმჯობესებული იქნა ქართული ლექსის მრავალი ახალი ფორმა, მისი ასონანსები, ალიტერაციები, ხმათა მიბაძვა, თეთრი ლექსი, შინაგანი რითმები, პალინდრომები და სხვ. და სხვ.“ (ჯავახაძე, 498). აქვს პალინდრომული ლექსი-სავარჯიშოები:

- | | | |
|--------------------------|-------------------------|-----------------------|
| აი რა მზის სიზმარია, | ის ია თუ ქალაქია, | მაიმედე! ედემი ამ |
| აირევი, ივერია... | აი ქალა: ქუთაისი, | სანახ სანას! |
| აი დროშა, ამორღია | ამ ქალაქმა, ამ ქალაქმა, | მაიმედე! ედემი ამ |
| აერების სიბერეა (1922წ.) | ისიამა ა მაისი. | სანან ნანას! |
| | | მაიმედე! ედემი ამ |
| | | სანაყ ყანას! და სხვა. |

თავის შედეგებში კი მან ნაწილობრივ პალინდრომს განსაკუთრებული ძალა და აზრი შესძინა. ნათელია, რომ სარკისებური ასახვა ექოს, გათიშულის გამთლიანების, ნაწილობრივის სრულქმნის ფუნქციით შეიძლება იქნეს გამოყენებული პოეზიაში. ედგარ პოს ავბედითი ყორანი: Raven უიმედობის „არასოდეს“ განწყობაში აირეკლება: never. ყორანი (პირქუში იღუმალება) – არასოდეს (უიმედობა, სასოწარკვეთა). შესაძლებელია გალაკტიონმა იმიტომაც არ დაასრულა „ყორანის“ თარგმნა, რომ ქართულად პალინდრომის გადმოტანა ვერ მოხერხდებოდა. პალინდრომი იყო ხლებნიკოვის განსაკუთრებული ინტერესის საგანი (მაგ. მისი ЧИН ЗВАН Мечем Навзничь). ფუტურისტი ხლებნიკოვი ასე განიცდის პალინდრომს: „მე იგი გავიგე როგორც მომავლის



არეკლილი სხივები, ქვეცნობიერი მე-ს მიერ გონიერ ცაზე გადმოტყორცნილი“ (იაკობსონი, 1987, 322). გალაკტიონთან პალინდრომის მომავალთან მიმართებით განცდას თითქოს ვერ ვხედავთ. გალაკტიონისთვის სარკისებური ასახვა საგანთა გამთლიანების, ურთიერთასახვის – განსაკუთრებით ზენასი ქვენაში, ურთიერთშევესების გამოძახატველია.

გალაკტიონთან ვხვდებით ნაწილობრივ პალინდრომებს, როდესაც ერთმანეთში სარკისებურად აისახება ხმოვნების ან თანხმოვნების წყება. მასთან პალინდრომი ზენასა და ქვენას ურთიერთასახვის, იღვისა და რეალიზაციის, ნაწილობრივის გამთლიანების საზრისებს გამოხატავს. პალინდრომულია სათაური ლექსისა: „მე და ღამე“: აქ გვაქვს ხმოვნური სარკისებური ასახვა: ე...ა – ა...ე; ღამე სულში ირეკლება, იხედება: მე და ღამე, მე და ღამე! საინტერესოა, რომ ხმოვნითი სტრუქტურა ე-ა, ა-ე რამდენიმე ადგილას იჩენს თავს ამ ლექსში:

ეხლა, როცა ამ სტრიქონს ვწერ, შუაღამე იწვის, ღნება...

ყველა იცის თეთრმა ღამემ...

ჩვენ ორნი ვართ ქვეყანაზე, მე და ღამე, მე და ღამე!

პოეტი მარტოა, ღამემ იცის, – როგორ დავრჩი ობლად, როგორ ვევენ და ვეწამე, მაგრამ ეს არ არის სრული სიმარტოვე, ეს არის საიდუმლოს მფლობელის სიმარტოვე და მას ჰყავს მესაიდუმლე – ღამე: „ღამემ ... იცის ჩემი საიდუმლო, ყველა იცის თეთრმა ღამემ.“ ის, რაც „მე და ღამეში“ ხმოვანთა სარკისებური ასახვით არის გამოხატული, „მთაწმინდის მოვარეში“ სიტყვიერად არის გამოთქმული:

და მე მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად,

ოღონდ ვთქვა, თუ ღამემ სულში როგორ ჩაიხედა.

ღამემ ... ჩაიხედა – აქაც ა-ე, ე-ა ასახვა გვაქვს. ღამესთან ასეთი მიმართება ნოვალისის ღამის ჰიმნებს გვახსენებს. ნოვალისისთვის იდუმალი ღამე სულთან შეხვედრის სფეროა. ასევე ჩანს გალაკტიონისათვისაც. ღამე იხედება სულში, ღამე არის უშინაგანესის მესაიდუმლე, რომელმაც იცის ღრმად დაფარული. გალაკტიონს ხშირად პალინდრომი სათაურად გააქვს და ამით ლექსის დაფარულ საზრისს გვიცხადებს. სათაურად გატანილი „მე და ღამე“ პიროვნების გამთლიანების, სულის სამშვინველში, ზეციური მიწიერში ასახვის, დისტანცირებულის შეერთების მაწუყებელია.

ღამე, როგორც სიკვდილის საუფლო, საოცარი შინაგანი ლოგიკით სიკვდილს გამოიხმობს, ხოლო სიკვდილი კარგავს სიმწვავეს, აღარ არის შიმის მოძვერელი, ვარდისფერი გზაა, სულთან შეხვედრის გზაა:

თუ როგორ ვგრძობ, რომ სულისთვის, ამ ზღვამ რომ აღზარდა,

სიკვდილის გზა არრა არის, ვარდისფერ გზის გარდა.

აქაც სარკისებური ასახვაა: ზღვამ ... აღზარდა, ისევე როგორც მოძღვენო სტრიქონში: გზაზე ... ზღაპარია. ყველაფერი ერთმანეთში გადადის, ერთმანეთს განაპირობებს, ერთმანეთში აისახება: ზღვა – აღზრდის, გზა – ზღაპარია.

სარკისებური ასახვა გვაქვს სათაურში, აქ უკვე სიტყვისა და სიტყვის ნაწილების დონეზე: „სილაჟვარდე, ანუ ვარდი სილაში“. აქაც ცის სილაჟვარდე, ზეციური – მიწიერში ირეკლება, სილაში ვარდის სახეს იღებს. ამ ლექსის პირველ სტროფში მზე სარკისებურად აისახება სიზმარში: მზ – ზმ (აქ გვახსენდება მისი პალინდრომული სავარჯიშო: აი რა მზის სიზმარია), აგრეთვე ნაწილობრივი ბგერითი სიახლოვით გზა – სიზმარში: გზ – ზმ:

დედაო ღვთისა, მზეო მარიაჲ!

როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი

ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია

და შორეული ცის სილაჟვარდე.

არეკვლა გვაქვს ბოლო სტროფშიც: შორეული ცის სილაჟვარდე შ–ლ–ს, ს–ლ–ჟ. სახელიც მარიამ თვითარეკლილია: მარიამ და ეს მას სისავსეს, შინაგან მთლიანობას, ჰარმონიას ანიჭებს.

მზის არეკვლა სიზმარში სხვა ლექსებშიც გვხვდება:

მისი ელამ მზის თვალის ხილება / ხეებს რიდებებს ფენს სიზმარეულს (ოფორტი).

„სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ გარკვეული აზრით ახლოს დგას „ქარი ჰქრის...“ სიღრმისეულ ლოგიკასთან. პოეტი დედაო ღვთისას, მზეო მარიამს შინაგანი აღსარებით მიმართავს: „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია და შორეული ცის სილაჟვარდე“. მაგრამ ცა მაინც შორეული რჩება და „სული ვედრებით განაოცები, შენს ფერხთ ქვეშ კვდება, როგორც პეპელა“. შორეულ ცასთან შეხვედრა მაინც ვერ იქცა რეალობად და პოეტი ამბობს: „აჰა, მოვედი, გედი დაჭრილი ოცნების ბადით! შეხდე! დასტკბი ყმაწვილურ ბედის დაღლილ ხელებით, წამებულ სახით!“ – სულთან სრული და ჰარმონიული შეერთების მარცხი პირველ ლექსში მელანქოლიას წარმოქმნის, მეორეში კი ჯანყს, აღშფოთებას.

თანხმოვანთა სარკისებური ასახვა გვაქვს საოცარი სტიქიური ენერგიით აღსავსე ლექსში „დროშები ჩქარა“:

გათენდა, შეერთდით, შეერთდით, შეერთდით!

დროშები, დროშები, დროშები ჩქარა!

სიტყვები *დროშები* და *შეერთდით* კონსონანტურად პალინდრომულია: შ–რ–დ – დ–რ–შ. შეერთებულებს ესაჭიროებათ გამაერთიანებელი იდეა – დროშა. გაერთიანებული ხალხი ქმნის სუბსტანციას, რომელშიც უნდა შემოვიდეს გაერთიანების საზრისი.

გალაკტიონი თავისი ხელოვნების დიდოსტატი იყო, იგი ფლობდა „ჰარმონიათა ალგებრას“, მას ხელეწიფებოდა საზრისისა და ბგერის ორგანული შერწყმა. გალაკტიონს გააზრებული ჰქონდა პოეტური ხელოვნების მათემატიკური სიმწყობრე, შემოქმედების უზენაეს კანონზომიერებებთან თანხმობა. მეტყველია ამ თვალსაზრისით მისი გამოხმაურება პუშკინთან, რომელიც



პოეტსა და გეომეტრს ერთად ახსენებს: „მაგრამ ის მიღის დამშვიდებული, როგორც პოეტი და გეომეტრი“, „რომ უფლება გაქვთ, არ გაირიყოთ, როგორც პოეტი და გეომეტრი“ (ეს იყო ძველი, ნაცნობი აზრი). პუშკინი: „ზეშთავონება თანაბრად საჭიროა როგორც პოეზიაში, ისე გეომეტრიაში“.¹ პარალელი ორმხრივია: ზეშთავონება ეკუთვნის ორივეს, და ორივეს კანონზომიერებათა დიადი საყრდენი აქვთ სიმშვიდის საფუძველად. დაბოლოს, გალაკტიონოლოგია ამოუწურავია, რადგან ვისა აქვს ისეთი კულტურული სივრცე, როგორც ჰქონდა გალაკტიონს? ან ვის შეუძლია დაფარულის იმგვარი წვდომა, როგორც შეეძლო გალაკტიონს, პოეტური ხელოვნების დიდოსტატს?

ლიტერატურა

- ბელი, 1917 – А. Белый, Глоссалолия, Поэма о звуке, Берлин, 1917.
 იაკობსონი, 1962 – R. Jakobson, Retrospect, Selected Writings, I, S-Gravenhage, 1962.
 იაკობსონი, 1985 – Р. Якобсон, Звук и значение, Избранные работы, М., 1985.
 იაკობსონი, 1987 – Р. Якобсон, Из мелких вещей Велимира Хлебникова: “Ветер-Пение”, Работы по поэтике, М., 1987.
 მელიქიშვილი, 1976 – ი. მელიქიშვილი, მარკირების მიმართება ფონოლოგიაში, თბილისი, 1976.
 მელიქიშვილი, 1999 – ი. მელიქიშვილი, ბგერწერითი ლექსიკისათვის ქართულში, ენათმეცნიერების საკითხები, 3, 1999.
 პლატონი, 1968 –
 ფოგტი, 1961 – ჰ. ფოგტი, ქართული ენის ფონემატური სტრუქტურა, თბილისი, 1961
 ჯავახაძე, 1991 – ვ. ჯავახაძე, უცნობი, თბილისი, 1991.
 ჰუმბოლდტი, 1984 – В. фон Гумбольдт, О различном строении человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества, Избранные работы по языкознанию. М., 1984.

¹ ამ ლექსსა და პუშკინთან ალუზიაზე მიმითითეს მარინე ივანიშვილმა და მარიაკა ჯიქიამ ზოგადი ენათმეცნიერების კათედრის მულტიმედიკულ სემინარზე ამ ნაშრომის მოხსენების სახით წაკითხვის შემდეგ.

რეკავზ სირაჰმ

ისევ ცოცხალია მერმისი

(ახალგაზრდა მეცნიერის წარმატებანი)

ალექსანდრე თვარაძე ფრიად ახალგაზრდა მეცნიერია, მაგრამ შეღავათს არ საჭიროებს ავტორის ახალგაზრდობის გამო მისი მაღალაკადემიური მონოგრაფიები: 1. გრაალის პრობლემა ვოლფრამ ფონ ეშენბახის „პარციფალის“ მიხედვით, 2000 წ., 2. სახელმწიფო, ადამიანი და რელიგია, 2004 წ., 3. საქართველო და კავკასია ევროპულ წყაროებში, 2004 წ.

ამ წერილით, ამ „ფორმატში“, ცხადია, შეუძლებელია, აღნიშნულ მონოგრაფიათა თუნდაც ზოგადი მიმოხილვაც-კი. ეს მხოლოდ ე. წ. გამოხმაურებაა. ჩანს, ალექსანდრე თვარაძემ კარგი სკოლა გაიარა ჯერ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში (ბატონი ნოდარ კაკაბაძის ხელმძღვანელობით) და მერე გერმანულ სამეცნიერო ცენტრებში. მაგრამ მაინც მთავარია თავად მისი ღირსებანი, მისი ნიჭიერება და, მართლაც, გერმანული შრომისმოყვარეობა. ამჟამად ის ი. ჯავახიშვილის სახელობის უნივერსიტეტის დასავლეთევროპის ფაკულტეტის თანამშრომელია.

გრაალზე საქართველოშიც კი ბევრი დაწერილა, მაგრამ ალექსანდრე თვარაძის მონოგრაფიაში ისეთი პრობლემური სივრცეა და სიღრმეც, რომ ფიქრის მეტ თავისუფლებას განიჭებს, თუნდაც რაიმე საკამათო რომც იყოს; მეტადრე, ეს ითქმის, როცა სიტყვა ეხება ეშენბახის „პარციფალს“, რომელსაც, ა. თვარაძის ჩვენებით, ეხმიანება გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი“ და „ეთერიანის“ ერთი პასაჟი.

ჩვენ აქამდე ვფიქრობდით, რომ „წმ. ნინოს ცხოვრებაში“ წარმოდგენილი არმაზის სახე ეხმიანება ბიბლიური დავითის მიერ დამარცხებული გოლიათის იერსახეს. ალბათ, ეს ასეცაა, მაგრამ ახლა, ალექსანდრე თვარაძის მონოგრაფიის კვალობაზე, ამას უნდა დაემატოს „ძველი აღთქმის“ დანიელის წიგნში (2, 31-45) მეფე ნაბუქოდონოსორის სიზმრადხილული კერპიც. არმაზის მსხვერვა ჰკავს დანიელ წინასწარმეტყველის მიერ ხილული კერპის მსხვერვას. ამას მნიშვნელობა აქვს. და კიდევ: კრეტიენ დე ტრუას გრაალის თასი ეშენბახის მიერ გარდაქმნილია საკრალურ ქვად. ალბათ,



ამას უნდა დაუკავშირდეს თვალ-პატიოსნის სიმბოლიკა ქართულ აგიოგრაფიაში.

აღარას ვამბობ უმთავრესზე: ესაა სარაინდო რომანის საკითხები, რომელსაც უკავშირდება სოფლისა და ზესთასოფლის ურთიერთმიმართება და რომლის „შიფრია“ თვით გრაალი, თუ ვიტყვით ალექსანდრე თვარაძის მიერვე მომდევნო მონოგრაფიაში განხილულ შიფრთა იასპერსის თეორიის კვლობაზე.

ამ მონოგრაფიაში შესწავლილია პლატონის თეორია სახელმწიფოსი, კ. იასპერსის კულტუროლოგია და პ. კიუნგის, ვთქვათ ასე - ისტორიოსოფია.

როგორც ცნობილია, მრავალი მხარე სახელმწიფოსი პლატონთან აბსტრაქციაქმნილია, განყენებულია საღვთო სფეროში და იქ გააზრებულია იდეათა თუ ზეცნებით ფენომენტა სახით. ასეა გაიდელელებული სახელმწიფოზე ფიქრი. გავიხსენებთ, რომ არეოპაგეტიკაში ანგელოზთა იერარქია სახელდებულია სახელმწიფოებრივი იერარქიის მიხედვით, კერძოდ, ანგელოზთა ტრიადაში: უფლებანი, ძალნი და ხელმწიფებანი.

წიგნში მოცემულია პლატონის ნააზრევთა, როგორც იტყვიან, „განმარტებითი გარდათქმა“, სულ ძველად რომ ამბობდნენ, „თარგუმისებრი“ გარდათქმა, რასაც ახლა პქვია: „განმარტებითი წესი აზროვნებისა“ (ჰერმენევტიკა). ამას აქვს თავისი უპირატესობა პლატონის ნააზრევთა უამრავი ახალი თეორიის განხილვასთან შედარებით. მეტადრე, რომ ა. თვარაძის წიგნთაგან კარგად ჩანს, თუ რაოდენ საყურადღებოა სწორედ პლატონის ნააზრევი ჩვენი დღევანდლობისთვის. ჩვენ ორასი წელია თითქმის დავკარგეთ სახელმწიფოებრივი ცნობიერება. ის შემოგვრჩა მხოლოდ პატრიოტულ განცდაში, თუმცა ამასაც კი თავისებური სიკეთე ახლდა (გრ. ორბელიანის სიტყვები - „სხვა საქართველო სად არის“ და ა. შ., ნათქვამია იმ დროს, როცა საქართველო სახელმწიფოებრივად აღარ არსებობს და არსებობს მხოლოდ პატრიოტულ ილუზიაში, მაგრამ ამან შემოინახა ერთიანი საქართველოს იდეა, რომელიც შემდეგ შეიძლებოდა გადატყუულიყო სახელმწიფოებრივ იდეად). აქ კარგადაა გათვალისწინებული ქართველთა აქსიმალისტურად გამოვლენილი ინდივიდუალიზმი. ქართველთა პიროვნული ინდივიდუალიზმიდან „გამოყვანა“ და მისი ჩართვა სოციუმში, დღეისთვის შეიძლება უფრო პატრიოტიზმზე დამყარებით და, სამწუხაროდ, არა სახელმწიფოებრივი გრძნობის საფუძველზე.

ალექსანდრე თვარაძის წიგნის ამ ნაწილში რამდენიმე თავი ეძღვნება ასეთ საკითხებს - „ფილოსოფოსი მეფე“, „ფილოსოფოსი

მმართველები“. პლატონთან „ფილოსოფოსი“ არ იხმარება მხოლოდ დღევანდელი გაგებით. მაშინ ეს სიტყვა ესმოდათ მისი ეტიმოლოგიის მიხედვით - „სიბრძნის მოყვარე“. სადღეისოდ ეს გვკარნახობს, რომ მმართველები უნდა იყვნენო მრავალმხრივი სიბრძნის ყადრის დამდები. ეს უნდა იყოს სიკეთით აღვსილი სიბრძნე.

ალექსანდრე თვარაძე მრავალმხრივ განიხილავს კარლ იასპერსის კულტურფილოსოფიას. აქ განსაკუთრებით ყურადღებულია „შიფრთა“ თეორია (364-გვერდიან წიგნში იასპერსისადმი მიძღვნილ 200 გვერდიან თითქმის 100 გვერდი ეძღვნება „შიფრთა“ რაობას). არც ქართულად და, მგონი, არც რუსულ ენაზე ეს თეორია ასე სრულად არ ყოფილა განხილული. „შიფრის“ მაგალითიც ნიშანდობლივია საიმისოდ, რომ ის, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია ამა თუ იმ მოძღვრებაში (მაგალითად, პლატონის „იდეა“, ანდა არისტოტელეს „ფორმა“ თუ „სული“), ყველაზე ძნელად განსამარტავი შეიძლება იყოს ხოლმე. ასეთია იასპერსის „შიფრიც“. კ. იასპერსის კვალობაზე ნათქვამია: „ყველაფერი, რაც ჩნდება, შეიძლება იქცეს შიფრად“ (გვ. 204). „შიფრები ანათებენო საგანთა საფუძვლებიდან“ (გვ. 200). შიფრებით „არიან სულიერი რეალობანი ფილოსოფიაში, ლიტერატურაში, ხელოვანებაში. მაგრამ მათ არასდროს არ გააჩნიათ თვითონ ტრანსცენდენტის მიწიერი რეალობა“ (გვ. 205). „შიფრები არიან დაფარული ტრანსცენდენტის ნიშნები“ (გვ. 211). „შიფრების ყოველგვარი ინტერპრეტაცია ემყარება შიფრების ინდივიდუალურ განცდას“ (გვ. 214). „შიფრების ნაწილი სხვა შიფრების წინააღმდეგ მეტყველებს და მათ საპირისპიროდაა მიმართული“ (გვ. 218). „ჩვენ ყველანი ვცხოვრობთ ბრძოლის სივრცეში, რომელიც შიფრებით არის სავსე“ (გვ. 219).

შიფრი ტრანსცენდენტურის ენაა (გვ. 204, 67) და მისი იგივეობრივი არაა არც „ნიშანი“ და არც „სიმბოლო“ (204); ალბათ, არც „სახე“, მაგრამ მაინც გავიხსენებთ ერთ ტერმინოლოგიურ ტრადიციას, რომელიც ემყარება ყოფიერების სახეობრივ კონცეფციას - „სახის“ მრავალი მნიშვნელობისგან არსებითია ასეთი რამ: სახე, ანუ სული („ღმერთო, შენ შექმენ სახე ყოვლისა ტანისა“, - ნიშნავს, რომ ღმერთმა შექმნა სხეულთა სული). „სახის -მეტყველება“ აღნიშნავს „სულის“ გამოხატვას, ე.ი. არსის წარმოჩენას (გამოხატვას გულისხმობს „მეტყველება“ და არა „სახე“. ა. თვარაძესთან ყურადღებულია „მეტყველი შიფრი“ გვ. 209). ეტყობა, თავის დროზე არ განვმარტეთ კარგად და „სახისმეტყველებაც“ არ იქნა სწორად გაგებული. ლიტერატურა სახისმეტყველებათ, - ეს სულის გამოხატვას გულისხმობს და



არა უბრალოდ მეტყველებას, „სახისმეტყველება“ იმანაც მოგვახმობინა, რომ ა. თვარაძის წიგნში ნათქვამია: „შიფრებს ვხვდებით მითოსურ, რელიგიურ-საკულტო, საკრალურ, ლიტერატურის და ხელოვნების ქმნილებებში, ფილოსოფიაში“; ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებასო „სააშკარაოზე გამოაქვთ შიფრების ყველაზე სუფთა და შესანიშნავი ენა“ (გვ. 214).

იასპერსის „შიფრები“ შეიძლება დაუკავშირდეს პლატონის აჩრდილსაც „სახელმწიფოს“ ერთ-ერთი თავიდან.

შიფრების თეორია და მასთან დაკავშირებული საკითხები ჩვენ იმითაც გვაინტერესებს, რომ მათ შეიძლება დაემყაროს ყოფიერების სახეობრივი კონცეფცია, სადაც „სახე“ არსობრივ სულიერებას გულისხმობს.

ჩანს, კანონზომიერია არჩევანი: პლატონი, იასპერსი და ჰანს კიუნგი. ბატონმა ზურაბ აბაშიძემ თარგმნა და 1998 წელს გამოსცა ჰ. კიუნგის „მსოფლიო ზნეობა“, რომელიც, სამწუხაროდ, ჯეროვნად ვერ გავრცელდა.

ა. თვარაძე აყალიბებს ჰ. კიუნგისეულ კითხვებს:

„მომავალი მსოფლიო საზოგადოება უნდა იყოს მხოლოდ ინტერესებზე დაფუძნებული საზოგადოება, ერთი გიგანტური ბაზარი? ამ ბაზარს არ სჭირდება დამაგვირგვინებელი ეთოსი და სამართლიანობა? (გვ. 305). ჩანს, სამართლიანობა მარტო იურიდიული განზომილებისა ვერ იქნება. არსებითია მორალი, ყველაზე მსხვრევადი, არადა ყველაზე აუცილებელი რამ! გადასააზრებელია ყველაფერი, განვითარებაც და ნიცშესეული „უკუმიბრუნებაც“, გლობალიზაცია, ვითარცა განსხვავებულობის ერთიანობა და სხვა. ეტყობა, ჩვენი ნაკლი მხოლოდ დასავლეთის არცოდნა კი არაა, არამედ მისი ნაჩქარევი ათვისებაც.

სულ მოკლედ შევეხებით ალექსანდრე თვარაძის ასევე ფრიად მნიშვნელოვან მონოგრაფიას: „საქართველო და კავკასია ევროპულ წყაროებში XIV-XV საუკუნეთა ისტორიული და კარტოგრაფიული მასალის საფუძველზე.“ 2004 წ.

აქ ერთ-ერთი კონცეფციური საკითხია სამხედრო-ქრისტიანული მსოფლმხედველობა, ვითარცა ქართული სახელმწიფოებრიობის საფუძველთა საფუძველი. ამას ბუნებრივად უკავშირდება რაინდობა ჩვენშიაც და საერთოდაც. წარმოდგენილია უამრავი დასავლეთევროპული ცნობა ქართველთა და საქართველოს შესახებ (XIV-XV). საყურადღებოა თვით ცალკეული საკითხებიც კი, თუნდაც სავარაუდო მოსაზრება მარკო პოლოს წიგნიდან „მსოფლიოს აღწერილობა“ (1407 წ.)

ერთი მინიატურის გამოსახულების დავით ულუსთან იდენტიფიკაციის შესახებ.

ძიებანი მრავალმხრივია მიმართული ხუთჯვრიანი ღროშის ლეგიტიმურობისადმი ქართული სახელმწიფოს სიმბოლოდ. საამისოდ მოხმობილია ქართული მასალებიც და უცხოურიც.

სხვა ყველაფერთან ერთად ხუთჯვრიანი ღროშით ქვეყანა გაიაზრება ჯვარსახოვნებით, მაღალსულიერებისა და ამქვეყნიურობის შერწყმა-გარდაკვეთის იდეით. ეს იდეა კი ალექსანდრე თვარაძის ყველა წიგნს მსჭვალავს.

ალექსანდრე თვარაძის დღევანდელი ასეთი მნიშვნელოვანი წარმატებანი მის კიდევ უფრო დიდი მომავალს სახავს და ჩვენც კმაყოფილებით აღგვავესებს, რომ ისევ ცოცხალია მერმისი.

მწერალი და ჩვენი დროება

უშბერტო ეპო

მარადიული ფაშიზმი

“მარადიული ფაშიზმის” ინგლისური ვერსიით კოლუმბიის უნივერსიტეტის იტალიური და ფრანგული განყოფილებების მიერ მოწყობილ ევროპის გათავისუფლებისადმი მიძღვნილ სიმპოზიუმზე გამოვედი 1995 წლის 25 აპრილს. ეს გამოსვლა 1995 წლის 22 ივნისს დაიბეჭდა “The New York Review of Books”-ში. შემდეგ კი იტალიურ ენაზე ითარგმნა და გამოქვეყნდა ჟურნალის La Rivista dei Libri 1995 წლის ივლისი-აგვისტოს ნომერში სათაურით “Fuzzy” ტოტალიტარიზმი და ur-ფაშიზმი” (ამ კარიანტიგან მხოლოდ უმნიშვნელო სტილისტური შესწორებებით განსხვავდება). უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ეს ტექსტი ამერიკელი სტუდენტებისათვის შეიქმნა და წავიკითხე იმ დღეებში, როდესაც ამერიკა ოკლაჰომაში მომხდარი ტერაქტით იყო შეძრული და ნათელი გახდა (თუმცა არც მანამდე ყოფილა საიდუმლო), რომ შეერთებულ შტატებში ულტრამემარჯვენე სამხედრო ორგანიზაციები არსებობს. ასე რომ, იმ ვითარებაში ანტიფაშიზმის თემამ განსაკუთრებული დამატებითი მნიშვნელობა შეიძინა და მისი ისტორიული ანალიზის მიზანი სხვადასხვა ქვეყანაში აქტუალურ პრობლემებზე დაფიქრება იყო – კონფერენცია შემდეგ ბევრ ენაზე ითარგმნა და სხვადასხვა გაზეთსა და ჟურნალში დაიბეჭდა. ის გარეობა, რომ ეს სიტყვა ახალგაზრდა ამერიკელებისათვის დაიწერა, ხსნის, თუ რატომ შეიცავს ის თითქმის სკოლის მასალის დონის ინფორმაციას და იმ მოვლენების დაზუსტებებს, რომლებიც იტალიელ მკითხველს კარგად ეცოდინება; რუხველტის ციტირებას, ამერიკულ ანტიფაშიზმზე მინიშნებებსა და გათავისუფლების დღეებში ევროპელებისა და ამერიკელების შეხვედრის მომენტების ხაზგასმას.

1942 წელს ათი წლის ვიყავი, პირველი ადგილი რომ ავიღე ოლიმპიადაში სახელწოდებით Ludi Juveniles (საკვალდებულო ღია კონკურსი ახალგაზრდა იტალიელი ფაშისტებისათვის – ანუ ყველა იტალიელი ახალგაზრდისათვის). რიტორიკული ვირტუოზობით ვიმუშავე თემაზე: “ვალდებული ვართ, სიცოცხლე გავწიროთ მუსოლინის დიდებისა და იტალიის უკვდავებისათვის?” ჩემი პასუხი დადებითი იყო. ყოჩაღი ბიჭი ვიყავი!

¹ fuzzy – გამოიყენება თანამედროვე ლოგიკაში, შეიძლება ითარგმნოს როგორც არამკაფიო, არაზუსტი, ბუნდოვანი.

შემდეგ კი, 1943 წელს, სიტყვა “თავისუფლების” მნიშვნელობას მიჭნული. ამ ამბავს ჩემი საუბრის ბოლოს მოვყვები. მაშინ “თავისუფლება” ჯერ კიდევ არ ნიშნავდა “გათავისუფლებას”.

ორი წელი გავატარე SS-ის, ფაშისტებისა და პარტიზანების გარემოცვაში. ისინი ერთმანეთს ესროდნენ, მე კი ტყვეებისაგან თავის დაღწევას ვსწავლობდი. არ იყო ურიგო ვარჯიში.

1945 წლის აპრილში პარტიზანებმა მილანი აიღეს. ორი დღის შემდეგ იმ ბატარა ქალაქში შემოვიდნენ, მე რომ ვცხოვრობდი. ყველა განარებულნი დარჩა. ხალხი მთავარ მოედანზე მღეროდა, დროშებს აფრიალებდა და რეგიონის პარტიზანთა მეთაურს ხმამაღლა ეძახდა. მიმომ, კარაბინერების კაპიტანმა, რომელიც თავის დროზე ბალოლიელებს შეუერთდა, ერთ-ერთ პირველ ბრძოლაში ფეხი დაკარგა. გაფითრებული, ყავარჯნებით გამოვიდა მერიის აივანზე; ერთი ხელით ხალხის დაწყნარება სცადა. იქ ვიყავი და მის სიტყვას ველოდებოდი, მთელი ჩემი ბავშვობა ხომ მუსოლინის ისტორიული სიტყვებით იყო სავსე, რომელთაგანაც მეტად მნიშვნელოვან ნაწყვეტებს სკოლაში ზეპირადაც გვასწავლიდნენ. სიჩუმე იყო. მიმომ ისეთი ჩახლეჩილი ხმით ილაპარაკა, რომ თითქმის არაფერი ისმოდა. “მოქალაქენო, მეგობრებო. მრავალი მტკივნეული მსხვერპლის შემდეგ... აი, აქ ვართ. დიდება თავისუფლებისათვის დაცემულთ.” მხოლოდ ეს თქვა და უკან შებრუნდა. ხალხი აყვირდა, პარტიზანებმა იარაღი აღმართეს და ჰაერში ისროდნენ. ბიჭები ჩვენთვის ძვირფასი საკოლექციო ნიმუშების – მასრების მოსაკრებად გავცვივდით. მაშინ მივხვდით, რომ სიტყვის თავისუფლება რიტორიკისაგან თავისუფლებას ნიშნავს.

რამდენიმე დღის შემდეგ პირველი ამერიკელი ჯარისკაცები ვნახე. შავკანიანები იყვნენ. პირველი იანკი, რომელსაც შევხვდი, ერთი ზანგი ჯოზეფი იყო, რომელმაც დიკ ტრეისის და ლილ ებნერის საოცრებას მაზიარა. მის ფერად კომიქსებს კარგი სუნი ჰქონდა.

ერთ-ერთი ოფიცერი (მაიორი თუ კაპიტანი მაღი) ჩემი ორი თანასკოლელის ოჯახში სტუმრობდა. როგორც საკუთარ სახლში, ისე ვიყავი იმ ბაღში, სადაც რამდენიმე ქალბატონი გარს ეხვეოდა კაპიტან მაღის და დამტკრეული ფრანგულით ელაპარაკებოდა. კაპიტან მაღის საკმაოდ კარგი განათლება ჰქონდა მიღებული და ცოტა ფრანგულიც იცოდა. ასე რომ, ჩემთვის ამერიკელი გამათავისუფლებლის პირველი სახე, შავპერანგიანების ფერმკრთალი სახეების შემდეგ, ყვითელ-მწვანე უნიფორმიანი განათლებული შავკანიანი იყო, “Oui, merci beaucoup Madame, moi aussi j'aime le champagne...”-ს რომ ამბობდა. სამწუხაროდ, შამპანური არ გეჭონდა, სამაგიეროდ, ჩემი პირველი საღეჭი რეზინი კაპიტანმა მაღიმ მაჩუქა და მთელ დღეს ლეჭვაში ვატარებდი. მეორე დღისთვის სირბილე რომ შეენარჩუნებინა, ღამით საღეჭ რეზინს წყლიან ჭიქაში ვდებდი.

მაისში გავიგეთ, რომ ომი დამთავრდა. მშვიდობამ ცნობისმოყვარეობა აღმიძრა. ჩემთვის ნათქვამი ჰქონდათ, რომ ახალგაზრდა იტალიელისათვის



პერმანენტული ომი ნორმალური მდგომარეობა იყო. მომდევნო თვეებში აღმოჩნდა, რომ წინააღმდეგობის მოძრაობა არა მხოლოდ ადგილობრივი, არამედ ევროპული მოვლენა იყო. ისეთი ახალი და ამალეულებელი სიტყვები ვისწავლე, როგორცაა “reseau”, “maquis”, “armee secrete”, “Rote Kapelle”, “ghetto di Varsavia”. გენოციდის ამსახველი პირველი ფოტოები ვნახე და ასე მივხვდი, რა იყო, სანამ ამ სიტყვის მნიშვნელობას გავიგებდი. მაშინ გავაცნობიერე, რისგან ვვიხსნეს.

დღეს იტალიაში არიან ადამიანები, რომლებსთვისაც საეჭვო გამხდარა წინააღმდეგობის მოძრაობის სამხედრო მნიშვნელობა. ჩემი თაობისათვის ეს უსაფუძვლო კითხვაა: მაშინვე მივხვდით წინააღმდეგობის მორალურ და ფსიქოლოგიურ მნიშვნელობას. საამაყო იყო, რომ ჩვენ, ევროპელები, გულხელდაკრეფილნი არ ველოდებოდით გათავისუფლებას. ვფიქრობ, რომ ახალგაზრდა ამერიკელებისთვისაც, რომლებიც სისხლს ღვრიდნენ ჩვენი თავისუფლებისათვის, არ იყო უმნიშვნელო, ფრონტის ხაზს იქით ევროპელებიც იმავე მიზნისათვის რომ იბრძოდნენ.

დღეს იტალიაში არსებობს აზრი, რომ ევროპული წინააღმდეგობის მითი კომუნისტური ტყუილია. მართალია, კომუნისტებმა პირად საკუთრებასავეთ გამოიყენეს წინააღმდეგობა, რადგან მასში პირველხარისხოვანი როლი შეასრულეს, მაგრამ მე სხვადასხვა ფერის ყელსახვევებიანი პარტიზანებიც მახსოვს.

ღამეებს რადიოზე აკრული, ლონდონიდან ჰარტიზანების საყვის გადმოცემული ინფორმაციის მოსმენაში ვატარებდი ფანჯრები დახურული გვექონდა და რადიომიმღების გარშემო პატარა სივრცე სინათლის ერთადერთი წყარო იყო ერთიანად ჩაბნელებულ ოთახში. ამბები ბნელითმოცული და თან პოეტური იყო (“შუე კვლავ ამოვა”, “ვარდები აყვავდებიან”), და უმრავლესობა ფრანკისთვის იყო განკუთვნილი. ვიდაცამ მიჩურჩულა, რომ ფრანკი ჩრდილოეთ იტალიის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი საიდუმლო ჯგუფის მეთაური, ლეგენდარულად მამაცი კაცი იყო. ის ჩემი გმირი გახდა. ფრანკი (რომლის ნამდვილი სახელია ედგარდო სონიო) მონარქისტი და ისეთი ანტიკომუნისტი იყო, რომ ომის შემდეგ შემარჯვენე ექსტრემისტთა ჯგუფს შეუერთდა და რეაქციონერთა სახელმწიფო გადატრიალების მცდელობაში მონაწილეობაში დასდეს ბრალი. მაგრამ რა მნიშვნელობა აქვს? სონიო ახლაც ჩემი ბავშვობის ოცნებაა. გათავისუფლება ხომ სხვადასხვა ყაიდის ხალხის საერთო საქმე გამოდგა?!

დღეს იტალიაში არსებობს აზრი, რომ გათავისუფლებისათვის ბრძოლა განხეთქილების ტრაგიკული პერიოდი იყო, და რომ ახლა ეროვნული შერიგების საჭიროების წინაშე ვდგავართ. იმ წლების მოგონებები უნდა აღიკვეთოს. მაგრამ აღკვეთა ნევროზს იწვევს. თუ შერიგება თანაგრძნობასა და პატივისცემას ნიშნავს ყველასთვის, ვინც ერთგულად იბრძოლა იმ ომში, პატიება დაიწვევას არ ნიშნავს. რომც ვაღიარო, რომ ეიხმანს გულწრფელად სწამდა საკუთარი

მისია, მაინც ვერ ვიტყვი: ”კარგი, დაბრუნდი და იგივე გაიმეორე.” ჩვენ აქ იმისათვის ვართ, რომ გვახსოვდეს ის, რაც ხდებოდა და განვაცხადოთ, რომ „ისინი“ ამას კვლავ ველარ გაიმეორებდნენ.

თუ ის ტოტალიტარული სახელმწიფოებია, რომლებიც მეორე მსოფლიო ომამდე ბატონობდნენ ევროპაში, მშვიდად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მათი იმავე ფორმით და განსხვავებულ ისტორიულ ვითარებაში დაბრუნება ძნელი წარმოსადგენია. თუ გავითვალისწინებთ, რომ მუსოლინის ფაშიზმი ქარიზმატული მეთაურის იდეას, კორპორატივიზმს, “რომის ფატალური ბედის” უტოპიას, ახალი მიწების დაპყრობის იმპერიალისტურ სურვილს, გააფთრებულ ნაციონალიზმს, ერთიანად შავ პერანგებში გამოწყობილი ერის იდეას, საპარლამენტო დემოკრატიის უარყოფას, ანტისემიტიზმს გულისხმობდა, მაშინ არ გამიჭირდება თქმა, რომ ეროვნული ალიანსი, რომელიც იტალიური სოციალური მოძრაობის პირმოა, ნამდვილად მემარჯვენე პარტიაა, მაგრამ ცოტა რამ აქვს საერთო ძველ ფაშიზმთან. იმავე მიზეზის გამო, მიუხედავად იმისა, რომ შეწუხებული ვარ ევროპაში, რუსეთის ჩათვლით, აქა-იქ გააქტიურებული ნეონაციონალური მოძრაობით, არა მგონია, რომ ნაციზმი, თავისი პირველადი ფორმით, მოგვევლინოს როგორც მოძრაობა, რომელიც ერის მთლიანად ჩათრევას შეძლებს.

ამავე დროს, მიუხედავად იმისა, რომ პოლიტიკური რეჟიმები შეიძლება დაემხოს, იდეოლოგიები კრიტიკის ქარცეცხლში მოექცეს და არაკანონიერად გამოცხადდეს, რეჟიმიმისა და მისი იდეოლოგიის მიღმა ყოველთვის არის ფიქრისა და გრძნობის ფორმა, კულტურულ ჩვევათა მთელი რიგი, ბნელი ინსტინქტების ბურუსი და გაუაზრებელი იმპულსები. მაშასადამე, ევროპაში (მსოფლიოს სხვა მხარეებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ) შესაძლებელია სხვა აზრდილიც დადიოდეს?

იონესკომ თქვა ერთხელ: “მხოლოდ სიტყვებს აქვს მნიშვნელობა და სხვა დანარჩენი ყბელობა”. ენობრივი ჩვევები ხშირად არგამოხატული გრძნობების მნიშვნელოვანი სიმპტომებია.

მაშინ ნება მომეცით ვიკითხო, რატომ შეფასდა მთელ მსოფლიოში არა მხოლოდ იტალიური წინააღმდეგობის მოძრაობა, არამედ სრულიად მეორე მსოფლიო ომი, როგორც ბრძოლა ფაშიზმის წინააღმდეგ. თუ გადაიკითხავთ ჰემინგუეის რომანს “ვის უხმობს ზარი”, აღმოაჩენთ, რომ რობერტ ჯორდანი თავის მტრებს ფაშისტებთან აიგივებს, მაშინაც, როდესაც ესპანელ ფალანგისტებზე ფიქრობს.

ნება მომეცით, სიტყვა ფრანკლინ დელანო რუზველტს დავუთმო: “ამერიკელი ხალხისა და მისი მოკავშირეების გამარჯვება იქნება გამარჯვება ფაშიზმზე და დესპოტიზმის იმ ჩიხზე, რომელსაც ეს უკანასკნელი წარმოადგენს” (23 სექტემბერი, 1944).



მაკარტის დროს ამერიკელებს, რომლებსაც მონაწილეობა ჰქონდათ მიღებული ესპანეთის სამოქალაქო ომში, “უმწიფარ ანტიფაშისტებს” უწოდებდნენ – იმას გულისხმობდნენ, რომ ორმოციან წლებში ჰიტლერზე იერიშის მიტანა ყოველი წესიერი ამერიკელის მორალური ვალდებულება იყო, ხოლო ოცდაათიან წლებში ფრანკოს წინააღმდეგ ბრძოლა – საეჭვო და ნაადრევი. რატომ ეძახდნენ ამერიკელი რადიკალები “ფაშისტ ღორებს” იმ პოლიციელებს, რომლებსაც მწვევლები არ მოსწონდათ? რატომ არ ამბობდნენ “ღორი კოვოლარი”, “ღორი ფალანგისტი”, “ღორი უსტამაა”, “ღორი კვისლინგი”, “ღორი ანტე პაველიჩი”, “ღორი ნაცისტი”?

Mein Kampf ჩამოყალიბებული პოლიტიკური პროგრამის მანიფესტია. ნაციზმი რასულ და არიულობის თეორიას, კონკრეტულ დამოკიდებულებას *entartete Kunst*-ის - “გადაგვარებული ხელოვნებ”-ის მიმართ, ძალაუფლების ნების ფილოსოფიასა და ზეპაპის კულტს შეიცავდა. ნაციზმი აშკარად ანტიქრისტიანული და ნეოწარმართული მოვლენა იყო ზუსტად იმდენად, რამდენადაც სტალინის დიალექტიკური მატერიალიზმი (საბჭოთა მარქსიზმის ოფიციალური ვერსია) იყო მატერიალისტური და ათეისტური. თუ ტოტალიტარულად ითვლება რეჟიმი, რომელიც ყოველ ინდივიდუალურ მოქმედებას სახელმწიფოსა და მის იდეოლოგიას უმორჩილებს, მაშინ ნაციზმი და სტალინიზმი ტოტალიტარულ რეჟიმებს წარმოადგენდნენ.

ფაშიზმი აშკარად დიქტატურა იყო, თუმცა არა სრულიად ტოტალიტარული, არა იმდენად თავისი ლმობიერების, არამედ იდეოლოგიის ფილოსოფიური სისუსტის გამო, მიუხედავად გავრცელებული აზრისა, იტალიურ ფაშიზმს არ გააჩნდა საკუთარი ფილოსოფია. ტრეკანის ენციკლოპედიაში სტატია ფაშიზმის შესახებ, რომელსაც მუსოლინი აწერს ხელს, ჯოვანი ჯენტილეს დაწერილი ან მისი ფილოსოფიით შთაგონებული იყო და “ეთიკური და აბსოლუტური სახელმწიფოს” გვიანპეგელიანურ იდეას ეხმაურებოდა, რომელიც მუსოლინიმ სრულად ვერასოდეს განახორციელა. მუსოლინის არავითარი ფილოსოფია არ გააჩნდა: ჰქონდა მხოლოდ რიტორიკა. დაიწყო როგორც აქტიურმა ათეისტმა, ხოლო შემდეგ კი ეკლესიასთან შეთანხმებას მოაწერა ხელი და იმ ეპისკოპოსებს მფარველობდა, რომლებიც ფაშისტურ დროშებს აკურთხებდნენ. ლეგენდის მიხედვით, ადრეულ ანტიკლერიკალურ წარსულში მუსოლინის ღვთისთვის უთხოვია, ელვით განემიზნა, რათა თავის არსებობაში დაერწმუნებინა. როგორც ჩანს, ღმერთს იმ დროს არ ეცალა. მომდევნო წლებში, სიტყვით გამოსვლისას, მუსოლინი სულ ღმერთის სახელს ახსენებდა და წინააღმდეგი არ იყო, რომ მისთვის “განგების წარმოგზავნილი” ეწოდებინათ. შეიძლება ითქვას, რომ იტალიური ფაშიზმი პირველი მემარჯვენე დიქტატურა იყო, რომელმაც მთლიანად მოიცვა ერთი ევროპული ქვეყანა და რომ შემდგომში ყველა ანალოგიურ მოძრაობას გარკვეული საერთო არქეტიპი ჰქონდა მუსოლინის რეჟიმის სახით. იტალიურმა ფაშიზმმა პირველმა შექმნა სამხედრო

ლიტურგია, ფოლკლორი და ჩაცმის სტილიც კი, რომელმაც საზღვარგარეთ არმანიზე, ბენეტონზე და ვერსაჩეზე მეტ წარმატებას მიაღწია. იტალიური ფაშიზმის შემდეგ - ოცდაათიან წლებში - ფაშისტური მოძრაობა ინგლისში (მოსლის მონაწილეობით), ლიტვაში, ესტონეთში, ლატვიაში, პოლონეთში, უნგრეთში, რუმინეთში, ბულგარეთში, საბერძნეთში, იუგოსლავიაში, ესპანეთში, პორტუგალიაში, ნორვეგიასა და სამხრეთ ამერიკაშიც კი გამოჩნდა, გერმანიაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ. ზუსტად იტალიურმა ფაშიზმმა დაარწმუნა ბევრი ლიბერალი ევროპელი ლიდერი, რომ ეს ახალი რეჟიმი საინტერესო სოციალურ რეფორმებს განახორციელებდა, რათა ზომიერად რევოლუციური ალტერნატივა შეექმნა კომუნისტური საფრთხისათვის.

და მაინც, ისტორიული პრიორიტეტი არ მიმჩნია საკმარის მიზეზად იმისათვის, რომ აიხსნეს, თუ რატომ გახდა სიტყვა “ფაშიზმი” სინეკდოქე და pars pro toto სხვადასხვა ტოტალიტარული მოძრაობებისათვის. იმაზე საუბარი, რომ ფაშიზმი მომდევნო ტოტალიტარიზმების ყველა ელემენტს შეიცავდა, ასე ვთქვათ, “კვინტესენციურ დონეზე,” ზედმეტია. პირიქით, ფაშიზმს არავითარი კვინტესენცია არ გააჩნდა და არც არავითარი რაობა. ფაშიზმი ბუნდოვანი, ლოგიკის ენაზე - fuzzy ტოტალიტარიზმი, სხვადასხვა პოლიტიკური და ფილოსოფიური იდეების კოლაჟი, წინააღმდეგობათა ბუდე უფრო იყო, ვიდრე მონოლითური იდეოლოგია. ნუთუ შეიძლება წარმოიდგინო ტოტალიტარული მოძრაობა, რომელსაც შეუძლია შეათავსოს მონარქია და რევოლუცია, სამეფო გვარდია და მუსოლინის პირადი მილიცია, ეკლესიისათვის ნაბოძები პრივილეგიები და სახელმწიფო პროპაგანდა, რომელიც ძალადობას ქადაგებს, აბსოლუტური სახელმწიფო კონტროლი და თავისუფალი ბაზარი? ფაშისტური პარტია ჩასახვიდანვე ახალ რევოლუციურ წყობას ქადაგებდა, მაგრამ, ამავე დროს, მეტად კონსერვატულად განწყობილი მიწის მესაკუთრეების მიერ ფინანსდებოდა, რომლებსაც კონტრრევოლუციის იმედი ჰქონდათ. დასაწყისში ფაშიზმი რესპუბლიკური იყო და ოცი წლის მანძილზე სამეფო ოჯახისადმი ლოიალობით გადაირჩინა თავი და “ბელადს” ხელკავით სიარულის უფლებას აძლევდა “მეფესთან”, რომელსაც “იმპერატორის” ტიტულიც კი შესთავაზა. მაგრამ მას შემდეგ, რაც 1943 წელს მეფემ მუსოლინი დაითხოვა, პარტია ორ თვეში გერმანელების დახმარებით “სოციალური” რესპუბლიკის დროშებითა და თითქმის იაკობინური აქცენტებით გამდიდრებული რევოლუციური პარტიტურით გამოჩნდა.

გერმანიაში მხოლოდ ერთი ნაცისტური არქიტექტურა და მხოლოდ ერთი ნაცისტური ხელოვნება არსებობდა. თუ ნაცისტი არქიტექტორი ალბერტ შპერი იქნებოდა, მის ვან დერ როესთვის ადგილი აღარ დარჩებოდა. ისევე როგორც სტალინის დროს - თუ სიმართლე ლამარკის მხარეზე იყო, დარვინისათვის ადგილი აღარ რჩებოდა. იტალიაში კი, სადაც ნამდვილად არსებობდა რამდენიმე ფაშისტი არქიტექტორი, მათი ფსევდოკოლიზეუმების



გვერდით გროპიუსის მოდერნისტული რაციონალიზმით შთაგონებული ახალი შენობებიც აღიმართებოდა.

ფაშიზმს ჟღანოვი არ ჰყოლია. იტალიაში ორი მნიშვნელოვანი პრემია იყო ხელოვნების დარგში: კრემონას პრემიას ისეთი გაუნათლებელი და ფანატიკოსი ფაშისტები აკონტროლებდა, როგორც ფარინაჩი იყო, რომელიც პროპაგანდისტურ ხელოვნებას უჭერდა მხარს (მახსოვს დაზგური გრაფიკის ნიმუშები სათაურებით *დუჩეს რადიოგამოსვლის მოსმენისას ან ფაშიზმის მიერ შთაგონებული გონებრივი მდგომარეობა*); და ბერგამოს პრემია, რომელსაც ისეთი განათლებული და ზომიერად ტოლერანტი ფაშისტები აფინანსებდა, როგორც ბოტაი იყო. ის ხელოვნებას ხელოვნებისათვის და ავანგარდული ხელოვნების ნოვატორულ ცდებს იცავდა, რომელიც გერმანიაში გახრწნილად, პროკომუნისტულად ითვლებოდა, რადგან ერთადერთ დაშვებულ ნიბელუნგურ კინს ეწინააღმდეგებოდა.

ეროვნულ პოეტად დ'ანუნციო გამოცხადდა, ღენდი, რომელსაც გერმანიაში ან რუსეთში დამსჯელ რაზმს გაუგებდნენ წინ. რეჟიმმა იგი მისი ნაციონალიზმისა და გმირობის კულტის გამო – ფრანგული დეკადანსის ძლიერი დოზების დამატებით – წინასწარმეტყველის რანგში აიყვანა.

რაც შეეხება ფუტურიზმს, წესით იგი entartete Kunts-ის მაგალითად უნდა განვიხილოთ, ისევე როგორც ექსპრესიონიზმი, კუბიზმი და სურეალიზმი. მაგრამ პირველი იტალიელი ფუტურისტები ნაციონალისტები იყვნენ, რომლებიც ესთეტიკური მოტივით უჭერდნენ მხარს იტალიის მონაწილეობას პირველ მსოფლიო ომში, განადიდებდნენ სისწრაფეს, ძალადობას, რისკს და გარკვეულწილად ეს ასპექტები ახალგაზრდობის ფაშისტურ კულტთან იყო ახლოს. როდესაც ფაშიზმი რომის იმპერიასთან გაიგივდა და ხალხური ფესვების ხელახლა აღმოჩენა მოხდა, მარინეტი (რომელიც ამბობდა, რომ ავტომობილი თვით სამოთრაკიელ ნიკეზე ლამაზია და, გარდა ამისა, მთვარის ნათელის ჩაკვლაც კი სურდა) წვერი გახდა იტალიის აკადემიისა, რომელიც მთვარის შუქს საკმაოდ სცემდა პატივს.

ბევრი მომავალი პარტიზანი და კომუნისტური პარტიის მომავალი ინტელექტუალი აღიზარდა საუნივერსიტეტო სტუდენტთა ფაშისტური საზოგადოების მიერ, რომელიც ახალი ფაშისტური კულტურის აკვანი უნდა ყოფილიყო. ეს ჯგუფები გარკვეულ ინტელექტუალურ დომხალად იქცა, რომელშიც ახალი იდეები ყოველგვარი იდეოლოგიური კონტროლის გარეშე ტრიალებდა არა იმიტომ, რომ პარტიის წევრები ტოლერანტულები იყვნენ, იმის გამო, რომ ცოტას ჰქონდა კონტროლისათვის აუცილებელი ინტელექტუალური შესაძლებლობები.

იმ ოცი წლის განმავლობაში ჰერმეტიკოსთა პოეზია რეჟიმის პომპეზური სტილის რეაქციას წარმოადგენდა: ამ პოეტებს ნება დართეს, საკუთარი

ლიტერატურული პროტესტი ნაჭუჭში გამოკეტილებს შეექმნათ. ჰერმეტიკოსთა მსოფლმხედველობა ოპტიმიზმისა და გმირობის ფაშისტური კულტის ზუსტად საწინააღმდეგო იყო. რეჟიმი შემწყნარებლურად იყო განწყობილი ამ აშკარა, თუნდაც სოციალურად შეუმჩნეველი უთანხმოების მიმართ იმიტომ, რომ სათანადო ყურადღებას არ აქცევდა ამ ბუნდოვან ენას,

რაც სულაც არ ნიშნავს, რომ იტალიური ფაშიზმი ტოლერანტული იყო. გრამში ციხეში სიკვდილამდე გამოკეტეს, მატეოტი და ძმები როსელები დახოცეს, თავისუფალი პრესა აღკვეთეს, პროფკავშირები დაშალეს, პოლიტიკური დისიდენტები შორეულ კუნძულებზე გადაასახლეს, საკანონმდებლო ხელისუფლება წმინდა ფიქციად იქცა, ხოლო აღმასრულებელი (რომელიც სასამართლოსა და მასმედიასაც კი აკონტროლებდა) ახალ კანონებს ქმნიდა, რომელთა შორის რასის დაცვის კანონიც იყო (იტალიის მიერ ებრაელების გენოციდის ფორმალური მხარდაჭერა).

ჩემ მიერ აღწერილი ეს არალოგიკური სურათი არა ტოლერანტიზმის, არამედ პოლიტიკური და იდეოლოგიური დონდლოობის შედეგია, მაგრამ ეს “მოწესრიგებული დონდლოობა” და ორგანიზებული არეულობაა. ფაშიზმი ფილოსოფიურად არაკოორდინირებული, მაგრამ ემოციური თვალსაზრისით ზოგიერთ არქეტიპზე მყარად ორიენტირებული იყო.

ჩემი ნაშრომის მეორე ნაწილს მივუხლოვდით. ნაციზმი ერთადერთი იყო და არ შეიძლება ფრანკოს ჰიპერკათოლიკურ ფალანგიზმს “ნაციზმი” ვუწოდოთ იქიდან გამომდინარე, რომ ნაციზმი ან საფუძველშივე წარმართული, პოლითეისტური და ანტიქრისტიანულია, ან არ არის ნაციზმი. ფაშიზმით შეიძლება მრავალნაირად ითამაშო, თამაშის სახელი კი არ შეიცვლება. ფაშიზმის ცნებას იგივე ემართება, რაც, ვიტგენშტაინის მიხედვით, “თამაშის” ცნებას. თამაში შეიძლება იყოს ან არ იყოს შეჯიბრი, შეიძლება, ერთი ან მეტი ადამიანი დააინტერესოს, შეიძლება, რაიმე განსაკუთრებულ უნარს მოითხოვდეს ან — არა, შეიძლება ფულზე ითამაშო ან — არა. თამაშები წარმოადგენს სხვადასხვა სახის მოქმედებათა რიგს, რომლებსაც მხოლოდ ერთი შორეული “ოჯახური მსგავსება” ახასიათებთ.

1
abc

2
bcd

3
cde

4
def

დაეუშვათ, რომ არსებობს პოლიტიკურ პარტიათა ჯგუფების რიგი. პირველ ჯგუფს ახასიათებს *abc* ასპექტები, მეორე ჯგუფს *bcd*, და ა. შ. მეორე ჰგავს პირველს, რადგან მათ ორი საერთო ასპექტი აქვთ. მესამე ჰგავს მეორეს და მეოთხე ჰგავს მესამეს იმავე მიზეზით. თან მესამე პირველსაც ჰგავს (რადგანაც საერთო აქვთ *c* ასპექტი). ყველაზე საინტერესო შემთხვევა მეოთხეა, რომელიც აშკარად ჰგავს მესამეს და მეორეს, მაგრამ არაფერი აქვს საერთო პირველთან.



და, მაინც, გამომდინარე პირველსა და მეოთხეს შორის შემცირებისკენ მიმავალი მსგავსებების უწყვეტი რიგიდან, მეოთხესა და პირველს შორის მოჩვენებითი ტრანზიტულობის შედეგად ოჯახური ელფერი შენარჩუნებულია.

ტერმინი “ფაშიზმი” ყველაფერს ერგება იმიტომ, რომ ფაშისტური რეჟიმიდან რომ ერთი ან მეტი ასპექტი გამორიცხო, ის მაინც ფაშისტური იქნება. გამორიცხეთ ფაშიზმიდან იმპერიალიზმი და ფრანკოს ან სალასარს მიიღებთ; გამორიცხეთ კოლონიალიზმი და ბალკანურ ფაშიზმს მიიღებთ. დაამატეთ იტალიურ ფაშიზმს რადიკალური ანტიკაპიტალიზმი (რომელიც მუსოლინის არასოდეს სიბლავდა) და ეზრა პაუნდს მიიღებთ. დაუმატეთ კელტური მითოლოგიის კულტი და გრაალის მისტიციზმი (აბსოლუტურად უცხო ოფიციალური ფაშიზმისათვის) და ფაშიზმის ერთ-ერთ ყველაზე პატივსაცემ გურუს, იულიუს ევოლას მიიღებთ.

მიუხედავად ამ ბუნდოვანებისა, ვთვლი, რომ შესაძლებელია იმის დამახასიათებელ ნიშანთა ჩამოთვლა, რასაც “ur-ფაშიზმი” ან “მარადიული ფაშიზმი” უნდა ვუწოდო. ამ ნიშნების ერთიანი სისტემის ფარგლებში მოქცევა არ შეიძლება; ბევრი ეწინააღმდეგება ერთმანეთს და დესპოტიზმისა და ფანატიზმის სხვა ფორმების ტიპურობა ახასიათებთ. მაგრამ ერთ-ერთი მათგანის არსებობაც საკმარისია ფაშისტური ნისლეულის კონდენსირებისათვის.

1. ur-ფაშიზმის პირველი დამახასიათებელი ნიშანი *ტრადიციის კულტია*. ტრადიციონალიზმი ფაშიზმზე ძველია. ის არა მხოლოდ საფრანგეთის რევოლუციის შემდგომი კონტრრევოლუციური კათოლიკური აზრისათვის იყო ტიპური, არამედ გვიანელინისტურ ხანაში დაიბადა, როგორც რეაქცია კლასიკურ ბერძნულ რაციონალიზმზე.

ხმელთაშუაზღვის აუზში სხვადასხვა რელიგიის ხალხებმა (რომლებიც თანაბარი ტოლერანტულობით დაიშვებოდნენ რომის პანთეონში) კაცობრიობის განთიადზე მიღებულ გამოცხადებაზე დაიწყეს ოცნება. ეს გამოცხადება დიდხანს იყო დამალული დღეისათვის დავიწყებული ენების საფარს ქვეშ. ის ეგვიპტურ იეროგლიფებში, კელტურ რუნებში, აზიური რელიგიების ჯერ კიდევ უცნობ წმინდა ტექსტებში ინახებოდა.

ეს ახალი კულტურა *სინკრეტული* უნდა ყოფილიყო. “სინკრეტიზმი” არა მხოლოდ განსხვავებული ფორმის რწმენებისა და მათი პრქტიკის კომბინაციაა, როგორც ლექსიკონები ხსნიან. ასეთი კომბინაცია *მომთმენი უნდა იყოს წინააღმდეგობების მიმართ*. ყოველი ორიგინალური გზავნილი სიბრძნის მარცვალს შეიცავს და, როდესაც გვეჩვენება, რომ განსხვავებულ და შეუთავსებელ რაიმეს ამბობენ, მხოლოდ იმიტომ, რომ ალევორიულად ყველა რაღაც მარტივ ჭეშმარიტებაზე მიანიშნებს.

შედეგი კი ის არის, რომ *ცოდნის განვითარება არ ხდება*. ჭეშმარიტება ერთხელ და სამუდამოდ უკვე გაცხადდა და ჩვენ არა დაგვრჩენია რა, გარდა მისი ბნელით მოცული გზავნილის ინტერპრეტირებისა. მთავარი ტრადიციო-

ნაღისტი მოაზროვნების გამოსავლენად ფაშისტური მოძრაობის სიქმის გადახედვაც საკმარისია. ნაცისტური გნოსისი ტრადიციონალისტური, სინკრეტული და ოკულტური ელემენტებით იკვებებოდა. ახალი იტალიელი მემარჯვენების ყველაზე მნიშვნელოვანი თეორიული წყარო იულიუს ევოლა გრაალს სიონის ბრძენთა ოქმებსა და ალქიმის რომის წმინდა იმპერიასთან აზაებდა. თავად ის ფაქტი, რომ გონებრივი სიმბლავრის დემონსტრირებისთვის იტალიელ მემარჯვენეთა ერთი ფრთის ნაწილმა საკუთარი სიები დე მესტრის, გენონისა და გრამშის დამატებით განავრცო, სინკრეტიზმის ბრწყინვალე მაგალითია.

ამერიკაში წიგნის მალაზიის იმ თარობით თუ დაინტერესდებით, რომლებზეც მითითებულია “New Age”, წმინდა ავგუსტინესაც კი აღმოაჩენთ, რომელიც, რამდენადაც ვიცი, ფაშისტები არ ყოფილა. მაგრამ წმინდა ავგუსტინესა და სტოუნენჯის ერთად მოთავსება ხომ არ-ფაშიზმის სიმპტომია.

2. ტრადიციონალიზმი მოდერნიზმის უარყოფას გულისხმობს. გინდ ფაშისტები და გინდ ნაცისტები აღმერთებდნენ ტექნოლოგიას, ხოლო ტრადიციონალისტი მოაზროვნები კი ჩვეულებრივ გამოენ მას, როგორც ტრადიციული სულიერი ღირებულებების უარყოფას. და მაინც, მიუხედავად იმისა, რომ ნაციაში ამყობდა საკუთარი სამრეწველო წარმატებებით, მისგან თანამედროვეობის ქება მხოლოდ “სისხლსა” და “მიწაზე” (*Blut und Boden*) დაფუძნებული იდეოლოგიის ზედაპირული ასპექტი იყო. თანამედროვე სამყაროს უარყოფა კაპიტალიზმის კრიტიკის მეშვეობით ხდებოდა, ეს 1789 (და, რა თქმა უნდა, 1776) წლის სულისკვეთების – განმანათლებლობის სულისკვეთების – უარყოფაა. განმანათლებლობა, გონის ხანა განიხილება როგორც თანამედროვე გარყვნილების დასაწყისი. ამ თვალსაზრისით არ-ფაშიზმს “ირაციონალიზმი” შეიძლება ეწოდოს.

3. ირაციონალიზმი მჭიდროდაა დაკავშირებული კულტთან *მოქმედება მოქმედებისათვის*. მოქმედება თავისთავადაა მშვენიერი და, მამსადაძე, ყოველგვარ განსჯამდე და უმისოდ უნდა მოხდეს. აზროვნება კასტრაციის ერთგვარი ფორმაა. ამიტომ კულტურა საეჭვოა იმდენად, რამდენადაც კრიტიკულ დამოკიდებულებასთან არის გაივივებული. ვებელსის სიტყვებიდან დაწყებული (“როცა კულტურაზე მესმის ლაპარაკი, რევოლვერს ვიმარჯვებ”) ისეთი სიტყვების ხშირ გამეორებამდე, როგორცაა “ღორი ინტელექტუალები”, “რადიკალი სნობები”, “უნივერსიტეტები კომუნისტების ბუდეა”, ეჭვი ინტელექტუალური სამყაროს მიმართ ყოველთვის არ-ფაშიზმის სიმპტომი იყო. ოფიციალური ინტელექტუალი ფაშისტები ძირითადად თანამედროვე კულტურის და ლიბერალური ინტელიგენციის ტრადიციული ღირებულებების უარყოფა-დადანაშაულებით იყვნენ დაკავებული.

4. სინკრეტიზმის არავითარ ფორმას არ შეუძლია კრიტიკის მიღება. კრიტიკული სული განსხვავებით ოპერირებს, ხოლო განსხვავება კი თანამედრო-



ვეობის ნიშანია. უთანხმოებას თანამედროვე კულტურაში სამეცნიერო საზოგადოება ცოდნის გაღრმავების საშუალებად მიიჩნევს. UR-ფაშიზმისათვის უთანხმოება ღალატს ნიშნავს.

5. უთანხმოება, გარდა ამისა, განსხვავებულობის ნიშანია. UR-ფაშიზმი იზრდება და კონსენსუსს ეძებს განსხვავებულობის ბუნებრივი შიშის გამოყენებით და გამწვავებით. ფაშიზმის ან ადრეული ფაშიზმის პირველი მოწოდება “უცხოების” წინააღმდეგ არის მიმართული. ამგვარად UR-ფაშიზმი საფუძველშივე რასისტულია.

6. UR-ფაშიზმი სათავეს იღებს ინდივიდუალური და სოციალური ფრუსტრაციიდან, რაც ხსნის, თუ რატომ იყო ისტორიული ფაშიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ტიპური ნიშანი ფრუსტრირებული, გარკვეული ეკონომიკური კრიზისი ან პოლიტიკური დამცირებით შევიწროებულ, ქვედა სოციალური ჯგუფების ზეწოლით შეშინებულ საშუალო სოციალურ კლასებზე დაყრდნობა. ჩვენს დროში, როდესაც ძველი “პროლეტარიატი” მცირე ბურჟუაზიად იქცა (და ლუმპენპროლეტარიატი პოლიტიკური სცენიდან გადის), ფაშიზმის აუდიტორია ეს ახალი უმრავლესობა გახდება.

7. მათ, ვისაც არაერთარი სოციალური თვითმყოფადობა არ აქვს, ფაშიზმი ეუბნება, რომ მათი ერთადერთი და სხვა პრივილეგიებზე მეტად გავრცელებული პრივილეგიაა ის, რომ საკუთარ ქვეყანაში არიან დაბადებულები. ასე იძიერება “ნაციონალიზმი”. გარდა ამისა, ერთადერთი, ვისაც ერისათვის თვითმყოფადობის შეგრძნების ჩასახვა შეუძლია, მტერია. ასე რომ, შეთქმულების და, თუ შესაძლებელია, საერთაშორისო შეთქმულების აკვიატება UR-ფაშიზმის ფსიქოლოგიის საფუძველშივეა ჩადებული. მიმდევრებმა თავი ალყაში უნდა იგრძნონ. შეთქმულებაზე ყურადღების გამახვილების საუკეთესო ხერხი ქსენოფობიაზე აპელირებაა. მაგრამ შეთქმულება შიგნიდანაც უნდა მოდიოდეს: ებრაელები, ჩვეულებრივ, საუკეთესო ობიექტია ამისათვის იმდენად, რამდენადაც ერთდროულად გართავს არიან და შიგნიდანაც. ამერიკაში შეთქმულების მანიის ბოლო მაგალითს პეტ რობერტსონის წიგნი “The New World Order” წარმოადგენს.

8. მიმდევრებმა თავი დამცირებულად უნდა იგრძნონ მტრის გამომწვევი სიმდიდრითა და ძალით. ბავშვი როდესაც ვიყავი, მასწავლიდნენ, რომ ინგლისელები “ხუთი კვების ხალხი” იყო, ანუ ღარიბი, მაგრამ მოზომილ იტალიელებზე ხშირად ჭამდნენ. ებრაელები მდიდრებიც არიან და ერთმანეთსაც ეხმარებიან ურთიერთანადგომის საიდუმლო ქსელის მეშვეობით. მაგრამ მიმდევრები მაინც დარწმუნებულები უნდა იყვნენ, რომ მტრის დამარცხება შეუძლიათ. და ასე, რიტორიკული რეგისტრის გაუმდებელი ცვლის წყალობით, მტერი თან ძალიან ძლიერი და თან ძალიან სუსტია. ასე რომ, ფაშიზმი განწირულია ომების წაგებისთვის იმიტომ, რომ აბსოლუტურად უძლურია, როდესაც მტრის ძალის ობიექტურად შეფასებას ღამობს.

9. UR-ფაშიზმისათვის არსებობს არა ბრძოლა სიცოცხლისათვის, არამედ “სიცოცხლე ბრძოლისათვის”. გამომდინარე აქედან, პაციფიზმი მტერთან განდობას ნიშნავს; პაციფიზმი ცუდია იმიტომ, რომ სიცოცხლე გამუდმებული ომია. მაგრამ ეს არმაგედონის კომპლექსს იწვევს: რადგანაც მტერი უნდა ან შეიძლება დამარცხდეს, საბოლოო ბრძოლის აუცილებლობა დგება, რომლის შედეგადაც მოძრაობა სამყაროში გაბატონდება. ასეთი ფინალური გამოსავალი მომდევნო მშვიდობის ხანას გულისხმობს, ოქროს ხანას, რომელიც გამუდმებული ომის პრინციპს ეწინააღმდეგება. ჯერჯერობით ამ წინააღმდეგობის გადალახვა ვერცერთმა ფაშისტმა ლიდერმა ვერ მოახერხა.

10. ელიტიზმი, ღრმა არისტოკრატიულობიდან გამომდინარე, ყველა რეაქციული იდეოლოგიის ტიპური ნიშანია. ისტორიულად ყველა არისტოკრატიული და სამხედრო ელიტარიზმი სუსტების სიძულვილს შეიცავდა. UR-ფაშიზმს არ შეუძლია, “პოპულისტური ელიტარიზმი” არ იქადაგოს. მისი ყოველი მოქალაქე მსოფლიოში საუკეთესო ხალხს, ხოლო პარტიის წევრები - საუკეთესო მოქალაქეთა რივს ეკუთვნიან, ყოველ მოქალაქეს შეუძლია (ან ვალდებულია), გახდეს პარტიის წევრი, მაგრამ პატრიციუსი ვერ იარსებებს უპლებებოდ. ლიდერმა, რომელმაც იცის, რომ მისი ძალაუფლება არა ნდობით, არამედ ძალით არის მოპოვებული, ისიც უწყის, რომ მისი ძალა მასების სისუსტეს ეყრდნობა, და ეს მასა იმდენად სუსტია, რომ სჭირდება და იძულებულია, “მბრძანებელი” დაიმსახუროს. ამიტომ, როდესაც საზოგადოება იერარქიულად ორგანიზებული ხდება (სამხედრო მოდელის მიხედვით), ყოველ დაქვემდებარებულ ლიდერს სძულს, ერთი მხრივ, ზემდგომები და, მეორე მხრივ, დაქვემდებარებულები. ყოველივე ეს მასებში ელიტარიზმს აძლიერებს.

11. ამ ვითარებაში ყველას მოჩაველ გმირებად ზრდიან. ნებისმიერ მითოლოგიაში გმირი განსაკუთრებული არსებაა. მაგრამ UR-ფაშიზმის იდეოლოგიაში გმირობა ნორმაა. გმირობის კულტი მჭიდრო კავშირშია სიკვდილის კულტთან, შემთხვევითი არ იყო ფალანგისტების დევიზი: “Viva la muerte!”. ჩვეულებრივ ხალხს ეუბნებიან, რომ სიკვდილი სასიამოვნო არ არის, მაგრამ მას ღირსებით უნდა შეხვდე; მორწმუნეებს კი ასწავლიან, რომ ის ზებუნებრივი ბედნიერების მიღწევის მტკივნეული ხერხია. UR-ფაშისტები გმირი კი მიილტვის სიკვდილისკენ, რომელსაც მას გმირული სიცოცხლის საუკეთესო კომპენსაციად სთავაზობენ. UR-ფაშისტ გმირს ერთი სული აქვს, მოკვდეს და ამ მოუთმენლობაში უფრო ხშირად სხვის მოკვლას ახერხებს.

12. გამომდინარე იქედან, რომ მარადიული ომიც და გმირობაც რთული თამაშია, UR-ფაშისტს ძალაუფლების სურვილი სექსუალურ საკითხებზე გადააქვს. ეს მამაკაცურობის კულტის საფუძველი ხდება (ანუ ქალების არად ჩაგდება და ყველა არაკონფორმისტული სექსუალური ჩვევის შეუბრალებელი დევნა - უმწიკვლობიდან ჰომოსექსუალიზმამდე). როცა სექსით



თამაშზე რთულდება, ურ-ფაშისტი იარაღით იწყებს თამაშს, რაც მისი ფალოსის *ერზაცია*: მისი ომობანა ხომ გამუდმებული *პენის-შურის* შედეგი იყო.

13. *ur-ფაშიზმის* საყრდენი “თვისებრივი პოპულიზმი”. დემოკრატიულ წყობაში მოქალაქეები პიროვნების უფლებებით სარგებლობენ, მაგრამ მოქალაქეთა ერთობლიობას პოლიტიკური ბიძგის ძალა მხოლოდ რაოდენობრივი მონაცემის საფუძველზე აქვს (გათვალისწინებულია მხოლოდ უმრავლესობის გადაწყვეტილებები). *ur-ფაშიზმისთვის* ინდივიდებს უფლებები არ აქვთ, და “ხალხი” განიხილება როგორც თვისება, მონოლითური ორგანიზმი, რომელიც “საერთო ნებას” გამოხატავს. რადგანაც ადამიანების არანაირ რაოდენობას არ შეიძლება გააჩნდეს საერთო ნება, ლიდერს პრეტენზია აქვს მათი ნების ინტერპრეტირებისა. როდესაც მოქალაქეები დელეგირების უფლებას კარგავენ, აღარ მოქმედებენ და *pars pro toto* არიან მოწოდებული, ხალხის როლი შეასრულონ. და ასე ხალხი თეატრალურ ფიქციად იქცევა. იმისათვის, რომ თვისებრივი პოპულიზმის კარგი მაგალითი გვეჩვენოს, ვენეციის მოედანი და ნიურბერგის სტადიონი აღარ გვჭირდება. ჩვენს მომავალში *სატელევიზიო ან ინტერნეტის თვისებრივი პოპულიზმი* მოჩანს, რომელშიც მოქალაქეთა გარკვეული ჯგუფის ემოციური რეაქცია შეიძლება “ხალხის ხმად” მონათლოს. საკუთარი თვისებრივი პოპულიზმიდან გამომდინარე, *ur-ფაშიზმი წინააღმდეგობა უნდა გაუწიოს “ვახრწნის” საპარლამენტო მთავრობებს*. პარლამენტში მუსოლინის ერთ-ერთი პირველი ფრაზა ასეთი იყო: “ალბათ, შევძლებდი, რომ ეს ყრუ და ნაცრისფერი ღარბაზი ჩემი ჯარისკაცების ყაზარმად მექცია.” მერე კი უკეთესი თავშესაფარი იპოვა თავისი ჯარისკაცებისათვის, მაგრამ ცოტა მოგვიანებით პარლამენტი მაინც დაშალა. ყოველთვის, როცა პოლიტიკოსი ეჭვქვეშ აყენებს პარლამენტის ლეგიტიმურობას იმ მიზეზით, რომ ეს უკანასკნელი “ხალხის ხმას” აღარ წარმოადგენს, *ur-ფაშიზმის* სუნი იგრძნობა.

14. *ურ-ფაშიზმი “ნეოენაზე” ლაპარაკობს*. “ნეოენა” ორველმა შექმნა რომანში “1984”, როგორც ინგლისოციის (ინგლისური სოციალიზმის) ოფიციალური ენა, მაგრამ *ur-ფაშიზმის* ელემენტები დიქტატურის სხვადასხვა ფორმისათვის არის საერთო. ყველა სასკოლო ნაციისტური თუ ფაშისტური ტექსტი ღარიბი ლექსიკითა და ელემენტარული სინტაქსით გამოირჩეოდა ღრმა და კრიტიკული განსჯისათვის საჭირო ინსტრუმენტების შეზღუდვის გამო. მაგრამ ნეოენის სხვა ფორმების გამოსაცნობად მზად უნდა ვიყოთ, მაშინაც კი, როცა მას პოპულარული თოქშოუს უმანკო ფორმა აქვს მიღებული.

მას შემდეგ, რაც *ur-ფაშიზმის* შესაძლებელი ფორმები აღვწერე, ნება მიბოძეთ, ასეთი დასკვნა გავაკეთო: 1943 წლის 27 ივლისის დილას მითხრეს, რომ, რადიონიფორმაციების თანახმად, ფაშიზმი დაეცა და მუსოლინი დააპატიმრეს. დელანემმა გაზეთის საყიდლად გამიშვა. უახლოეს ჯიხურში წავედი და ვნახე, რომ გაზეთები კი იყო, მაგრამ სათაურები განსხვავდებოდა. მას შემდეგ, რაც სათაურებს შევაველე თვალი, მივხვდი, რომ ყოველი გაზეთი განსხვავებულ

რამეს ამბობდა. ერთ-ერთი ვიყიდე და პირველ გვერდზე დაბეჭდილი ზუთი თუ ექვსი პარტიის მიერ ხელმოწერილი ინფორმაცია წავიკითხე. ეს პარტიები იყო: ქრისტიანული დემოკრატია, კომუნისტური პარტია, სოციალისტური პარტია, მოქმედების პარტია, ლიბერალური პარტია. იმ წუთამდე მეგონა, რომ ყველა ქვეყანაში მხოლოდ ერთი პარტია და იტალიაში კი მხოლოდ ნაციონალური ფაშისტური პარტია არსებობდა. მაშინ კი აღმოვაჩინე, რომ ჩვენ ქვეყანაში ერთდროულად რამდენიმე პარტია ყოფილა. და არა მხოლოდ ეს: საკმაოდ გონიერი ყმაწვილი ვიყავი და მივხვდი, რომ ეს პარტიები ერთ ღამეში ვერ შეიქნებოდა და მანამდეც არსებობდნენ როგორც იატაკქვეშა ორგანიზაციები.

სტატია დიქტატურის დასასრულს და თავისუფლების დაბრუნებას ზეიმობდა: სიტყვის, პრესისა და პოლიტიკური გაერთიანებების თავისუფლებას. ღმერთო ჩემო – ცხოვრებაში პირველად ვკითხულობდი სიტყვებს “დიქტატურა” და “თავისუფლება”. ამ ახალი სიტყვების წყალობით იმ დღეს თავისუფალ დასავლელ ადამიანად ვიქეცი.

ყურადღებით უნდა ვიყოთ, რომ ამ სიტყვების მნიშვნელობა აღარ დაგვავიწყდეს. UR-ფაშიზმი ჩვენს ირგვლივ დაბოგინობს და ხანდახან სამოქალაქო ფორმაც აცვია. რა თქმა უნდა, ჩვენთვის უფრო ადვილი იქნებოდა, ვინმე რომ დადგებოდეს მსოფლიოს სცენაზე და იტყოდეს: “კვლავ მინდა გავხსნა ოსვენციმი და მინდა, რომ შავი პერანგები კვლავ მარშირებდნენ იტალიის მოედნებზე გამართულ აღლუმებზე!” სამწუხაროდ, ცხოვრება ასე მარტივი როდია. UR-ფაშიზმი შეიძლება უფრო უმანკო სახითა და ფორმით დაბრუნდეს. ჩვენი ვალია, მას ნიღაბი ჩამოვგლიჯოთ და მისი ყოველი ახალი ფორმა გამოვავლინოთ – ყოველდღე და მსოფლიოს ყველა წერტილში. რუხველტს დავუთმობ სიტყვას: “გაგებდავ და ვიტყვი, ამერიკულმა დემოკრატიაში რომ განვითარება შეწყვიტოს და დღე და ღამე არ ეცადოს, როგორც ცოცხალმა ძალამ, მშვიდობიანი ხერხით გააუმჯობესოს ჩვენი მოქალაქეების პირობები, ჩვენ ქვეყანაში ფაშიზმის ძალა გაიზრდება” (4 ნოემბერი, 1938 წელი). თავისუფლება და გათავისუფლება ის მოვალეობაა, რომლის აღსრულებაც არასოდეს მთავრდება. “არ დაივიწყოთ!” - ეს იყოს ჩვენი ღვიზი.

იტალიურიდან თარგმნა ნათია ბერიშვილმა

**დაკაბადონება და დიზაინი
გიორგი ხარებავა**

**კომპიუტერული უზრუნველყოფა
ლელა გეგეჭკორი
ნატო ახალაია
თინათინ ბერბერაშვილი**

**გარეკანი
თაშარ შინაშვილისა**



გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0128, ი. ჯავახიშვილის გამზ. 1, ☎: 29 09 60, 8(99) 17 22 30
E-mail: universal@posta.ge

