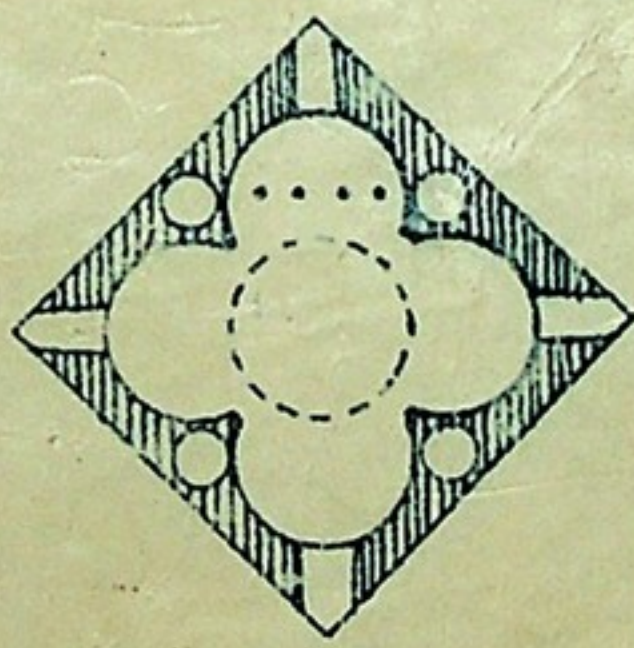


Y 244.905
3

ამირან გომართელი

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ქართული
სიმბოლოსტურის პროზა



თბილისი

1-12003
3
ამირან გომართელი



ქართული სიმბოლისტური პროზა

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი
1997



წიგნში განხილულია ქართული სიმბოლისტური პროზის არსებითი გენდენციები, მოყოლებული ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის პირველი ნიმუშებიდან, რომელიც მცირე ფორმის ქანრში, ძირითადად მინიატურაში გამოვლინდა.

ვანსაკუთრებით დიდი ალვილი ეთმობა ქართული სიმბოლისტური პროზის ეპიკურ ნაკადს – ვასილ ბარნოვის მოთხრობებსა და რომანებს, დემნა შენგელაიას „სანავეარღობა“ და „გუილისს“, კრივოლ რობაქიძის „კველის პერანგს“, სადაც მკაფიოდაა გამოვლენილი აბროვანების სიმბოლისტური წესი და მხოულაღქმა.

XX საუკუნის ქართულ მწერლობაში, ვალაკგიონ გაბიძისა და „ცისფერყანწელთა“ პოემიის პარალელურად, სწორედ აღნიშნული მწერლები ქმნიან ახალ ეპოქას, რაც არა მხოლოდ ლიტერატურის ისტორიის თვალსაზრისითაა მნიშვნელოვანი, არამედ, ვუიქრობით, მათ შემოქმედებაში გამოვლენილი ცხოველმყოფელი იდეები მომავლის ლიტერატურასაც დაელება საფუძვლად.

ავტორი

რედაქტორი

გიორგი სალიაშვილი

რეცენზენტები

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, პროფესორი

რევაზ მიშველაძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი

როსტომ ჩხეიძე

საქმე-2000
შემოწმებულია

K 244505₃

გ 4600000000
608(06)-97

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1997
© ა.გომართელი

ISBN 5-511-00771-4

საქართველოს
პარლამენტის
მრეწველთა
ბიზნისოთქკა

წინათქმის მარჯვენა

საოცარ ლეგენდას თხზავს ვლადიმერ სოლოვიოვი ფილოსოფიურ
ესსეში „პლატონის ცხოვრებისეული დრამა“...

ათენელებმა სიკვდილით დასჯა გადაუწყვიტეს სოკრატეს, პლატო-
ნის სულიერ მშობელს. სოლოვიოვი გვარწმუნებს, სულიერად დაობლე-
ბული პლატონის განცდა გაცილებით უფრო მძაფრია და ტრაგიკული,
ვინემ ჰამლეტისა, გაშმაგებული რომ დაექებს მამის მკვლელს. არადა,
საოცარია, პლატონი გამოსამშვიდობებლადაც არ მიდის სოკრატესთან.
ამ ამბავს, როგორც პლატონის დიალოგის მკითხველმა იცის, ფედონი
უყვება ესეკრატეს. ესეკრატე ჩასციებია ფედონს, აღსასრულის ჟამს ვინ
ახლდაო სოკრატეს ახლობელთაგან? მაინც ვინ იყო მაშინ სოკრატესთან,
ფედონ?

ორ ათეულამდე კაცს მაინც ჩამოთვლის ფედონი, უცხოელებიც არ
გამორჩება, ყვლას ვერც კი გაიხსენებს. ამიტომაც დასძენს, „და სხვა
ათენელნი“. პლატონს საგანგებოდ გამოყოფს, „ხოლო, პლატონი,
ვფიქრობ, ავად იყო მაშინ“. მეტი აღარათყერია ნათქვამი „ფედონში“
პლატონზე.

დიდი მწუხარება ძალას ართმევს კაცს. სოკრატეს მოახლოებულმა
აღსასრულმა ლოგინად ჩააგდო პლატონი, ხელ-ფეხი წაერთვა, მოძრაო-
ბის უნარი დაეკარგა. ასეთ ახსნას უძებნის პლატონის მიუსვლელობას
ვლადიმერ სოლოვიოვი.

ლევენდის ავტორის თანახმად, სოკრატეს სიკვდილმა აუხილა თვალი მის გენიალურ მოწათეს, დაანახა ამქვეყნიური ბოროტების უფსკრული და ამის შემდეგ ჩამოაყალიბა მწყობრი თეორია დუალისტური იდეალიზმისა. მართლაც ყალბია ის ქვეყანა, სადაც არაა ადგილი სოკრატესათვის, ხოლო ცისმიდმიერი საუფლო — სადაც სოკრატეს სული მიემგზავრება, ნათელქმნილი და ჭეშმარიტი. ასე ჰპოვა ნუგეში დიდი მასწავლებლის სიკვდილით სულშეძრული თეოსოფოსმა, მაგრამ ეს არ იყო ოდენ პიროვნული ნუგეში, პლატონმა კაცობრიობა აზიარა მას იმ დიალოგის მეშვეობით, „თედონი“ რომ ჰქვია და სოკრატეს ამქვეყნიური ყოფის უკანასკნელი ჟამია აღწერილი.

სულის უკვდავების პლატონისეული ნუგეშითაა სავსე ვასილ ბარნოვის მოთხრობები და რომანები, რომლის ზრუნვის საგანიც ადამიანის სულის მოტრთხილება იყო. აკი მთელი ხმით აცხადებდა კიდეც, „არავინ შეაგუბოს ადამიანისაკენ მოხანჩქერე ნაკადი ლხენისა“. სწორედ ადამიანური ნუგეშის ძიებამ გადაახედა ჩვენი მწერალი თვალხილული ქვეყნის მიღმა, მეტაფიზიკურ სინამდვილეში და მკითხველიც აიყოლია, განაცდევინა მისტიკური ჭვრეტის სიამე.

მისტიკური განცდითაა აღსავსე გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგიც“. ყოველ კაცში უზენაესი მამის ნაწილია, ყველაფერი ამქვეყნად „სამყაროული მთლიანობაშია“ ჩართული, „ყოვლადერთობის“ ჰარმონიულ კანონზომიერებას ემორჩილება. ეს იდეა მსჭვალავს რომანს.

მიწიერი არსებობა მხოლოდ უმნიშვნელო მონაკვეთია მარადიული არსებობისა, გვამშვიდებს ვასილ ბარნოვი, რომლის გმირებსაც სწორედ მარადიული საუფლოს რწმენა უმსუბუქებთ ამქვეყნიური ყოფის სიმძიმის. სწორედ მარადიულის რწმენამ ათქმევინა სანდრო ცირეკიძეს: „მოვლენებს იქით საგნები იმზარებიან უცხონი... პოეზიაში მოვლენები იწმინდებიან და მარადიულის შრიალი ისმის“.

ჟამიდან ჟამზე სხვა „ცისფერყანწელი“ პროზაიკოსიც აუბამს მხარს „მთვარეულების“ ავტორს, „არის წუთები, როცა მეც, წარმართს, მომე-
ლანდება გახსნილი თალი და წმინდა ქალწულის გამოხედვა“ (სერგო
კლდიაშვილი). მაგრამ ეს არაა მხოლოდ პროფანული განცდა, იგი სა-
ზოგადოდ გამომხატველია სიმბოლისტური მსოფლშეგრძნებისა.

სიმბოლისტებმა თითქოს ხელახლა მიაგნეს რელიგიის წმინდა
საზრისს, რომელიც ღმერთთან სულის ცოცხალ კავშირში მდგომარე-
ობს. მათი შემოქმედება „იყო ფარდის შერხევა, რომლის იქით იმალება
გამოუთქმელი“ (გრიგოლ რობაქიძე). ამიტომ წარმოუდგებოდათ ჭეშ-
მარიტების მიღწევა მისტიკურ გრძნობად. მათთვის მქრქალია საზღვარი
ემპირიულსა და მეტაფიზიკურ სინამდვილეს შორის. აქედან გამომ-
დინარე, ცდილობენ, არ შებორკოს ადამიანი ნივთიერმა ბუნებამ, იგ-
რძნოს ეს მქრქალი კავშირი, რათა გაიღვიძოს მასში მატერიალური ყოფის
სიმძიმისაგან გათავისუფლებისა და ჭეშმარიტებისაკენ ლტოლვის
წადილი.

„ცისფერყანწელი“ პოეტებივით ჩვენი სიმბოლისტი პროზაიკოსებიც
ლიტერატურის განახლების პათოსით მოვიდნენ. ამიტომაც ჰქონდათ
უფლება, წინამორბედთა მიმართ გაემეორებინათ ბოდლერის სიტყვები
— „არის ჩვენში სილამაზე, რომელიც უცხოა ძველებისთვის“.

ისინი შეეცადნენ უარეყოთ ხელოვნების ძველი დეფინიცია — ხე-
ლოვნება ბუნების მიბაძვაა და კვლავ აელორძინებინათ რომანტიკოსებთ-
ან გაელვებული თეორია პოეზიის ტრანსცენდენტური ხასიათის შესახებ.

მათ იციან, რომ მშვენიერება უნათლესი სხივით ასხივოსნებს არსე-
ბობას და ის ფენომენია, რომელსაც უშუალოდ განვიცდით. „სილამაზე
ზეციური და ქვეყნიური, ორივე ერთი სიყვარულია“ (ვასილ ბარნოვი).

ნუგეშისა და სასოების გარდა მათთან შეხვდებით დეკადენტთათვის
ასე დამახასიეთებელ მეღანქოლიასა და სპლინს, შეხვდებით სულ-
დაწეწილ გმირს, რომელსაც ზედმიწევნით მიესადაგება მისივე შემოქ-

მედის სიტყვები — ნათქვამი გენიალურ პოეტზე: „იგრძნო ღალატის სამ-
ყაროისა... ვერ იტყვოს ჩვეულებრივ გამოსახვას საგანთა შინაგან არსისა
და სასოწარკვეთილი იმწყვდევს თავის სულში“ (დემნა შენგელის, ესსე
„გალაკტიონ ტაბიძე“)...
ეროვნული
კვლევის

მაგრამ ჩვენი მწერლებისათვის არსებითი და განმსაზღვრელი მაინც
მარადისობის განცდაა, რომელიც ამქვეყნიური არსებობის ზნეობრივ
საყრდენს იძლევა.

ახლა კი ჩვენ სიმბოლისტთა მეტაფიზიკური განცდა და პოეტური
ხატოვანება ტერმინებსა და ცნებებში უნდა მოვაქციოთ, რეალისტური
სიცხადე შევიტანოთ ღვთაებრივი მინიშნებებითა და ლაქვარდოვანი ნის-
ლოვანებით სავსე სამყაროში. გვევალება, რეალური ვითარება წარმო-
ვადგინოთ წარსულის ლიტერატურული სინამდვილისა. რთულად მის-
აღწევი მიზანია, ეგებ შეუძლებელიც, რამეთუ ლეგენდა ყოველთვის
მეტია ვიდრე სინამდვილე, უფრო მომხიბვლელიც...

მაინც ჯიუტად უნდა შევებათ ახლიო წარსულის ქართული ლიტერა-
ტურის სინამდვილეს. ასეთია ლიტერატურის ისტორიკოსის მოვალეო-
ბა.

*

მოდერნიზმის აუცილებლობა და პროვნული საფუძისები



ქართული ლიტერატურის განახლება ერთბაშად არ მომხდარა. ეს იყო რთული, ევოლუციური პროცესი. იგი შეეხებოდა როგორც პოეზიასა და პროზას, ისე კრიტიკულ აზროვნებას. ახალთაობა, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისისათვის გამოვიდა ასპარეზზე, ცდილობდა პოლიტიკაში, მეცნიერებასა და ხელოვნებაში ახალი გზების გაკვლევას. საერთოდ ეს იყო ეროვნული ენერჯის გამოვლენაც, ბრძოლა თვითგადარჩენისა და თვითდადგენისათვის. პოლიტიკური აქტივობა ამჟღავნებდა ერის პოტენციას, სიცოცხლის უნარსა და წადილს ახალი დროის შესაბამისად.

ქვეყნის ცხოვრებაში ახალი ერის დაწყების მანიშნებელი იყო პოლიტიკური პარტიების აღმოცენება (სოციალ-დემოკრატია, სოციალ-ფედერალიზმი...). მათი მიზანი იყო ძალაუფლების ხელში აღება. თუ იღია ჭავჭავაძის თაობა იქმნიდა ნაციონალური მრწამსის საფუძველს, ეწეოდა განმანათლებლურ მოღვაწეობას, რათა ერს არ დაეკარგა თავისთავადი სახე, პოლიტიკურმა პარტიებმა წამოაყენეს ხელისუფლების დაპყრობის იდეა, რამაც გაიტაცა ახალი თაობა.

ახალთაობის ერთ ნაწილში უკანა პლანზე გადაიწია წმინდა ეროვნულმა იდეალებმა და სოციალიზმის იდეებს ამოფარებულმა კოსმოპოლიტიზმმა ჰპოვა გავრცელება. ამო გამოდგა „თერგდალეულთა“ უმცროსი თანამოკალმის შეგონება, ახალი თაობის ეროვნული ნიჰილიზმით შეძრულმა „ბახტრიონის“ ავტორმა რომ გამოთქვა თავის წერილში „ქართველი ერი და კოსმოპოლიტიზმი“. სოციალური თანასწორობის იდეით გაბრუებული თაობა არამც თუ ვაჟას შეგონებას, ერის სულიერი მამის სიცოცხლესაც არად დაგიდევდათ. ამიტომაც გაიმეტეს ასე იოლად სოციალ-დემოკრატებმა იღია და უბირი გლეხების ხელით გამოასალმეს სიცოცხლეს. ერის ერთი ნაწილი „მამების“ ძვალგამტეხ თაობად იქცა. ტრაგედია ის იყო, რომ, ცხოვრების დიალექტიკის საპირისპიროდ, ზნეობრივი და მოქალაქეობრივი სიმართლე „მამების“ თაობის მხარეზე იყო. ეროვნული თვითმყოფადობისათვის მედგრად მებრძოლ უფროს თაობას ნაშიერიც თავისივე მსგავსი ვერ გამოადგა. ამგვარი ანტიბუნებრივი მოვლენის მიზეზი მონობაში ცხოვრება იყო. ტყვეობაში დაბადებული და გაზრდილი ლომის ბოკვერი კარგავს ჯიშის საუკეთესო თვისებებს, უპირველეს ყოვლისა, თავისუფლების წადილს.

ასე დაემართა იმ თაობას, რომელმაც ხალისით აიტაცა მეტსახელი – „მესამე დასი“, რითაც კიდევ უფრო გაემიჯნა „თერგდალეულებს“ („პირველდასელებს“). მართალია, „თერგდალეულები“ თავისუფლებადაკარგული საქართველოს წიაღში იშვნენ, მაგრამ მათში ძლიერი იყო ხსოვნა დაკარგული სახელმწიფოებრიობისა, რაც კიდევ უფრო გაამძაფრა „პეტერბურგის ჯანღში“ (ტიციან ტაბიძის გამოთქმა) რუსულ სახელმწიფოებრივ ცნობიერებასთან და კულტურასთან შეხებამ. მაგრამ ასწლიანმა მონობამ ახალთაობის ერთ ნაწილში (ქართველ მარქსისტებში) მთლად ჩაკლა ეროვნული შეგნება (შემდეგ მათ ეცოტავათ ქართული ასპარეზი და დიდი როლი შეასრულეს რუსეთის რევოლუციებში – ჩხეიძე, წერეთელი, ორჯონიკიძე, სტალინი). მაგრამ ძალას იკრებდა საპირისპირო პროცესიც...

XX საუკუნის დასაწყისს ქართველმა ახალგაზრდობამ ევროპას მიაშურა, ეზიარა უახლეს ინფორმაციას. მათ იგრძნეს როგორც ქართული ყოფის, ისე ცნობიერების ჩამორჩენა. ამიტომ აუცილებელი გახდა თანამედროვე კულტურის პროპაგანდა, მისი გადმონერგვა ქართულ სინამდვილეში. ამ მხრივ თვალსაჩინო ფიგურა იყო გრიგოლ რობაქიძე, რომელმაც ლექციებისა და ესსეების სახით გააცნო საზოგადოებას რუსი და ევროპელი ავტორები – იმხანად რომ იმკვიდრებდნენ ადგილს ხელოვნებაში. მან ახალი კუთხით მიმართა თანამედროვეთა მზერა – სოციალური პათოსი შეცვალა ესთეტიზმით, ფილოსოფიური ჭკერეტი; ასეთივე თვალთახედვით გააშუქა ქართული მწერლობაც.

ლიტერატურის განახლების პროცესში ის ახალგაზრდებიც ჩაერთვნენ, რომელთაც არც რაინისა და არც სენის წყალი არ დაელიათ, ოდენ თერგი გადაელახათ ილიასა და აკაკის დარად, მაგრამ მათი მზერაც ევროპულ კულტურაზე იყო მიბჯენილი. ამის მაგალითად ტიციან ტაბიძის დასახელებაც კმარა. სწორედ მან, მოსკოვში განსწავლულმა ახალგაზრდა პოეტმა, წამოაყენა დევიზი: „ქართული ლექსის გამართვა მსოფლიო რადიუსით“.

უკვე ათიან წლებში ჩვენში შექმნილი კულტურული ატმოსფეროს წყალობით ევროპულ თუ რუსულ ხელოვნებასთან ზიარება თერგისა თუ რაინის გადაულახავადაც გახდა შესაძლებელი. ქუთაისში აღზრდილი ყმაწვილის პოეტური კრებული „არტისტული ყვავილები“ ქართული სიმბოლიზმის სახარებად იქცა. თბილისის გიმნაზიასა და სასულიერო სემინარიაში განსწავლული დემნა შენგელაია თუ გიორგი ლეონიძე ქართული მოდერნისტული პროზისა და პოეზიის სათავეებთან დგანან.

ვასილ ბარნოვმა XIX საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში დაამთავრა მოსკოვის სასულიერო აკადემია, მაგრამ მის შემოქმედებით გზაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ თელავისა და თბილისის სასწავლებლების პედაგოგი, ასაკოვანი მწერალი, თანადროული მოდერნისტული მიმდინარეობის მაჯისცემას გრძნობდა და სიახლეთა საქმის კურსში იყო. ასე რომ, საუკუნის დასაწყისიდან (განსაკუთრებით 10-იანი წლებიდან) სტიქიურად დაიწყო განახლების პროცესი ჩვენს ლიტერატურაში.

ყოველი ნიჭიერი და მედგარი თაობა შემოქმედებით გზას კერპების მსხვრევით, ავტორიტეტების დამხობით იწყებს. ეს მარადიული „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლაა, სწორედ, განახლების ზამბარა. ტრადიციის საუკეთესო გამგრძელებელი მისი პრაქტიკული უარყოფელიცაა. ახალ ხელოვნებას აყალიბებს მეამბოხე შვილი, წინაპართა გავლენის სფეროდან გამოსვლა მტკივნეული, მაგრამ აუცილებელი პროცესია. მორჩილი მიმდევარი ვერ შექმნის ახალს. ეპიგონები ფერს უკარგავენ ტრადიციულ ღირებულებებს. ჟამგასული ფორმები აფერხებენ აზროვნებისა და გემოვნების პროგრესს. ასე მოხდა ქართულ მწერლობაშიც. „თერგდალეულთა“ მიერ დამკვიდრებული კრიტიკული რეალიზმი, განსაკუთრებით მათი სოციალური პათოსით გამსჭვალული პრობლემატიკა, 80-იანი წლებიდან ხალხოსანთა შემოქმედებაში ეთნოგრაფიულ ჩარჩოებში ჩაიკეტა (ნ. ლომოური, ს. მგალობლიშვილი, ე. გაბაშვილი...), რაც შეიძლება აღვიქვათ როგორც ნატურალიზმის ქართული ნაირსახეობა. ახალ დროს მოჰქონდა ურბანისტული კულტურა, ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური პრობლემები, ესთეტიზმი, რომლის ცენტრშიც მოაზროვნე ინტელიგენტი იდგა.

მეცხრამეტე საუკუნის ქართული პროზა ძირითადად შემოიფარგლებოდა ეროვნული და სოციალური პრობლემებით (ი. ჭავჭავაძე, გ. წერეთელი, ე. ნინოშვილი, დ. კლდიაშვილი), ისტორიის რომანტიზებით (ა. წერეთელი, ა. ფურცელაძე), ცალკეული კუთხეებით. მას სულის გმირი თითქმის არ წარმოუდგენია. გავბედავთ და ვიტყვით, ყოფითობაზე ამაღლებული და ცხოვრების საზრისზე დაფიქრებული გმირები მთელს ახალ ქართულ ლიტერატურაში ვაჟას პოეტური ეპოსის პერსონაჟებია – განსაკუთრებით გველისმჭამელი მინდია.

XIX საუკუნის პერსონაჟების ესთეტიკა და ცნობიერება ნაკლები ინტერესების აღმძვრელი იყო. ქართულ რეალიზმს, როგორც

ითქვა, ძირითადად ეროვნული და სოციალური საკითხი აღელვებდა. ამ უკანასკნელს – ახალი ხელოვნება თითქმის არ უთმობდა ყურადღებას. ევროპულმა მოდერნიზმმა სანაცვლოდ ესთეტიზმს მოუხმო.

პოეზიაშიც ანალოგიური ვითარება სუფევდა. აკაკი წერეთლის სადა, გამჭვირვალე სტილი, ვირტუოზულად გამარტივებული სალექსო ტექნიკა უაღრესად გაამდაბიურეს და გააღარიბეს ეპიგონებმა. მათ გადაიმღერეს აკაკის მოტივები, ოღონდ ნაკლები ნიჭიერებით, რაც უარყოფის გრძნობას აღვივებდა. მეორეს მხრივ, ეს სტილი ჩააყენეს რევოლუციის სამსახურში, როგორც მასისათვის გასაგები და მისაღები. ე. წ. რევოლუციურ-დემოკრატიული სკოლის პოეტებმა (ი. ევლოშვილი, ვ. რუხაძე და სხვ.) ლექსი მთლიანად „გარემოების საყვირად“ აქციეს, რამაც სიტყვას დაუკარგა გამომსახველობა, ჟღერადობა, სიფაქიზე, ემოციურობა... სიტყვისათვის ახალი ელვარების მინიჭება მათ არ სჭირდებოდათ. რითმის, მეტრის, მეტაფორის, მელოდიკის, განწყობილების პრობლემა მათ წინაშე არ მდგარა. ეს ყოველივე მზამზარეულად გადმოეცათ აკაკი წერეთლისაგან. მეტიც, სოციალური თემატიკითაც „თერგდალეულებისაგან“ იყვნენ დავალებულნი (ილიას „კაკო ყაჩაღი“, „გუთნის დედა“, „მუშა“...). წლების განმავლობაში „თერგდალეულთა“ პოეტური სისტემაც დაიშტამპა, ხოლო ეპიგონებმა საერთოდ ვერაფერი შემატეს მას.

ახალ დროს მოჰქონდა სხვა ესთეტიკა. იწერებოდა თავისუფალი ლექსი, სონეტი და ტრიოლეტი, მონაცვლეობდა ნაირგვარი მეტრი. ესთეტიკურადაც სხვა იყო სიმბოლისტების პრინციპები. მოგვიანებით „ცისფერყანწელები“ საყვედურობდნენ XIX საუკუნის ქართველ პოეტებს, რომ მათი ლექსი მიაგავდა ჭურში ჩამჯდარი კაცის სიმღერას. მართლაც, ილიასა და აკაკის არ უცდიათ თანამედროვე ევროპული პოეზიის ექვივალენტის შექმნა ქართულ ენაზე, მისი ესთეტიკური პრინციპების გადმონერგვა. მათთვის მთავარი იყო სოციალური და ეროვნული მოტივების ასახვა, სამშობლოს ბედზე ფიქრი. ასეთი პოზიცია გარკვეულწილად იძულებითი იყო, მაგრამ ეროვნული თვალსაზრისით – აუცილებელი. საქართველო არ იყო დამოუკიდებელი ქვეყანა, არ ჰყავდა საკუთარი ხელისუფლება, პოლიტიკური პარტიები, პოლიტიკური ლიდერი. ასეთ სიტუაციაში ერის სულისკვეთების გამომხატველი ხდებოდა ყველაზე ცნობილი პიროვნება – ხელოვანი, ამ შემთხვევაში მწერალი. ამიტომ საუკეთესო ქართველ მწერლებს არ ჰქონდათ უფლება და საშუალება, – ყოფილიყვნენ „წმინდა ხელოვნების“ მსახურნი, თავიანთი აზროვნება დაეტვირთათ

ესთეტიკური პრობლემებით, რომელთა აღქმა და გაგება მასებს ყოველთვის უჭირდათ. მაგრამ XX საუკუნის დამდეგიდან, როგორც უკვე ითქვა, მოხდა დიფერენცირება, აღმოცენდა პოლიტიკური ტიები, ჩამოყალიბდა პოლიტიკური აზროვნება. რეალურად შეიქმნა სიტუაცია, ხელოვანს მეტი ეფიქრა თავის პროფესიაზე. ახალთაობამ ეს ინტუიციურად იგრძნო. განყოფის შედეგად ლიტერატურის წინაშე სხვა პერსპექტივა დაისახა. საჭირო იყო ნაციონალური ჰერმეტიზმის გარღვევა (სწორედ ამას გულისხმობდა ტიცვიან ტაბიძე ქართული ლექსის მსოფლიო რადიუსით გამართვაში).

გრიგოლ რობაქიძეს, კონსტანტინე გამსახურდიას, გალაკტიონ ტაბიძეს ძველი ჟამის დასასრულად და ახალი ეპოქის დასაწყისად მიაჩნდათ ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობა, რაც ასეთი ფორმულით გამოითქვა: „წიწამურთან რომ მოკლეს ილია, მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი“. ილია ჭავჭავაძე იყო პატრიარქალური მამა, საკუთარი შვილების მიერ მოკლული. ახალი დროის პოლიტიკურ და ლიტერატურულ აზროვნებას მისი ძვლები და სისხლი ედებოდა საფუძვლად, როგორც სტიმული, შთაგონება, დანაშაულის განცდა...

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პოეზიასა და პროზას (დრამატურგიასაც), მიუხედავად ავტორთა განსხვავებული ნიჭიერებისა და ნაწარმოებთა მხატვრული დონის სხვადასხვაობისა, ძირითადად, ცხოვრებისეული სინამდვილის ასახვა უდევს საფუძვლად. გამონაკლისი, რა თქმა უნდა, არის და გახსენებაც არ გაგვიჭირდება (ღრმა რელიგიური შინაარსითა და სიმბოლიკით დატვირთული აკაკის „სულიკო“, ილიას „განდეგილი“, ვაჟას „გველის-მჭამელი“), მაგრამ ამჟამად არსებით ტენდენციაზე მოგახსენებთ – ყოფითი სინამდვილის ზღუდეების გარღვევა მაინც XX საუკუნის დასაწყისის სიტყვაკაზმული მწერლობის დამსახურებაა.

XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურულ აზროვნებაში სინამდვილის ასახვის ტენდენცია იმდენად მძლავრად იყო ფესვგადგმული, რომ ესტატე ბოსლეველი „განდეგილის“ გამო საყვედურობდა ილიას: „ამ პოემიდან ჩანს, რომ ჩვენმა ერთმა უკეთესმა პოეტთაგანმა თითქო მიაწება თავი ცხოვრებისათვის საჭირო კითხვების გამოხატვას პოეზიაში, თითქო თითონ ცხოვრებასაც შეწყრა და მის ავსა და კარგს გვერდი აუქცია... ძალიან სამწუხარო იქნება თუ ჩვენმა ნიჭიერმა პოეტებმა რეალურ ცხოვრებას, როგორც ერთ რასმე ჭირიანს, თვალი აარიდეს და განსვენება ეძიეს „განდეგილისთანა“ პოემაში (XI, 50).

XX საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურული ატმოსფერო კი ახალი იდეებითაა გაუღენთილი, რომელიც გაზაფხულის წვიმად უნდა მოვიდეს და ჩვენს მწერლობას განახლების ნამი აპკუროს. ამას ყველანი გრძნობენ – პოეტებიც, პროზაიკოსებიც, კრიტიკოსებიც. ამ უკანასკნელთა წვლილი გამორჩეულიც კია. ახალ ნაკადს, ახალ მდინარებას თითქოს ფარვატერის წინასწარ მომზადება ესაჭიროებოდა. ეს საქმე სალიტერატურო კრიტიკამ იღო თავს. კიტა აბაშიძე და არჩილ ჯორჯაძე გვევლინებიან გზის გამკვლევეებად და გეზის მიმცემებად გრიგოლ რობაქიძესთან ერთად (რობაქიძემაც ხომ მოღვაწეობა დაიწყო, როგორც კრიტიკოსმა და ხელოვნების თეორეტიკოსმა). სწორედ მათ მოუმზადეს თეორიული ნიადაგი ახალ, მოდერნისტულ მიმდინარეობას ქართულ ლიტერატურაში და ეს არა იმიტომ, რომ სიმბოლიზმი პირველად კიტა აბაშიძემ ახსენა და ვაჟა ფშაველა მიიჩნია ამ მიმდინარეობის წარმომადგენლად (რაც შემდეგ არ იქნა გაზიარებული), არამედ იმიტომაც, რომ ა. ჯორჯაძესთან ერთად, სწორედ მან უბიძგა ახალი თაობის მწერლებს ყოფითი სინამდვილის ამსახველი ზღუდეების გარღვევისაკენ. ასე რომ, ქართული მოდერნიზმისათვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა სამ პიროვნებას: არჩილ ჯორჯაძეს, კიტა აბაშიძეს და გრიგოლ რობაქიძეს. მათ შექმნეს მოდერნიზმის თეორიული ბაზისი, დაასაბუთეს რეალიზმის რღვევისა და ახალი სალიტერატურო სკოლების გაცნობის აუცილებლობა.

არჩილ ჯორჯაძემ დააფუძნა სოციალ-ფედერალისტური პარტია, რომლის წევრი ან რომლისადმი სიმპათიით განწყობილი იყო ახალგაზრდა ინტელიგენციის უდიდესი ნაწილი. არჩილ ჯორჯაძის სოციალიზმი, ფედერალიზმი, საქართველოს ავტონომიის იდეა, წერილები აღმოსავლურ მისტიციზმზე, ნეოკანტიანური იდეები, ე. წ. „წმინდა ხელოვნების“ თეორია იპყრობდა ახალთაობის გულისყურს. არჩილ ჯორჯაძის აზროვნების საფუძველი იყო ევროპეიზმი, კერძოდ – ავსტრიული სოციოლოგიური სკოლა, რაც ცვლიდა კურსს რუსეთიდან ევროპისაკენ. იმჟამად არჩილ ჯორჯაძეს ილია ჭავჭავაძის გვერდით აყენებდნენ, განადიდებდნენ და თუმცა ადრე გარდაიცვალა (1913 წელს), ახალთაობამ მისი კულტი დიდხანს შეინარჩუნა.

არჩილ ჯორჯაძემ პირველთაგანმა მიაქცია ყურადღება ენის ირაციონალურ ბუნებას. ამ საკითხისადმი მიძღვნილ წერილში არც იმ დროისათვის უკვე კარგად ცნობილი რუსული სიმბოლიზმის

თეორეტიკოსისა და პრაქტიკოსის ანდრეი ბელის სტატიის დამოწმებაა შემთხვევითი. „სიტყვა... დასაწყისშივე სიმბოლოა... მითოლოგიური, რელიგიური და მხატვრული შემოქმედება ყოველთვის სიმბოლოა, ეს სიმბოლო აერთებს სიტყვას აღნიშნულ ირაციონალობასთან“, – ასეთია ძირითადი თეზისი ა. ჯორჯაძის წერილისა „სიტყვაკაზმული მწერლობა“ (1910 წ.). იმავე წელს დაწერილ სტატიაში „ქართული მუსიკის შესახებ“ მკაფიოდ აირეკლება ნაცნობობა შოპენჰაუერისა და ნიცშეს ფილოსოფიასთან. რაც მთავარია, არჩილ ჯორჯაძე ამზადებს ნიადაგს სიმბოლიზმის, როგორც „წმინდა ხელოვნების“, ესთეტიკური საფუძვლების დამკვიდრებისათვის. ხელოვნება არჩილ ჯორჯაძისათვის აღარ არის მარტოოდენ სინამდვილის ასახვა. იგი უფრო მეტია, ვინემ სინამდვილე: „ხელოვნება სცილდება ემპირიულ მოვლენათა ფარგალს და სცდილობს ესთეტიურის ხილვის საშუალებით დაგვანახოს ის, რაც სინამდვილეში არ არის“ (63, 42). ამიტომ მიაჩნია აუცილებლად „ირაციონალური მოტივების დამკვიდრება ლიტერატურაში“, ამიტომ შეახსენებს ოპონენტებს, რომ „უტილიტარიზმის გამეფება ხელოვნებაში ხშირად სულიერ უმოძრაობის გამეფებას მოასწავებს“ (63, 46). ამიტომ გამოსჭვივის აშკარა ირონია იმათ მიმართ, ვინც ხელოვანში, ა. ჯორჯაძის აზრით, იაფფასიანი სადგომებისა და რვასაათიანი სამუშაო დღის მხარდამჭერის ფუნქციას ხედავს.

მოდერნისტულად განწყობილი ახალთაობის ლიტერატორთათვის სტიმულის მიმცემი იყო ა. ჯორჯაძის წერილის პათოსი: „როდესაც ხელოვნება ესთეტიური ინტუიციის ძალით გვიშლის სურათს, რომლის ხილვა სილოგიზმისა და ლოგიკის საშუალებით არ ძალგძის, უნდა დავსტკბეთ ამ სურათით და ვლოცავდეთ იმ შემოქმედებით ნიჭს, რომლის წყალობით უხილავი ხდება ჩვენთვის ხილულად და შეუძლებელი შესაძლებლად“ (63, 47).

ზემოთ მოხმობილი პოსტულატები აშკარად მიუთითებენ, თუ როგორ მეთოდურად ცდილობს ქართული თეორიული აზრი მოდერნიზმის ესთეტიკური პრინციპების დამკვიდრებას.

კიტა აბაშიძეც ფედერალიტი იყო, ცნობილი პოლიტიკური მოღვაწე და ბიზნესმენი. იგი ეხმარებოდა და აქეზებდა ახალთაობას. ორიენტირებული იყო ფრანგულ კულტურაზე (უარყოფდა გერმანიას, „კანტის ბნელეთს“), იშველიებდა ბრუნეტიერის თეორიას, რომლის თანახმადაც ლიტერატურული სკოლები ყველა ქვეყნის ხელოვნებაში ერთმანეთს პერიოდულად ენაცვლება – რომანტიზმს მოსდევს

რეალიზმი, რეალიზმს – ნატურალიზმი, ნატურალიზმს – სიმბოლიზმი და ა. შ. ამ თვალსაზრისით გააშუქა კ. აბაშიძემ XIX საუკუნის ქართული მწერლობა. ამავე პოზიციიდან შეხედა ასპარეზზე ახლად-გამოჩენილ სახელებს. ისიც ნაადრევად გარდაიცვალა (1917 წ.), მაგრამ დამწყებ მოდერნისტებს დახვდათ თეორიული პოსტულატი, რომ სიმბოლიზმი აუცილებელი იყო ქართული მწერლობისათვის – ჩამორჩენილობის დასაძლევად და ევროპეიზმის დასამკვიდრებლად.

მართალია, არ იქნა გაზიარებული კიტა აბაშიძის აზრი ვაჟა-ფშაველას სიმბოლისტიკობის შესახებ, მაგრამ ამ ნარკვევმა თავისთავად საკმაო ინტერესი აღძრა სიმბოლიზმისადმი. კიტა აბაშიძის მოსაზრებები ახალ პერსპექტივას უშლიდა მხატვრულ ლიტერატურას: „მწერალი ყურ-მახვილი, სმენა გაფაქიზებული არსებაა, რომელსაც ესმის ჰარმონიული მუსიკა იქ, სადაც უბრალო მოკვდავი ვერ ხედავს ვერაფერს გარეშე გარეგანი ნაჭუჭისა (1, 442).

„მხატვრობის (წაიკითხეთ: ხელოვნების! – ა. გ.) საგანი უნდა იყოს იმ საიდუმლოების, იმ „გამოუცნობელის“ და მიუწვდომელის ახსნა და სურათებით ნათელყოფა, რომელიც შეადგენს დედააზრს და დედა ძარღვს ადამიანის ცხოვრებისას“ (1, 444).

„სიმბოლისტი-მწერალი ცდილობს, შეიტანოს ხელოვნებაში გრძნობა საიდუმლოებისა, ცდილობს, გვაჩვენოს უხილავი და გამოუცნობელი კავშირი, რომელიც არსებობს „საიქიოსა“ და „სააქაოს“ შორის. ცდილობს, თვალწინ დაგვიყენოს „მოვლენათა შორის დაფარული კავშირი“, დაგვანახოს საიდუმლოებით მოცული ბედისწერა, რომელიც განაგებს ადამიანის ცხოვრებას და სიცოცხლეს“ (1, 445). (ქვემოთ ვნახავთ, თუ ეს უკანასკნელი პოსტულატი რა ძალით ჰპოვებს მხატვრულ უკუფენას ვასილ ბარნოვის შემოქმედებაში).

ფრანგული კულტურის ჩინებული მცოდნე ქართველი კრიტიკოსი ღრმად იყო გაცნობიერებული სიმბოლიზმის თეორიულსა და მსოფლმხედველობრივ ასპექტებში. მისი დებულებები თითქოს თეზისებია, რომელიც გაშლას და განვრცობას მოითხოვს.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ სიმბოლისტები ლექსს მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზე აგებდნენ (ამ მომენტის მიმართ არც სიმბოლისტური პროზა იყო გულგრილი). ამ მოვლენას ცხადყოფს კიტა აბაშიძის მოსაზრება: „სიტყვის... „გამომხატველობითი“ ძალა ბევრად უფრო დაბლა დგას მის მუსიკალურ, გრძნობათა აღმძვრელ ძალაზედ. ამიტომაც, პროეტი უნდა ცდილობდეს... ისეთი კომბინაცია მოახდინოს რითმისა და რიტმისა, ისეთი წყობილება იხმაროს სი-

ტყვებისა, იმგვარად შეაქსოვოს და შეუხამოს სიტყვები ერთი მეორეს, რომ იგივე გრძნობები აღგვიძრას, რაც მუსიკამ. (1, 443).

კიტა აბაშიძემ პირველმა და ვგონებ, ერთადერთმა მხანობელმა ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის საერთო მსოფლმხედველობრივი საფუძვლის შესახებ, იმ ლტოლვის შესახებ, რასაც რომანტიკოსი თუ სიმბოლისტი ხელოვანი განიცდის ტრანსცენდენტური (კ. აბაშიძის ტერმინით – „საიქიო“) სამყაროს მიმართ: „სიმბოლისტები ბევრში უახლოვდებიან რომანტიკოსებს, რომანტიკოსის საიქიოს წყურვილი ჩვენმა დიდებულმა ბარათაშვილმა გამოხატა უკვდავ ლექსებში:

„მე, შენსა მჭვრეტელს, მავიწყდების საწუთროება,
გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს,
ზენაართ სამყოფს, რომ დაშთოს აქ ამაოება...
მაგრამ ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს!“
(ხაზგასმა კ. აბაშიძისა – ა. გ.)

კიტა აბაშიძემ მკაფიოდ გამიჯნა რეალიზმისა და სიმბოლიზმის დამოკიდებულება ასახვის ობიექტისადმი: „თუ რეალისტი მოვლენის ზედაპირით კმაყოფილდება და ამას იქით არას ეძიებდა, რაკი სწამდა, რომ „იქით“ არა იყო-რა, სიმბოლისტი ზედაპირის გაგლეჯას ცდილობს და ზედაპირის ქვეშ ეძიებს საიდუმლო მექანიზმს ჩვენი ცხოვრებისას“. (1, 448).

ასე ღვება დღის წესრიგში მოთხოვნა რეალიზმის რღვევისა და მოდერნიზმის აუცილებლობისა ქართულ ლიტერატურაში. როგორც ითქვა, მოდერნიზმისაკენ ლტოლვის გზაზე ახალთაობის იმპულსად იქცა „თერგდალეულთა“ შემდგომი პერიოდის, მათი ნაკლებადნიჭიერი მიმდევრების, პროზა თუ პოეზია. სწორედ მისი დაძლევის სურვილმა წარმოშვა სიმბოლიზმი.

რევოლუციურ-დემოკრატიული სკოლის პროეტებმა მხოლოდ ერთი ასპექტი აიღეს ილიასა და აკაკის პოეზიისა – სოციალური პათოსი და ტიციან ტაბიძის უტრირებული გამოთქმა რომ მოვიხმოთ, „შემდგომში მათმა შკოლამ მიიღო კარიკატურული სახე და დღეს უიმედოდ გაჰკვივის მოქალაქეობრივი არღანი კაკაფონიას“.

ქართველმა ხალხოსნებმა სოციალურ საკითხებს დაუთმეს მომეტებული ყურადღება (და ისიც ვიწრო, ეთნიური ჩარჩოს ფარგლებში). ამიტომაც კუწოდეთ ხალხოსანთა შემოქმედებას, გარკვეული პირობითობით, ქართული ნატურალიზმის ნაირსახეობა. ყოველივე ამან კი გამოიწვია და, უნდა გამოეწვია კიდევ, უკურეაქცია.

ჩვენშიც არსებითად იგივე მოხდა, რაც სიმბოლიზმის სამშობლოში. ფრანგულმა ნატურალიზმმა გამოიწვია ფრანგული სიმბოლიზმის წარმოშობა, ანუ კიტა აბაშიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სიმბოლიზმი ლიტერატურაში გამოიწვია რეაქციამ გადაჭარბებული ნატურალიზმის წინააღმდეგ“ (1, 439).

რაც შეეხება გრიგოლ რობაქიძეს, როგორც ითქვა, მან დაიწყო რუსული და ევროპული კულტურის პროპაგანდა, იმ სახელების გაცნობა აუდიტორიისათვის, რომლებიც ქმნიდნენ თანამედროვე ხელოვნებას. ფილოსოფოსთაგან წამოსწია ფრიდრიხ ნიცშეს სახელი, ესთეტიკური თვალსაზრისით გაანათლა ახალგაზრდობა, მიუთითა ახალ ორიენტირებზე, დახვეწა გემოვნება.

ოციან წლებში, როცა უკვე ჩამოყალიბებული იყო ქართული მოდერნისტული (სიმბოლისტური) პოეზია, ახალ პერსპექტივას შლიდა კონსტანტინე გამსახურდია. მან იქადაგა ექსპრესიონიზმის, ნიცშესა და შპენგლერის იდეები, ახლებურად გააშუქა მისტიციზმის, ქრისტიანობისა და წარმართობის პრობლემები. კ. გამსახურდიას თეორიულ თვალსაზრისს ზეგავლენა არ მოუხდენია პოეზიაზე, არც პროზის განვითარებაზე, მაგრამ საკუთარი იდეები მან მხატვრულად გარდასახა „დიონისოს ღიმბილში“, რაც ქართულ ლიტერატურაში მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო (იხ. ს. სიგუა „მარტვილი და ალაბდარი“ – 41).

თეორიული თვალსაზრისით, ასევე საინტერესოა ტიციან ტიბიძისა, ვალერიან გაფრინდაშვილის, სანდრო ცირეკიძისა თუ სხვა ცისფერყანწელთა ესსეები. მაგრამ ერთია შეხედულებათა წარმოდგენა, მეორე – პრაქტიკული რეალიზება. ლიტერატურაში მთავარია პრაქტიკული ასპექტი. გალაკტიონ ტაბიძეს არ დაუწერია არც ერთი მნიშვნელოვანი ესსე ან თეორიული წერილი, მაგრამ სწორედ ის არის უდიდესი ქართველი ლირიკოსი და რუსთველის შემდეგ ქართული ლექსის ყველაზე დიდი რეფორმატორი.

ვიდრე ქართული პოეზია ფერს შეიცვლიდა, მან რთული და ზიგზაგური გზა განვლო. ლექსის განახლება დაიწყო იოსებ გრიშაშვილმა, თუმცა ცალკეული სუსტი ცდები მანამდეც იყო. (გ. გვაზავა, პ. ცახელი...). იგი მიუბრუნდა აღმოსავლურ ტრადიციას, ქალაქურ ფოლკლორს, რუსთველურ შაირს, სატრფიალო ლირიკას. ლექსს შესძინა ახლებური რიტმი და მელოდიკა, ახლებური, მჭრელი მეტაფორა და შედარება. ეფექტი იმდენად ძლიერი და მოულოდნელი იყო, რომ ვერცერთი ცნობილი შემოქმედი ვერ გაექცა ი. გრიშაშვილის გავლენას (ა. აბაშელი, პ. იაშვილი, გ. ტაბიძე, ტ. ტაბიძე, გრ. რობაქიძე,

კ. გამსახურდია...). მაგრამ ეს არ იყო ევროპული მოდერნიზმი, ეს არ იყო სიმბოლიზმი. პოეზიაში სიმბოლიზმი გალაკტიონ ტაბიძემ და „ცისფერყანწელებმა“ დაამკვიდრეს. გ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, გრ. რობაქიძე... ქმნიდნენ სიმბოლისტური ესთეტიკის თანაზიარ ლექსებს. მათ აინტერესებდათ არა მხოლოდ ქართული ლექსის ევროპეიზება, არამედ მსოფლგანცდის ევროპეიზებაც. მათთვის სიტყვის განახლებაზე ნაკლები მნიშვნელობა არ ჰქონდა აზროვნების წესის შეცვლას, რამაც მოითხოვა ახალი ლექსიკა, პოეტიკური სისტემა, სინამდვილის ახლებური წარმოსახვა, რომელსაც საკმაოდ ახლდა ნისლოვანი და უჩვეულო მოტივები. ქართველმა სიმბოლისტებმა გააფუტიშეს რუსი და ფრანგი კოლეგები. ქართული პოეზია აივსო ჰალუციანაციებით, ლანდებით, ორეულებით, სიკვდილის მისტიკით, რთული, ზოგჯერ ბუნდოვანი სიმბოლოებითა და სიტყვის მელოდიით. მაგრამ დაიწყო წინაპართა ძიებაც მშობლიურ არეალში. „ჰაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე ვაზაში, ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდღერის ბოროტ ყვავილებს“, – წერდა ტიცციან ტაბიძე. საერთოდ, პოეტისათვის ტრადიცია არსებობს მშობლიურ ენაში. რაც მახლობელია მისი ფსიქიკისათვის, სწორედ ის არის თხზვის საფუძველი. სიმბოლისტების არტისტული მეტყველება პირდაპირ არ ენათესავებოდა, მაგრამ ლექსის ფერადოვნებითა და მუსიკალობით ჰგავდა რუსთაველისა და ბესიკის პოეზიას. ამიტომ გამოაცხადეს ისინი ქართული პოეტური სიტყვის წინაპრებად. ბესიკის შემთხვევაში პრიმატობა ენიჭებოდა სიტყვის ვირტუოზობას, მუსიკალურ ჟღერადობას, ხოლო აზრის, მსოფლგანცდის თვალსაზრისით მოუხმეს დავით გურამიშვილს, რელიგიურ პროექტს, მისტიკოსსა და ჯარისკაცს, რომლის ტანჯული ბიოგრაფია იწვევდა ფრანგი „დაწყევლილი პოეტების“ ასოციაციას. სიმბოლისტები განადიდებდნენ ერთმანეთს, ქმნიდნენ ახალ მითოსს, ისწრაფვოდნენ ისტორიისაკენ. ამიტომ გახდა მათთვის ახლობელი ვაჟა-ფშაველას ჰეროიკული პოეზია, რომელიც ახალ გემოვნებასთან მიმართებით განმარტა და ახლებურად წაიკითხა გრიგოლ რობაქიძემ. სამაგიეროდ სიმბოლისტებისათვის უცხო აღმოჩნდა „თერგდალეულთა ესტეტიკური პრინციპები – რეალისტური მსოფლალქმა, სოციალური პრობლემატიკით მოჭარბებული გატაცება. ამას მკაფიოდ აღნიშნავდნენ კიდევ: „ამ ცრუ რუსთველებმა და ლიბერალებმა (იგულისხმებიან „თერგდალეულები“ – ა. გ.) მწერლობა გაიხადეს სამიტიზგო ზალად და პოეზია გაზეთად“.

K 244905

საქართველოს
პარლამენტი
საგარეო ურთიერთ-
ობის მინისტრის
კაბინეტი

რა თქმა უნდა „ცისფერყანწელებს“ კარგად ჰქონდათ გაცნობიერებული „თერგდალეულთა“ საზოგადოებრივი ღვაწლი, ამის დასტურად ტიცვიან ტაბიძისა და გიორგი ლეონიძის გამონათქვამებიც იკმარებდა ილიას შესახებ: „ილია რომ გამოაკლდეს მეცხრამეტე საუკუნეს, მაშინ იქნებოდა საქართველო სამუდამოდ დაბნელებული“ (ტ. ტაბიძე); „ილია ჭავჭავაძემ ამოავსო XIX საუკუნის ცარიელი საქართველო და თავისი გახეთქილი შუბლით აზრი მისცა ქართულ მწერლობას და საქართველოს სვინდისს“ (გ. ლეონიძე). მაგრამ ესთეტიური თვალსაზრისით სულიერ წინაპრებად ბლოკი, ბოდლერი და ვერლენი მიაჩნდათ. ნებისმიერი „ყანწელის“ დამოკიდებულება ისეთივე იყო, ვთქვათ, ვერლენის მიმართ, როგორც გალაკტიონის პოეტურ სტრიქონშია გამჟღავნებული: „ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას“.

თუ პოეზიაში „ცისფერყანწელები“ ქართული მოდერნიზმის ეროვნულ საწყისად მიიჩნევდნენ რუსთაველის, ბესიკის, დავით გურამიშვილის, ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებას, პროზაში სხვაგვარი ვითარება იყო. განახლების პროცესიც სხვაგვარად წარიმართა. ახლო წარსულში სულიერი მოკავშირენი პროზაიკოსებს არ ჰყოლიათ. ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ალექსანდრე ყაზბეგი, მათივე თანამედროვე დავით კლდიაშვილიც კი ვერც ფორმით, ვერც აზროვნებით სტიმულს ვერ მისცემდნენ ახალ მოძრაობას. შემოქმედებითი პრინციპებით ისინი მეცხრამეტე საუკუნეს ეკუთვნოდნენ და ახალ პროცესში მონაწილეობას ვერ ღებულობდნენ. ამიტომ პროზის მოდერნიზება ძირითადად უნდა მომხდარიყო პოეზიის ხარჯზე, პოეტური მგრძნობელობის გააქტივებით, ძველი ქართული პროზის პოეტურობისა თუ თანამედროვე სალექსო რეფორმის გათვალისწინებით, უცხოური გამოცდილების ათვისებით. ასე დაიწერა 10-იან წლებში ვასილი ბარნოვის რომანები, ხოლო შემდგომ ათწლეულში დ. შენგელაიას „სანავარდო“ და „ტფილისი“, კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“, გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“.

პოეტური მგრძნობელობის გააქტივებისას ჩვენს პროზაიკოსებს, მართალია, დროში საკმაოდ დაშორებული, მაგრამ საკუთარი სისხლისმიერი წინამორბედნი ჰყავდათ. ვ. ბარნოვის პოეტური პროზა, მისი მოთხრობებისა და რომანების რიტმული პასაჟები დასაბამს ქართულ აგიოგრაფიასა და „ვისრამიანის“ მთარგმნელთან იღებს (საკუთარი შემოქმედების ასეთსავე მემკვიდრეობით კავშირზე მიუთითებდა კ. გამსახურდიაც). ანტიკური თუ ახალი დროის ფილოსო-

ფიაში ღრმად განსწავლული ვ. ბარნოვი მსოფლგანცდის თვალ-საზრისით სულიერ კავშირს „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორთან პოულობს და საკუთარ მხატვრულ ნააზრევში ქართული რენესანსის მსოფლმხედველობრივ შინაარსს აღადგენს. (ამ საკითხის გარკვევას ქვემოთ საგანგებოდ შევეცდებით).

დ. შენგელაიას „სანავარდოს“ ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს საყოველთაოდ ცნობილი პასაჟი ჰერეთის ბუნების აღწერისა „შუშანიკის წამებიდან“, რიტმული პროზის პირველი ნიმუში ქართულ მწერლობაში („ჟამსა ზაფხულისასა ცეცხლებრ შემწუელი იგი მხურვალებაჲ მზისაჲ...“). გარდა იმისა, რომ აღნიშნულ ეპიგრაფს ნაწარმოების შინაარსის გააზრებისას ღრმა აზრობრივი დატვირთვა ენიჭება, ძველი ქართული პროზის პოეტური პასაჟის მოხმობა სისხლხორცეულ სტილურ კავშირს პოულობს დ. შენგელაიას რომანის პოეტურობასთან. ფრაზის ლაკონურობით „სანავარდო“ ასეთსავე სტილურ მსგავსებას ამჟღავნებს სულხან-საბას პროზასთან. (შემდგომში დ. შენგელაიამ საგანგებო წერილი უძღვნა „სიბრძნე-სიცრუისას“, სადაც სწორედ ფრაზის გასაოცარ ლაკონურობაზე გაამახვილა ყურადღება). „სანავარდო“ და „ტფილისი“ ასევე ითვალისწინებს გალაკტიონისა და „ცისფერყანწელების“ პოეტურ გამოცდილებას, მათ სალექსო რეფორმას.

გრძობლ რობაქიძის „გველის პერანგშიც“, ბუნებრივია, გარდატყდება ის პოეტური ძიებები, რომელიც მის ავტორს უწარმოებია როგორც პოეტს – „ცისფერყანწელთა“ წამახალისებელს, გეზისმიმცემსა და ლიტერატურულ მეტრს.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ზემოთ დასახელებულ პროზაიკოსთა მოდერნისტული ძიებები ნაწილობრივ ემყარებოდა მათივე თანადროული ქართული პროზის ევოლუციას, რომელსაც უკვე მოესწრო რეალიზმის დაშლა და იმპრესიონისტული სტილისათვის კარის გაღება.

ათიანი წლებიდან სტიქიურად ირღვევა პროზის ფაბულა, ნაკლები ყურადღება ექცევა პერსონაჟებისა და ხასიათების გამოკვეთას, გავრცელდა ეტიუდი და მინიატურა, ჩანახატი თუ ესკიზი, რაც ხან სიმბოლიზმად, ხან იმპრესიონიზმად აღიქმებოდა (მიუთითებენ რომ, ანალოგიური პროცესები შეინიშნებოდა ევროპულ ლიტერატურაში).

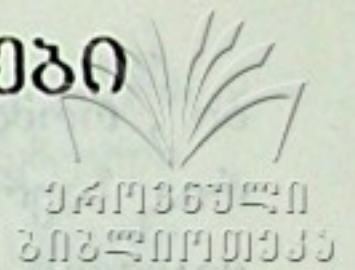
ნიკო ლორთქიფანიძისა და ჭოლა ლომთათიძის პროზაში იმძლავრა წერის პოეტურმა მანერამ, ფრაგმენტულობა და ასოციაციურმა სტილმა, სიტყვას მიეცა მეტი დატვირთვა, მიენიჭა როგორც სიმბოლიკის, ისე აღსარების ფუნქცია. მაგრამ ეს იყო მოდერნიზმის

გავლენა და არა მოდერნიზმი, რადგან იცვლებოდა მხოლოდ სტილი და არა მხატვრული აზროვნება.

მათგან განსხვავებით, ცალკე იდგა ვასილ ბარნოვი, რომელსაც წარსულის მწერლად მიიჩნევდნენ. ნამდვილად კი, როგორც ითქვა, მუდამ სიახლეთა კურსში იყო და გრძნობდა ლიტერატურული ატმოსფეროს ცვალებადობას. მან პირველმა აღადგინა ენობრივი და სტილური კონტაქტი ძველი ქართული პროზის პოეტურ ნაკადთან. სწორედ ამ ნიშნით დაუახლოვდა იგი თანადროულ სიმბოლისტურ სტილისტიკას და პრაქტიკულად უარყო მხატვრული მეტყველების სასაუბრო ენასთან მაქსიმალური დაახლოების ის გზა, რომელსაც დაადგნენ „თერგდალეულები“ ილიას წინამძღოლობით. ამგვარი უკუქცევა უკვე იყო არარეალისტური ნაბიჯი და შეესაბამებოდა მოდერნიზმის კონცეფციას. ვ. ბარნოვმა რეალისტური თხრობის სტილიც დაარღვია, მოერიდა დეტალიზებას, შეინარჩუნა ფაბულა, მაგრამ მეტყველება რიტმსა და პოეტურ სურათებს დაუმორჩილა; სოციალურის პარალელურად (და უფრო მეტადაც) მიმართა ფილოსოფიასა და მისტიკას; ისტორიული თემატიკაც სიმბოლისტური მსოფლგანცდის წარმოჩენას დაუკავშირა. ასე რომ, ვასილ ბარნოვი უნდა ყოფილიყო ქართული მოდერნისტული პროზის შემქმნელი, რომლის გზასაც გაჰყვებოდნენ უმცროსი თანამედროვენი. მაგარამ ამ მიზნისაკენ გზის გაკაფვა მათ ვ. ბარნოვის გარეშე მოუხდათ, რადგან არ იყო სწორად გაგებული და გაანალიზებული ამ დიდი მწერლის შემოქმედება. ვ. ბარნოვს აფასებდნენ, მაგრამ მიიჩნევდნენ ოდენ ასაკით უფროს კოლეგად და არა წინამორბედად (მაგ „ილიონში“ დაიბეჭდა კ. გამსახურდიას წერილი „ხაზართა სასძლოზე“).

ხელახლა ანთიპული ჩირაღდნები

(სიმბოლიზმის დეფინიციისათვის)



თხუთმეტსაუკუნოვან ქართულ მწერლობაში, ალბათ, არ მოიძებნება ისეთი პერიოდი, რომელიც კომუნისტური იდეოლოგიური დიქტატის გამო იმდენად უცხო და შორეული, იმდენად ნაკლებმეწავლილი იყოს, ვიდრე სიმბოლიზმის არც თუ ისე დიდი ხნის წინანდელი ეპოქა.

სიმბოლისტთა გამოჩენა XX საუკუნის 10-იან წლებში ჩვენი ლიტერატურისათვის იყო სიახლე, თორემ ევროპული მასშტაბით ნაგვიანევიც გახლდათ. ეს ფაქტი ასპარეზზე გამოსვლისთანავე აღნიშნეს „ცისფერყანწელებმა“: „სიმბოლიზმი... უკვე მომწიფდა კლასიკურ შკოლად იქცა და ერთი თვალთ უყურებს კიდევ თავის საფლავს!“ (ტ. ტაბიძე). თუმცა „ცისფერყანწელებს ისიც კარგად ჰქონდათ გააზრებული, რომ სიმბოლიზმმა დიდი ხნით განსაზღვრა ლიტერატურის განვითარება.

სიმბოლიზმს, როგორც ლიტერატურულ მიმდინარეობას, მიუხედავად შინაგანი წინააღმდეგობისა, საერთო მსოფლმხედველობრივი საფუძველი აქვს. ამდენად, აუცილებელია იმ საყოველთაო პრინციპების გათვალისწინება, რაც სიმბოლიზმის თავისებურებას ქმნის.

როგორც აღნიშნავენ, სიმბოლისტებს თითქოს თან დაჰყვათ სამყაროს დისჰარმონიულობის, საბედისწერო მოუწესრიგებლობის შეგრძნება. ამგვარმა განცდამ წარმოშვა დეკადანსი. სიმბოლიზმი იმდენად მჭიდროდ უკავშირდება ამ მოვლენას, რომ სიმბოლიზმის კლასიკოსებს – რემბოს, ბოდლერს, ვერლენსა თუ მალარმეს დეკადენტურისაც უწოდებდნენ. ეს სახელი მათ გარკვეული ბრალდების აზრით ეწოდათ, როგორც დაცემის ეპოქის მწერლებს. რა თქმა უნდა, ამგვარ ბრალდებაში იგულისხმება არა მხატვრული დონის დაქვეითება, არამედ მსოფლმხედველობრივი ნიჰილიზმი.

ნიჰილისტური მსოფლგანცდა კიდევ უფრო გაღრმავდა XIX საუკუნის დასასრულს, როცა შეირყა წარმოდგენა სამყაროს რაციონალური შემეცნების შესახებ, როცა გაბატონდა აზრი, რომ თვალზილული სინამდვილე მოჩვენებაა, მეცნიერება კი უძლურია, ახსნას იგი. ამგვარი განცდა ხატოვნადაა გადმოცემული ცნობილი რუსი სიმბოლისტის ვალერი ბრიუსოვის სტატიისაში „საიდუმლოს გასაღე-

ბი“, რომლის აზრით, სინამდვილესა და ცნობიერებას შორის არაფერია საერთო. „თვალი გვატყუებს, მიაკუთვნებს რა მზის თვისებას ყვავილს, რომელსაც ჩვენ ვუმზერთ; ყური გვატყუებს, მიიჩნევს მზის ჰაერის რხევას მოწკრიალე ზარის თვისებად. მთელი ჩვენი ცხოვრება გვატყუებს... ჩვენ ვცხოვრობთ, მარადიულ, ძველისძველ ცრუ წარმოდგენათა შორის. აზრი, მეცნიერება უძლურია, გამოააშკარაოს ეს სიცრუე“ (76, 92).

ამგვარი მსოფლმხედველობა პლატონის ფილოსოფიაში იღებს დასაბამს. პლატონი ჩვენს რეალობას ადარებდა გამოქვაბულს, სადაც ბავშვობიდან ცხოვრობენ ადამიანები დაბმულნი ფეხებითა და კისრით ისე, რომ არა აქვთ თავის მობრუნების საშუალება. ისინი ზურგშექცეულნი არიან გამოსასვლელისაგან, საიდანაც შედის სინათლე. გამოსასვლელის წინ ადამიანები მიმოდინან სხვადასხვა საგნებით. გამოქვაბულში მყოფნი, მათ წინ აღმართულ კედელზე ხედავენ მხოლოდ ჩრდილებს და არა ნამდვილ საგნებსა და ადამიანებს. ეს ჩრდილები მიაჩნიათ მათ ნამდვილ საგნებად და ადამიანებად, რადგან არასოდეს უხილავთ ჭეშმარიტი კაცი და ჭეშმარიტი საგანი.

პლატონს ეს იგავური ანალოგია იმისათვის სჭირდება, რათა დაგვისაბუთოს რომ არსებობს ჭეშმარიტი ქვეყანა, მიღმა სამყარო, „ნამდვილი სინამდვილე“, რომლის მხოლოდღა ანარეკლია მატერიალური სამყარო. ამგვარი მსოფლალქმა სრული გადატრიალება იყო ანტიკურ აზროვნებაში. ანტიკური ეპოქის ადამიანისათვის ცის თაღი დაგმანული იყო, ცისქვეშეთში ხდებოდა ყველაფერი, თვალხილული ცის მიღმა აღარაფერს ეძებდნენ. ეს პლატონმა შემოიტანა ანტიკურ აზროვნებაში სამყაროს გაყოფა რეალურ და ირეალურ ქვეყნად, მან „გაუჩინა ბზარი“ სამყაროს მთლიანობასა და ადამიანმაც იწყო ლტოლვა და ოცნება ამ მიღმური, ირეალური სინამდვილისაკენ. ეს ლტოლვა ქრისტიანულ მსოფლალქმაში აისახა მკაფიოდ, რომელსაც ამ მსოფლმხედველობაზე აღზრდილი ქართველი რომანტიკოსი პოეტი ასე გამოხატავს, როცა ცას მიმართავს: „გულისთქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს, ზენაართ სამყოფთ, რომ დააშთოს აქ ამაოება... მაგრამ ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს“.

შემთხვევით არ მოგვიხშია კიდევ ერთხელ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეს მშვენიერი სტრიქონები. ძნელად გვეგულება უფრო ტიპიური ნიმუში, სადაც ისე ხელშესახებად იყოს გადმოცემული რომანტიკოსი პოეტის მსოფლმხედველობა, ვიდრე ესაა ლექსში „შემო-

ლაშქარს მთავრად დაუბრუნდა. „ზენაართ სამყოფთ“ ეძიებსო გულისთქმა ჩემი, – იტყვის პოეტი და ამ სიტყვებით ზუსტადაა გამოხატული რომანტიკოსთა სწრაფვა და ლტოლვა ირეალური, ტრანსცენდენტური სამყაროსაკენ. რომანტიკოსი პოეტის სევდის მიზეზი რომ სწორედ „ზენაარსის“ ვერმიწვდომის წადილშია, ზუსტად შენიშნა ილია ჭავჭავაძემ, როცა ბარათაშვილზე თქვა: „ჰხედავს ცას და შეჰკვნესის უღონობის სიმწვავეთა“.

ასე რომ, რომანტიზმსა და სიმბოლიზმს საერთო მსოფლმედველობრივი საფუძველი აქვს. ორივე „ზენაართ სამყოფისაკენ“, მიღმური, ტრანსცენდენტური სამყაროსაკენ მიილტვის, თითქოს ცის თაღს მიღმა „გაჭრას“, მის „გარღვევას“ ცდილობს. „სოფელს დიდი ხანია გაუჩნდა ორეული... გაიცრიცა ფირუზის ცა“, – იტყვის სიმბოლისტი სანდრო ცირეკიძე და სწორედ ამით – „გაცრეცილი“ ცის მიღმა ჭვრეტის წადილით, ეხმიანება იგი დიდი რომანტიკოსი წინაპრის, ნ. ბარათაშვილის, ცის მიღმა სულის სადგურის ძიებას.

განსხვავება რომანტიზმსა და სიმბოლიზმს შორის გამოხატვის ფორმაშია და არა მსოფლმხედველობრივ საფუძველში. რომანტიზმში, სიმბოლიზმისაგან განსხვავებით, სახეობრივი აზროვნება უფრო რეალისტური და, ამდენად, შედარებით ადვილად ამოსაცნობია. ამის დასტურად ნ. ბარათაშვილის ზემოთ მოხმობილი ლექსიც გამოდგება, სადაც პოეტის სწრაფვა „ზენაართ სამყოფისაკენ“ რეალისტური სიცხადითაა გადმოცემული. სიმბოლისტური აზროვნება კი უფრო თავისუფალი და ასოციაციურია. სწორედ ეს თავისებურება ქმნის სიმბოლიზმის პოეტიკის საფუძველს. ამიტომაც, რომ ასე განსხვავდება სიმბოლო ალეგორიისა თუ მეტაფორისაგან.¹

სიმბოლისტური აზროვნება, როგორც ითქვა, თავისუფალი, მინიშნებითი და ასოციაციურია. აქედან გამომდინარე, სიმბოლოს მრავალ-

1. ალეგორიას ორი მნიშვნელობა აქვს – პირდაპირი და გადატანითი, ქარავმული. პირველი მნიშვნელობა პირობითია. მთავარია მეორე. ქარავმული შინაარსი. მაგალითისათვის სულხან-საბას ცნობილ იგავს მოვიხმობდით – „მელი მოძღვრად“, სადაც არსებითია ქარავმული მნიშვნელობა – ის, რომ მელა ფარისევლობისა და ცბიერების განსახიერებაა.

მეტაფორა პოეტური გამოცანაა და აქაც მთავარია არა პირდაპირი მნიშვნელობით გამოხატული აზრი, არამედ მისი ამოხსნა. როცა რუსთაველი სიხარულისაგან აცრემლებულ თინათინზე იტყვის: „ქლი ტირს და ცრემლთა აფრქვევს, ხრის ყორნისა ბოლო-ფრთათა“. აქ მეტაფორა („ხრის ყორნისა ბოლო ფრთათა“). მხოლოდ და მხოლოდ თინათინის შავი ფერის წამწამებს ვულისხმობს. სხვა ამოხსნა ამ მეტაფორას არა აქვს.

გვარი ახსნა, ნაირგვარი გააზრება აქვს – იგი პოლივალენტურია. ამის ნიმუშად მოვუხმით რუსული სიმბოლიზმის იდეური წინამორბედის ვლადიმერ სოლოვიოვის ლექსს „ტალღა – ზღვას განშორებული“, რომელსაც სიმბოლოს მრავალმნიშვნელოვნების ნიმუშად ხშირად მიმართავენ მკვლევარნი.

ვლ. სოლოვიოვის „ტალღა – ზღვას განშორებული“ შეიძლება გააზრებულ იქნას პეიზაჟური ლირიკის ნიმუშად. მაშინ ამ ლექსში ყველა სიტყვა მხოლოდ პირდაპირი მნიშვნელობით მოიაზრება. ტალღა ტალღაა, ზღვა ზღვაა და მეტი არაფერი. მაგრამ ეს ლექსი ინტიმური ლირიკის ნიმუშადაც შეიძლება ჩაითვალოს. მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ის დაწერილია იმ პერიოდში, როცა პოეტი უიმედოდ იყო შეყვარებული. მაშინ ზღვას მოცილებულ ტალღაში ტრფობით გამოწვეულ ტკივილსა და განშორების სევდას დავინახავთ. ასე ესმოდათ იგი პოეტის თანამედროვეებს და ამიტომაც აღიქვამდნენ ამ ლექსს რომანსად.

მაგრამ ვლადიმერ სოლოვიოვი, ფილოსოფოსი და პოეტი, გამუდმებით ფიქრობს ადამიანის მიმართებაზე ღმერთთან, პიროვნებისა – სამყაროსთან, ისტორიასთან. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ლექსი რელიგიურ-ფილოსოფიურ შინაარსს იძენს და მაშინ ტალღა მოიაზრება, როგორც ნაწილი მთელისა, ანუ დგება საკითხი პიროვნების მიმართებისა ღმერთთან, სამყაროსთან.

თუმც ტალღა შეიძლება მოვიაზროთ, აგრეთვე, ცალკე კულტურად, ცალკე ნაციად... ამ შემთხვევაში შეიძლება ვილაპარაკოთ მის მიმართებაზე საკაცობრიო კულტურასთან, კაცობრიობის ისტორიასთან... ამგვარი მრავალპლანიანი გააზრების საშუალებას იძლევა სიმბოლო და სწორედ ეს, გააზრების ნაირგვარობა, აძლიერებს ეფექტს და მკითხველს მხატვრული ტექსტის თანაავტორადაც აქცევს.

სიმბოლისტური აზროვნების უმთავრესი თვისება – ასოციაციურობა, გასაოცარი სიზუსტითა და ლამის ხელშესახები მკაფიობითაა გადმოცემული რუსული სიმბოლისტური სკოლის თეორეტიკოსისა და პრაქტიკოსის ზინაიდა გიპპიუსის ლექსში:

"На всех явлениях лежить печать,
Одно с другим какбудто слито.
Приняв одно, стараюсь угодать
За ним другое, - то что скрыто
И этот щёлк мне кажется огнём,

И вот уж не огнём, а кровью.

А кровь лишь знак того, что мы завём

На бедном языке любовью".

("Швея" – 80)



„ყოველ მოვლენას ატყვია ბეჭედი, ერთი მეორეს თითქოსდა ერწყმის“, – იტყვის ზ. გიპპიუსი და იმთავითვე საცნაური ხდება: სიმბოლისტური მსოფლალქმა. სიმბოლისტიკისთვის ყოველ მოვლენას მართლაც ატყვია ღვთაების ნიშანი („ატყვია ბეჭედი“), მისი ნაწილია, რამეთუ ღმერთი ყველაფერშია. სწორედ ამით უკავშირდება („ერწყმის“) ერთი მეორეს. სიმბოლისტიკისათვის „აბრეშუმი ცეცხლის ასოციაციას იწვევს, ცეცხლი – სისხლისას, სისხლი კი ნიშანია იმისა, რასაც ჩვენს მწირ ენაზე, – როგორც პოეტი ქალი ამბობს, – სიყვარული ჰქვია“. მართალია, ზ. გიპპიუსის ლექსი პოეტური მომხიბვლელობით არ გამოირჩევა, მაგრამ სიმბოლისტური მსოფლალქმა და აზროვნების ასოციაციური წესი მასში ზუსტადაა გადმოცემული და მაინც, რა არის ეს – აზროვნების ასოციაციური წესი, რისი გამოხატვა სურთ სიმბოლისტებს მინიშნებებით? სად იღებს დასაბამს, ან საით მიემართება ასოციაცია? ან ეგების სიმბოლიზმის განმარტება შეუძლოთ და მაშინ ყველაფერი გასაგები იქნება?

„მე არ შევუდგები ამ ტერმინის განმარტებას, რადგან ამისათვის საჭიროა არ გაგაჩნდეს სიზუსტის გრძნობა“, – წერდა პოლ ვალერი რომანტიზმის შესახებ. იმავეს იტყოდა, ალბათ, სიმბოლიზმზეც. მისი განმარტებაც ურთულესი რამაა. ამიტომაც არ არსებობს ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის საყოველთაოდ მიღებული ან გაზიარებული განსაზღვრება. ლამის ყოველი ავტორი, სიმბოლისტიც და არასიმბოლისტიც, თავისებურად განმარტავს მას. ერთსა და იმავე ავტორთანაც კი ზოგჯერ სხვადასხვაგვარ ახსნას შევხვდებით. ტიციან ტაბიძე საპროგრამო წერილში – „ცისფერი ყანწებით“ ეყრდნობა სიმბოლიზმის რეჰი დე გურმონისეულ განმარტებას, მაგრამ ცოტა მოგვიანებით ესეში „ირონია და ცინიზმი“ ამ განმარტებას ელემენტარულს უწოდებს. ანდრეი ბელი სხვადასხვა წერილში სხვადასხვაგვარად განმარტავდა სიმბოლიზმს.

ზემოთ კიტა აბაშიძის მოსაზრება მოვიხმეთ. როგორც ვნახეთ, მას სიმბოლიზმი ესმოდა მწერლის მცდელობად, აესახა ფარული კავშირი „სააქაო“ – ფიზიკურსა და „საიქიო“ – მეტაფიზიკურ სინამდვილეთა შორის. ქართველი კრიტიკოსის მოსაზრება ემთხვევა

ბოდლერის თვალსაზრისს. სიმბოლიზმში იკვეთება აზრი, რომ „არსებობს ორი სამყარო, ორი საწყისი ქვეყნად. ხილულ, გრძობად სამყაროში შესაძლებელია მიღმური სამყაროს იდუმალება...“ (74, 35). ლ. ანდრეევი ამბობს სიმბოლიზმზე: „ეს ისეთი ხელოვნებაა, რომელიც ირაციონალურ არსზე მიგვანიშნებს“ (77, 10).

„ჭეშმარიტი სიახლე, რაც ამ სკოლამ მოიტანა, განსხვავებულ საწყისთა მთლიანობაში აღქმის მცდელობაა. ეს გამოიხატება მატერიალური სამყაროს იდეათა სამყაროსთან დაკავშირებაში, ფიზიკურად აღქმადი სინამდვილის მიღმა ფარული რეალობის განჭვრეტაში... მიკროკოსმოსში მაკროკოსმოსის დანახვის ცდაში“. ამგვარი ზუსტი თვალსაზრისი ფორმულირებულია ერთ ბოლოდროინდელ გამოკვლევაში, რომელიც ქართულ სიმბოლისტურ პოეზიას ეხება (ბელა წიფურია – 58, 24).

კულტურის ისტორიისა და ფილოსოფიის ისეთი დიდი მკვლევარი, როგორც ალექსეი ლოსევი იყო, სიმბოლიზმს არსებითად იმგვარადვე განმარტავდა, რაგვარადაც ზემოთ მოხმობილ გამონათქვამებში ვხვდებით. მას სიმბოლიზმი ესმოდა „ყოველ ცალკეულ საგანსა და მოვლენაში მიღმაქვეყნიური სამყაროს მისტიკურ ასახვად“ (86, 248). ახლა კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ ზინაიდა გიპპიუსის ნათქვამი: „ყოველ მოვლენას ატყვია ბეჭედი“ და პოეტი ქალის ფორმულადქცეული გამონათქვამის თანახმად ამქვეყნიურ საგნებსა და მოვლენებში ღვთაებრივ ანაბეჭდს, ანუ მიღმაქვეყნიური სამყაროს ანარეკლს დავინახავთ.

მაგრამ ამგვარი ხედვა არც ახალია და არც მხოლოდ სიმბოლიზმის კუთვნილება. ჭეშმარიტად თქმულა: „არარაჲ არს ყოველივე ახლად მზესა ამას ქუეშე“. როგორც ამბობენ, სიმბოლისტებმა მხოლოდ ძველი ჩირაღდნები აანთეს. მოაზროვნე კაცობრიობა „ცალკეულ საგანსა თუ მოვლენაში“ ყოველთვის განჭვრეტდა ამ საგნისა თუ მოვლენის განმსაზღვრელსა და დამამკვიდრებელს – შემოქმედს, ღმერთს. დავით წინასწარმეტყველი 148-ე ფსალმუნით შეგვაგონებს:

„აქებდით უფალსა ცათაგან, აქებდით მას მაღალთა შინა! აქებდით მას ყოველნი ანგელოზნი მისნი! აქებდით მას ყოველნი ძალნი მისნი!“.. და მერე ჩამოთვლილია ყოველი სულდგმული – იქნება იგი კაცი – ყრმა, ჭაბუკი თუ მოხუცი, გინა ფრინველი თუ ცხოველი მიწისა; გინა მცენარე, მთა თუ ბორცვი, მზე, მთვარე, ვარსკვლავნი, გინა ყოველგვარი მოვლენა ბუნებისა, რომელნიც „აქებენ“ უფალსა.

ამგვარი „ქება“ მინიშნებაა სამყაროს შემოქმედზე – ღმერთზე, რამეთუ ნებისმიერი რამ ამქვეყანაზე არის სიმბოლო, რომელიც შემოქმედის გამოხატულებას წარმოადგენს. სწორედ ამგვარი წარმოდგენა უღებს სათავეს ყოვლისმომცველ სიმბოლიზმს. აზროვნების ამგვარი მოდელი ხელახლა იქნა გახსენებული სიმბოლისტთა მიერ. ამიტომ ითქვა – სიმბოლისტებმა ძველი ჩირაღდნები აანთესო. მართლაც არაფერი ყოფილა ახალი მზისქვეშეთში.

„ღვთის გამო ქმნილ არს ყოველი, არს მყოფობს რაც ნივთიერი“, – იტყვის ჩვენი დავით გურამიშვილი, რომელმაც კარგად იცის, რომ ამქვეყნად ყველაფერს ორი მნიშვნელობა აქვს: – ერთი თავისთავადი და მეორე – შემოქმედზე მიმანიშნებელი. „მას (ღმერთს) აქებენ“, – როგორც „დავითიანის“ ავტორი ლექსის დასაწყისში ამბობს და მეორე კი ზუსტად იმეორებს დავით წინასწარმეტყველის ახლახან მოხმობილი ფსალმუნის შინაარსს (რასაც არ მალავს და თვითონვე გვიმხელს – „ყოველი სული აქებდით, იტყვის წინასწარმეტყველი“) ასე რომ, დ. გურამიშვილის სტრიქონებიც ცხადყოფს, მატერიალური სამყარო შემოქმედის გამოვლენაა, მისი განფენა. ცაზე მოკიაფე ვარსკვლავი მნათობიცაა და ღვთის მაუწყებელიც. ასევე, ბუღბუღი თუ ვარდიც ღვთაების გამოვლენაა, მათი არსებობაც შემოქმედზე მიანიშნებს. სწორედ ეს აზრი დომინირებს აკაკის ლექსში – „სულიკო“.

როცა პოეტი ამბობს: „საყვარლის საფლავს ვეძებდი, ვერ ვნახე დაკარგულიყო“, – უპირველესად გვმართებს ვახტანგ მეექვსის განმარტება გავიხსენოთ, რომ „საყუარელი ქრისტეს ჰქვიან“ (18, 381). საყვარლის საფლავის, მისი საუფლოს თუ სამკვიდრებლის ძიება, ფაქტიურად, ღმერთის ძიებაა. სწორედ ამიტომ შფოთავს და დრტვინავს აკაკის ლექსის ლირიკული გმირი და მხოლოდღა მაშინ დამშვიდდება, როცა გაიცნობიერებს, რომ ღმერთი ყველგანაა, ყოველ არსსა თუ არსებაში ღვთაებაა განფენილი, ყოველივე ღვთის გამოვლენაა, მიწაზეც (ვარდი), ცაშიც (ბუღბუღი) და შორეულ კოსმიურ სივრცეშიც (ვარსკვლავი).

„სამად გაშლილა ის ერთი – ვარსკვლავად, ბუღბუღ, ვარდალო“, – იტყვის პოეტი და როცა ყოველ საგანში ამ სამპიროვანი ერთარსების გამოვლენას შეიცნობს, გამოუთქმელი ღვთაებრივი ნეტარებით აღივსება, „რასაცა ვგრძნობ მე იმ დროს, ვერ გამოძითქვამს ენითა“.

აკაკის საყოველთაოდ ცნობილი ლექსის ამგვარი ინტერპრეტაცია აკაკი ბაქრაძეს ეკუთვნის (7). ერთსაც დაეძენდით, აკაკის „სუ-

ლიკო“ აშკარა პარალელს პოულობს დ. გურამიშვილის „ზუბოვკასთან“. მეტიც, იგი „ზუბოვკის“ მოტივის – ღმერთის ძიების – ერთგვარ ვარიაციას წარმოადგენს.

„სად წავიდა, ვერა ვნახე ჩემი საყვარელი“, – ჩივის „დავითიანის“ ლირიკული გმირი. ეს ჩივილი არ არის კონკრეტული ქალის დაკარგვით გამოწვეული – არც ქალის დაპირებად უნდა აღვიქვათ – „დამპირდა, თქვა: „კიდევ მოვალ. აწ მე იმას ველი“. პოეტის ურვის მიზეზი („მისთვის ვსტირი, ცრემლითა მაქვს უბე, კალთა სველი“) გაცილებით ღრმა და ამაღლებულია. იგი მისტიკოსის წადილია, ღვთაების ნატვრით გამოწვეული.

„ზუბოვკას“ რეფრენივით გასდევს სტრიქონები, რომლებიც ღმერთის ძიებას გამოხატავენ – „სად წავიდა, ვერა ვნახე ჩემი საყვარელი“; „აწ შენ, ჩემო საყვარულო, იმყოფები სადა?“ დააკვირდით, როგორ ჰგავს ეს უკანასკნელი სტრიქონი აკაკის სიტყვებს: „სადა ხარ, ჩემო სულიკო?“ აკაკიმ „საყვარელს“ ახალი, უფრო ფაქიზი, ღვთაებრივი ნიუანსის შემცველი სინონიმი მოუძებნა და ასე დაამკვიდრა ჩვენს პოეტურ მეტყველებაში. პრობლემის თვალსაზრისით კი „სულიკო“ „ზუბოვკასთან“ პოეტურ შესმიანებას ჰგავს. აკაკის, როგორც ჩანს, კარგად ჰქონდა გათავისებული „დავითიანის“ პოეტური სამყარო. ამის დასტურია ისიც, რომ „დავითიანის“ პოეტური ფრაზა გენიალური „განთიადის“ ბიძგის მიმცემი შეიქნა –

„გეაჯები, ნუ გამწირავ, მოვჰკვდე, შენ კერძ დამმარხეო“ („დავითიანი“).

„დედაშვილობამ, ბევრს არ გთხოვ, შენს მიწას მიმაბარეო“ („განთიადი“).

გურამიშვილისეული ვედრება ღვთაებრივ წიაღში დაბრუნებისა აკაკის „განთიადში“ მშობლიურ წიაღში დაკრძალვის ნატვრად ტრანსფორმირდება. ამაშია დროთა კავშირისა და ტრადიციის ურღვევობის ძალა.

„სულიკოსა“ და „დავითიანის“ ავტორები ზოგადქრისტიანულ თვალსაზრისს იზიარებენ იმის შესახებ, რომ ხილული, მატერიალური სამყარო ღვთაების გამოვლენაა, ღვთაებაზე მიმანიშნებელია, მისი „ატყვია ბეჭედი“.

სიმბოლიზმის აუცილებელი ელემენტი მისტიკური ჭკრეტაა. აქედან გამომდინარე, საყვარულის მისტიკური განცდა უმთავრესი მოტივია სიმბოლისტური პოეზიისა. ამ მხრივ სიმბოლისტები ზოგჯერ

ძველი დროის პოეტებსაც კი აჭარბებენ. ვლადიმერ სოლოვიოვის პოემა – „Три свидания“ („სამი შეხვედრა“) ღვთისმშობლის ტრფიალების ღრმა რელიგიური განცდითაა გამსჭვალული. გალაკტიონის მკითხველს ახსოვს ეპითეტი, რომლითაც იგი ალექსანდრე ბლოკს ამკობდა:

„იმ მრისხანე წელს პოეტი-მეფე
გარდაიცვალა ალექსანდრ ბლოკი“.

ბლოკს აქვს ლექსები, რომლებიც სწორედ ღვთაებრივი ტრფიალების გრძნობითაა გამსჭვალული. ცნობილ იტალიურ ციკლში არის ლექსი „სპოლეტოელი ქალიშვილი“ („Девушка из Spoleto“). სათაურის მიხედვით იფიქრებთ – სპოლეტოელი ქალიშვილის სილამაზე და მომხიბვლელობა უნდა შეამკოსო პოეტმა. მით უფრო, რომ დასაწყისში მიწიერი ქალის სილამაზეა აღწერილი, რომელსაც სანთელივით ჩამოქნილი ტანი და ბასრი, გულისგამჭოლი მზერა აქვს. ბლოკის ლექსი ოთხსტროფიანია. პირველ ორ სტროფში სათქმელი უფრო დაშიფრული და დაქარაგმებულია, მაგრამ მაინც გამოკრთება მინიშნება ღვთისმშობელზე, მის ქალწულებრივ უმანკობაზე. Дева – ქალწულო, ასე მიმართავს პოეტი ღვთისმშობელს და მზადაა, მისთვის თავი კოცონზე დაიწვას. კოცონზე დაწვა აქ სარწმუნოებრივი თავგანწირვის გამოხატვაა. თუმცა, უმჯობესია, მოვიხმოთ ეს სტროფი:

"Стрости твой стан, как церковные свечи.

Взор твой - мечами пронзающий взор.

Дева, не жду ослепительной встречи -

Дай, как монаху, войти на костёр!"¹

მეორე სტროფიც ღაღადისია ღვთისმშობლისადმი. აქაც დაქარაგმებულია სათქმელი – მიწიერი ატრიბუტებითაა შემკული ტრფიალების ობიექტი. ოდენ მესამე სტროფში გამოჟღავნდება ეჭვიმუტანლად იგი, რადგან პირდაპირაა სახელდებული ღვთისმშობელი – მარიამი („Мария“) და ამის შემდეგ კიდევ უფრო კონკრეტდება უნეტარესი ტკივილნარევი განცდა, რასაც მისი ტრფიალება იწვევს:

"Мимо, всё мимо - ты ветром гонима -

Солнцем палита - Мария! Позволь

1. მე შენი ტანი ეკლესიის სანთელს მავონებს
და შენი მზერა მახვილია ვულის დამჭრელი.
სანამ სინათლე წამერთმევა შენთან შეხვედრით.
დაე. ბერივით მომეხვიოს ცეცხლი დამწველი!

Взору - прозрет над тобой херувима,
Сердцу - изведать сладчайшую боль!"¹

ბლოკი თავს გამუდმებით სულიერ პილიგრიმს ადარებს, რომელსაც აქ, უცხო მხარეში („на чужой стороне“), მოუშორებლად დაჰყვება თან ღვთისმშობლის მარადიული მზერა:

„Смотриш большими, как небо глазами
Бедному страннику вслед
Даш ли запреты забыть вековые
Вечному путнику - мне?
Страстно твердить своё имя, Мария,
Здесь, на чужой стороне?
(MADONNA DA Settignano)"²

როცა ბლოკი მიწიერ სინამდვილეს „უცხო მხარეს“ უწოდებს, არ შეიძლება, არ გაგვახსენდეს საპირისპირო გამოთქმა, გალაკტიონისეული „სამუდამო მხარე“. ოღონდ გალაკტიონთან დაეჭვებაცაა – აქვს თუ არა აზრი ლტოლვას ამ „სამუდამო მხარისადმი?“.

გალაკტიონთან არ არის ისეთი მთლიანობა და რწმენის სიმტკიცე, როგორც ბლოკთან ან სისხლისმიერ წინაპართან – ნიკოლოზ ბარათაშვილთან. თუ ბარათაშვილის „გულისთქმა... ცის იქითა იძიებს სადგურს, ზენაართ სამყოფს, რომ დაშთოს აქ ამოება“, და მას ეჭვიც არ ეპარება იმის მარადიულობაში, რასაც „ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვდავნი“, გალაკტიონს ხშირად სკეპსისი იპყრობს და არ სჯერა ამ „ზენაართ სამყოფის“, ანუ, როგორც თავად უწოდებს, „სამუდამო მხარისა“. „ლურჯა ცხენების“ ავტორი ვერ პოულობს დანაპირებს „სამუდამო მხარეში“, იქ არაფერია „ცივ და მიუსაფარი

1. ახლოს. სულ ახლოს დავინახე ქარით დევნილი.
მზით დაფერულილი... შენ, მარიამ, მიეცი ნება
თვალს – მოკრძალებით შემოვხედოს, როგორც ქერუბიმს
და გულს – ახსოვდეს ამ ტკივილის გასხივოსნება!
ა. ბლოკის ლექსების თარგმანები ეკუთვნის სოსო სიგუას. (ალექსანდრე ბლოკი. რჩეული. თბ., 1995)

2. ცასავით ვრცელი თვალთა ცქერა საწყალ მოვზაურს.
ყარობს კვალდაკვალ დამდეგენებია.
ნებას თუ მომცემ, რომ აკრძალვა აღარ მახსოვდეს.
რაც დაგვეწესა წელთა თარეშით.
რომ ეინიანად ვიძულორე შენი სახელი.
მარიამ, მე ამ უცხო მხარეში?

მდუმარების გარეშე“, „სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა“ და „სიცივის თარეში“.

„ლურჯა ცხენები“ პოლემიკაა „მერანის“ ავტორთან. მაგრამ არც გალაკტიონის სკეფსისია მყარი და მუდმივი. კი, ჟამიდან ჟამზე იტყვის: „თუ გინდა, ჯვარს ეცვი, საშველი არ არის, არ არის, არ არის!“. (ამ დროს მისი განცდა უფრო ტრაგიკულია, ვინემ ბარათაშვილისა), მაგრამ დროდადრო ღვთაებრივი სამყაროს არსებობის რწმენაც კიაფობს მასში. ასეთი გაორება ეპატიება პოეტს, რადგან პოეტის განცდა იმპულსურია, განწყობილებაც, ხშირად, სიტუაციიდან გამომდინარეობს და ცვალებადია. ამიტომ ვერ მოვთხოვთ პოეტს ფილოსოფოსის მრწამსის სიმწყობრესა თუ თეოლოგის რწმენის სიმტკიცესა და გაუბზარაობას. ამგვარი გაორება, ბუნებრივია, არც სიმბოლისტიკებისთვისაა უცხო. არტურ რემბოს „სამი თვე ჯოჯოხეთში“ სწორედ რწმენისა და ურწმუნობის მძაფრი შინაგანი ჭიდილითაა აღბეჭდილი.

როგორც აღვნიშნეთ, გალაკტიონის პოეზიაში სკეპსისთან ერთად ღვთაებრივი სამყაროს რწმენაც ხშირად გამოკრთება ხოლმე, ზუსტად ისევე, როგორც თვითონ იტყოდა: „იელვებს, კრთება და კვლავ იელვებს“.. (ხოლო იმაზე, თუ ვის მიემართება ეს სიტყვები – ქვემოთ ვისაუბრებთ). ოღონდ ისიცაა, რომ გალაკტიონი, ბარათაშვილისაგან განსხვავებით, სიმბოლიზმის პოეტიკიდან გამომდინარე, უფრო მინიშნებებით გვესაუბრება. სწორედ ეს მინიშნებანი მოითხოვს ახსნას.

სიმბოლოს მრავალჯერადი მნიშვნელობა ვ. სოლოვიოვის ლექსის დარად „თოვლში“ ლამის ხელშესახები სიცხადითაა გამოხატული. გავიხსენოთ ერთი სტროფი ამ ლექსიდან:

„თოვს! ამნაირ დღის ხარებამ ლურჯი
და დაღალული ფიფქით დამთოვა,
როგორმე ზამთარს თუ გადავურჩი!
როგორმე ქარმა თუ მიმატოვა!“

ეს სტროფი, თუ მთელი ლექსი, შედარებით მწირი ფანტაზიის მკითხველმა შეიძლება გაიზიაროს, როგორც ღარიბი და მიუსაფარი პოეტის სურვილი, როგორმე გადაურჩეს მკაცრ და სუსხიან ზამთარს. სხვამ ინტიმური ღირიკის ნიშნულად შეიძლება მიიჩნიოს – როგორც მშვენიერი ქალის განშორებისაგან აღძრული დამთრგუნველი მარტოობის გადაღახვის სურვილი. მათ უფრო, რომ ლექსში რამდენ-

ჯერმეა ნახსენები სიყვარული: („მიყვარდა მაშინ, მათრობდა მაშინ... მინდვრის ფოთლები შენ დაშლილ თმაში და თმების ქარით გამოქროლება“).

ზემოთ მოხმობილი სტროფის და, რაც მთავარია, მთლიანად ლექსის რელიგიურ-ფილოსოფიურ პლანში გააზრებაც შეიძლება (და ეგების უფრო მართებულიც იყოს). ლექსი სავსეა სიმბოლოებით: „თოვლი“, „უდაბნო“, „გზა“, ქალწულებრივი სისპეტაკე, უდაბნოში მოფრიალე მანდილი...

უდაბნო გალაკტიონთან მარტოობის სამყოფელია (ასეა უდაბნო გააზრებული ამავე სახელწოდების ლექსში). „თოვლში“ კი უდაბნო მარტოდმყოფი კაცისათვის სულიერი გამოცდის სიმბოლოა. უდაბნოში მოფრიალე მანდილი ღვთისმშობლის სახის გამოკრთომაზე მიანიშნებს. მსგავსი სახე გვხვდება ჯერ კიდევ გალაკტიონის სიჭაბუკეში, 1912 წელს, დაწერილ ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილ ლექსში – „Ave Maria“ (ღვთისმშობლის სახელი, მარიაში, იტალიურად წარმოითქმის – მარია) – „ელვარებს, ღნება წმინდა ნათელი, მკრთოლვარ-მთრთოლვარე შუქთა მფრქვეველი“, – ასე ესახება „Ave Maria“-ში პოეტს ღვთისმშობლის ხატება, რომელიც პარალელს პოულობს ზემოთ მოტანილ პოეტურ სტრიქონთან („იელვებს, ქრება და კვლავ იელვებს“...). ლექსში „თოვლი“ კი ღვთისმშობლის სახის ასოციაციას უფრო აღრმავებს „ხარებისა“ და „გზის“ ხსენება. სულიერი პილირიგში ეძებს გზას ღვთისმშობლისაკენ. ეს გზა თოვლიან უდაბნოზე, სპეტაკ სამყაროზე გადის. ამ ღვთაებრივ სისპეტაკეზე მიანიშნებს შედარება ღვთისმშობლის ქალწულებრივ უბიწოებასთან, რასაც პოეტს სწორედ თოვლი ახსენებს და ამბობს კიდევ: „ამიტომ მიყვარს იისფერ თოვლის ჩვენი მდინარის ხიდიდან ფენა“.

გალაკტიონის სხვა ლექსშიც გვხვდება სახე, სადაც ღვთისმშობლის უბიწოება თოვლის სისპეტაკესთანაა შედარებული („ხომალდს მიჰყვება თოვლის მადონა“), და, საერთოდაც, გალაკტიონის ლირიკაში ხშირია ღვთისმშობლის მონატრება. მრავალთაგან ერთი გავიხსენოთ: „როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა? ვით ავიტანოთ უმადონობა?“

მაგრამ ახლა ისევ „თოვლს“ მივუბრუნდეთ. ზემოთ ნახსენები ქალწულებრივი თოვლის ხიდიდან ფენა, რამაც ღვთისმშობლის ასოციაცია გამოიწვია, ხარების დღესასწაულის განმეორების იმედიტაც აღავსებს პოეტს, რომლისთვისაც წყურვილივით მძაფრია ღვთაე-

ბრივ წიაღში დაბრუნების სურვილი. ამიტომ ჩნდება ლექსში მინიშ-
ნება: „მომწყურდი ეხლა, ისე მომწყურდი, ვით უბინაოს ყოფნა
ბინაში...“ ეს ღვთაებრივი წიაღიდან (სამოთხიდან) საწუთროში გა-
მოგდებული ადამიანის წყურვილია. იმ საწუთროში, სადაც მოქმდი
დრო ზამთართანაა შეტოლებული, სამოთხისეული მარადიული გაზაფხ-
ულის საპირისპიოდ. გალაკტიონიც ამ ღვთაებრივი საუფლოსაკენ
მიილტვის ამქვეყნიური არასრულყოფილების დასაძლევად. მიილტვის
მისტიკოსის გზებითა და ექსტაზით, რამეთუ მისტიკოსთა რწმენის
თანახმად, ღვთაებრივი საუფლო მხოლოდ ინტუიციისა და ექსტაზის
გზით, პიროვნული ძალისხმევით მიიღწევა.

გალაკტიონის „თოვლის“ ჩვენეულ ანალიზს აბსოლუტური
ჭეშმარიტების პრეტენზია, რა თქმა უნდა არა აქვს. მით უფრო,
როცა საქმე გვაქვს სიმბოლისტურ პოეზიასთან. არ შეიძლება არ
დავეთანხმოთ ვიაჩესლავ ივანოვს: „სიმბოლო არა მარტო მრავლის-
მეტყველი და მრავალმნიშვნელოვანია, არამედ სიღრმეში ბუნდოვან-
იც კია, ანუ სიმბოლოს რამდენი მნიშვნელობაც არ უნდა ავხსნათ,
რაც და შეიძლება ყველაზე მთავარი, მაინც აუხსნელი დარჩეს. ასე
რომ, სიმბოლოს აზრი უსასრულოა. იგი სწორედ აზრის უსასრუ-
ლობას გამოხატავს“ (84, 10).

მკითხველს შესაძლოა უკმარისობის გრძნობა დარჩეს გალაკ-
ტიონის პოლიფონიური პოეზიის ოდენ ერთი თემის ანალიზით, მა-
გრამ ჩვენს მიზანს ქართული სიმბოლისტური პროზის განხილვა
წარმოადგენს და გალაკტიონის ლექსსაც მხოლოდ ამ კონტექსტში
მოვუხმეთ. გვსურდა გვეჩვენებინა სიმბოლისტი პოეტის სწრაფვა
მეტაფიზიკური სამყაროსაკენ.

მცირე ფორმაში მოქცეული იდეა

(სიმბოლისტური მინიატურა)



ქართული პროზის ჭეშმარიტი განახლება ანუ მოდერნიზება მოხდა ოციათ წლებში, მას შემდეგ, რაც შეიქმნა გალაკტიონ ტაბიძის დიდი სიმბოლისტური პოეზია, „ცისფერყანწელებისა“ თუ იოსებ გრიშაშვილის ლექსები. მაგრამ მანამდეც, ლამის საუკუნის დასაწყისიდან, ინტენსიურად მიმდინარეობდა სიახლეთა ძიება პროზის სფეროში, რაც გამოვლინდა ეპიკური ფორმის დაშლითა და ძირითადად ავსტრიული იმპრესიონიზმის ზეგავლენით შექმნილი მინიატურებითა და ეტიუდებით. თითქოს ლექსის ექვივალენტი პროზაში ისახებოდა. აქაც იწყებოდა ახალი გზების მოსინჯვა.

არაერთმა ავტორმა სცადა კალამი მცირე ფორმის ჟანრში. მათგან მხოლოდ ნიკო ლორთქიფანიძემ მიაღწია თვალსაჩინო წარმატებას, მაგრამ არა ისეთს, რომ ახალი მდინარების მედროშედ ქცეულიყო. არსებითად ეს იყო კლასიკური პროზის დეკადანსი, კლასიკური სტრუქტურის რღვევა, ოღონდ მინიატურასა თუ ესკიზში მომწყვდეულ პროზას, ჯერ არ ჰქონდა შექმნილი ეპიკური სუნთქვა და ძირითადად პროზაულ ლექსად რჩებოდა (ერთადერთი, თანამედროვეთათვის ნაკლებად შესამჩნევი, ვასილ ბარნოვი ქმნიდა ფართო, ეპიკურ მოდერნისტულ თხზულებებს). მაგრამ ძიებებს მცირე ფორმის პროზაულ ჟანრში მნიშვნელობა ჰქონდა მომავლისათვის, ისინი ამზადებდნენ ნიადაგს ოციათი წლებისათვის, როცა ერთბაშად ახალი ძალით იფეთქა ქართულმა პროზამ – შეიქმნა სიმბოლისტური (ვ. ბარნოვი, დ. შენგელია, გრ. რობაქიძე) და ექსპრესიონისტული (კ. გამსახურდია) რომანის თვალსაჩინო ნიმუშები, განახლებული, ეპოქის კულტურის შესატყვისი ხელოვნება. ცხადია, ასეთ პროზას, მედროშენი ევროპასა და რუსეთში ჰყავდა, მაგრამ, როგორც ითქვა, ქართულ სინამდვილეშიც აღმოჩნდა ამ სიახლეთა მიღებისათვის შემზადებული ნიადაგი. გრიგოლ რობაქიძის თეორიული ქადაგებანი, სხვა „ცისფერყანწელთა“ ესსეები და პოეტური თარგმანები, ქართული სიმბოლისტური პოეზია, ევროპული და რუსული ლიტერატურის პროპაგანდა საგრძნობ იმპულსს იძლეოდა. თუმცა ქართული კლასიკაც, რეალისტური მწერლობაც მისული იყო განახლების ზღვართან. ვაჟა-ფშაველას მითოლოგიური პოეზია, შიო არაგვისპირელის ნოველები, ჭოლა ლომთათიძის ლირიკული პროზა და ავადმყოფო-

ბის მოტივები, აგრეთვე, არჩილ ჯორჯაძისა და კიტა აბაშიძის თეორიული ნააზრევი, რომელსაც უკვე შევეხეთ ზემოთ, დაუხვდა ახალ თაობას, რომელმაც მოახდინა ნაციონალური ტრადიციის თეზი ევროპულ მოდერნიზმთან.

როგორც ითქვა, ქართული პროზის მოდერნიზება ხდებოდა პოეტური მგრძნობელობის გააქტიურების, ეპიკურობისა და ყოფითი სინამდვილის ასახვის უარყოფის ხარჯზე. (ამ უკანასკნელ მომენტს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, რადგან სიმბოლიზმი ანტიმიმეტური ხელოვნებაა). მაგრამ მარტოოდენ ლირიკული ნაკადის გაძლიერება ვერ შექმნიდა ჭეშმარიტად მოდერნისტულ პროზას, რომელიც ტოლს არ დაუდებდა „კაცია-ადამიანს?!", „ბაში-აჩუკს“, ალექსანდრე ყაზბეგისა თუ დავით კლდიაშვილის ქმნილებებს, მხარს აუბამდა XIX საუკუნისა თუ თანადროულ პოეზიას, არ დარჩებოდა მარტოოდენ პროზაულ ლექსად. ეს დიდი მისია ჩვენი ლიტერატურის წინაშე ღრმა ფილოსოფიური საფანელის მქონე ქმნილებებმა – ვასილ ბარნოვის მოთხრობებმა და რომანებმა, დემნა შენგელაიას „სანავარდომ“ და გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგმა“ შეასრულეს.

მაგრამ „სანავარდომდე“ და „გველის პერანგამდე“ პროზის პოეზიასთან დაახლოების ტენდენცია ძირითადი გეზი შეიქნა ჩვენი მწერლობისა. პოეტური მინიატურა ერთგვარ ლიტერატურულ მოდად იქცა. მას ბევრნი მიმართავდნენ. პოეტური პროზის კუთვნილებაა არა მარტო ჭოლა ლომთათიძის შემოქმედება, ან ნიკო ლორთქიფანიძის წერის მანერა, არამედ საუკუნის გარიჟრაჟზე პოეტურ მინიატურას მიმართა შალვა დადიანმაც. ხშირად მასთან იმდენად მკვეთრია პოეტური მეტრი, რომ შალვა დადიანის მინიატურები არაფრით განსხვავდება ლექსისაგან. 1905 წლიდან შალვა დადიანი აქვეყნებს მინიატურების ციკლს „ჩამოკრულები“. პირველსავე მინიატურას ამ ციკლისა – „სიხარულის არის ცრემლები“ – აქვს ქვესათაური „ლექსისებური“. ეს ქვესათაური გაზეთ „ცნობის ფურცლის“ რედაქციის მდივანს ილია აგლაძეს მიეცა მინიატურისათვის, იმდენად აშკარა იყო მისი პოეტურობა. ამაში იოლად დაგვარწმუნებს ორიოდე აბზაცის მოხმობა შალვა დადიანის მინიატურიდან:

„ჩემს გვერდით ველი თვალუწვდენელი დაფენილიყო, რომელს მოდგამდა ტყე უდაბური... ხოლო ჩემ წინ კი ზღვა გადაშლილი თავის ტალღებს აჩქრიალებდა. ზოგჯერ მესმოდა მისი გრგვინვა ყრუ და ძლიერი, ზოგჯერ ზვირთების ნელი ჩქროლა მინანაკებდა...

...ახლოს მდებარე ქალაქიდან მოისმოდა ხმა შორეული: უგულო სიცილს გაგულისებულ ქალთა და ვაჟთა, ღვინის ტბორებში აცურებულთ მოღრიალეთა, ჩაგრულთა კვნესა, კბილთა ღრჭენა, წყველა და კრულვა თან შერთოდა და სიმფონიას ჯოჯოხეთურს, ესრეთ დაწყობილს, მეც მასმენდა, მეც გარიყულსა, მიღმა მჯდომარეს... (14, 13).

ტიციან ტაბიძემაც, ქართული ლექსის რეფორმატორმა და ჩვენი სიმბოლიზმის იდეოლოგმა, შემოქმედების გარიყრაჟზე მინიატურას მიმართა. 1911 წლით თარიღდება მისი რამდენიმე მინიატურა, რომელიც აშკარადაა აღბეჭდილი არა მარტო პოეტურობით, არამედ, რაც მთავარია, სიმბოლისტური მსოფლალქმით. ნიმუშად ერთ მათგანს მოვუხმობთ — „გაზაფხულის დღესასწაულზე“, რომელსაც ქვესათაურად მიწერილი აქვს „ლექსი პროზად“. ეს მინიატურა დასაბამს სოლომონის „ქება ქებათას“ პოეტური სტრიქონებიდან იღებს. მეტიც, არა მარტო მხატვრული სახეებით მოგვაგონებს მას, არამედ მსოფლგანცდითაც ეხმიანება. ტიციან ტაბიძის მინიატურაშიაც, მსგავსად ბიბლიური ჰიმნისა, ძნელია გაავლო ზღვარი, სად თავდება ღვთაებრივი ტრფიალება და სად იწყება მიწიერი სიყვარულის შექება. სიმბოლისტისათვის ხომ საგანი თუ მოვლენა არის სიმბოლო, რომელიც შემოქმედზე მიანიშნებს. ამ აზრითაა მინიატურა — „გაზაფხულის დღესასწაულზე“ — სიმბოლისტური მსოფლალქმის მატარებელი. მისი ავტორისათვის სიყვარული ღვთაების გამოვლენაა და ამიტომაც ღაღადებს „ქება ქებათას“ შემოქმედის სადარი ეგზალტაციით:

„...მე შენ გეძებდი, შენ გიხმობდა სული...“

მე ვაფიცებდი აღმოსავლეთის ვარსკვლავთა კრებულს გზა გაენათებინა უხილავი სატრფოსაკენ...

შენ ჩემთან იყავი განუშორებლად, როცა ცრემლებით ვრწყავდი მიდამოს, როცა უდაბნოს მრისხანე სამუმი ანიავებდა ჩემს იმედებს, ჩემს მისწრაფებათ, შენ ჩემთან იყავ ჟამსა მწუხარებისას, ჟამსა გლოვისას...

... დღეს მე მინდა ვიმღერო გაზაფხულის დღესასწაულზე, დღეს მე მსურს ვიმღერო ისე, როგორც ჩემამდის არავის უმღერია, რადგან ეს სიმღერა შენზე იქნება.

შენ — ვინც ხარ დასაწყისი, ვისზეც ლოცულობენ ვარსკვლავები... ცა და ქვეყანა შეითქვენ, „მე ყველაფერში ვარ — ჩემში ყველაფერია“.

მე ვძლერი გაზაფხულის დღესასწაულზე:

ადონაის, ადონაის!

... სული ასცილდა საზღვარს, დავმარხე გლოვა, რომ ზედ
ამეგო კოშკი ბედნიერებისა.

მე შენ გეძებდი, გიხმობდი.

დამადე თავი მკერდზე.

მე გეტყვი ზღაპარს, უკვდავ ზღაპარს სიყვარულისას, რომელ-
საც არა აქვს დასაწყისი და არც არასოდეს გათავდება.

მე ვნებით მოვქსოვ ეთერის ზვირთებს, რომლის ყოველი შეხება
მოგაგონებს ჩემს სიყვარულს და ჩემს სიმღერას, გაზაფხულის
დღესასწაულზე დაწყებულს.

მე შენ გელოდი ისე, როგორც საქმრო სულამითის წმინდა
სარეცელს...

ისმინე შვების სიმღერა!..“ (45, 293).

ჩვენს მიერ ფრაგმენტების სახით მოხმობილ მინიატურაში, „ქება
ქებათას“ კვალდაკვალ, არა მხოლოდ უზენაესისადმი მისტიკური
ლტოლვა და ტრფიალი შეინიშნება, არამედ ტიცციანის ფრაზამ –
„სული ასცილდა საზღვარს“ – შესაძლოა მკითხველს გალაკტიონის
უმშვენიერესი პოეტური სტრიქონიც გაახსენოს – „სულს სწყურია
საზღვარი, როგორც უსაზღვროება“. უნატიფეს ფრაზასა თუ პოეტ-
ურ სახეებს ტიცციან ტაბიძის სხვა მინიატურებშიც უხვად შევხ-
ვდებით, რაც სრულიად ბუნებრივია XX საუკუნის ქართული პოეზი-
ის აღიარებული ოსტატისათვის, მაგრამ პროზით ტიცციანის გატაცე-
ბა მაინც ფრაგმენტული იყო. და საერთოდაც, „ცისფერყანწელთა“
ლიტერატურული სკოლის პრესტიჟი ძირითადად პოეზიას ემყარე-
ბოდა, პროზაზე ნაკლებად ფიქრობდნენ (ესსესაც კი თითქოს ფარად
იგულვებდნენ). მათ თავიანთ ჯგუფში ორად ორი პროზაიკოსი ჰყავ-
დათ – სანდრო ცირეკიძე და სერგო კლდიაშვილი (გრიგოლ რობა-
ქიძე მოგვიანებით, 1925 წლიდან ხდება ბელეტრისტი).

სანდრო ცირეკიძის მინიატურები ქართული პრესის ფურცლებზე
საკმაოდ იბეჭდებოდა. ხოლო 1921 წელს „კირჩხიბმა“ გამოსცა
ახალგაზრდა მწერლის კრებული „მთვარეულები“, რომელიც 12
მინიატურას შეიცავდა. წიგნს არაერთგვაროვანი გამოხმაურება მო-
ჰყვა, მეგობრები აქებდნენ, სხვები სერიოზულ პროზად არც თვლიდ-
ნენ. სანდრო ცირეკიძე, ესთეტი და ერუდიტი ჭაბუკი, აქტიურად
მონაწილეობდა „ცისფერყანწელთა“ მუშაობაში, ლიტერატურული

პოზიციის გააზრებაში, რედაქტორობდა ჟურნალ „მშვილდოსანს“. მაგრამ იგი, ისევე როგორც არაერთი ქართველი სტუდენტი, პეტერბურგში ჭლექით დასნეულდა და 1923 წელს, 29 წლისა გარდაიცვალა, ასე რომ, ვერ მოასწრო თავისი პოტენციის რეალიზება. შეიძლება ითქვას მწერლის მკაცრმა თეორიულმა თვალსაზრისმა დააზარალა მისივე შემოქმედება, არ მისცა ფრთების გაშლის საშუალება. ზუსტად შენიშნა ალი არსენიშვილმა: „მისი მუდმივი ანალიზი პროზისა და პოეზიის საზღვრების აღმოჩენისათვის დაწყებული, ამო იმედი მარტო სათაურით დამშვიდებისა და თან განუწყვეტელი გაფრთხილება ფილტვების ჩაუქრობელ ხანძრისა — არ აძლევდნენ მას ხალისს, ეზარდა თავისი უეჭველი ოსტატობა სიტყვისა“.

სანდრო ცირეკიძე მინიატურებს წერდა მანამდეც, სანამ „ცისფერყანწელთა“ გაერთიანება შეიქმნებოდა. მინიატურა, ეტიუდი, ესკიზი, ჩანახატი ათიან წლებში, როგორც ითქვა, ისე ფართოდ გავრცელდა ლამის ეპიდემიის სახე მიიღო. მინიატურა უპირატესად იმპრესიონისტული სტილის გამოვლენა იყო, თუმცა, რა თქა უნდა, ყველა მინიატურისტი იმპრესიონისტი არ ყოფილა. წერილში „მინიატურა“ სანდრო ცირეკიძე ცდილობს, ახსნას მიზეზი თუ რატომ გავრცელდა მინიატურა. ავტორის აზრით, მცდარია შეხედულება თითქოს აჩქარებული ცხოვრების ტემპი აიძულებს ხელოვანს, წეროს მოკლედ და ლაკონურად. პირიქით, მინიატურას ზანტი, მოზოძილი ხატვა უნდა და მას „მოცლილი სპარსელი უნდა ხატავდეს ჭანდრის ჩრდილებში“. რომანი მისი ყოვლისმომცველი პრეტენზიის გამო გადაგვარდება და მისი ადგილი უნდა დაიკავოს მინიატურამ, ისეთმა უფაქიზესმა ხელოვნებამ, სადაც მეტია ინტიმი და სულის თრთოლვა. მინიატურას ხომ ცირეკიძე ისეთსავე უნიკალურ პოეტურ ფორმად მიიჩნევს, როგორცაა სონეტი და ტრიოლეტი. შემდგომში სანდრო ცირეკიძე აღარ კმაყოფილდება მარტოოდენ მინიატურის პრიორიტეტის მტკიცებით რომანის უანართან შედარებით და გამოთქვამს პარადოქსულ იდეას, რომ მომავალში ნაწარმოებს შეცვლის. სათაური: „შეიძლება წიგნების მაგივრად სათაურების წერა დავიწყოთ“. მან ჯერ პროზა მინიატურამდე დაიყვანა, შემდეგ მინიატურაც ვრცელ ფორმად მიიჩნია და იდეალად დასახა ზუსტად მიგნებული პოეტური სათაური, როგორც ხელოვნების ევოლუციის საბოლოო მიზანი: „მეტად გაიზარდა წიგნსაცავები და აჭრელდა ვიტრინები. პოეტების სახელები ძნელი დასამახსოვრებელი შეიქნა. აღარ დაიტ-

ევს ერთი ადამიანის სიცოცხლე ამდენ წიგნს. იცვლება წერის მან-
ერა. გზა მინიატურით მიდის სათაურისაკენ. შეიძლება შეიცვალოს
კითხვის მანერაც და მომავალმა ერუდიტმა მარტო სათაურები იცოდეს
(ესსე – „სათაური პოეზიაში“). ცხადია, ეს თვითმკვლევლობას უდრ-
იდა და მომავალმა არ მიიღო. ცირეკიძე — პროზაიკოსი შეზღუდა
თავისივე თეორიამ. მინიატურის კულტი და სათაურში ყოველივეს
კონდენსირება, მეტყველების მსუბუქი პოეტიზება და ცხოვრებისეუ-
ლი ვნებებისაგან განრიდება წამგებიანი აღმოჩნდა. სანდრო ცირ-
ეკიძემ იმდენი ვერ გააკეთა, რამდენიც შეეძლო. თუმცა ასაკსაც უნდა
გაეწიოს ანგარიში. იგი ხომ მანამდე გარდაიცვალა, სანამ პროზის
ასაკს მიაღწევდა.

სტილის სიფაქიზითა და პოეტურობით სანდრო ცირეკიძის მინ-
იატურები ბოდლერისა და მაღარმეს პოეტურ პროზას მოგვაგონებს.
ეს ფაქტი ჯერ კიდევ ვალერიან გაფრინდაშვილმა აღნიშნა. თითქოს
სანდრო ცირეკიძესაც დაუფლებია ისეთივე სურვილი, შარლ ბოდლერმა
რომ გაუმხილა მკითხველს თავისი წიგნის წინათქმაში: „რომელ
ჩვენგანს არ ჰქონია ამბიციური ოცნება პოეტური პროზის სასწაუ-
ლის შექმნისა, რომელიც მუსიკალური იქნება მეტრისა და რიტმის
გარეშე, ამასთან იმდენად მოქნილი, რომ გადმოსცემს ლირიულ
მოძრაობებს სულისას, ოცნების ქროლას, სინდისის ქენჯნას“ (74, 6).

გვაქვს უფლება ვთქვათ, რომ სანდრო ცირეკიძის პოეტურ
პროზაში მართლაც არის განხორციელებული ფრანგი სიმბოლისტის
განზრახვა. „მთვარეულები“ გადმოგვცემენ მისი ავტორის, სულის
მოძრაობასა და ოცნების ქროლვას. პოეტურობა ფრაზის სინატიფით
მიიღწევა — საგანგებოდ შერჩეული მეტრისა და მკვეთრი რიტმის
გარეშე. კრებულში რეალიზებულია მისი ავტორის თეორიული მოთხ-
ოვნა: „ლიტერატურაში უნდა მოვიდეს მკრთალი მშვენიერება და-
ფარული რიტმების“ (48, 151).

სანდრო ცირეკიძისათვის, როგორც ჭეშმარიტად სიმბოლის-
ტური მსოფლალქმის შემოქმედისათვის ამქვეყნიური სინამდვილე ოდენ
მკრთალი აჩრდილია ზესთასოფლიური სინამდვილისა — ნამდვილი
სინამდვილის. ისეთივე მკრთალი ანარეკლი, როგორც მთვარის ნათე-
ბა. მთვარე ხომ მზიდან არეკლილ სინათლეს ასხივებს. ასე რომ,
აჩრდილთა ქვეყანა, მეორეული სინამდვილეც, მეორადი ნათებითაა
განათებული და არა სინათლის პირველწყაროთი — მზით. ამიტომაც
მოჰგავს თვალხილული სინამდვილე სიზმარეულ ქვეყანას — მთ-

ვარეულების საუფლოს. ამ აზრს ამკვიდრებს სანდრო ცირეკიდის
პოეტური მინიატურების კრებული. აქედან მოდის მისი სახელწოდებ-
ბაც.

სანდრო ცირეკიდის კრებულში არაერთგზის შეხვდებით მთ-
ვარეს. ფერმკრთალი მნათობი ძირითადად სევდასა და ნალველს
იწვევს. ამგვარი განწყობილება არა თხრობის, არამედ სიმბოლიზმი-
სათვის დამახასიათებელი მინიშნებების მეშვეობით იქმნება. აი, ქრის
ქარი, ანათებს მთვარე, შრიალებენ გამხმარი ფოთლები. სადღაც
სამრეკლოზე მოჩანს შავი დიაკონი. მთვარეში ელავს კუბო. ხალხს
ეშინია სახლისა და მარტოობისა. ღამე კი არ მთავრდება. „Spleen“-
ასე ჰქვია ამ მინიატურას, რომლის სათაურიც კიდევ ერთხელ
მოგვაგონებს არა მარტო ბოდლერის პროზაული კრებულის ქვესა-
თაურს – „პარიზის სპლინი“, არამედ სიმბოლისტიკისათვის ასე
დამახასიათებელ სევდასა და ნალველს, იმას რასაც დეკადენტურ
ავადმყოფობას „სპლინს“ უწოდებენ – რწმენის დაკარგვასა და სუ-
ლის დაცარიელებას რომ გამოხატავს. „სპლინითა“ სავსე ბოდლ-
ერის პოეზიაცა და პოეტური პროზაც.

ბოდლერის მსგავსად სანდრო ცირეკიდესთანაც ვერ შეხვდებით
მოგონებებს პირველ სიყვარულზე, არც „მთვარეულებშია“ ბუნება
ადამიანის მოკავშირე ბედნიერებისა და ჰარმონიისაკენ ლტოლვაში.
პირიქით, ბუნების ისეთი პოეტური მოვლენა, როგორიცაა მთვარე,
ათასგზის შექებული ტრადიციულ პოეზიაში, მოტყუებულსა და
გაცრუებულს ტოვებს კაცს, რომელიც სასოებით ინახავს კოლოფში
მთვარის შუქს (მინიატურა – „მთვარეული“).

ბოდლერთან მრუმე, უვარსკვლავებო ცაზე ბჟუტავს ცივი, მოწ-
ყენილი მნათობი. ოდესღაც შეყვარებულთა მესაიდუმლე, ახლა ამ
გაუფერულებულ, სიხარულს მოკლებულ საუფლოში მხოლოდ
ღრმულებს და ორმოებს ანათებს.

დამაკნინებელი ეპითეტიტაა შემკული მთვარე ცირეკიდესთან.
იგი „პირდამჭკნარ დედოფალს ჰგავს და „ჭლექიან ხეებს“ დანათის.

„ქალაქის ბაღის ჭლექიანი ხეები ინახებიან მთვარის ნათელში.
ხან ავადმყოფური თამაშით მთვარის შუქს ცოტათი დაუფარავენ
გიჟს, ნარ-ეკალში რომ კოლოფებს აგროვებს“. ამ „პირდამჭკნარი
დედოფლის“ შუქით ავსებს კაცი სანაგვეზე გადაყრილ კოლოფებს.
„კეტავს, ფერად ქალაღში ხვევს, უბეში ინახავს“. მაგრამ, როგორც
ითქვა, მთვარე აღარაა ადამიანის გულის მესაიდუმლე და თან-



ამგრძნობი. პირიქით, მან მწარედ დასცინა რომანტიკულ გატაცებას. მთვარის შუქის შემგროვებელს სრული იმედგაცრუება ელის: ეროვნული
ბიბლიოთეკა

„დამწვარ ღუქანში ღამეს თვალი დაუხუჭავს. [კაცი] იქ ნაცარში დაჯდა. ამოალაგა კოლოფები . კრძალვით გახსნა პირველი: ცარიელია. მეორე გახსნა – იმაშიდაც მარტო ღამეა. აკანკალებული ხელით შეეხო მესამეს – მთვარის ნაჩუქარი ალაც იქაა.

ეტკინა გიჟს. ატირდა“ (56, 8).

კოლოფში მომწყვდეული მთვარის შუქი ისეთივე მოჩვენება და მირაჟი ყოფილა, როგორადაც ჩვენს თვალხილულ სინამდვილეს მიჩნევდა პლატონი. გრძნობით აღქმული (ფენომენალური) ქვეყანა „მთვარეულების“ ავტორის რწმენითაც მხოლოდ აჩრდილია მარადიულის: „პოეტია ის ვინც იგრძნო ფენომენალობა სამყაროსი და აჩრდილი მარადიულის“ („პარალელები“). ასე რომ, გრძნობად, ფენომენალურ სამყაროში ისევე შეუძლებელია სწვდე ნათელს, ეზიარო ამქვეყნად ჭეშმარიტსა და ამაღლებულს, როგორც წადილი-დახურულ კოლოფში გამოამწყვდიო სხივი. მაგრამ აქ არ ჩერდება „მთვარეულების“ ავტორი. მან იცის, რომ „პოეზია და რელიგია იხედებიან მოვლენათა გადაღმა“; „პოეზიაში (წაიკითხეთ: სიმბოლისტურ პოეზიაში!) მოვლენები იწმინდებიან და მარადიულის შრიალი ისმის“ (48, 146-147) „მარადიულის შრიალი“ რომ გაიგონო, მეტაფიზიკურის მისტიკური რწმენაა საჭირო. საჭიროა შეამჩნიო, „რომ გაიცრიცა ფირუზის ცა“ (როგორც ზატოვნად ამბობს ს. ცირეკიძე) და შეძლო ამ „გაცრეცილი ცის“ მიღმა ჭვრეტა. რაც მთავარია, მიწიერ რეალობაში, ამქვეყნიურ საგნებსა და მოვლენებში ღვთაებრივის ათინათი თუ ანარეკლი დაინახო. ს. ცირეკიძის მხატვრული მრწამსის თანახმად, ხომ „პოეზიაში... ნივთები აითვისებიან, როგორც ნიშნები გამოუთქმელის“ (48, 147)

ხელოვნების (პოეზიის) საგანი მშვენიერებაა. ჭეშმარიტად მშვენიერი პლატონისეულ ნამდვილ სინამდვილეში არსებობს, „გაცრეცილი ცის“ მიღმა. თვალხილული სინამდვილე კი მხოლოდ მახინჯი ანარეკლია მისი. პოეზიის მიზანია ეს მახინჯი საფარველი ახადოს ქვეყანას. ამას გულისხმობს სანდრო ცირეკიძის გამონათქვამი: „პოეზია გვაგრძნობინებს მთელ პირობითობას ქვეყნისას და გვებადება სურვილი, რომ ეს მახინჯი ნილაბი გადავხადოთ მის უთქმელ ქვედაპირს“ (48, 148). ამაშია პოეტის (ხელოვანის) მისია. ასე რომ, თუ სინამდვილე არ გვაჯადოებს მშვენიერებით, პოეტმა უნდა შექმნას

წარმოსახული სამყარო, სადაც მაინც გავიგონებთ „მარადიულის შრიალს“. მართალია, პოეზიის მიერ შექმნილი მშვენიერების სახეები სანდრო ცირეკიძეს, ვალერიან გაფრინდაშვილის კვალდაკვალ, აშორდიას ყალბ აზნაურებს აგონებს („პოეტი აშორდიაა და მისი სახეები ყალბი აზნაურები“), მაგრამ თუ ნამდვილ მშვენიერებას ვერ მიწვდები, წარმოსახული მაინც გამოდგება ნუგეშად. „პოეზია, – ხომ, როგორც სანდრო ცირეკიძე იტყვის, – ქვეყნის ბუტაფორიული (არსებობის) გამართლებაა“, „საშუალებაა მისტიური განცდის“. ასე სწამს სანდრო ცირეკიძეს, ესაა მისი ოპტიმიზმის საფუძველი და ალბათ, ამიტომაც არ არის „მთვარეულებში“ ისეთი გამძაფრებული სკეფსისი და ცხოვრებაზე გულარძნილობა, როგორსაც ვთქვით, ბოდლერის „პარიზის სპლინში“ ვხვდებით.

„მთვარეულების“ სევდა და ნალველი შინაგანად მაინც მშვენიერებისა და ღვთაებრიობის რწმენითაა განათებული. ბაზრის ბიწიერ გარემოსა და ქაოსშიც კი სანდრო ცირეკიძეს ძალუძს შეამჩნიოს ლაია – მშვენიერების დედოფალი (თვით სახელიც – ლაია – ამალღებულისა და მშვენიერის ასოციაციას იწვევს). ლაია მწერლის მიერ შექმნილი „ხატია“ მშვენიერებისა:

„ბაზრის ქუჩაზე სცხოვრობდა ლაია. იმას ჰქონდა ოქროს თმა... ფირუზის ღამეებში, ბაზრის დარაბები რომ დახურული იყო, სეირნობდა იგი გაშლილი თმით. შედიოდა ჭრაქით განათებულ მხიარულ ყავახანებში; ოქროს კავებს დაასველებდა წითელ ღვინოში, გეტერას რომ მიქონდა შეღებილ ტუჩებთან“. მშვენიერსა და ამალღებულს ვერ ეკარება ბიწიერება:

„ზარხოში კავალრები ველარ არჩევდნენ ლაიას თმის ოქროს ფერს და ქამარ შეხსნილნი მიიწევდნენ მის მაცდუნებელ ტანისაკენ. სიცილით გამორბოდა ორთქლიან კარებიდან და ბნელი ქუჩით მიდიოდა სხვა სანთლებთან“. (56, 11)

ლაიას (მშვენიერების) გამოჩენა ისევე აღავსებს ხალხს ამალღებულის რწმენითა და იმედით, როგორი სასოებითაც აღავსო შეშლილი კაცი ღვთისმშობლის ხატებამ („მოზაიკის ღვთისმშობელი“, – ეს მინიატურა კრებულში უშუალოდ მოსდევს ლაიას“):

„ხან დანებდებოდა ლაია მზის ცხელ პატიუებს. თავშიშველი გავიდოდა ბაზარში. მაშინ იქნებოდა ბაზრის დღესასწაული. აირეოდა ხალხით ქუჩები. ხარბი მზე აცხელებდა ლაიას თმებს. მშიერი თვალების ტალღებში მთვარისფრად ბზინავდა გამთბარი ოქრო ჩამ-

ოვარცხნილი. სოვდაგრები და ქუჩის ქალები ჩოქვით მისდევდნენ და ოქროს თმის ჩუქებას ევედრებოდნენ.“ (56, 12)

ვალერიან გაფრინდაშვილი, რომელიც პოემებს უწოდებდა სანდრო ცირეკიდის მინიატურებს, წერდა: „ყველა პოემაში იქცევს ყურადღებას ერთი უცნობი ქალის თუ დედოფლის მოჩვენება. პოეტს უყვარს თავისი ბეატრიჩე, რომელსაც ის ადიდებს დაბინდული ხმით“ (48, 117). ასეთი ქალი (დედოფალი) ჩნდება მინიატურაში „რომანი“. ეს ქალიც მშვენიერების სიმბოლოა, მინიატურის პერსონაჟის ფანტაზიის წყალობით შექმნილი. ასე რომ, სანდრო ცირეკიდესთან მშვენიერება ირეალურში, წარმოსახულ სამყაროში არსებობს. მაგრამ მწერლის ფანტაზიით შექმნილი და წარმოსახული ქვეყანაც ისევე გვამშვიდებს და გვანუგეშებს, როგორც ანუგეშა წარმოსახულმა ტრფობამ მინიატურის გმირი და გადააღახვინა სულისმომწყვლელი მარტოობა.

სათაური მინიატურისა „რომანი“ გამოძახილია სანდრო ცირეკიდის თეორიული შეხედულებისა ეპიკური ჟანრის კვდომის შესახებ და მინირომანის დამკვიდრების მწერლისეულ წადილზე მიგვანიშნებს. ეს მინიატურა სხვებთან შედარებით ვრცელია. მცირე ფორმატის წიგნის შვიდიოდე გვერდს მოიცავს. მინიატურას მკრთალი, სიზმარეული სიუჟეტი აქვს. ჭაბუკს აგონდება, თუ როგორ დაბრუნდა რუსეთიდან, რა გზა გამოიარა.

მაგრამ გახსენება მოიცავს არა ეპიკურ სურათებს, არამედ ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ფრაზებს, რომლებმაც მკითხველის ფანტაზიაში უნდა დაასრულონ სურათი. შემდეგ ჭაბუკი აღმართზე აღის. ძველი ციხის ყორეზე ქალს შენიშნავს. სახლში დაბრუნებული მთელი ღამე ფიქრობს ამ ასულზე. შემდეგ იგი მოულოდნელად მოვიდა და ჭაბუკი ააღელვა. მაგრამ მალე გადაიკარგა. გავიდა ზამთარი. გავიდნენ წლები; ჭაბუკი სიზმარში ნახულობს ამ მშვენიერ ასულს, იღუმალებით მოსილ დედოფალს, იმართება მისტიკური პაემნები. კაცი გამოცოცხლდა. ისევ დაუბრუნა დამტვერილ ბინას ძველი სილამაზე. დღისით პაციენტებს ღებულობს, ღამით კი სატრფოს ხვდება და ერთად მოგზაურობენ უცხო ქვეყნებში.

ამრიგად, კაცმა ბედნიერება დაკარგა რეალობაში, მაგრამ ზმანებაში მიაკვლია მას. რომელია უფრო ჭეშმარიტი – ხილული ქვეყანა თუ სიზმარეული? გვისვამს კითხვას მწერალი. რეალობამ დატანჯა ჭაბუკი, მაგრამ სიზმარმა მხნეობა და სიცოცხლის ხალისი დაუბრუნა.

ის, რისი გაკეთებაც ვერ ხერხდება ხილულ საგნებს შორის, თურმე სულ იოლად გვარდება ზმანების საუფლოში. რადგან ის იძლევა სიცოცხლის იმპულსს, ჩანს, სწორედ ის ყოფილა ნამდვილი სინამდვილე, ხოლო ყოველდღიური, ბანალური ამბები – მეორეული, იმ სინამდვილის აჩრდილი.

ასე ხერხდება უსასოობისა და „სპლინის“ გადალახვა წარმოსახვაში. ამ წარმოსახული, ირეალური სამყაროსაკენ შეგნებულად მიილტვის სანდრო ცირეკიძე, რადგან კარგად აქვს გაცნობიერებული – „მას აქეთ, რაც ადამიანმა იგრძნო სოფელი წარმავალი, იგი ჰაერში დაეკიდა და ეძებს მაგარ წერტილს თავის მისამაგრებლად“. („პარალელები“ – 48, 146). სწორედ წარმოსახული სამყარო, ირეალურის რწმენა იქცა მისთვის ამქვეყნიური არსებობის საყრდენად. როგორც ითქვა, სწორედ ეს ანელებს „მთვარეულების“ სკეფსისს და ცხოვრებაზე გულარძნილობას. ამიტომაც „მთვარეულების“ სევდა და ნალველი ხშირად განათებული მშვენიერებისა და ღვთაებრივი საწყისის რწმენით.

„მოზაიკის ღვთისმშობლის“ ავტორს რწმენა რომ უმსუბუქებდა არსებობას, ზუსტად შენიშნა სერგო კლდიაშვილმა. მისი მინიატურა – „წმინდა ქალწულის ცისფერი გამოხედვა ციდან ქვეყანაზე“, რომელიც სანდრო ცირეკიძეს ეძღვნება, ასე იწყება: „ჩემთვის ამ ქვეყნის გარდა არაფერი არ არის. მე ძალიან უბედური ვარ, რომ ვერ მივიღე ზეცა, – ის ხშირათ გამშვიდებს შენ, ჩემთვის კი ცარიელია, მაგრამ არის წუთები, როცა მეც, წარმართს, მომელანდება გახსნილი თაღი და წმინდა ქალწულის გადმოხედვა“ (28, 7).

როგორც მკითხველმა იცის, სერგო კლდიაშვილისა და სანდრო ცირეკიძის მინიატურებით ამოიწურება „ცისფერყანწელთა“ პროზაული მემკვიდრეობა. მაგრამ ძნელია, სერიოზულად ილაპარაკო იმ კაცის სიმბოლისტობაზე, რომელიც წარმართის სითამამით აღიარებს – „უბედური ვარ, რომ ვერ მივიღე ზეცა“ და მხოლოდ უამიდან უამზე მოელანდება „გახსნილი თაღი და წმინდა ქალწულის გადმოხედვა“. სწორედ წარმართს შეეძლო, ასე ეგრძნო მზე და მიწის სურნელი:

„ყოველ დღე ეჭიდები მზეს, ახელებ ამ ცხელ ამორძალს შენი ტანის სიმაგრით და სურნელებით. მზე ისხმება შენს ტანში, ცხელი და უზოგავი. იწვის ტანი, ეჭიდება წარმართს მზე. როცა დაღალული მიიღებს სპილენძის ფერს, ჩაძირავს ტანს ბალახებში. ბალახები ისხამენ ცვარს და ენის წითელ წვერს აგრილებენ ცივი წვეთებით...“

... ჩოჩის ნაქსოვები გაჟღერებულია მიწის და ბალახის სურნელით. მწამს ძლიერება ძელი ჭეშმარიტის: თვალები მაქვს მწვანე და უშიშრად ვხედავ წმინდა გიორგის“ (29, 13).

და თუ, როგორც თვითონ სერგო კლდიაშვილი ამბობს, დროდადრო მაინც გამოკრთება „გახსნილი თალი და წმინდა ქალწულის გამოხედვა“, იქვე იგრძნობა მაცოცხლებელი, ნოყიერი სურნელი მიწისა.

სერგო კლდიაშვილის მინიატურები (რომელთა რიცხვი არც ისე დიდია), არსებითად ადასტურებს ტიციან ტაბიძის თვალსაზრისს: „საქართველოში „ციხვერ ყვავილს“ დერო წითელი ჰქონდა. ქართველებისათვის ცა და მიწა სამუდამოდ არასოდეს გაყრილან. ჩვენ სული უსხეულოდ ვერ წარმოგვიდგენია და სხეული უსელოდ“.

„მეოცნებე ნიამორების“ 1919 წლის მესამე ნომერში გამოქვეყნებულია სერგო კლდიაშვილის მინიატურა „ევა ტაძარში“, რომელიც ზუსტად გამოხატავს მისი ავტორის იმგვარ მსოფლგანცდას, რომელზეც ზემოთ ვსაუბრობდით. (მინიატურა არც ისე ვრცელია და სრულად მოვიტანო).

„ფირუზებით მოჭედულ ძველ. სის ჩარჩოდან დასიზმრულ თვალებით იხედება წმინდა მარიაში.

ძვირფას სახეს შვენის დუძილი და ღრმა სიმშვიდე. ძღველმსახურებს სიზმარი და ლოდინი საოცარის.

ათასი ხარბი თვალი იხედება აღსავლის კარის გადაღმა. როცა ყველანი სტოვებენ ტაძარს, ჩუმათ შეალებს რკინის კარებს ევა და მიაშურებს ღვთისმშობელს.

დანატრებულ ლოდებზე ვიწრო ფანჯრიდან სიჩქარით ეშვება მზის ცხელი სვეტი.

ცხელი ზარხოში მზის და დაუცხრომელი ტანის სურნელება უმართავს ბრძოლას ტაძრის კედლებში მიძინებულ საკმეველს. უცხო ლანდი აშფოთებს ძველ ხატების ფირუზების სიზმარს. ღვთისმშობლის გაცივებულ ტუჩებზე იღვიძებს დიმილი. იხსნება ჩარჩო და წმინდა ქალწულის ხელები ვაზივით ეხვევა ევას.

– „ძვირფასო დაო! ხარობს ღვთისმშობელი და ხარბათ უკოცნის მზისგან დაშვან ტანს“ (27, 25).

ასე მოარიგა სერგო კლდიაშვილმა მიწიერი და ზეციერი, ქალი, რომლის სახელსაც ადამის მოდგმის პირველცოდვა უკავშირდება და წმინდა ქალწული, რომლის წიაღში სული წმინდის ძალით ძე

ღვთისა განსხეულდა, რათა სწორედ კაცთა მოღვმის ეს პირველ-
ცოდვა გამოესყიდა.

არც სერგო კლდიაშვილის ზოგიერთი მინიატურისათვისაა უცხო
მელანქოლია და „სპლინი“, სიმბოლისტთათვის ასე ნიშნეული განყ-
ნებული ასოციაციები – ლანდები, სარკეები, ჩუმი შრიალი, სიზ-
მარეული განცდები, მზე ბალდახინზე... მაგრამ ზოგჯერ მისი წერის
მანერა უფრო იმპრესიონისტურია, ვიდრე სიმბოლისტური: „მასპინ-
ძელი იხდიდა ბოდიშს ღარიბი ვახშმისათვის. სუფრაზე ეყარა ცხე-
ლი ჭადები, საინები პირამდე სავსე მსუქანი საცივით. აქვს ღვინო.
მასპინძელს უხაროდა, მისი დაწურულია და ხელაღები არ ცარი-
ელდებოდა. ფარვანები ეხვეოდნენ სანთელს და ცვიოდნენ წვენიში.
აივანს ეცემოდა ცვარი, მაგრამ ღვინოს შემოქონდა სითბო ტანიში.
ყველა შეიქნა ძვირფასი და საყვარელი: გაქონილი ტუჩები კოცნიდა
ერთმანეთს.

– თქვენ ალბათ კარგათ მღერით, უარს ნუ ამბობთ! მორცხვობ-
და.

– ახ, არა ღმერთმანი!“ (29, 14).

მოყვანილი პასაჟი უთუოდ გაახსენებს მკითხველს ნიკო ლორთ-
ქიფანიძის იმპრესიონისტული წერის მანერას. იმპრესიონისტული
სტილი იშვიათად სანდრო ცირეკიძის მინიატურებშიც გაკრთებოდა
ხოლმე. სანიმუშოდ ერთ პასაჟს მოვუხმობთ მინიატურიდან „რო-
მანი“:

„აგონდება რუსეთი: დიდი ქალაქის ხმაური, საკონცერტო დარ-
ბაზი. ამხანაგები. სამოვართან ოცნება საქართველოზე. ქუთაისზე,
გრძელი გზა. ჩქარი მატარებელი. ჯერ იალბუზი. მერმეთ კასპიის
ზღვა. მელოტი ბაქო. გორის ატმები. რიონის ტყე – ხუთი წლის
უნაბავი. ბალდახინივით ნელი მატარებელი. დიდი გზა დარჩა რიონ-
ში. გამოჩნდა ბაგრატის ტაძრის ჩონჩხი...“ (56, 42).

„ცისფერყანწელი“ პროზაიკოსებით, სანდრო ცირეკიძითა და
სერგო კლდიაშვილით არ თავდება მცირე ფორმის სიმბოლისტური
პროზა ჩვენს ლიტერატურაში. აქ აუცილებელია ლეო ქიაჩელის
გახსენებაც, რომელიც ჯერ კიდევ ათიან წლებში წერდა სიმბოლის-
ტური ხასიათის ნაწარმოებებს. ეპიკური ჟანრის „ტარიელ გოლუას“
შემდეგაც კი დაუბრუნდა იგი მცირე ფორმის სიმბოლისტურ პრო-
ზას. მწერლის სიმბოლისტური ხასიათის ნაწარმოებთაგან ჩვენ მხ-
ოლოდ რამდენიმეს შევეხებით, რადგან ყველას გაანალიზება არსები-
თად არ ცვლის სურათს.

1911 წლით თარიღდება ლეო ქიაჩელის მინიატურა „მიუწვდომელი სიმი“. მინიატურის პერსონაჟს წალკოტად ქცეულ ბაღში ჩასძინებია. ამ წალკოტში მთელი თავისი მშვენიერებით ფეთქავს ბუნება: „ვარდს გული გაუღია“, „ზამბახს ყელი მოუღერებია“, „იას აუციმციმებია სახე...“ ერთი სიტყვით, „ბუნებას მოუკრეფია თავისი იდუმალი ძალები“. მაგრამ ის, რაც ამოძრავებს ყოველივე ამას, ის უხილავი ძალა, რომელიც ვარდზე, შროშანსა თუ ზამბახზე გადმოსულა, ადამიანისათვის მიუწვდომელი რჩება. ამ სიმს, რომელიც გაბმულა ცასა და მიწას შორის, ხელით ვერ შეეხები, გონებითაც კი ვერ მიწვდები. ამაზე ოცნებაც კი ამაოა, ამიტომ ამბობს მწერალი, მინიატურის გმირს „ტკბილი ოცნება მწარე სინამდვილედ გადაქცევი“-ო.

არამც თუ გარემომცველ სინამდვილეში ვერ გარკვეულა კაცი, არამედ საკუთარ გრძნობა-ემოციებში ორიენტირებაც უჭირს, საკუთარი „მე“ გამოცანად რჩება. ამაზე მეტყველებს ორი „მე“-ს არსებობა პიროვნების შიგნით („მე და ჩემი ორი მე“). ერთს – რომლისთვისაც არავითარი ზნეობრივი კატეგორიები არ არსებობს, თავხედს უწოდებს მწერალი, მეორეს – თვინიერს. კეთილი საწყისი პიროვნების ბუნება-ხასიათში ზოგჯერ სუსტია, ძლიერი და აგრესიული ძლევს მას. უნდა ითქვას, რომ სკეფსისი მუდმივი თანამგზავრია ლეო ქიაჩელის ამ ყაიდის პროზისა, რაოდენ უცნაურიც არ უნდა იყოს ეს იმ მწერლისაგან, რომელმაც ლამის კარნავალური მხიარულებით აღსავსე გვადი ბიგვას სახე შექმნა.

ლეო ქიაჩელი გამუდმებით უტრიალებს სიმბოლიზმის უმთავრეს მსოფლმხედველობრივ პრობლემას: რა არის ჩვენი სინამდვილე, მოჩვენებითი თუ ნამდვილი? სად გადის ზღვარი მათ შორის? შეუძლია თუ არა ადამიანს, გალაკტიონისა არ იყოს, მისწვდეს „მიუწვდომელს, ვრცელს და უსაზღვროს?“ თუ ჭეშმარიტებას ვერ ვეზიარებით, მაშინ წარმოდგენების ტყვეობაში დავრჩებით და უკვე სულერთია – თვალხილული სინამდვილეს ისეთივე წარმოდგენა იქნება, როგორც ჩვენი ფანტაზიით შექმნილი ზესთასოფლიური ყოფა.

ეს ურთულესი ფილოსოფიური საკითხები უხსოვარი დროიდან აწუხებდა კაცობრიობას, უხერხულია, მარტოოდენ სიმბოლიზმის კუთვნილებად გამოვაცხადოთ, მაგრამ სიმბოლისტებმა საგანგებოდ აქციეს იგი საკუთარი მხატვრული აზროვნების უმთავრეს პრობლემად, სიტყვაკაზმული მწერლობის ხერხებითა და საშუალებებით სცადეს

მასზე პასუხის გაცემა. თუმცა ლეო ქიაჩელი ზოგჯერ პრობლემის პირდაპირ დასმასაც არ ერიდება – მხატვრული ქარაგმულობისა და მოიარების გარეშე. ასე მაგალითად, „შეურაცხყოფილის“ პერსონაჟი ილიკო ისე იწყებს მსჯელობას, რომ თავად მწერალი ამბობს, „თითქოს ფილოსოფიის რომელიღაც პროფესორს ბაძავსო“. მართლაც ფილოსოფიის ლექტორის მანერით საუბრობს „შეურაცხყოფილის“ პერსონაჟი მეგობართა წრეში: „ამხანაგებო, არსებობს თუ არა მოვლენა, გინდ ქვეყნიერება თავისთავად, ან როგორც გერმანელები იტყვიან, an sich, თუ იგი ჩვენი ფანტაზიის ნაყოფია?“

რანაირია იგი თავისთავად და რანაირია იგი, როგორც ჩვენი ფანტაზიის ნაყოფი?

ყოველდღიურ აზროვნებასა და ჩვეულებრივ საუბარში ერთმანეთს უპირისპირებენ მოჩვენებას, ილუზიას და სინამდვილეს... რა საბუთით ვუწოდებთ ერთ ფაქტს სინამდვილეს, ხოლო მეორეს – ილუზიას? რომელია უფრო მართალი? თუ ამას ფილოსოფიურად განსჯით, უთუოდ დაიბნევით და საბოლოო დასკვნამდე ვერ მიხვალთ, მაგრამ თუ უბრალოდ შეხედავთ, უთუოდ იტყვით, რომ ორივე მართალია... იქნებ ის, რაც ჩვენ ასე გვიზიდავს ცხოვრებაში, რაც ამდენ ალტკინებას იწვევს ჩვენში და ხშირად თავსაც კი გვაწირვინებს თავისთავად არაფრად ღირდეს და ისეთი სრულიად უმნიშვნელო რამ იყოს, ვთქვათ, როგორც ჩხირის გატეხვა ან ღია ფანჯარაზე ჩამოფარებული ფარდის შრიალი ნიავის გაქროლებაზე“ (49, 351).

შემდეგ ილიკო უყვება მეგობრებს თავსგადახდენილ ამბავს, რომელიც დასაწყისში პიკანტური ჩანს, მაგრამ ფინალი სრულიად მკაფიო ფილოსოფიური დასკვნის გამოტანის საშუალებას იძლევა.

მოსკოვში, ნაქირავებ ბინაში, ცხოვრობდა ილიკო. გვერდით, ცარიელ ოთახში, მოგვიანებით ახალგაზრდა ქალი ჩასახლდა. ოთახებს სიფრიფანა კედელი ჰყოფდა. ერთ საღამოს ილიკოს ქალის ოთახიდან ხმა მოესმა. გარკვევით ესმოდა ყველაფერი და გრძნობდა, რას საქმიანობდა ქალი – ჩაი დალია, ლოგინი გაშალა, ტანთ გაიხადა და დაწვა... ახალგაზრდა კაცმა თავი ვერ შეიკავა და ქალის ოთახში ფეხაკრეფით შევიდა. მისდა გასაოცრად, ოთახი ცარიელი იყო, არსად ჩანდა მომხიბლავი ქალი, მხოლოდ ქარი არხევდა ღია ფანჯრის ფარდას. ასე რომ, ყოველივე პერსონაჟის წარმოსახვის შედეგი ყოფილა. ცნობიერებამ მოატყუა კაცი და ამიტომაც აცხადებს სინანულით, შეურაცხყოფილად ვიგრძენიო თავი.

ეს კონკრეტული ამბავი მწერალს ზოგადი დასკვნის გამოტანისათვის სჭირდება – ვაითუ ჩვენი სინამდვილეცა და ჩვენი ცხოვრებაც ისეთივე მოჩვენებითია, როგორც ილიკოს მიერ წარმოსახული სურათი.

„Escalade“-შიც იგივე პრობლემაა დასმული. ამბავი შვეიცარიაში ხდება, დღესასწაულზე. კარნავალში ახალგაზრდა ქართველი კაციც მონაწილეობს. ირგვლივ უამრავი ნიღბიანი ქალი და კაცი მისცემია ლხენასა და თავდავიწყებას. ერთ-ერთი მათგანი, ქალი – შავი ნიღბითა და წითელ-ყვითელი მოსასხამით, რომელიც სხვებისაგან გამოარჩევს ქართველს, ეუბნება: „ყოველი სინამდვილე წარმოდგენაა და ყოველი წარმოდგენა სინამდვილე...“ (49, 340).

მოქმედების შემდგომი განვითარება ამ აზრის დადასტურებას წარმოადგენს. ეს ნიღბიანი ქალი ელვის უსწრაფესად შეხტება ხეზე და კენწეროზე მოექცევა, იქედან გამომწვევად მოუხმობს ყველას: ამოდით, დამიჭირეთ, ვინც ვაჟკაცი ხართ!

ქართველი პირველი შეეცდება ასვლას, მაგრამ მიხვდება, რომ ნიღბამდე ვერ მიაღწევს, ტოტი ვერ გაუძლებს. უცებ ქალი ნირწამხდარი ქართველის გვერდით აღმოჩნდება. წითელ-ყვითელი მოსასხამი და შავი ნიღაბი ისევ ხის კენწეროზე კიდია. აღზნებული ხალხი ხეს აწყდება. სისხლიც დაიღვარა, ვიღაც ჩამოვარდა კიდეც. ნიღბის პატრონი ქალი კვლავ ქართველი მამაკაცის გვერდითაა და უყურებს სეირს, თუ როგორც მიიჩნევს მოტყუებული ბრბო ხის კენწეროზე ჩამოკიდებულ ნიღაბსა და მოსასხამს რეალურ ქალად. დაუფარავად ეუბნება კიდეც მამაკაცს: „ხა-ხა-ხა! მეგობარო, არ გეცინება? როგორ მოგწონს ჩემი იდეა? არ გაგონებს განა ეს სურათი თვით კაცობრიობას, მის ბრძოლას, მის ცხოვრებას? რა კარგია! განა ასე ტყუილად არ იბრძვის კაცობრიობა? განა ასე თავდავიწყებით არ ეპოტინება რაღაც იდეალს, რომელიც ბოლოს და ბოლოს ისეთივე სისულელეა, როგორც ხეზე ჩამოკიდებული ჩემი ნიღაბი და წითელ-ყვითელიანი მოსასხამი!...“ (49, 342).

„Escalade“ ერთხელ კიდეც გვიდასტურებს ჩვენი ცნობიერების უმწეობას – წარმოსახულს რომ მიიჩნევს რეალობად.

ცნობილი რუსი სიმბოლისტი თეოდორ სოლოგუბი სტატიაში „ელისავეტა“ წერს, რომ ადამიანი, „მოდის რა მარადისობიდან ამქვეყნიურ ცხოვრებაში, ივიწყებს თავის ქეშმარიტ სახეს და იღებს ცხოვრებისეულ ნიღაბს“ იგივე იდეა ხშიანობს „Escalade“-ში. შემთხ-

ვევითი არაა, კარნავალის მონაწილე ქალი მოთხრობის გმირს ნიღბით რომ ეცხადება და არა თავისი ნამდვილი სახით.

მსგავსი პრობლემა კონსტანტინე გამსახურდიამაც დასვა ნოველაში „ლილ“.

თავიდან კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველაც პიკანტური თავგადასავლის თხრობას წააგავს. ახალგაზრდა კაცი ჰყვება, თუ როგორ აენტო ექიმ შარუხიას ულამაზესი ცოლის ტრფობით. უცნაური ის იყო, რომ ამ ტრფობას ქმარიც გრძნობდა და ხელს არ უშლიდა. ოღონდ, მკითხველი ხვდება, რაღაც მზაკვრობა აქვს ჩაფიქრებული შარუხიას...

ქალის სიყვარულით თავდავიწყებამდე მისული ახალგაზრდა კაცი ერთბაშად აღმოჩნდება შემზარავი რეალობის წინაშე. შარუხია თვითონ წაიყვანს ზღვის სანაპიროზე ჯამლეთს შიშველი ცოლის სანახავად. უმშვენიერესი ქალის ნაცვლად სიმახინჯე წარმოსდგება ტრფობით აღვსილი ვაჟის წინაშე: „ლილ მთლად შიშველი იდგა და მღელვარე ზღვას გაჰყურებდა. ელვის სისწრაფით შემოევლო მის სხეულს ჩემი ხარბი თვალი. და ვნახე – ორივე ფერდებიდან, მოხრილი, საშუალო თითის სისხოდ ამობურცული ძვლები უჩანდა“ (12, 43).

გამაოგნებელ სურათს ექიმ შარუხიას მეფისტოფელური ხითხითი აბოლოვებს: „ახლა ხომ ხედავთ, რა ძნელია რახიტიანი ცოლის ქმრობა და როგორ გვატყუებს ჩვენ თვალი?“ (12, 43).

რეალობა რომ მაცდურია, დიდი ხანია გაცნობიერებული აქვს გულარძნილ სკეპტიკოსს – ექიმ შარუხიას. ამიტომ უთხრა მან ადრევე ჯამლეთს ერთ-ერთ საუბარში: „მე რომ ის კაცი, ბუნება, თუ ღმერთი შეგირდად მომაბარონ, რომელმაც ეგ ზომ ზადიანი ორგანო მიანიჭა ადამიანს, როგორიცაა თვალი, უთუოდ ორს დავეწერდიო მას, რადგან არაფერი ისე უმგვანოდ მოწყობილი არ არისო ჩვენს აგებულებაში, როგორც თვალი. არაფერი ისე არ გვატყუებსო, როგორც თვალი“ (12, 39)

თვალხილული სინამდვილე მირაჟი და მოჩვენებაა, ასეთი დასკვნა გამოგვაქვს კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველის წაკითხვის შემდეგაც.

არ ვიცით, რამდენად სარწმუნო აღმოჩნდება ჩვენი აზრი, მაგრამ „ლილ“ ვერ ჩაითვლება „დიონისის ღიმილისა“ და „მთვარის მოტაცებების“ ავტორის შესაფერ მალაღმბატკრულ ქმნილებად, უპირველესად იმის გამო, რომ იგი უფრო მხატვრული იდეის ილუს-

ტრაციაა. კონსტანტინე გამსახურდია ამ შემთხვევაში თითქოს თვითონვე ივიწყებს საოცრად ხატოვანსა და ღრმააზროვან შეგონებას – ნაწარმოებში იდეა ისე უნდა იყოსო შენიღბული, როგორც ძვლების სისტემა ლამაზი ქალის სხეულში. იგივე ნაკლი, გარკვეულწილად თითქმის ყველა ზემოთ განხილულ მცირე ფორმის სიმბოლისტურ თხზულებას ახასიათებს. ჭეშმარიტად სიმბოლისტური პროზაა, რომელიც მხატვრული სახეების შთამბეჭდაობითაც გამოირჩევა და, რაც მთავარია, ფილოსოფიურ პრობლემათა სიღრმითა და სიფართოვით, სხვათა ხვედრი შეიქმნა. ეს მისია ჩვენს სინამდვილეში ვასილ ბარნოვმა, დემნა შენგელაიამ და გრიგოლ რობაქიძემ იტვირთეს.

ვასილ ბარნოვი

ორი ეპოქისა და სტილის მიჯნაზე



ქართულ საბჭოთა სალიტერატურო კრიტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში სიმბოლიზმის მიმართ არასოდეს ყოფილა ერთგვაროვანი დამოკიდებულება. თუმც კამათი და მსჯელობა, ძირითადად, „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული დაჯგუფების ირგვლივ მიმდინარეობდა. არსებითად იგნორირებული იყო სიმბოლისტური პროზა. მცირედი ინტერესის საგანს წარმოადგენდა „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული სკოლის წარმომადგენლის, სანდრო ცირეკიძის პროზაული მინიატურები. გაკვრით ეხებოდნენ აგრეთვე ამ ლიტერატურული დაჯგუფების მეორე წარმომადგენლის, სერგო კლდიაშვილის მცირე ფორმის პროზაულ ქმნილებებსაც. მაგრამ ყურადღების გარეშე რჩებოდა ისეთ დიდ პროზაიკოსთა შემოქმედება, როგორც იყვნენ ვასილ ბარნოვი, დემნა შენგელაია, გრიგოლ რობაქიძე, რომელთა ეპიკური ქმნილებებიც მსოფლმხედველობრივ-სტილისტური თვალსაზრისით სიმბოლიზმის მკვეთრად გამოხატულ ნიშანთვისებებს ატარებდნენ.

ქართული სიმბოლისტური პროზა წმინდა ფილოსოფიური კუთხითაც აღძრავს განსაკუთრებულ ინტერესს. ამ მხრივაც აგრძელებს ქართული აზროვნების ტრადიციას. ქართული ფილოსოფიური აზროვნება არა მარტო იოანე პეტრიწთან ან ეფრემ მცირესთან გამოვლინდა, არამედ და უპირატესად, რუსთაველისა თუ გურამიშვილის მხატვრულ ნააზრევში აისახა. არიან ერები, რომელთა ფილოსოფიური აზრი ძირითადად მხატვრულ სიტყვაშია გაცხადებული. განსხვავებით ევროპული (განსაკუთრებით გერმანული) აზროვნებისაგან, მათთვის იშვიათია სწრაფვა შეხედულებათა აბსტრაქტული, წმინდა ინტელექტუალური სისტემატიზაციისაკენ. ჩვენი საუკუნის ფილოსოფიისა და კულტურის ისტორიის დიდი ავტორიტეტი ალექსეი ლოსევი ამბობდა: „რუსული მხატვრული ლიტერატურა – აი, ჭეშმარიტი რუსული ფილოსოფია“ (86, 212). ძირითადად ამ ტიპისაა ჩვენი სიტყვაკაზმული მწერლობაც. ამ ტრადიციას აგრძელებენ ვასილ ბარნოვი თუ გრიგოლ რობაქიძე. ისინი მხატვრულ სახეებში, ფერებსა და საღებავებში, ცოცხალ მხატვრულ სიტყვაში (და არა ცნებებში) გადმოგვცემენ ფილოსოფიურ აზრს, მხატვრული სიტყვი! შეშვეობით ცდილობენ ორიგინალური ქართული ფილოსოფიური აზრის არა მხოლოდ აღორძინებას, არამედ მის ორგანულ განვითარებასაც,

მაგრამ იმ მიზეზის გამო, რომ ყოველივე ეს მხატვრულ სიტყვაში იყო გაცხადებული, თანამედროვეთა მიერ, სამწუხაროდ, შეუმჩნეველი დარჩა.

ქართული სიმბოლისტური პოეზიის მექა ქუთაისი იყო. აქ შეიქმნა ქართველ სიმბოლისტ პოეტთა ლიტერატურული გაერთიანება. აქ დაიწყო ლიტერატურული მოღვაწეობა გალაკტიონ ტაბიძემ, რომელიც „ცისფერყანწელთა“ პარალელურად ქმნიდა თავის პოეტურ შედეგებს. მისი ლექსები „ცისფერი ყანწების“ პირველ ნომერშიც დაიბეჭდა, თუმცა გალაკტიონი არასოდეს ყოფილა „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული ორდენის წევრი. (ალბათ ამიტომაც უწოდა მოხდენილად ტიციან ტაბიძემ „მარტოობის ორდენის კავალერი“).

„ცისფერი ყანწები“ 1916 წლის თებერვლის ბოლოსა თუ მარტის პირველ კვირას მოეკვლინა ქუთაისს... თვითმხილველთა სიტყვით, „ქუთაისის დუქნები უცბად გადაიქცა პარიზის სალიტერატურო კაფეებად, სადაც არღნის ხრინწიან ხმასთან და აუცილებელ მრავალჟამიერთან ერთად გაისმის საყვარელი სახელებიც: ედგარ პო და შარლ ბოდლერი, ფრიდრიხ ნიცშე და ოსკარ უაილდი, პოლ ვერლენი და სტეფან მალარმე, ხოზე მარია ერედია და ემილ ვერჰარნი, კონსტანტინე ბალმონტი და ვალერი ბრიუსოვი, ანდრეი ბელი და ვიაჩესლავ ივანოვი, ინოკენტი ანენსკი და ალექსანდრე ბლოკი“ (გრიგოლ რობაქიძის წერილიდან – „Грузинский модернизм“).

მერე გალაკტიონი და „ცისფერყანწელები“ ქუთაისიდან თბილისს გადმოვიდნენ და ახლა დედაქალაქის მყუდროება დაარღვიეს. „შფოთიანი ტფილისი: პოეტების სამეფო!“ – იტყვის გალაკტიონი, ხოლო გრიგოლ რობაქიძე „ფალესტრაში“: ასე გაიხსენებს ამ პერიოდს: „ტფილისი გახდა პოეტების ქალაქი. კაფე „ინტერნაციონალიზმი“ იგი გამოაცხადეს კიდევ პოეტების ქალაქად. კიდევ მეტი: გაიძახოდნენ, პოეზია მარტო ტფილისშიაო. პაოლო იაშვილი სწორედ იმ ხანებში თავს დაეცა ტფილისს, როგორც არტურ რემბო პარიზს. მაშინ მან ჯერ კიდევ არ იცოდა, რომ ტფილისის აღება ბოჭემით და ლექსით უფრო ძნელია, ვიდრე პარიზის. ტიციან ტაბიძე ორპირის ჭაობში და მალარიაში ლაფორგის მთვარის სიყვითლეს ხედავდა და ლექსებში მასავით უყეფდა ამ ყბადაღებულ მნათობს. მას ისიც ეგონა, რომ ორპირის ყანჩი ლოტრეამონის მალდაროროვით დაიწყებდა დითირამბულ მონოლოგებს. გრიგოლ რობაქიძეს ამ დროს მხოლოდ ორი რამ აწვალებდა: აპოკალიპსი და დიონისო. ამავე დროს ამზადებდა იგი „ორღობის ეშაფოტს“ და „პატმოსის რიტმებს“. ქვეყანა მარ-

თლაც იქცეოდა და მხოლოდ ტფილისი იყო ერთადერთი ქალაქი, რომელიც ამ „ქცევას“ პოეტური მღერით ხვდებოდა“ (37, 338)

ასე აირეკლა მხატვრულ სიტყვაში ჩვენი კულტურული ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მოვლენა – „ცისფერყანწელთა“ თბილისური პერიოდის დასაწყისი.

ეს პოეზიაში. მაგრამ რა ხდებოდა პროზაში?

რუსთაველის გამზირზე მოსეირნე პროზაიკოსთა შორის თანამედროვენი (ღრმად განსწავლული ლიტერატორნიც კი) ვერ ამჩნევდნენ ჭეშმარიტ მოდერნისტ მწერალს...

„რუსთაველზე მოსეირნე ხალხი ყოველთვის ხედავდა საათის 11-დან 1-მდე აღმა-დაღმა ნირშეუცვლელად მოსიარულე პატრიარქის შესახედაობის მოხუცს, წელში ოდნავ მოხრილს, სათვალეებიანს; ხელში განუშორებლად ეჭირა მოკაკულხელიანი ჯოხი, თავზე ეხურა ნესვა ქუდი, რომელსაც ძველად ყველა ინტელიგენტი ხმარობდა და ახლა მის მეტი ტფილისში არავინ ატარებდა. სიარულიც ხომ თავისებური ჰქონდა. შიგ ერთგვარი სტილი, დახვეწილობა, სხვათათვის უჩვეულო თავისებურება იხატებოდა. შეუძლებელი იყო, კაცს შეეხედნა ვასილ ბარნოვისთვის და მისდამი ერთგვარი მოწიწებით არ გამსჭვალულიყო“ (თედო სახოკიას მოგონებიდან – 40, 14).

არადა, ბიბლიური პატრიარქის გარეგნობის ეს დინჯი და დარბაისელი მოხუცი, ვასილ ბარნოვი, ჭაბუკური მგზნებარებით იყო გატაცებული მოდერნიზმით. გასაოცარია, რომ თანამედროვეობა ნაკლებად ამჩნევდა ამას. ეგ იყო მხოლოდ, 1911 წელს „სახალხო გაზეთში“ (№250) დაბეჭდილ გიორგი ჭუმბურიძის წერილში, „უკანასკნელი წლების სიმბოლიზმი ქართულ სიტყვაკაზმულ მწერლობაში“, გაანალიზებულ იქნა ვასილ ბარნოვის „ტკბილი დუდუკი“, როგორც სიმბოლისტური ნაწარმოები. ავტორი საგანგებოდ აღნიშნავს სიმბოლისტური მსოფლმხედველობის აშკარა გამოძახილს ამ მოთხრობაში. ეს არ იყო შემთხვევითი განცხადება. კრიტიკოსი საკმაოდ განსწავლული ჩანს სიმბოლიზმის არსში. რაოდენ საოცარიც არ უნდა იყოს, ამ წერილის ნამდვილი აზრი შეუმჩნეველი დარჩა თანამედროვეთათვის. მერეც აღარავის დაუძრავს სიტყვა „ტკბილი დუდუკის“ ავტორის სიმბოლისტობაზე. თუ არ ჩავთვლით იპოლიტე ვართაგავას წერილს (გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი, 1922, №1), რომელშიც საუბარია ვასილ ბარნოვის მსოფლმხედველობრივი კავშირის შესახებ რუს რელიგიურ ფილოსოფოსებთან, ე. წ. „ბოგოისკატელებთან“. „ბოგოისკატელობამ“ კი საკმაო გავლენა მოახდინა რუსულ სიმბოლიზმზე. იპოლიტე ვართაგავას ზუსტი მიგნების მი-

უხედავად მის წერილში არაფერია თქმული ვასილ ბარნოვის სიმბოლისტობაზე.

გაივლის კიდევ ოთხი ათეული წელი და 1961 წელს ვასილ ბარნოვის საიუბილეოდ დაწერილ სტატიაში ცნობილი ენათმეცნიერი ივანე გიგინეიშვილი ვასილ ბარნოვის თხზულებათა ანალიზის საფუძველზე მწერლის სტილის ლამის საუკუნოვანი არქაულობის მტკიცების საპირისპიროდ დაასკვნის: „ჩვენი მწერლის (იგულისხმება ვასილ ბარნოვი – ა. გ.) სტილზე ერთგვარი გავლენა იქონია ეპოქის მოდერნისტულმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობებმა“ (13, 85). ამგვარი დაგვიანებული დასკვნის გამოქვეყნებას, თითქოს ბედის ირონიით, კიდევ ეწერა დაყოვნება. სტატიაში მკვლევრის არქივიდან დღის სინათლე მეოთხედ საუკუნეზე კიდევ მეტი დახანების შემდეგ იხილა. იგი მხოლოდღა მისი ავტორის გარდაცვალების მერე, 1988 წელს, გამოქვეყნდა „ქართული სიტყვის კულტურის საკითხების“ მერვე წიგნში. მოდერნისტულმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობებმა იქონია გავლენა ვასილ ბარნოვის სტილზე, – წერს ი. გიგინეიშვილი, მაგრამ საგანგებოდ პარალელს მხოლოდ სიმბოლისტ პროზაიკოსებთან ავლებს, კერძოდ, ანდრეი ბელისთან. მწერლის სტილის მკვლევარი ერთგვარ თავშეკავებასაც ავლენს და წერს: „ის კია, რომ ვასილ ბარნოვი არასოდეს მისულა... ისეთ უკიდურესობამდე, როგორც სიმბოლისტებს ახასიათებდათ, თემატიკურად და ლიტერატურული კონცეფციის მხრივ ვასილ ბარნოვს მათთან საერთო არაფერი უჩანს“. ამგვარი თავშეკავებისა თუ სიფრთხილის მიზეზი ის უნდა იყოს, რომ მწერლის სტილის მკვლევარ ენათმეცნიერს ლიტერატურათმცოდნეთა გამოკვლევები არ უმაგრებდა ზურგს, თორემ ვინც ამ სტატიას გაეცნობა, ეჭვმიუტანლად იგრძნობს ვასილ ბარნოვის სამწერლო სტილის სიახლოვეს სიმბოლისტურ პროზასთან, მაგრამ მწერლის სიმბოლიზმთან დამოკიდებულების ნათელსაყოფად, სწორედ მისი შემოქმედების „თემატიკურად თუ ლიტერატურული კონცეფციის მხრივ“ გამოწვლილვითი განხილვა გვმართებს. ბუნებრივია, ვერ ავცდებით მწერლის მსოფლმხედველობისა თუ მსოფლგანცდის ანალიზსაც, რაც მის თხზულებებში გამოვლინდა. საოცარია, მაგრამ ფაქტია – ვაჟა-ფშაველაზე ოთხი წლით უფროსი ვასილ ბარნოვი (დაიბადა 1857 წელს) დიდ სულიერ სიახლოვეს ავლენს XX საუკუნის მოდერნისტულ მწერლობასთან. ამის მიზეზი, ეგებ ისიც იყოს, რომ აქტიური შემოქმედებითი საქმიანობა სამ ათეულ წელს გადაცილებულმა ფაქტიურად XIX საუკუნის მიწურულში დაიწყო. მეტიც, ძირითადი მხატვრული ქმნილებები ჩვენი საუკუნის 10-იან და 20-იან წლებში შექმნა.

კონსტანტინე გამსახურდია ამბობდა: „ადამიანები, რომელთაც ორი საუკუნის მიჯნაზე უხდებათ მოქმედება, მუდამ ატარებენ ერთგვარ ორმაგობის ბეჭედს“ (48, 27). ვასილ ბარნოვი ორი საუკუნის მიჯნაზე ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა. თითქოს ამიტომაც დააჩნია მის შემოქმედებას ღრმა კვალი როგორც მე-19 საუკუნის კლასიკური მწერლობის რეალისტურმა ტენდენციამ, ისე საუკუნეთა მიჯნაზე უკვე მძლავრად ფეხმოკიდებულმა მოდერნისტულმა ნაკადმა. ვასილ ბარნოვი რეალიტი მწერლისათვის დამახასიათებელი წერის მანერითა და მსოფლმხედველობრივი მრწამსით იწყებს შემოქმედებით საქმიანობას. მისი პირველი პუბლიკაცია 1878 წლით თარიღდება. ესაა ეთნოგრაფიული ხასიათის – „სურათები (ხევსურების ცხოვრებიდან)“. აქვს ორიოდე გადმოქართულებული მოთხრობაც. ორიგინალური თხზულებების გამოქვეყნებას 1887 წლიდან იწყებს და არც თუ დიდი ინტენსივობით. საუკუნის დასასრულამდე თხუთმეტოდე მოთხრობა აქვს დაწერილი. არც ამ მოთხრობებს და არც სხვა ნაწარმოებებს, რომელიც მისი თხზულებების ათტომეულის პირველ ტომშია შესული, თვით ყველაზე შთამბეჭდავი „ისნის ცისკარის“ (1901 წ) ჩათვლით, სიმბოლისტური მსოფლგანცდის ნიშანწყალიც კი არ ემჩნევა. მოთხრობათა ნაწილი ქალაქურ ცხოვრებას ეძღვნება (სადაც ყოფითი რეალიების აღწერა ჭარბობს), ნაწილი – უიმედო სიყვარულს და მოპასანის მსგავსი სკეპტიციზმითაა გამსჭვალული (მაგალითად, „ჩვენი ლამპა“), ისეთით, ჭარბად რომ შეხვდებით შიო არაგვისპირელის შემოქმედებაში. ზოგიერთი მათგანი პირიქით, აპოლოგიაა სიყვარულისა („ვაი შენს დამკარგავს“). ორიოდე მოთხრობის („იოსებ კაიაფა“, „ხარაზი“) იდეა ქრისტიანულ-ზნეობრივ პრინციპებს ეფუძნება და პარალელიც ეძებნება ქართულ თუ ევროპულ ლიტერატურაში. მაგალითისათვის ერთ მათგანს მოვუხმოთ. „ხარაზი“ – ასე ქვია მოთხრობას, რომელშიც მოყვასის სიყვარულის ქრისტიანული იდეა პოულობს მხატვრულ უკუფენას.

მოთხრობის გმირს, ხარაზ პაპუნას, ცოლ-შვილი დაეხოცა. ამ ტრაგედიის გამო ძლიერმა დარდმა დარია ხელი და სიცოცხლე მოაძულა. მერე სახარების კითხვა იწყო. ამან კი სხვა აზრისაკენ მიმართა მისი გონება.

ერთ საღამოს პაპუნა სახარების იგავს კითხულობდა, სადაც მოთხრობილია ქრისტეს სტუმრობის შესახებ მდიდარ ფარისეველთან. ფარისეველმა და მასთან მყოფმა მეძავმა დედაკაცმა განსხვავებულად

მიაგეს პატივი მაცხოვარს. აღაშფოთა პაპუნა ფარისევლის საქციელმა, რომელიც შესაფერისად არ დაუხვდა უფალს. „უფალი არ მიუღია წესიერად, მე რომ მწვეოდა, თავსაც ვანაცვალებდიო“¹ – გაიფიქრა და სწორედ ამ დროს შემოესმა იღუმალის ხმა, ხვალ გეწვევიო.

დილით ადრე ადგა პაპუნა და სამუშაოს მიუჯდა, მოლოდინით აღვისილი – გამკვლელ-გამომკვლელს ათვალთვლებდა. ბევრმა ნაცნობმა ჩაიარა. აგერ მოხუცი დათიაც გამოჩნდა, რომელსაც სამადლოდ ინახავდა პეტრე დეკანოზი. ჯანგატეხილ ბერიკაცს ძლივს მოჰქონდა კოკა. შეეცოდა პაპუნას, დუქანში შეიწვია, გაათბო, ფეხსაცმელი გაუწმინდა და პურიც და არყით გაუმასპინძლდა.

დათიას წასვლის შემდეგ პაპუნა კვლავ მაცხოვრის მოლოდინით აღვისო, მაგრამ უფლის მაგიერ ხარაზის დუქნის წინ ძონძებში გამოხვეული ჩვილბავშვებიანი ღარიბი დედაკაცი შედგა. ამაოდ ცდილობდა დედაკაცი შიმშილისაგან დაოსებული ბავშვების დაწყნარებას. პაპუნამ ისინიც დუქანში შეიწვია, შეჭამანდი მიართვა, გაათბო... წასვლისას კი ქვრივს თავშალი მისცა – „აჰა, შვილო, ყმაწვილს მაინც მოათბობს“. (I, 50).

მაცხოვრის მოლოდინმა კი, როგორც თვითონ ეგონა, ამაოდ ჩაუარა პაპუნას. საღამოს, როცა ისევ აანთო ჭრაქი და სახარება გადაშალა, კვლავ შემოესმა ნაცნობი ხმა:

„– პაპუნავ! ველარ მიცანი?“

– ვინა ხარ!

– მე ვარ, მე! – მოისმა ხმა და გამოერჩია ჩრდილებიდან დათია; გაუღიმა პაპუნას, მერმე ნელ-ნელა მიეფარა და გაქრა ნისლივით.

– ვერც მე მიცანი, – შემოესმა კიდევ და ბნელი კუთხიდან წამოდგა წინ დედაკაცი ყმაწვილებით. დედაკაცმა გაუღიმა მოხუცს, ბავშვებმა შესცინეს იმას და გაქრნენ.

პაპუნამ სიხარული იგრძნო, ნათელი მოეფინა იმის გულს... გადაშალა სახარება საცა მოჰხვდა და წაიკითხა: „რამეთუ მშიოდა და მაჭამეთ მე, მწყუროდა და მასვით მე, უცხო ვიყავ და შემიწყნარეთ მე, შიშველი ვიყავ და შემმოსეთ მე“. ახლა კი მიჰხვდა პაპუნა,

¹ ვ. ბარნოვი, თხზულებათა ათტომეული თბ., 1961-1964, ტ. I გვ. 48. ციტატები ვ. ბარნოვის თხზულებებიდან მხოლოდ დასახელებული გამოცემებიდან მოგვაქვს. ტომსა და გვერდს ტექსტშივე ვუთითებთ. რომაული ციფრი აღნიშნავს ტომს, არაბული – გვერდს.

რომ არ მოატყუა ის ზეგარდმო ხმამ, რომ თვითონ მაცხოვარი ესტუმრა იმას შეჭირვებულების სახით“ (I, 51).

„ხარაზი“ ქრისტიანული ეთიკური პოზიციით „გლახის ნამბობს“ ეხმიანება. ილიას მოძღვარიც იმას შთააგონებს მოწაფეებს, რაც ვასილ ბარნოვის მოთხრობის დედააზრს წარმოადგენს: „როცა ... ადამიანს პირს არიდებ, მითამ ქრისტე-ღმერთისათვის მოგირიდებია პირი. იესომ ბძანა: განკითხვის ღღეს გეტყვითო; შიშველი ვიყავ, არ ჩამაცვითო; სნეული ვიყავ, არ მომიარეთო. როცა მეტყვიანო: უფალო! სადა გნახეთ, რომ არ გიშველეთო? მე ვეტყვიო: ყოველი გაჭირვებული კაცი, თქვენგან არგაკითხული, – მე ვიყავი“ (59, 173).

ანალოგიური იდეა მსჭვალავს გუსტავ ფლობერის მოთხრობასაც „ლეგენდა მწირთა შემფარებელ წმინდა ჟიულიენზე“. ფლობერისა და ბარნოვის მოთხრობათა გმირებს შეჭირვებულთა სახით მაცხოვარი ეცხადებათ და მათდამი გამოვლენილი თანაღმობა ამ გმირთა ზნეობრივი ამაღლების საწინდარია, რამეთუ მოყვასის სიყვარულში გამოსჭვავის ღვთის სიყვარული.

„ისნის ცისკარიც“ მე-19 საუკუნის ტრადიციული პროზის კვალს მისდევს. რომანის პერსონაჟის ზარაფ მიღუას სახე ლავრენტი არდაზიანის სოლომონ ისაკიჩს მოგვაგონებს. თინანოსა და სელიმ ხანის საუბარი, სადაც თინანოს ნამუსის ახდას სიკვდილი უჯობს, წააგავს აკაკის „ბაში-აჩუკის“ ეპიზოდს – პირიმთვარისას თავგანწირვის ამბავს.

რეალისტური ყოფის სურათები ვასილ ბარნოვის არაერთ სხვა ნაწარმოებშიცაა აღწერილი. მეტიც, ყოფითი სინამდვილის ზუსტი დაცვით გვაცნობს იგი თბილისელ ოსტატთა, ქარგალთა, წვრილმან სოვდაგართა თუ მოხელეთა ყოფა-ცხოვრებას. 900-იანი წლების ბოლომდე ჯერ კიდევ არ შეიმჩნევა გადახრა მე-19 საუკუნის 60-იანელთა ტრადიციული პროზიდან. ისიც უნდა ითქვას, რომ შემდგომშიც, სიმბოლისტური მსოფლალქმით აღბეჭდილი თხზულებების პარალელურად, ვასილ ბარნოვი ცხოვრების რეალისტურ სურათებსაც ასახავდა (ალბათ ამის გამოც გაუჭირდათ მწერლის თანამედროვეებს მასში სიმბოლისტის დანახვა). ასე იყო ბოლომდე, შემოქმედებითი მიმწუხრის ხანამდე, მანამ, სანამ სარეცელს მიჯაჭვული ქალიშვილს მემუარულ ჩანახატებს „სამწუხრო ღიმს“ უკარნახებდა. მსუბუქი იუმორით შეფარულ ამ მცირე მოგონებებში აშკარად ჩანს,

თუ ცის თაღს მიღმა მჭვრეტელ, ვიზიონერის ხილვებით აღსავსე ხელოვანს როგორ არ ეთმობოდა საწუთრო.

ვალერიან გაფრინდაშვილს აქვს ზუსტი შეფასება ქართული სიმბოლისტური მსოფლგანცდისა. „დაისების“ ავტორის აზრით, ქართველი სიმბოლისტი ვერ აღიქვამს „ქვეყანას“ ოდენ სიმბოლოდ. მისთვის შეუძლებელია ამქვეყნიურის უგულვებელყოფაც, „მიწის“ ღალატი. „ეს პოეზია (იგულისხმება სიმბოლისტური – ა. გ.) აფასებს მიწის ნოყიერებას, მაგრამ ვერ დაივიწყებს რომანტიულ ცას“ (48, 117). შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, ვასილ ბარნოვიც აფასებს მიწის ნოყიერებას, და არ ივიწყებს რომანტიულ ცას. ანუ, ცნებების ენაზე თუ ვილაპარაკებთ, როგორც ჭეშმარიტი სიმბოლისტი გადის რაციონალური, პოზიტივისტური წარმოდგენიდან სამყაროსა და ადამიანზე, ცდილობს, ამოიცნოს ზესთასოფლური სინამდვილე. ვასილ ბარნოვის გმირები ცხოვრობენ და არსებობენ რა ყოფით, ფენომენალურ სამყაროში, გრძნობენ კავშირს ირეალურ სამყაროსთან, ცდილობენ გამოაღწიონ პლატონის გამოქვაბულიდან და შეაღწიონ მეტაფიზიკურ საუფლოში. სწორედ ამ მეტაფიზიკური საუფლოს რწმენა უმსუბუქებს ამქვეყნიური ყოფის სიმძიმის „ტკბილი დუღუკის“ პერსონაჟებს, ქეთეთოსა და მიხაკოს.

მოთხრობის მთავარ გმირს, მიხაკოს, აჩემებული ჰქონდა, როცა რომელიმე უცნობ ადგილას მოხვდებოდა, იტყოდა, მე აქ უკვე ვყოფილვარ, ადრეც გამიგონია ეს ხმები, ახლა რომ მესმის. საერთოდ „დიდ ალტაცებაში მოჰყავდა მიხა მუსიკის ხმას. სალამური, თარი, ჩანგური, დუღუკი და ყოველგვარი შეწყობილი ლბილი ხმა საშინლად აღელვებდა... ზოგიერთ ხმას ან ჰანგს უკიდურეს ალტაცებაში მოჰყავდა... მაშინ სრულებით ვეღარ იკავებდა თავს და ხან ნეტარების ღიმილად გარდაიქმნებოდა, ხან სევდის ცრემლებად იღვრებოდა“ (11, 262). ეს საოცარი ხმები, ეს მუსიკალური ჰანგი სიმშვიდითა და სულიერი ნეტარებით აღავსებდა მოთხრობის გმირს, სამყაროულ ჰარმონიას ერწყმოდა ამ დროს. მუსიკის ჰანგებით მიხაკოს გატაცებას გარკვეული ქვეტექსტი აქვს – უკეთ გვიხსნის პიროვნებას, წარმოგვიჩენს კაცს, რომელიც სამყაროულ მთლიანობაშია ჩართული. სწორედ ასე მოიაზრებენ პიროვნებას (მიკროკოსმოსს) სიმბოლისტები.

მუსიკა, როგორც პოეტური კატეგორია, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს სიმბოლისტურ ესთეტიკაში. გერმანელი სიმბოლისტები

მუსიკას სამყაროს სულს, მის პირველსაფუძველს უწოდებდნენ. ამგვარი გააზრება ჯერ კიდევ პითაგორაიდან მოდის. უპირისპირებდნენ რა კოსმოსს (სამყაროს წესრიგს) ქაოსს, პითაგორელები მუსიკას მიიჩნევდნენ კოსმიური ჰარმონიის გამოვლინებად. ვასილ ბარნოვის მოთხრობის გმირიც მუსიკის ჰანგების მოსმენისას სწორედ კოსმიური ჰარმონიით იმსჯვალეა. „ტკბილი ღუდუკის“ სიუჟეტი გვარწმუნებს, რომ მიხაკოსათვის ამქვეყნიური რეალობის გარდა არსებობს მეტაფიზიკური სინამდვილეც. ამის შესახებ აშკარად ლაპარაკობს მწერალი... „სოფლის გარე გამოიყურებოდა (მიხაკო – ა. გ.), სხვა რამ ცისკროვან არესაკენ ეჭირა თვალი“ (II, 267) და ეს „სოფლის გარე“ ყოფიერება, მეტაფიზიკური, ირაციონალური სინამდვილე ვასილ ბარნოვის მოთხრობის გმირში მუსიკალური ჰანგის მეშვეობით შემოდის. ზუსტად შენიშნავდა კონსტანტინე გამსახურდია: „მუსიკა ირაციონალური ენაა სამყაროსი“. ეს ფაქტი სიმბოლისტთა სტილის თავისებურებას, მის მუსიკალურობას აპირობებს (გავუსწრებთ სათქმელის თანმიმდევრობას და შევნიშნავთ, კოსმიურ ჰარმონიას – სფეროთა მუსიკას აყურადებს გრიგოლ რობაქიძის რომანის გმირიც – არჩიბაღდ მეკეში).

ახლა ისევ „ტკბილი ღუდუკის“ უცნაურ პერსონაჟს მივუბრუნდეთ, რომელიც საკუთარ განცდებსა თუ თავგადასავალს ასე უყვება მეგობარს: „მახსოვს, ბინდბუნდად მაგონდება ის დრო, როდესაც წინათ ვსცხოვრობდი ისევ ამ ქვეყნად, ისევ აქ. ხომ ბევრჯერ მითქვამს შენთვის, მაგონდება-მეთქი ესა თუ ის ადგილი თუ მდებარეობა ტყეში, მინდორში, მდინარის პირას, ან სხვაგან. თანდათან გამოვირკვიე გონებაში ეს ყველაფერი და ეხლა დანამდვილებით ვიცი, რომ ოდესმე კიდევ ვცხოვრობდი ამ ქვეყანაზედ“ (II, 264). „მაშინდელი მახლობელნიც მაგონდებიან სიზმარივით, მაგრამ ისინი სხვები იყვნენ, სხვანაირნი. მაშინ მე ცოლიც მყავდა და ძალიანაც მიყვარდა, ცხადად მახსოვს მისი ხმა, მისი თვალები. შევხვდები თუ არა, მაშინვე ვიცნობ. მისი ხმა შიგადაშიგ მაგონდება: ფრინველთა გალობაში, წყლის ჩხრიალში, ღუდუკის ტკბილ რაკრაკში, სალამურის სტვენაში თუ თარის წკრიალშია ჩაწნული მისი ხმის ბგერა და მე ვარჩევ იმ ტკბილ ხმებს, მე ვგრძნობ მათ. მისი ხმა უფრო კი ღუდუკის სევდიან ჰანგებშია ჩაქსოვილი“ (II, 265).

მერე მშვენიერ ახალგაზრდა ქალს შეხვდა მიხაკო – ქეთეთოს. დანახვისთანავე უთხრა მეგობარს: „ეგ ის ქალია, რომელზედაც მე

გელაპარაკებოდი, ეგ უწინავე იყო ჩემი მეუღლე, მაგისი ხმა და თვალები ადრიდანვე მახსოვს, მხოლოდ სახის იერი და ტანადობა ვეღარ წარმომედგინა“ (II, 276). ქალის მშობლებსაც განუცხადა, თქვენი ქალი ჩემი მეუღლე იყო. ქალს კი ასე შეჰლაღადა: „ქეთეთო, შენ სწორედ ისა ხარ, რომელთანაც ოდესმე შემაკავშირა განგებამ. შენი თვალები ცხადყოფენ ამას. ეხლაც ერთმანეთისთვისა ვართ ჩვენ მოვლინებული ამქვეყნად“ (II, 282).

ეუცნაურათ მიხაკოს ნათქვამი და, ბუნებრივია, ქალიც არ მიათხოვეს. ვერც ქეთეთომ გაუგო ნანდაურს, ვიღაც მოხელეს გაატანეს ცოლად. კაცი არყის მოყვარული აღმოჩნდა და ნაადრევად მოუსწრაფა სიცოცხლე. მხოლოდ სიკვდილის წინ გაიხსენა ქეთეთომ მიხაკო; მისი ნახვა ისურვა, მოუბოდიშა ვაჟს მომაკვდავმა: „ჩემს გონებას ბინდი ჰქონდა გადაფარებული, რაღაც სახეს ეკლებოდა თავს ჩემი აზრი, ვიღასაც ეტრფოდა ჩემი გული, მაგრამ ჩემმა საწყალმა გონებამ ვერ გამოარკვია იგი სახე და ვეღარ გიცანი, როდესაც გნახე... გენაცვალე!.. შემდეგ ნელ-ნელა ჩამოეხსნა ფარდა ჩემს გონების თვალს და ეხლა ვიცი, რომ შენა ხარ ჩემი ერთადერთი სიყვარული; უწინ რომ ვცხოვრობდი, მაშინდელი ჩემი სიხარული“ (II, 291) ქალმა ისიც გაიხსენა, თუ როგორ მისცურავდნენ ჰაერთა სივრცეში გადაჭდობილნი, „მაშინ აკი მივალწიეთ კიდეც ნათელთა სამფლობელოს, ვერ კი ველირსენით იქ დამკვიდრებას. ხომ გახსოვს ხმა: ძლიერია თქვენი სიყვარული, გარნა ტანჯვით უფრო განასპეტაკებთ მას და იგი სიყვარული შეგაერთებთ საუკუნოდ!“ (II, 292)

ქეთეთოს დაკრძალვიდან ორიოდე დღის შემდეგ იქვე, მის გვერდით, გაუთხარეს სამარე მიხაკოსაც.

რეალისტური პროზის პოზიციებიდან ყოვლად ახირებული და უცნაური მოეჩვენება კაცს „ტკბილი დუდუკი“. გაუგებარია, რა წინა ცხოვრებაზეა ლაპარაკი, რას გულისხმობენ გმირები ნათელთა სამფლობელოში დამკვიდრებაში. საქმე ისაა, რომ „ტკბილ დუდუკს“ მსჭვალავს მეტემფსიქოზის (ძველი ქართული ტერმინით – „სულთა ცვალებაჲ“), ამქვეყნად ხელმეორედ მოვლინების პლატონისეული რწმენა, ისევე როგორც პლატონისეული კონცეფცია ადამიანის ანდროგინული ბუნების შესახებ. ანდროგინიზმი ორსქესოვნებას გულისხმობს. პლატონის აზრით, ოდესღაც ერთი მთლიანი ყოფილა ადამიანის არსება, ორივე სქესთან წილნაყარი. შემდეგ შუა გახლეჩილა

და „ყველაზე დიდი ბედნიერება, რასაც ამქვეყნად შეიძლება ეწიოს კაცი – ესაა შეძლებისამებრ მიეახლო ამ უმაღლეს სიკეთეს, ე. ი. ჰპოვო შენი გულისსწორი, შენი საფერი“ (34, 38). ვასილ ბარნოვის „ტრობა წამებულშიც“ ხომ იგივეა ნათქვამი: „მხოლოდ ის იშვიათნი იგემებენ უშრეტ სიამეს, ვინც შეჰხვდებიან ერთმანეთს ზღვაში ცხოვრებისა“ (V, 353). განგებას ერთმანეთისთვის ჰყავდა გაჩენილი მიხაკო და ქეთეთო, მაგრამ ცხოვრების მდინარებაში ვერ შეხვდნენ ერთმანეთს, არადა მათი შეხვედრა სწორედ სულიერ-ხორციელი ჰარმონიის საწინდარი იქნებოდა. როგორც მათი დიალოგიდან ირკვევა, გმირებს კიდევ აქვთ სამომავლოდ ერთმანეთთან შეყრის რწმენა. ეს მათ დაიმსახურეს, რადგანაც უდრტვინველად მიიღეს ამქვეყნიური სატანჯველი. „ჩაუქრობელია ჩვენი სიყვარულის ლამპარი, ეხლა უფრო ბრწყინვალე იქნება იგი, რადგან ჩვენ იგი ჩვენი სიყვარული გავასპეტაკეთ დიდი ტანჯვით“ (II, 293).

არსებობა არ თავდება მიწიერი ცხოვრებით და არ ამოიწურება სიკვდილით. ეს იცის მიხაკომ. ამიტომაც არწმუნებს ქეთეთოს: „ეხლა სხვაა, ეხლა ჩემი ხარ, ეხლა შენთანა ვარ საუკუნოდ! ველარავინ მომტაცებს შენს თავს, ველარავინ დამაშორებს შენს გულს ველარც აქ, ვერც იქ, იმქვეყნად!“ (II, 293). მიწიერი ადამიანი მიილტვის იდეალური, სულიერი სფეროსაკენ, მაგრამ ზეციურ სამყოფს რომ მიაღწიო, საჭიროა განასპეტაკო სული. ეს ტანჯვის გზით მიიღწევა, ისევე როგორც მიხაკოსა და ქეთეთოს შემთხვევაში, მაგრამ თუ სულიერი განსპეტაკებისათვის ადამიანს ერთი ცხოვრება არ ეყოფა, მას კიდევ რჩება შანსი სულთა გარდასხეულების, მეტემფსიქოზის წყალობით ამქვეყნად განმეორებით მოსვლისას სრულყოს საკუთარი თავი, განიწმინდოს ბიწიერებისაგან და დამკვიდრდეს ნათელთა სამფლობელოში. ასე იქცევა სულთა გარდასხეულების ელინური რწმენა ვასილ ბარნოვის პერსონაჟთა ზნეობრივი ცხოვრების იმპულსად.

მაგრამ ამასთან დაკავშირებით ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი საკითხი წამოიჭრება – როგორ უთავსებს მწერალი ქრისტიანულ ეთიკას (რაც ზემოთ მკაფიოდ გამოჩნდა „ხარაზის“ განხილვისას) წარმართი ფილოსოფოსის რწმენას სულთა გარდასხეულების (მეტემფსიქოზის) შესახებ. მით უფრო, რომ ბარნოვს საფუძვლიანი თეოლოგიური განათლება აქვს მიღებული. თბილისის სასულიერო სემინარიის შემდეგ მოსკოვის სასულიერო აკადემია დაამთავრა თეოლოგიის მაგისტრის წოდებით. მისი წინაპრებიც ქრისტიანი

მღვდელმსახურნი იყვნენ. კოდელ ბარნაველთა გვარის ფუძემდებელ-
იც კი მესხეთის სოფელ ბარნავიდან გადმოსული სასულიერო პირი
ყოფილა, რომელიც ქვემო ქართლში ორბელიანთა კარის მღვდლად
განუმწესებიათ.

მიუხედავად ყოველივე ამისა, „ტროფობა წამებულის“ ავტორი
ყოველგვარი დოგმატურობისა და კანონიკურობის აშკარა წინააღმ-
დეგია. მისი მსოფლმხედველობა ქართული აზროვნების მაგისტრალურ
გზას მიჰყვება, რომლის უმთავრეს თვისებად ვასილ ბარნოვს. „სოფ-
ლისა და ზესთასოფლის გამთიშავი უფსკრულის ამოვსება“ (რევაზ
თვარაძის გამოთქმა) მიაჩნია და ამ გზაზე ნიშანსვეტად „ვეფხ-
ისტყაოსანი“ ესახება.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში ქართული მწერლობა ერთ რე-
ლიგიურ საფუძველს, ერთ საერთო ნიადაგს ეძიებს. ამ თაობას არა
მარტო ეროვნული თავისუფლების იდეა უჩნდება, არამედ რელიგიური
დამოუკიდებლობისაც. ამის მკაფიო გამოხატულება ჩვენი საუკუნის
10-იან წლებში ქართული მესიანიზმის იდეის აღორძინებაც იყო. ეს
საკითხი ქართველ სიმბოლისტებს, უპირველესად გრიგოლ რობა-
ქიძის სახელს უკავშირდება. მოგვიანებით, უკვე ბოლშევიკურ
საქართველოშიც კი დაიწერება გიორგი ლეონიძის მშვენიერი ესსე –
„ქართული მესიანიზმი“. „ჩვენი სული დაეკიდა აფრიალეზულ პერ-
ანგს (აქედან წმ. კვართის მესიანიზმი)... ჩვენ ყველაზე მეტად გვეს-
მოდა ქრისტიანობა, როგორც ხსნა ახლობლის, მეზობლის, ამგვარი
გაგება არ ჰქონია არც ბიზანტიას და არც იმპერიალისტურ რუსეთს“
(48, 77). გიორგი ლეონიძის ამ სიტყვებში რუსეთთან დაპირისპირე-
ბა არა მარტო პოლიტიკური სიტუაციით აიხსნება, არამედ რუსული
სიმბოლიზმის ძირითად თემასთან – რელიგიური აღორძინების იდეასთან
პოლემიკის ელფერსაც ატარებს.

ვასილ ბარნოვის შემოქმედებითი ენერგიაც ნაციონალური მსოფ-
ლმხედველობისა და მსოფლშეგრძნების აღორძინებისაკენ იყო მიმა-
რთული. უძველესი რელიგიური – მსოფლმხედველობრივი ძირები-
საკენ მიბრუნება ეროვნული თვითმყოფადობისათვის ბრძოლას გულისხ-
მობდა. ამ მიზნით ქართულმა მხატვრულმა აზროვნებამ წარმართო-
ბას მიაპყრო მზერა.

ქართული წარმართობა ნაციონალური თვითმყოფადობის დას-
ტურიც იყო და მასში ეროვნული განახლების დვრიტასაც მზერდნენ
ჩვენი მწერლები. ამ საკითხში ბიძგის მიმცემი ივანე ჯავახიშვილის

გამოკვლევაც („ქართველთა წარმართობა“) აღმოჩნდა. ვასილ ბარნოვის დაინტერესებაც ქართული წარმართული რელიგიით ყოველივე ზემოთქმულით აიხსნება.

რელიგიური ტოლერანტობაც ერთი უმთავრესი ნიშანია ვასილ ბარნოვის მხატვრული აზროვნებისა. ისტორიული ხასიათის მოთხრობაში „სვიმონ ხელი“ ვასილ ბარნოვი ამბობს: „ყოველი სჯულის დედააზრი ერთი და იგივეა, ყველა ეს მოძღვრებანი თავიანთ არსებით ნაწილში ჰგვანან ერთმანეთს. ყველა ესენი აღიარებენ მიუწვდომელ არსებას, რომელიც არის შემოქმედი ყოველის და დასაბამი კეთილისა. თანაც ყველა მოძღვრება იმასა თხოულობს ქმნილებისაგან, რომ ის ზნეობით და მოქმედებით უახლოვდებოდეს ყოვლად სრულ შემოქმედს“ (I, 82)).

ეს არაა მწერლის მიერ ემოციურად ნათქვამი ფრაზა. ამგვარი თვალსაზრისი მოვლენის არსის ღრმად წვდომის შედეგია. ვიქტორ ნოზაძის „ვეფხისტყაოსნის“ ღმრთისმეტყველებაში“ აღნიშნულია: „სამივე დიდ რელიგიაში – მოსეიზმი, ანუ იუდაიზმი, ქრისტიანიზმი და მაჰმადიანიზმი – ხუთი მთავარი და მტკიცე დებულებაა: 1. ღმერთის არსებობა, 2. ღმერთის ერთება, 3. ღმერთის განგება, 4. ქვეყნის შექმნა და 5. გამოცხადება“ (32, 68).

უფლის წინაშე ყოველი კაცის თანასწორობის იდეა მკაფიოდაა გამოხატული „ახალ აღთქმაში“. პავლე მოციქული, ეპისტოლეში გალატელთა მიმართ წერს: „არა არს ჰურიება, არცა წარმართება, არა არს მონება, არც აზნაურება; არა არს რჩევა მამაკაცისა, არცა დედაკაცისა, რამეთუ თქუენ ყოველნი ერთ ხართ ქრისტე იესუი მიერ“ (გალატ. 3,28).

სჯულშემწყნარებლობის იდეა უცხო არასოდეს ყოფილა ქართველი კაცისათვის. ამის დასტურად მარტოოდენ დავით აღმაშენებლის სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობაც იკმარებდა. ვასილ ბარნოვის რელიგიური ტოლერანტიზმიც მკაფიოდ იკითხება მწერლის მხატვრულ ნააზრევში და მისი ღრმა ჰუმანიზმის საფანელია.

ვ. ბარნოვის მსოფლმხედველობის უმთავრესი თავისებურება, როგორც ითქვა, წარმართობისა და ქრისტიანობის მორიგებაა. XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე მდგომი შემოქმედი, ნეტარი ავგუსტინეს მსგავსად, თითქოს ხიდს სდებს ორ სამყაროს შორის. „ნეტარი ავგუსტინე ორი ეპოქის მიჯნაზე ცხოვრობდა და მის მიძღვრებაში ჩანს ორი ეპოქის მსოფლმხედველობის თავისებურება. ანტიკურ ფილოსოფიასაც თითქოს თავისი მიეზლო, იგი გარკვეული ასპექტით ახალ მსოფლმხედველობასთან შესაბამისობაშია მოყვანილი“ (, 38). წარმართობისა და ქრისტიანობის მორიგების გზაზე, ავგუსტინეს მსგავსად, ყველაზე მნიშვნელოვან ფიგურად ვ. ბარნოვსაც პლატონი ესახება, რომელმაც თითქოს ქრისტიანული სიბრძნის მთელი ჭეშმარიტება აღმოაჩინა. ეს აღმოჩენა კი სულის უკვდავების აღიარებაში მდგომარეობს. თუ წინა ფილოსოფოსებმა სხეულზე მიაჯაჭვეს სული, პლატონმა სულის უკვდავება სცნო, სულს ღვთაებრივი სიბრძნის ზიარება დაუსახა მიზნად. ვ. ბარნოვის მხატვრული აზროვნებაც, და, რაც მთავარია, მისი ეთიკაც, უპირველეს ყოვლისა, სულის უკვდავებას ეფუძნება. ოღონდ აქ იგი დაშორდა ქრისტიანობას და უფრო პლატონს ერწმუნება. ორფიკულ-პითაგორული რწმენის კვალობაზე განსწავლული პლატონის მსგავსად, როგორც ითქვა, ბარნოვიც სულთა გარდასხეულებას, (მეტემფსიქოზს) აღიარებს.

ქრისტიანობისათვის სული, რა თქმა უნდა, სხეულთან ერთად არ კვდება, მაგრამ ყოველგვარი ხელახალი გარდასხეულება გამორიცხებულია. ვ. ბარნოვი კი სწორედ სულთა გარდასხეულების იდეას იზიარებს. მისი მსოფლმხედველობრივი სინკრეტიზმის ერთ-ერთი მასაზრდოებელი სწორედ პლატონია. პლატონის მეშვეობით ცდილობს იგი ქრისტიანობის გადახალისებას. მაგრამ პლატონს ბოლომდე მაინც არ მიჰყვება, შუა გზაზე ჩერდება და პირველქმნილი ქრისტიანობისაკენ ბრუნდება. პლატონმა ხორცი სულის დილეგად და სასაფლაოდ გამოაცხადა და სოკრატეს პირით მისგან განთავისუფლება იქადაგა. თუ პლატონი ხორცის შესახებ სარკასტულად მახვილსიტყვაობს ბერძნულში ხორცისა და საფლავის ფონეტიკური მსგავსების გამო („სომა“ – „სემა“), ვ. ბარნოვი სულისა და ხორცის ჰარმონიის მქადაგებელია: „სული! სული! რა იცით, რომ სული იგივე ხორცი არ არის, მხოლოდ წმინდა, გასპეტაკებული, ჰაეროვანი, გამშვენებული, ნათელქმნილი? (II, 83).

რუს სიმბოლისტებსაც სულიერების რანგში აჰყავთ ხორცი“. დიმიტრი მერეჟკოვსკი, ვლადიმერ სოლოვიოვის კვალდაკვალ, ლაპარაკობს „სულიერ ხორციელებაზე“ („Духовная плоть“), როგორც განვითარების საბოლოო მიზანზე (87, 264).

ვასილ ბარნოვთანაც საბოლოო მიზანი მძიმე და ბნელი მატერიის სრულქმნაა. („მძიმეა და ბნელი პირველარსი მატერია“, – წერდა ბარნოვი). ამ სრულქმნასა და განვითარებას კი, „ამ უძლეველ წარმოშობას და მოსპობას, სიკვდილ-სიცოცხლეს საკუთარი ჰაზრი სტანჯავს“ და ეს მანამ, „სანამ ისე ჰაეროვნად შეიქმნება ნივთიერება, რომ ძალას შეიმოსს უცვალებლად წარმოშობის პირველსახენი, მაშინ მოისპობა დაშლა, სიკვდილი და გამეფდება სანეტარო არსებობა უცვლელ-უხრწნელი“ (X, 124).

ვასილ ბარნოვის ეს, „არსებობა უცვლელ-უხრწნელი“ თუ „ნათელქმნილ ხორცი“ ფაქტიურად იგივეა, რაც ვლ. სოლოვიოვის „წმინდა სხეულებრიობა“ („Святая телесность“), თუ „უხრწნელი სხეულებრიობა“ („Нетленное тело“), ან დ. მერეჟკოვსკის „სულიერი ხორციელება“ („Духовная плоть“). ამ ზედმეტად ღვთაებრივ გზაზე რუსი რელიგიური ფილოსოფოსებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სიყვარულს. კ. სოლოვიოვისათვის სიყვარულის მეშვეობით იქცევა ადამიანი მეკავშირედ ღვთაებრივსა და მიწიერ საუფლოს შორის.

სულისა და ხორცის ჰარმონია თუ ამქვეყნიური სიამით ტკბობა, ვ. ბარნოვის რწმენით, მკაფიოდაა გამოვლენილი ქართულ წარმართობაში, რომელსაც იგი „ნათელთა თაყვანისცემას“ უწოდებს. ნათელთა თაყვანისცემა ჩვენი მწერლისათვის „აწმყო ცხოვრებისა, სხეულთა სიმშვენიერისა, მიმზიდველის სიყვარულ-სიხარულისა, ქვეყნიურის არსებობის ყოველგვარ სამკაულისა“ და ლხენის რელიგიაა. „ეს სჯული, – ამბობს ვ. ბარნოვი, – ხორცის განლევას და დაკნინებას კი არ ჰქადაგებდა სულის ასამაღლებლად, არამედ ესწრაფოდა ხორციელი ბუნების გაძლიერებას ისევე, როგორც სულიერი ბუნებისა...“ (X, 181).

ვ. ბარნოვს სწორედ ამქვეყნიური ლხენითა და სიამით ტკბობა ხიბლავს. ამასვე ხედავს იგი პირველქმნილ ქრისტიანობაშიც. „ქრისტიანობაც, პირველყოფილი ქრისტიანობა სქოლასტიკისაგან ხელშეუხებელი და შეურყეველი თავის ძირითად დებულებებში უარს არა ჰყოფდა ნათელთა თაყვანისცემის საფუძვლებს მხიარულთ“ (X, 92). ვ. ბარნოვის მიერ პირველქმნილი ქრისტიანობისაკენ მიბრუნება

რუსულ რელიგიურ ფილოსოფიასთან ნაზიარეობითაც არის განპირობებული. როგორც ზემოთ ითქვა, ვასილ ბარნოვის მსოფლმხედველობრივი კავშირი რუს რელიგიურ ფილოსოფოსებთან, ე. წ. „ბოგოისკატელებთან“, იპოლიტე ვართაგავამ აღნიშნა ჯერ კიდევ მწერლის სიცოცხლეში გამოქვეყნებულ ნარკვევში. სამწუხაროდ, შემდგომში აღარავინ შეხებია მას. არადა, ვასილ ბარნოვის მხატვრული აზროვნება, რუსი რელიგიური ფილოსოფოსების გარკვეულ ზეგავლენას განიცდის.

„ახალი რელიგიური ცნობიერება“ (ასეც უწოდებენ „ბოგოისკატელობას“) XIX საუკუნის დასასრულსა და XX-ის დასაწყისში ჩამოყალიბდა. იგი ვლადიმერ სოლოვიოვიდან (1853-1900) იღებს სათავეს. ვლ. სოლოვიოვმა დასახა გზები ქრისტიანობის განახლებისა და გააქტიურებისა. ვლ. სოლოვიოვის გარდაცვალებიდან 2-3 წლის შემდეგ სწორედ მის იდეებს დაეყრდნობა და საბოლოოდ გაფორმდება ახალი მიმართულება რუსული აზროვნების ისტორიაში.

„ბოგოისკატელებმა“ – დ. მერეჟკოვსკი, ვ. როზანოვი, ნ. ბერდიაევი, ს. ბულგაკოვი და სხვ. – (რომელთა ნაწილმა ღრმა კვალი დააჩნია რუსულ სიმბოლიზმს) დასახეს ქრისტიანობის სოციალური განახლებისა და აქტივიზაციის გზები. პრაქტიკულად ყველა მათგანმა მიიღო ვლ. სოლოვიოვის იდეა ღმერთკაცობრიობისა (Богочеловечество), რომლის თანახმადაც ისტორიის არსს ღმერთის და ადამიანის ურთიერთმიმართების პროცესი წარმოადგენს.

„ბოგოისკატელობას“ საფუძვლად, უპირველეს ყოვლისა, შერყეული ქრისტიანული რწმენის გადარჩენის წადილი უდევს. ეს მიზანი არამც თუ გამოსჭვივის „ბოგოისკატელთა“ ნააზრევში, არამედ არაერთგზის შეხვდებით მის აშკარა განცხადებასაც: „რომ არ ყოფილიყო ეს საშინელი რელიგიური ცინიზმი ევროპაში, მე ალბათ მთელი ცხოვრება წყნარად ვიდგებოდი ანთებულ სანთლებით ხელში და მექნებოდა მხოლოდ ქრისტიანული (მართლმადიდებლური) სათნოების განცდა“, წერდა გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე ვ. როზანოვი მეგობარს (79, 30). დ. მერეჟკოვსკიც ახალი რელიგიური ცნობიერების მიზანდასახულობას შერყეული ქრისტიანული რწმენის დამკვიდრებაში ხედავდა: „მომავალი ქაოსის, უნიადაგობის აპოთეოზის, სტიქიური შეუგნებლობისა და ურწმუნოებისაგან მხოლოდ ახალი რელიგიური ცნობიერება, დოგმატის ახლებური გაგება თუ გვიხსნის“ (79, 108).

„ბოგოისკატელების“ კრიტიკის მახვილი ისტორიული ეკლესიის მიერ შემუშავებული ქრისტიანული დოგმატიზმისა და სქოლასტიკის წინააღმდეგ იყო მიმართული. მსგავსად ამისა, ვასილ ბარნოვიც ცდილობს გადაახალისოს ორთოდოქსალური ქრისტიანობის არსი, პირველქმნილ ქრისტიანობას მიუბრუნდეს და ღრმა ანთროპოსოფიური შინაარსი აღმოაჩინოს მასში. სწორედ პირველყოფილი ქრისტიანობის ანთროპოსოფიური შინაარსის აღდგენა იყო რუსი „ბოგოისკატელების“ მიზანი. ვ. როზანოვისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში ე. გოლერბახი წერს: „ისტორიული ქრისტიანობა, რომელმაც დაივიწყა ადამიანი და შეცვალა ანთროპოსოფია (რაშიც მდგომარეობს არსი ქრისტეს მოძღვრებისა) ღვთისმეტყველებით – აი, ის ტვირთი, რისგანაც სურდა როზანოვს საკუთარი თავისა და ჩვენი განთავისუფლება“ (79, 64).

„ბოგოისკატელობა“ ამქვეყნიური ყოფის ასკეტური უარყოფის წინააღმდეგ ილაშქრებდა და ადამიანის ხორციელი ბუნების აპოლოგიად გვევლინებოდა. მაგალითად, ვასილ როზანოვი იქამდე მივიდა, რომ მოითხოვდა ძირითად აქტს ადამიანის ბიოლოგიური არსებობისა, აქტს არსთა გამრავლებისა ეკლესიაშიც დათმობოდა ადგილი.

მძლავრი ანტიასკეტური სულისკვეთებითაა გამჭვალული „ბოგოისკატელების“ მეორე ცნობილი წარმომადგენლის, დიმიტრი მერეჟკოვსკის ვრცელი ხუთტომიანი ტრილოგიაც – „ქრისტე და ანტიქრისტე“, მიუხედავად მისი ავტორის ღრმა ქრისტიანული რწმენისა.

ვ. ბარნოვი ვ. როზანოვივით არ მისულა ვნებით აღსავსე ხორციელ მისწრაფებათა გაღმერთებამდე, მაგრამ მის შემოქმედებაში აშკარადაა გამოხატული ანტიასკეტური სულისკვეთება. ამისი მკაფიო ნიმუშია რომანი „ტრფობა წამებული“.

როგორც ცნობილია, ვ. ბარნოვის ნაწარმოების კონფლიქტი აღებულია გიორგი მერჩულის თხზულებიდან. აგიოგრაფიული თხზულების რომანული ეპიზოდის თანახმად, მეფე აშოტ კურაპალატმა არტანუჯის ციხე ააშენა და იქ მეუღლის გვერდით „დედაკაცი სიძვისაჲ“ მიიყვანა. ფორმალურად ქალი განძეულის მცველი იყო, ფაქტიურად კი „გარდარეული“ ტრფობის ალი სწავდა მისდამი მეფეს. გახმაურდა ეს ამბავი და ცნობილი სასულიერო მოღვაწის გრიგოლ ხანძთელის ჩარევა გამოიწვია. ხანძთელმა მეფის უჩუპრად სასახლიდან წამოიყვანა ქალი. გაკიცხა იგი უღირსი საქციელისათვის და სოფელ მერეს დედათა მონასტრის წინამძღვარს, ფებრონიას (ვ. ბარნოვის რომანის მიხედვით – თებრონიას) მიაბარა.



ვერ შეეღია აშოტი ნანდაურის დაკარგვას, მივიდა მერეს, ეახ-
ლა დედათა მონასტრის წინამძღვარს და ტყუილიც იკადრა ქალს
ჩვენი განძეული ებარა, რაღაც გვაკლია სათვალავში, წამოვიდეს,
სრულად მოგვითვალოს ყოველივე და მერე უკანვე დაბრუნდესო.

არ დაუჯერა წინამძღვარმა აშოტს, არ გაატანა ქალი და უარ-
ით გამოისტურმა ხელმწიფე. მეფის ძლიერ განცდას აგიოგრაფიც
არ მაღავს. მწარედ აღმოხდება კურაპალატს: „ნეტარ მას კაცსა,
ვინ არღარა ცოცხალ არს!“ (30, 292) ეს ფრაზა მკითხველს ბევრ
რამეს ეუბნება: უბრალო, ხორციელი გატაცების საგანი არ ყოფილა
მეფისათვის ქალი... არცთუ მარტოოდენ ჟინის მოსაკლავად ნდომე-
ბია იგი ...

მერჩულის მიხედვით, ხანძთელისა და ფებრონიას ქმედება ზნეობის
დამცველთა საქციელია. ამიტომ ჩაერია ხანძთელი მეფის პირად
ცხოვრებაში. ქვეყნის ერთიანობისა და კეთილდღეობისათვის დამ-
აშვრალი, დიდი საეკლესიო მოღვაწე, სხვაგვარად ვერ მოიქცეოდა.
მეტეც, ეს ფაქტი უფრო ამაღლებს მკითხველის თვალში გრიგოლ
ხანძთელის პიროვნებას. აგიოგრაფიული თხზულების აღნიშნული
პასაჟი იკითხება, როგორც გრიგოლ ხანძთელის და მასთან ერთად,
დედათა მონასტრის წინამძღვარი ქალის, ფებრონიას, გაბედულების,
პირუთვნელობის, პრინციპულობის, სახელმწიფოებრივი ზრუნვის,
და შეუვალი ავტორიტეტის დასტური.

„ტრფობა წამებული“ ისტორიული რომანია. მაგრამ ვ. ბარნოვს
ისტორია აინტერესებს არა თავისთავად, არამედ როგორც საკუთარი
ფილოსოფიური იდეის რეალიზაციის საშუალება. ამ მხრივ იგი
საერთოს პოულობს რუსული სიმბოლისტური პროზის წარმომად-
გენლებთან – დიმიტრი მერეჟკოვსკისთან თუ ვალერი ბრიუსოვთან.
როგორც რუსი ლიტერატურათმცოდნენი აღნიშნავენ, მათ ისტორია
„მოარგეს“ საკუთარ ფილოსოფიურ შეხედულებებს (84, 31).

ვასილ ბარნოვის მსოფლმხედველობრივი პრინციპებიდან გა-
მომდინარე „ტრფობა წამებულში“ აგიოგრაფიული თხზულებისაგან
განსხვავებული დამოკიდებულებაა გამჟღავნებული სასულიერო პირების
მიმართ. გრიგოლი და თებრონია, რომანის მიხედვით, სიყვარულის
დამანგრეველთა როლში არიან. მათი მოქმედება ადამიანის ამქვეყნი-
ურ მისწრაფებათა წინააღმდეგაა მიმართული. მონაზონნი ხორციელი
წადილის დათმობას მოითხოვდნენ მარტოოდენ სულის საღებნად.

ადამიანის არსებობა კი ხორციელისა და სულიერის ჰარმონი-
ულობას გულისხმობს. ვ. ბარნოვის რომანის მიხედვით პატივმოყ-

ვარეობით შეპყრობილმა გრიგოლ ხანძთელმა, რომლის მიზანი იყო, შექმნილიყო „წმინდანად ეკლესიისა, სულიერ მოთავედ მისი უარყოფილი... ერთი ნაწილი თავის ბუნებისა: თავისი ნივთიერი არსება, შეუდგა აწ განვითარებას მხოლოდ სულისას“ (V, 278). ამან კი ვერ მოუტანა სულის სიმშვიდე. გრიგოლის პიროვნება გაორებას განიცდის. მისი სულიერი მთლიანობა დარღვეულია. ხშირად ეჭვი ღრღნის მას: „ხორცი ჰყვედრიდა სულზედ გადაგებულს, რომ არსება მისი იქმნა უსამართლოდ უარყოფილი... ამოდ გამობილი“ (V, 317).

„ტრფობა წამებულის“ სასულიერო პერსონაჟებმა ნივთიერი ქვეყანა დაამდაბლეს, „სოფელი“ მოიძულეს. მონაზონ ივლითზე რომანში ნათქვამია: „როცა ქვეყანა უარეყო მონაზონს, არა მხოლოდ პირი ებრუნა სოფლისაგან, სიძულვილით შეეძულებინა იგი და მისი ყოველგვარი სიხარული“ (V, 391). ამგვარი თვალსაზრისი კი, რომანის ავტორის აზრით, შედეგია სახარების შინაარსის არასწორი წაკითხვისა. იმავე მონაზონ ივლითის შესახებ ნათქვამია: „მისი სიტყვები, თუნდ სახარებიდან ამოღებული ფრაზები, მასსავით სასტიკნი იყვნენ, სახიერებასა და მადლს მოკლებულნი. იმათში იხატებოდა მხოლოდ ბრძოლა ყოველგვარი მშვენიერების წინააღმდეგ, ყოველივე ნივთიერი სილამაზის დევნა შეუფერხებელი. იმ საკვირველ თხზულებათა მიხედვით ღმერთი სახიერი მხოლოდ დამსჯელი იყო უწყალო (V, 395).

ასევე არაფერი აქვს საერთო მერეს დედათა მონასტრის წინამძღვრის მონაზონ თებრონიას საქციელს ჭეშმარიტ ქრისტიანულ ღვთისმოსაობასთან. გრიგოლი და თებრონია, რომანის მიხედვით, არა მარტო სიყვარულის დამანგრეველთა, არამედ ქრისტეს მოძღვრების არსის დამარღვეველთა როლშიც არიან.

„ტრფობა წამებულის“ ავტორი აშკარად მიჯნავს ქრისტიანულ მოძღვრებას ეკლესიისაგან. რომანში აშოტის მეტოქედ იგი ეკლესიას სახავს და არა ქრისტიანულ სარწმუნოებას. მწერალი გარკვევით და მკაფიოდ ამბობს: „ეს უდრეკი ძალა იყო ეკლესია, რომლის საყდარი ჰმეტოქეობდა ტახტს, სამეფოს და ისწრაფოდა დაემორჩილებინა იგი“ (V, 307) ცოტა ქვემოთ, ბერულ-ასკეტური წრის მისამართით მთელი სიცხადით ამბობს ვ. ბარნოვი: „მეტი ღმობიერება! „ილოცე მოგეცეს ღმობიერება, გულისა სიღბო იესო ტკბილის“ (V, 408).

ვ. ბარნოვის დადებითი დამოკიდებულება პირველყოფილი ქრისტიანობისადმი არსებითად გამორიცხავს საზოგადოდ ქრისტიანობის

არსის კრიტიკას. ვ. ბარნოვი მხოლოდ ეკლესიის მიერ ხუნდებდაღებული მოძღვრების წინააღმდეგია და რუსი „ბოგოსკატელების“ მსგავსად ქრისტიანობის რეფორმაციასა და ლიბერალიზაციას ცდილობს (აკი გარკვევითაც თქვა „ტროფობა წამებულში“ – „მეტი ღმობიერება!“).

„ტროფობა წამებულის“ ავტორმა საუკუნეებით ნაგები ქრისტიანული შენობის რყევა იგრძნო და მისი გაბზარული საძირკვლის გამაგრება სცადა მისივე პირველსაფუძვლებისაკენ მიბრუნებით. შეიძლება ითქვას, რომ ვასილ ბარნოვის შემოქმედება ნეოქრისტიანულ იდეალზეა პროექცირებული, თავისუფალია დეკადენტობისაგან. მაგრამ ამან არ უნდა დაგვაბნოს, გააჩნია, რა შინაარსს ვდებთ და რა კავშირს ვხედავთ დეკადენტობასა და სიმბოლიზმს შორის. ამ შემთხვევაში რუსი სიმბოლისტების დეფინიციას უნდა დავეყრდნოთ. სიმბოლიზმსა და დეკადენტობას შორის ისინი ყოველთვის არ სვამენ ტოლობის ნიშანს. სავსებით სწორად შენიშნავს „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედების მკვლევარი ბელა წიფურია. „სიმბოლიზმისა და დეკადენტობის მკვეთრი დაპირისპირება რუსული მოვლენაა“ (58, 20) ამ ცნებათა დიფერენციაცია მოხდა გამომცემლობა „სკარპიონის“ ირგვლივ შემოკრებილ სიმბოლისტთა წრეში. ანდრეი ბელიც მიჯნავდა ერთმანეთისაგან დეკადენტებსა და სიმბოლისტებს – „არიან დეკადენტები, არიან დეკადენტი-სიმბოლისტები (ანუ ისინი, ვისშიაც დაცემა ებრძვის აღორძინებას), არიან სიმბოლისტები, დეკადენტობის გარეშე. ბოდლერი ჩემთვის იყო დეკადენტი, ბრიუსოვი – დეკადენტი და სიმბოლისტი, რადგან მასში დამცემი ძალები გაწონასწორებული ჩანდა ახალი შემოქმედებითი პოტენციით, ბლოკი – სიმბოლისტი, მაგრამ არა დეკადენტი (70, 112)

თეოდორ სოლოგუბის კრებული მ. პავლოვასეულ წინათქმაში ვკითხულობთ, „დეკადანსს უკავშირდება ინდივიდუალიზმი, ზნეობრივ-ეთიკური რელატივიზმი, პესიმიზმი, სულიერ საწყისთა დისკრედიტაცია, რის საწინააღმდეგოდაც სიმბოლიზმი, როგორც იდეალისტური, მისტიკური, მითოლოგიზირებული, თეურგიული ხელოვნება, ორიენტირებულია ნეოქრისტიანულ იდეალზე“ (91, 6). ამგვარ იდეალზეა ორიენტირებული ვასილ ბარნოვის შემოქმედებაც.

ვასილ ბარნოვის რწმენით, სახიერია ეს ქვეყანა; ამქვეყნიური ყოფა კეთილ ძალთა გამოვლენისა და განვითარებისათვის არის

შექმნილი, ამსოფლიური ყოფის მოძულეა არ შეიძლება: ივემე ამ-
ქვეყნად ნეტარება ზეციური, ეზიარე განცხრომას უშრეტს... კმაღ-
ლობდე შემოქმედს სახიერს, უხვად სიკეთის შენდა მანიჭებელს“, –
წერს „ტროფობა წამებულის“ ავტორი და იქვე კიდევ უფრო გარკვევით
ამბობს: „ცისკენ მიქცეული გზა მებრძოლ გვამთათვის ქვეყნისაკენვე
ბრუნდება, სოფელზედვე გადის“ (V, 249) ამ ფრაზაში უეჭველად
გამოსჭვივის მსოფლმხედველობრივი მემკვიდრეობითობა ქართული
ჰუმანიზმის ეპოქის უდიდესი წარმომადგენლის თვალსაზრისთან:
„ვისთვის ჰკვდები, ვერ მიჰხვდები, თუ სოფელსა მოიძულე“.

საერთოდ, ძალზე დიდია რუსთველის გავლენა ვ. ბარნოვის
შემოქმედებაზე. თვითონაც აცხადებდა მწერალი: „არ არსებობს ქართვე-
ლი მწერალი, რომელსაც ახლოს თუნდა შორეულად არ ეხილოს
შოთას აჩრდილი მოციაგე“ (X, 94). ამ სიტყვების ავტორი, უპ-
ირველეს ყოვლისა, საკუთარ შემოქმედებას თვლიდა დავალებულად
„ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული სამყაროსა და მისი ავტორის მსოფ-
ლმხედველობრივი მრწამსისაგან.

რუსთაველის ეპოქა, ანუ როგორც ვ. ბარნოვი ამბობს –
„ჩვენი ოქროს საუკუნე“ – ძველი ქართული წარმართული რწმენისა
და მსოფლმხედველობის ახალ (ქრისტიანულ) კულტურასთან მორიგე-
ბის ეპოქად მიაჩნია. „ჩვენი ოქროს საუკუნის მოღვაწეები არიან
განმაახლებელნი ჩვენი ძველის მსოფლმხედველობისა და რწმენისა,
მისი ორიგინალურად დამმუშავებელნი და ორიგინალურად დამაკავ-
შირებელნი ახალ ქართულ კულტურასთან“ (X, 94).

ვ. ბარნოვის მსოფლმხედველობრივი სისტემა აღორძინების ეპოქის
დარად ანთროპოცენტრულია და არა თეოცენტრული. რენესანსის
ეპოქაც, რომელიც ასე მახლობელია ვ. ბარნოვისათვის სწორედ
ანთროპოცენტრულობით განსხვავდება შუა საუკუნეების თეოცენ-
ტრული კულტურისაგან. ვ. ბარნოვი რენესანსის ეპოქის ძალზე
საინტერესო შეფასებას იძლევა: „თუ აქამდინ (რენესანსამდე – ა. გ.)
ხორცი აღიარებული იყო საპყრობილედ სულისა, ხოლო ნივთიერი
ბუნება შემავიწროებლად სულიერის აღმაფრენისა, ეხლა ისწრაფიდ-
ნენ განევითარებინათ ყოველივე ძალები ხორციელი თუ სულიერი
მათის ბუნების თვისებათა შესაფერისად.

კვლავ დაფასდა სიმშვენიერე ნივთიერი: ადამიანი უნდა შექმნილიყო უნაკლო ქმნილებად, როგორც რამ კაცთღმერთი ყოველმხრივ სრული; ხორციელი სიმშვენიერეც დასახეს ფასდაუდებელ სიკეთედ, როგორც მშვენიერება სულიერი.

ამგვარმა თვალსაზრისმა მიახედა ევროპა ანტიკურ კულტურისაკენ, ძველ ბერძნულ და რომაულ განათლებისაკენ. იმ კულტურას ედვა საფუძვლად თანასწორი თაყვანისცემა ნივთიერის და სულიერის ბუნებისა“ (X, 89).

ამგვარსავე შინაარსს ხედავს მწერალი XII საუკუნის ქართულ კულტურაშიც, რომელიც მწერლის სიტყვით: „იყო ჩვენი განახლების საუკუნე, ჩვენი რენესანსი“.

გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული რენესანსის პრობლემა პირველად გრიგოლ რობაქიძემ და ვასილ ბარნოვმა დააყენეს. 1910 წელს გრიგოლ რობაქიძემ ლექცია წაიკითხა შოთა რუსთაველზე. ოდნავ მოგვიანებით წერილში – „ილია ჭავჭავაძე და საქართველოს ტრაგედია“ (ბარათები ვანო გომართელს, არჩილ ჯორჯაძეს) – მკაფიოდ განაცხადა რუსთაველის შესახებ – „იგი მზიური ერთად-ერთი წინამორბედი იყო ფეროვანი რენესანსისა“ (38, 279). ვასილ ბარნოვის წერილი „ფსევდოკლასიციზმი საზოგადოდ და ქართულ ლიტერატურაში კერძოდ“, სადაც იგი ქართულ რენესანსზე მსჯელობს, მართალია, 1923 წლით თარიღდება, მაგრამ მწერლის მხატვრულ თხზულებებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ქართული რენესანსის მსოფლმხედველობრივი შინაარსი გაცილებით ადრე გარდატყდება მის შემოქმედებაში.

თუ ევროპულმა რენესანსმა ანტიკური კულტურისაკენ მიიხედა, ქართული რენესანსი, ვ. ბარნოვის თვალსაზრისის თანახმად, ქართულ წარმართულ კულტურას დაეყრდნო: „იჩინა თავი ძველისძველმა მსოფლმხედველობამ, რომელიც აქამომდე უჩინარ იყო, რომლის შუქი ოდნავდა მოსჩანდა ქრისტიანულ ნიადაგზედ დამუშავებულ ახალ აზროვნებაში ქართველებისა... საქართველოს უკეთესმა შვილებმა თავისუფალ შემოქმედებისადმი მისწრაფებაში მიაპყრეს თვალნი იმ შორეულ წარსულის ნაშთებს. მათ ვეღარ აკმაყოფილებდათ ქრისტიანულ ასკეტური უარყოფა ნივთიერი ბუნებისა, აწმყო ცხოვრებისა, სხეულთა სიმშვენიერისა... ივინი აღლოთი ისწრაფვოდნენ უცვ-

ლელ სიმშვენიერებისადმი ამ ქვეყნადაც, რასაც ჰქადაგებდა ჩვენი უწინდელი სჯული მოლიძარე ნათელისა, სიყვარულ-სიხარულის თაყვანისმცემლობა ჩვენი და ეს მით უფრო, რომ ქრისტიანობაც პირველყოფილი ქრისტიანობა სქოლასტიკისაგან ხელშეუხებელი და შეურყეველი თავის ძირითად დებულებებში უარს არა ჰყოფდა ნათელთა თაყვანისცემის საფუძვლებს მხიარულთ“ (X, 92).

ასე დაუკავშირდა ერთმანეთს, ვ. ბარნოვის თვალსაზრისით, XII საუკუნის ქართულ კულტურაში ქართველთა უძველესი წარმართული რწმენა და პირველყოფილი ქრისტიანობის არსი. რაც მთავარია, თავის მხატვრულ ნააზრევშიც ვ. ბარნოვი ძირითადად სწორედ ქართული რენესანსის მსოფლმხედველობრივი შინაარსის აღდგენასა და ერთგვარ ახლებურ გადააზრებას ცდილობს. რუსთველია XII საუკუნის ქართული კლასიკური კულტურის მწვერვალი და, როგორც ითქვა, ვ. ბარნოვის მხატვრული აზროვნებაც დიდად არის დავალებული „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორისაგან.

ვ. ბარნოვის ლტოლვა ქართული რენესანსის მსოფლმხედველობრივი შინაარსისა თუ მხატვრული პრინციპების აღდგენისა და ახლებური გადააზრებისაკენ ძალზე მკაფიოდ იჩენს თავს მწერლის ეთიკურ თუ ესთეტიკურ კონცეფციაში.

„როგორც რამ კაცთღმერთი ყოველმხრივ სრული“

ვ. ბარნოვის ეთიკურ კონცეფციაზე მსჯელობისას ერთი ფრაზა უნდა გავიხსენოთ, რომელსაც მწერალი ათქმევინებს ანგელოზს მიმქრალი შარავანდედის“ ფინალში, რომანის მთავარი გმირის, გურიელის ასულის, თინათინის შესახებ: „განიცადა ძალა სიყვარულისა და აღსდგა მასში ხატება ღვთისა“ (III, 362). ამ სიტყვებით მკაფიოდაა გამოთქმული მწერლის კონცეფცია – ადამიანის არსებობის მიზანი ღვთის ხატების აღდგენა ყოფილა. ეს უმაღლესი ეთიკური პრინციპი, „მიმქრალი შარავანდედის“ ავტორის აზრით, სიყვარულის მეშვეობით მიიღწევა.

სიყვარულის იდეას კონცეფციური ფუნქცია აქვს ვ. ბარნოვის მხატვრულ ნააზრევში, „მიმქრალი შარავანდედის“ აზრობრივი შინაარსიდან გამომდინარე, სიყვარულის მსახურება საშუალებაა შემოქმედის ბადალი სრულყოფილების მიღწევისა. ამ იდეითაა დამუხტული ვ. ბარნოვის შემოქმედება. ამიტომაც, რომ მწერლის რომანებისათუ მოთხრობების მეშვეობით უამრავი შეყვარებული წყვილის თავგადასავალს ვეცნობით და ყველა შემთხვევაში სიყვარული ღვთაებრივ სრულყოფილებასთან ზიარებისა და სულიერი ნეტარების საშუალებაა, ხოლო მისი უარყოფა ჭმუნვისა და ტრაგედიის მიზეზი.

ამქვეყნიური სიყვარული ღვთაებრივი სიყვარულის ნაწილად მოიაზრება ვ. ბარნოვის მიერ. ამ მხრივ, იგი რუსთველს უდგას გვერდით, რამეთუ ამქვეყნიურ მიჯნურობას „საზეო მიჯნურობის“ მიბაძვად აცხადებს. „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორმა ხომ ხორციელი სიყვარული „საზეო“ ანუ საღვთო სიყვარულის მიბაძვად მიიჩნია და, როგორც აღნიშნავენ, „სწორედ ამ მიბაძვაშია ქრისტიანული „თეოზისის“ ე. ი. განღმერთობის არსი“ (43, 100)

რუსთველის მსგავსად, ვ. ბარნოვისათვის ყოველგვარი ტრფიალება – „გინა თუ საღმრთოი ... გინა ბუნებითი და ნერგობითი“ „ძალი ერთობითი და შეზავებითია“ (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი – 33, 42).

როგორც ცნობილია, საღვთო და ადამიანური სიყვარულის ურთიერთმიმართების ტენდენციამ გაგრძელება ჰპოვა ქართული პოეტური კულტურის მეორე დიდი წარმომადგენლის დავით გურამიშვილის შემოქმედებაში. ამ იდეის გამოძახილი იგრძნობა ქართველ რომანტიკოსთა პოეზიაშიც. გრიგოლ ორბელიანი „სადღეგრძელოში“

წერს: „მოვიგონოთ სიყვარული... რომლით კაცი მშვენიერობს, მაშინ თვით ღმერთს ემსგავსება“. სიყვარული, „სადღეგრძელოს“ ავტორისათვის, უკვდავი გრძნობაა, „იმიერ სოფელს“ თან წაჰყვება ადამიანს: „რომ სახე მისი თვალთა დახშულმან, თანა წარვილო იმიერ სოფელს“.

ამ ტრადიციის გამრგძელებელია ვ. ბარნოვიც. მეტიც, „ვეფხისტყაოსნის“ მსგავსად, ადამიანური სიყვარულის გაღვთაებრივება ვ. ბარნოვის მხატვრული შემოქმედების ლაიტმოტივია. ამქვეყნიური, მიწიერი სიყვარული ღვთაებრივი სიყვარულის გამოვლენა, ანუ „გამოკრთომა“ – როგორც თავად იტყვის მწერალი „ტრფობა წამებულში“ ხატის წინ დაჩოქილი აშოტ კურაპალატის პირით: „შენ უწყი სახიერო, მხოლოდ ეხლა შეეხო ჩემს გულს სიყვარული და იგი ხომ თვით შენივე გამოკრთობაა ამ ქვეყნად, სიყვარულო დაუსრულებელი!“ (V, 283).

აშკარაა, რომ ამ სიტყვების ავტორს სპეციალური ხორციელი სიყვარული, რუსთველის მსგავსად, „საზეო“ სიყვარულის მიბაძვად მიაჩნია („მართ მასვე ჰბაძვენ...“), მისთვისაც ღმერთია წყარო სიყვარულისა („შენ დაჰბადე მიჯნურობა“), რომელსაც „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი შესთხოვდა: „მომეც მიჯნურთა სურვილი, სიკვდილმდე გასატანისა, ცოდვათა შემსუბუქება, მუნ თანა წასატანისა“. ფაქტიურად, ამ თვალსაზრისის პერიფრაზია ვ. ბარნოვის სიტყვები „ტრფობა წამებულიდან: „მიჯნურობა ეს სიკვდილმდე გასატანია, იქნება მუნ თანა წასატანიც“ (V, 386).

სიყვარულის ღვთაებრიობის შესახებ, გარკვევით და მკაფიოდ ლაპარაკობს „ტრფობა წამებულის“ ავტორი: „ნათელი ღმერთი თავის მოქმედებაში სიყვარულია უსაზღვრო, უძლეველი და სამარადისო“ (X, 221) ამგვარი თვალსაზრისი ქრისტიანული კონცეფციით არის პირობადებული.

სიყვარულის ღვთაებრიობის იდეა უმთავრესი დებულებაა ქრისტიანობისა. იოანე ღვთისმეტყველი გვასწავლის: „სიყვარული ღვთისაგან არს... რამეთუ ღმერთი სიყვარული არს“ (იოანეს I ეპისტოლე, 4, 7-8).

ვ. ბარნოვისათვის სიყვარული (მიჯნურობა) არა მარტო ამაღლებისა და სრულქმნის არამედ, მარადიულობასთან ზიარების საშუალებაა, რამეთუ მწერლის სიტყვით: „სიკვდილი ვერ სპობს მას ‘მიჯნურს – ა. გ.) მთლად სრულად. კიდევ იცოცხლებს მისი არსება

მის ცალის სულში განსახებული“ (V, 165). მოტანილ ფრაზაში „ცალი“ მეწყვილის გაგებით არის ნახმარი და მასში მიჯნურობის რუსთველური გაგება მოჩანს. (შდრ. „მიჯნურსა... მართებს... სიბრძნე, სიმდიდრე, სიუხვე, სიყმე და მოცალეობა“).

ვ. ბარნოვის მიხედვით, ჭეშმარიტი ღვთაებრივობის მიღწევა, ანუ ღვთის ხატების აღდგენა სწორედ იქ ხდება, სადაც ეს „მოცალე“ (მეწყვილე) სულელები შეხვდებიან ერთმანეთს – „ქალ-ვაჟნი წყვილად შეიქმნებიანო განგებისაგან ერთმანეთისათვის, მხოლოდ ის იშვიათნი იგემებენ უშრეტ სიამეს, ვინც შეჰხვდებიან ერთმანეთს ზღვაში ცხოვრებისა, სხვები დადიან განუჭკრეტელ სიბნელეში მნათობთაგან გაბრწყინებულ დედამიწაზედ.“ (V, 353). ამგვარი მოცალეობის შინაარსი უფრო მკაფიოდაა განმარტებული რომანში – „დედოფალი ბიზანტიისა“: „მიჯნურნი მთლად ერთარსებას წარმოადგენდნენ ქვეყნად ჩენამდინ. იყოფიან განკაცების ჟამს ქალად და ვაჟად. ცხოვრებაში იგი ორი ნახევარი ეძებს ერთმანეთს“. (VIII, 183). და პლატონისა არ იყოს: ყველაზე დიდი ბედნიერება ესაა... ჰჰოვო შენი გულისსწორი, შენი საფერი“. „ტრფობა წამებულში“ ნათქვამია: „მხოლოდ ის იშვიათნი იგემებენ უშრეტ სიამეს, ვინც შეჰხვდებიან ერთმანეთს ზღვაში ცხოვრებისა“. „ქორწინების ჭეშმარიტი საიდუმლო აღსრულდება იშვითთა მიერ და მხოლოდ იშვიათთათვის“ (72, 208), – ამბობდა ნიკოლოზ ბერდიაევი, რომელიც იზიარებდა პლატონის თვალსაზრისს ადამიანის ანდროგინული ბუნების შესახებ და დასძენდა რომ, „სიყვარულის მთელი ტრაგედია ანდროგინული ხატის გაწამებულ ძიებაშია“ (72, 211).

მართალია, პლატონთან ადამიანის ანდროგინულ ბუნებაზე მსჯელობას დიდი ადგილი უკავია, მაგრამ მარტო პლატონით არ უნდა იყოს დავალებული „ტრფობა წამებულის“ ავტორი. ვ. ბარნოვისეული „მოცალეობა“ ბიბლიურ-ქრისტიანულ საფუძველზეც მოიაზრება. „ტრფობა წამებულის“ ავტორისათვის „მოცალეობა“ პირველქმნილი ადამიანური უბიწოების აღდგენის საშუალებაა. ვ. ბარნოვისეული „მოცალეობა“ ე. წ. „ადამ-კადმონის“ ქრისტიანულ იდეას უკავშირდება, რომელიც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო რენესანსული აზროვნებისათვის. – „ადამ-კადმონში“ ხედავდნენ სულიერ სიწმინდესთან აბსოლუტურად მიახლოებულ გვამიერ ბუნებას, „სულიერ ხორციელებას“, ანუ ეთეროვან სხეულს. „ეთეროვანი სხეული“, მდებარეობს ყოფიერებისაგან დაუმძიმებელი, ემოსა პირველადადიანს. შემ-

დეგში, როცა ის ცოდვას ეზიარა, მისი ხორციელი ბუნებაც იცვალა... მან პირველქმნილი სულიერი სიწმინდე დაკარგა და დაირღვა ის ჰარმონია, რაც შეიძლება ყოფილიყო სულიერობამდე გასპეტაკებულ სხეულსა და ადამიანის სულს შორის. ადამიანის განღმრთობა კი ნიშნავს, რომ სულიერ განწმენდასთან ერთად მან უნდა შეიძინოს სხეულებრივი განწმენდა, ეთეროვანი ტანი.“ (43, 180)

როგორც ითქვა, ვ. ბარნოვი ქართული რენესანსის მსოფლმხედველობრივი შინაარსი აღდგენას ცდილობს. მწერლის შემოქმედებაში უპირველეს ყოვლისა, ქართული რენესანსის ანთროპოცენტრული შინაარსი გარდატყდება.

ანთროპოცენტრიზმის პრობლემა უმთავრესია საზოგადოდ რენესანსული აზროვნებისათვის. ვ. ბარნოვიც უპირატესად ამ ნიშნით აფასებს რენესანსულ მსოფლგაგებას. კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ ვ. ბარნოვის თვალსაზრისი რენესანსის ესთეტიკურ იდეალზე, რომლის თანახმად „ადამიანი უნდა შექმნილიყო უნაკლო ქმნილებად, როგორც რამ კაცლმერთი ყოველმხრივ სრული“. ქართულ რენესანსულ მსოფლგაგებაზე საუბრისას ვ. ბარნოვს, უპირველეს ყოვლისა, „ვეფხისტყაოსანი აქვს მხედველობაში, როგორც მწვერვალი XII საუკუნის ქართული კლასიკური კულტურისა, რომლის ავტორის მსოფლმხედველობაც მკაფიო ანთროპოცენტრულობით ხასიათდება: რუსთველოლოგთა განცხადებით: „ადამიანი ღვთაების ტოლია, ადამიანი თვითონ გაიაზრება ღვთაებად – ასეთ პრინციპამდე მივიდა რუსთველის ხანის ქართული აზროვნება“ (43, 164)

ვ. ბარნოვის ეთიკური პრინციპიც, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმაში მდგომარეობდა, რომ „ადამიანი ... შექმნილიყო უნაკლო ქმნილებად, როგორც რამ კაცლმერთი ყოველმხრივ სრული“. ეს კი, უპირველეს ყოვლისა, პირველქმნილი უბიწოების აღდგენას გულისხმობს. ღვთაებრივი უბიწოების ნიმუში კი ე. წ. „ადამ-კადმონია“, ცოდვითდაცემამდელი ხატი, რომელიც იყო შექმნილი ღმერთის მიერ“ სახედ და ხატად თვისად“. ცოდვითდაცემამდელი ადამიანი, ე. წ. „ადამ-კადმონი“, ანდროგინული, ბისექსუალური ბუნებისა იყო. (ღმერთმა შემდეგ „მოიღო“ მისი ნეკნიდან ევა). ამდენად, ადამიანის ღვთაებრივი სრულქმნა და პირველქმნილი უბიწოების აღდგენა ანდროგინულობის აღდგენასაც გულისხმობს. ანდროგინულობის აღდგენის აუცილებელი პირობა კი „მოცალეთა“ შეხვედრა, მათი შერწყმა და შეერთებაა. ასე რომ, „მოცალეობრივი“ სიყვარულის მეშვეო-

ბით ადამიანის ანდროგინული ბუნების, მისი თავდაპირველი უბიწოებისა და სრულქმნილების, ანუ ღვთითმიმსგავსებულობის აღდგენა ხდება. ასეთია ვ. ბარნოვის მხატვრულ-აზრობრივი კონცეფციის ამიტომაც, რომ მის მოთხრობებსა და რომანებში გამუდმებით ეძებს ცალი ცალს. მათი შეხვედრა კი, თუნდ ამქვეყნიური ცხოვრების დასასრულს, მაინც ბედნიერებად აღიქმება. ხოლო „მოცალეობის“ უარყოფა ან მოცალეთათვის ხელის შეშლა ღვთაების წინაშე ჩადენილი დანაშაულის ტოლფასია.

ვ. ბარნოვის არაერთი მხატვრული თხზულება ეძღვნება ქალვაჟის სიყვარულის ისტორიას. უმრავლეს შემთხვევაში მოცალეთა თავგადასავალია აღწერილი. მოცალე წყვილები არიან: გულნაზი და ოთარი („სულთა კავშირი“), მიხაკო და ქეთეთო („ტკბილი ღუდუკი“), თებერა და ეონა („თებერას დანიშნული“), ფარსმანი და შუშანი („ხაზართა სასძლო“) და სხვა მრავალი გამიჯნურებული წყვილი ვ. ბარნოვის მოთხრობებისა და რომანებისა.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ვ. ბარნოვის რწმენით, სიყვარული მარადიულობასთან ზიარების საშუალებაა. სიყვარული „ეს ნაზი გრძნობა ძლიერია თითონ სიკვდილზედ ... ეს ის სირაა ნათელთაგან გრეხილი სიძი, რომელს არ ჰკვეთს ბედისწერის ბასრი მახვილი, მას დრო ვერ სწვდება და მანძილი მის წინა დნება“ (VIII, 82), – წერს ვ. ბარნოვი მოთხრობაში „სულთა კავშირი“.

პლატონის აზრით: სიყვარულის მეშვეობით „მოკვდავი ბუნება ისწრაფვის მარადიულ სიცოცხლეს ეზიაროს და უკვდავებას ... ამრიგად, ყოველი მიხრწნილი სიცოცხლის ნაცვლად განუწყვეტლივ ახალ სიცოცხლეს ტოვებს ამ ქვეყნად“ (34, 58). „ნადიმის“ ავტორის კვალდაკვალ ავითარებს თავის თვალსაზრისს ვ. ბარნოვი, თითქოს სოკრატესავით ირწმუნაო ბრძენი დიოტიმას ნათქვამი: „ერთადერთია (სიყვარული – ა. გ.) ცხოველს მყოფელი, ერთადერთი ძლევს და თრგუნავს სიკვდილს და იქვე სიკვდილთან, თითქოს სიკვდილის მსხვერპლისაგანაც კი ჰბადებს სიცოცხლეს, რომ გადამეტებით შეავსოს სიკვდილისაგან მოცარიელებული ადგილი“ (V, 322).

„სიყვარული არის სურვილი სიკეთის მარადიული ფლობისა;“ „სიყვარული აგრეთვე სურვილია უკვდავებისა“, – გვმოდვრავს „ნადიმში“ პლატონი (34, 56)) სიყვარული საწინდარია უკვდავებისა -- სჯერა ვ. ბარნოვსაც.

„ეს ნაზი გრძნობა ძლიერია თითონ სიკვდილზედ და აერთებს დაშთენილებს გარდაცვლილებთან“... (VII, 89)

ვინც სიყვარულის სამსახურში გალევს ცხოვრებას, მისი სასიკეთო ხვედრი გარდაუვალია, ხოლო თუ უარყავ ღვთაებრივი სამსახური სიყვარულისა, „როცა დაუთავებელ საუკუნეთა შემდეგ კვლავ განხორციელდები პირველ სახედ თუნდ განწყენდილად, ქვეყნად კვლავ შობა შეგაკრთობს, მაშინ ცნობიერების ახლად აელვება აგაკვნეს-აგატირებს საბრალოდ, დედამიწა კეთილ დედინაცვლად დაგესახება“, – წერს ვასილ ბარნოვი და უდავოა, რომ „ქვეყნად კვლავ შობაში“ მეტემფსიქოზი იგულისხმება.

მეტემფსიქოზსაც, სულთა გარდასხეულების ორფიკულ-პითაგორულსა თუ პლატონურ რწმენასაც „ვეფხისტყაოსნის“ კვალობაზე მოიაზრებს ვ. ბარნოვი.

„ვეფხისტყაოსანში“ სულთა გარდასხეულების რწმენის არსებობის საფუძველს ვ. ბარნოვს ნესტანის წერილის („წიგნი ნესტანდარეჯანისა საყვარელსა თანა“) ერთი სტროფის მისეული წაკითხვა აძლევს, რომელიც მხატვრული სიტყვის მეშვეობითაა გაცხადებული მოთხრობაში – „სული მთვლემარე“.

მწერალი დიალოგის ფორმით ავითარებს მსჯელობას სულთა გარდასხეულებაზე. „ზოგ სულს უწერია განხორციელება თანდათან მაღალბუნებოვან არსებაში, უკეთეს გვამთა შემოსვა ... მინამ სული ისევ გაიწმინდება, ისევ ღირსი შეიქმნება დღისით და ღამით ჰხედვიდეს მზისა ელვათა კრთომასა, ბრწყინვალებას დაუსაბამო ნათელისას, რომელი არის შემოქმედი სიმშვენიერისა, სიკეთისა, ჭეშმარიტებისა“ (VI, 166-167).

მოტანილი ციტატი ცხადყოფს, რომ ვასილ ბარნოვი „ვეფხისტყაოსანში“ მეტემფსიქოზის რწმენას ხედავს, რისი მეშვეობითაც ადამიანი აღწევს საბოლოო მიზანს – ზნეობრივი სრულქმნის გზით განღმრთობას, ანუ ეძლევა საშუალება, ეწიოს „ბრწყინვალებას დაუსაბამო ნათელისა“ – „დღისით და ღამით ჰხედვიდეს მზისა ელვათა კრთომასა“. ასე ანიჭებს სულთა გარდასხეულება პიროვნების არსებობას ზნეობრივი სიწმინდის ხალისს და ბიძგს აძლევს მის ეთიკურ ქმედებას. ასე იქცევა „სულთა ცვალება“ ვასილ ბარნოვის ეთიკური მრწამსის საყრდენად.

მიუხედავად იმისა, რომ ვასილ ბარნოვი წარმართობისა და ქრისტიანობის სინთეზს ახდენს, საკუთარ მხატვრულ თხზულებებში

გამოვლენილ ეთიკურ კონცეფციას ძირითადად მაინც ქრისტიანულ ზნეობრივ პრინციპებზე დააყრდნობს.

„კაცობრიობაშიც ხორციელდება იგივე შეუსაზღვრელი სიყვარული, რომელიც ისწრაფვის საცნაურ იქნას მთელი სამყაროში“ (X, 155), წერს ქრისტიანულ ეთიკურ პრინციპებზე აღზრდილ, მწერალი და ზნეობრივი სრულქმნის საფუძვლად საყოველთაო სიყვარულს მიიჩნევს, რომელსაც „ბოგოისკატელობის“ ცნობილი წარმომადგენლის – ნიკოლოზ ბერდიაევის მსგავსად, კოსმიური ჰარმონიის აუცილებელ პირობადაც სახავს. „სიყვარული ყოველთვის კოსმიურია, საჭიროა სამყაროს ჰარმონიისათვის, ღვთაებრივი დანიშნულებისათვის“, – ამბობდა ნ. ბერდიაევი (72, 211).

„ადამიანის პიროვნებაში ჰფეთქავს მთელი არსის სიცოცხლე. იგი სცხოვრობს ერთსა და იმავე სიცოცხლით მთელ მსოფლიოსთან ერთად. ადამიანის ქვეცნობიერება არის მთელი მსოფლიოს ძარღვის ცემა, რომელი შიგადაშიგ გადმოიფინება ცნობიერებით გაშუქებულ არეში“ (X, 155).

სიმბოლიზმის მსოფლმხედველობრივი თავისებურებიდან გამომდინარე ბარნოვის ზემოთმოყვანილი თვალსაზრისი პარალელს პოულობს რუს თანამოკალმეებთან. ვალერი ბრიუსოვი სტატიაში – „ვლადიმერ სოლოვიოვის პოეზია“ საგანგებოდ აღნიშნავდა მისთვისაც მახლობელ მსოფლგანცდას რუსული სიმბოლიზმის იდეური წინამძღოლისა: „მიწიერი არსებობა მხოლოდ გამოძახილია ზეციური არსებობისა; მატერიალურ სამყაროში დაფლულია „ღვთაებრივი ცეცხლი“, მიწიერ არსებობაში ფეთქავს „სამყაროსეული თრთოლვა“ (76, 222)

ვასილ ბარნოვი მეტად ორიგინალურად კითხულობს ვაჟა-ფშაველას „გველის-მჭამელს“. ამ წაკითხვას ვასილ ბარნოვის მსოფლმხედველობის თავისებურების გათვალისწინებისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს.

„ყოველ არსთა შორის დამყარებულია ბუნებრივი კავშირი განუკვეთელი; ადამიანიც შედულებულია ქმნილებებთან, როგორც ერთ-ერთი სახე შემოქმედის განსახიერებისა“ (X, 154). „სიყვარული ყოველი არსის, მასთან ძმური თანამშრომლობა, შეისწავლე ყოველი ქმნილება, რომ შეიგნო კავშირი მასთან და შეიყვარო. გაჰყვე სიყვარულს!“ (X, 155). ვაჟას მინდიაც ამ მაღალი შეგნებით შთაგონებულ პიროვნებად მიაჩნია ვასილ ბარნოვს. მწერლის აზრით, ვაჟას

მინდიას „გაუნათლა ჩაბნელებული მსოფლიოსთან ერთობა თვისი, ცხად ექმნა ქმნილებათა ცხოვრების დენა, ყოველ არსების შეიგნონა“. ამიტომ არ ჭრის მინდია ხეს, არ კლავს ნადირს, მინდია გრძნობს, რომ ადამიანს „ბუნებრივად განუკვეთელი კავშირი აქვს ყოველ არსთან“, ამიტომ, „სცადა თავის ჰაზრზედ მოეწყო ცხოვრება... სხვებსაც ურჩევდა მიებაძათ მისთვის, მაგრამ...“ აქ წყვეტს ვასილ ბარნოვი ფრაზას, რადგან „გველის მჭამელის“ მკითხველმა კარგად უწყის, რომ არავინ მიჰყვა მინდიას გეზსა და სავალს. თვით მინდიასათვისაც კი „მასზედ სიარული მეტად ძნელი აღმოჩნდა, შეუძლებელი, მეტადრე მარტო მქმედისათვის...“ (X, 159).

მარტოსულია მინდია, მაგრამ მისი მარტოსულობა (ანუ, როგორც ვ. ბარნოვი ამბობს – „მარტომქმედობა“) ინდივიდუალისტობას არ ნიშნავს. მარტოსულობა სხვაა და ინდივიდუალისტობა სხვა. მარტოსულობა არ გულისხმობს საერთო კოსმიური მთლიანობისაგან გათიშვას, არამედ, ნიშანია იმისა, რომ პიროვნების უნივერსალობას (ვ. ბარნოვის გამოთქმით – „შეუსაზღვრელ სიყვარულს“) ჯერ არ სცნობენ სხვები. ამ აზრით, როგორც ნ. ბერდიაევი იტყვის, უმაღლესი ზემთამარტოსულობა ღვთაებრივია. განკაცებულ ღმერთსაც კი განუცდია მძაფრი და წამებული მარტოობა. მოყვასის მხსნელად და მესიად მოვლენილი, გოლგოთისაკენ მიმავალი მაცხოვარიც კი მარტო იყო და სხვათაგან გაუგებარი იყო მისი გზა. საყოველთაო სიყვარულით გამსჭვალული მარტოსული კაცი არ უპირისპირდება სამყაროსეულ ჰარმონიას, განსხვავებით ინდივიდუალისტისაგან, რომელიც თავისი განკერძოებულობით ეთიშება ამ მთლიანობას. „თავისუფლება ინდივიდუალიზმში არ ქმნის კოსმოსს, პირიქით, ეწინააღმდეგება მას... რადგან საკუთარი თავის გამოცალკეება სამყაროსაგან არის მისდამი გარდუვალი დამონება“, – ასკვნის ნ. ბერდიაევი (72, 146)

ვ. ბარნოვის აზრითაც, ადამიანი მაშინ აღწევს აბსოლუტურ სულიერ თავისუფლებას, როცა „ყოველ არსთან“ საყოველთაო, „განუკვეთელ კავშირს“ ახორციელებს. ამ საყოველთაო კავშირის უპირველეს გამოვლენად კი ბუნებასთან ადამიანის შეთანხმებული ცხოვრება მიაჩნია მწერალს. როგორც თვითონ ამბობს მოთხრობაში – „ფერია“ – „დიდებული წიგნი არის ბუნება. იგი თვით შემოქმედის არსებაა. ქმნილებათა სიმრავლეში საცნიერ ქმნილი;“ „არსთა სიმრავლე პირდაპირი განვითარება არის ერთისა და იმავე დიდი შემო-

ქმედისა, მისი ჩინება, აქედან ქმნილებათა ერთობა განუკვეთელი“; „სიყვარული ... იმას შეუძლიან ვის შეუგრძენია ბუნებრივი ერთობა ყოველ ქმნილებასთან“ (VIII, 278), აქ ვ. ბარნოვი პავლე მოციქულის პათოსით არის აღვსილი: „უწყით, რამეთუ ყოველი დაბადებული ჩუენთანა თანა-კვნესის და თანაელმის მოაქამდე“ (ეპ. რომ. 8,22). ამიტომაცაა ნათქვამი იმავე მოთხრობაში: „სისხლის ხმა ყოვლისა სულდგმულისა დაღაღებს ღვთისადმი“ (VIII, 274).

ვ. ბარნოვისეული მრწამსი, ადამიანისა და ბუნების“ განუკვეთელი კავშირის შესახებ, გარდა „ფერიისა“, მხატვრულ უკუფენას მის სხვა მოთხრობებშიც ჰპოვებს. ვ. ბარნოვისათვის ბუნება, როგორც სამყაროსეული მთლიანობის ნაწილი თავის თავში ატარებს ღვთაებრივი სიყვარულისა და მშვენიერების გამოვლენას: „სიყვარული სიმშვენიერეა და თვით ღმერთია ის სიყვარული. სილამაზე ზეციური და ქვეყნიური ორივე ერთი სიყვარულია“ (VII, 460).

ეს სიტყვები ცხადად მეტყველებენ, რომ მშვენიერებაც, სიყვარულის მსგავსად, ღვთაებრივ გამოვლენად მიაჩნია ვ. ბარნოს. ამგვარი მრწამსი აპირობებს, სწორედ, მისი ეთიკური და ესთეტიკური შეხედულებების უმჭიდროვეს კავშირს, რაზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ვ. ბარნოვის ესთეტიკურ შეხედულებათა ნათელსაყოფად, უპირველეს ყოვლისა, ერთი მოთხრობა გავიხსენოთ – „ყვავილებში“, რომელიც მწერლის ეთიკური და ესთეტიკური კონცეფციის ურთიერთკავშირსაც ცხადყოფს. მოთხრობის მთავარმა გმირმა, ბაბუცამ, დანაშაული ჩაიდინა სიყვარულის ღვთაებრივი ძალის წინაშე. მერე ამ დანაშაულის გამოსყიდვას ცდილობს ქალი... მაგრამ უძგობესია უფრო დაწვრილებით გავეცნოთ მოთხრობის სიუჟეტურ ქარგას.

... ეს იყო მაშინ, წინა ცხოვრების ჟამს. აგონდება ბაბუცას ის უცნაური ქვეყანა, სადაც მორჩილად იდგა მის წინაშე ბუმბერაზი, ახოვანი ჭაბუკი და მუხლმოდრეკით შესთხოვდა სიყვარულს. გულზვიადმა ქალმა არ უსმინა ვაჟკაცს, უარყო სიყვარული და დასაჯა ბაბუცა განგებამ: გონჯი, კუზიანი ასულის სახით მოავლინა იგი ხელმეორედ ამ ქვეყნად.

ფიზიკური ნაკლი განსაკუთრებით ქალიშვილობაში იგრძნო ბაბუცამ. არც ერთ ვაჟს არ მოსწონდა კუზიანი ქალი. მისი ტოლი ქალიშვილებივით არავინ ეტრფოდა მას. სასო წარჰკვეთა ბაბუცას ამ მდგომარეობამ, კინაღამ უარი თქვა არსებობაზე.

გრძნობდა ქალი, რომ საზღაურს ითხოვდა მისგან განგება ჩადენილი ცოდვის წილ. მაგრამ როგორ უნდა გამოისყიდოს ბაბუცამ ღვთაების წინაშე ჩადენილი შეცოდება? მოთხრობაში არის ამის პასუხი. ამაზე ბაბუცას კონკრეტული საქციელი მიგვანიშნებს.

... ერთხელ, ბაბუცას ოჯახს ნათესავი ესტუმრა, ქვრივი. ხელოვნურ ყვავილებს წნავდა ქალი და ამით არჩენდა ობლებს. ბაბუცაც გაიტაცა ამ საქმემ – იჯდა შინ და ლამაზ კონებად კრავდა ფერად-ფერად ყვავილებს. ასე იქცა იგი მშვენიერების მსახურად.

მშვენიერების სამსახურში გალევს ბაბუცა ცხოვრებას. ეს კი ზნეობრივად ასპექტაკებს და იმედსა თუ სასოებას სძენს მის არსებობას. „ქალი ეხლა მთლად დარწმუნდა, რომ მისი აწინდელი სახე მხოლოდ დროებითი იყო, ... მისი ცეცხლებრივ მწვავე ტანჯვა მხოლოდ ბრძმედი იყო, რომელიც გამოახურებს მის სულს, გასწმენდს მის გულს და სული წმინდას დაჰბადებს მასში“ (III, 93). ამიტომაც, მოთხრობის ფინალში ბაბუცას სიკვდილი უკვე აღარ აღიქმება ტრაგედიად. მარტოოდენ არსებობის ერთი ფორმიდან მეორეში გადასვლას ჰგავს იგი: „ბაბუცა მკვდარი ენახათ ვარდის ბუჩქთან ... საქორწილო კაბა სცმოდა ... ყვავილთა გვირგვინით ჰქონდა თავი შემკული“ (III, 94).

ასე რომ, მშვენიერების სამსახურის მეშვეობით, ვ. ბარნოვის მოთხრობაში, ზნეობრივი სრულქმნა და სიყვარულის ღვთაებრივი ძალის წინაშე ჩადენილი დანაშაულის გამოსყიდვა ხდება, რამეთუ ღვთაებრივია თვით მშვენიერებაც, ანუ როგორც მწერალი იტყვის: „მშვენიერება არის ერთი სახეთაგანი პირველარსი ნათელისა“. (X, 229).

პოეზია – ღვთაებრივი გამოვლინების – მშვენიერების მსახურების ერთი დარგია ვ. ბარნოვისათვის. „ძებნა არის პოეზია სიმშვენიერისა, რომელი არი თვით სიკეთე, ჭეშამრიტება“ (X, 419)), – იტყვის მწერალი და ამ შემთხვევაშიც რუსთველს მიჰყვება, რომელიც პოეზიას საღმრთო სიბრძნის დარგად მიიჩნევდა.

საერთოდ, სიტყვაკაზმული მწერლობის დარგთა შორის უპირატესობას პოეზიას ანიჭებდა ვ. ბარნოვი. ამიტომ, მიმართა პოეტურ, რიტმულ პროზას და ხშირ შემთხვევაში თოთხმეტმარცვლოვანი ლექსი დაუდო საფუძვლად თავის მხატვრულ მეტყველებას. ანდრეი ბელის მსგავსად, ვ. ბარნოვისათვისაც არ არსებობდა ზღვარი პოეზიასა და პროზას შორის. მეტიც, ოცნებობდა კიდევ ჩვენი მწერალი: „იქნებ ოდესმე კიდევ შეერთდნენ ... თქმა დარითმული და თქმა ურითმო, სიტყვა ლექსილი და სიტყვა ულექსო (X, 45) ამ მხრივ

საკუთარ თავს დიდ მოთხოვნებს უყენებდა. ჩვენს უახლეს მწერლობაში რიტმული პროზის ამაღორძინებელი ჩიოდა კიდეც: „ეპიკური ტყვის ბაღე ვერა მქონდა იმდენად მსუბუქი, მტკიცე, მოქნილი, მარჯვედ და უკლებლივ ჩამესახა ჩემი ჩვენებები, რომელსაც შევტრფოდი და შევხაროდი (X, 62). თუმცა სტილურმა ნოვატორობამ გარკვეულად დააზარალა კიდეც ვ. ბარნოვის ბელეტრისტიკა. მეტი სტილიზებას ფრაზისას ზოგჯერ ეწირება კიდეც თხრობის სილადე.

ვასილ ბარნოვთან, ისევე როგორც ყველა ტიპიურ სიმბოლისტთან არის, გადასვლა ირაციონალურ ესთეტიკაზე. მისთვის რეალურსა და ხელოვნების მშვენებას შორის არ არსებობს პრინციპული განსხვავება — ორივე კოსმიური მთლიანობის განუყოფელ ნაწილად მიაჩნია მწერალს. მისი აზრით: „სიმშვენიერე ნივთიერი და სულიერი ... ყველგან და ყოველთვის სათაყვანებელია, სადაც და როდესაც უნდა გამოკრთეს იგი“ (III, 72).

„სიმშვენიერე სამარადისო ნიჭთაგანია ... ღვთის სახის ანარეკლია იგი. აახლოვებს ადამიანს ღმერთთან“ (IX, 37)), ამბობს ვ. ბარნოვი ისტორიულ მოთხრობაში „თამარ მრწემი“. აქედან გამომდინარე, მშვენიერების მსახურების, ხელოვნების წინააღმდეგ ბრძოლაც ისეთივე დანაშაულია, როგორც გალაშქრება მიწიერი, ადამიანური სიყვარულის წინააღმდეგ. ეს იდეა მკაფიოდაა გამოხატული ვ. ბარნოვის მოთხრობაში „ნაძვნარის დევი“. ამ მოთხრობაში მონასტრის წინამძღვარი, ბერის მიერ შექმნილ, მშვენიერი ქალის ქანდაკებას ამსხვრევს, რადგან მასში ღვთის საწინააღმდეგო და ასკეტისათვის შეუფერებელ ქმედებას ხედავს. მონასტრის წინამძღვრის საქციელი ისევე უარყოფითად აღიქმება ვ. ბარნოვის მკითხველისაგან, როგორც ასკეტთა მიერ მიწიერი, ადამიანური სიყვარულის წინააღმდეგ გალაშქრება რომანში — „ტრფობა წამებული“.

მშვენიერების ღვთაებრიობიდან გამომდინარე, მისი სამსახურიც ღვთაებრივ მსხვერპლშეწირვასა და ძალისხმევას ითხოვს. ამაზე მიგვანიშნებს აზრობრივი შინაარსი მოთხრობისა — „წოდებული“.

მთვარიან ღამეს საოცარ ხილვას ეზიარება „წოდებულის“ გმირი — გუგუნა. ძველი კოშკიდან ბირთვი რამ ნათელი გადმოეშვება, ნელი რხევით წამოვა ჭაბუკისაკენ და ბოლოს, მშვენიერი ასულის სახით განივთდება ვაჟის წინაშე. სხვა სფეროელს უწოდებს ეს მშვენიერი ასული თავის თავს. მან ღვთაებრივ საიდუმლოს უნდა აზიაროს გუგუნა. წოდებულია გუგუნა და ამ გზით უნდა შედგეს იგი რჩეულობის გზაზე. „მრავალ არიან წოდებულ და მცირედნი რჩეულ“.

– სახარების ეს სიტყვები ეპიგრაფადა აქვს წამძღვარებული მოთხრობას.

შებორკილია ნათელი ბნელისაგან, – ეუბნება სხვა სფეროელი ასული გუგუნას. – „ყველგან, ყოველთვის იბრძვის ნათელი, რომ ბნელისაგან გამობრწყინდეს, საცნაურ იქმნეს (VIII, 13)) ამ კეთილშობილურ ბრძოლაში ჩაბმისაკენ მოუწოდებს ფერია გუგუნას: „ემოყვროს ნათელს ამ ბრძოლაში ადამიანი! ღირს იქმნეს მაშინ განიცადოს მშვენიერი სიყვარული ყოვლადღიერი. იგი არის თვით ნათელი უჩრდილ-უბინდო“ (VIII, 13).

მწერალი კაცია გუგუნა, მშვენიერების მსახური, და სწორედ ამ გზით უნდა ემსახუროს იგი ღვთაებას, მხატვრული სიტყვის მეშვეობით უნდა „ემოყვროს“ ნათელს. მაგრამ გუგუნას არ აღმოაჩნდა ჭეშამრიტი ხელოვანისათვის (რჩეულისათვის) აუცილებელი მოწამებრივი თავგანწირვის უნარი, რათა დაეძლია, დაეთრგუნა ამქვეყნიური ყოფის, ყოველდღიურობის ნივთიერი ცდუნებანი. ხელოვანის მისიის ამგვარ მოაზრებაში ვ. ბარნოვი „ბოგოისკატელების“ ესთეტიკური მრწამსის მოკავშირეა. „ნება გენიალურობისა – „სოფლის“ შეუპოვარი გადალახვა“, – ამბობს ნ. ბერდიაევი (72, 170).

ნივთიერად ხელმოკლე გუგუნას შიში დაეუფლა. ამიტომ უსიყვარულოდ შეირთო ცოლი, რათა მდიდარ კაცს მოჰკიდებოდა სიძედ. ფიქრობდა: „მაინც კარგი იქნებოდა არსობითი პურის არ ძებნა: შევსწირავდი მთელ ჩემს დროს შემოქმედებას“ (VIII, 34), მაგრამ მატერიალური კეთილდღეობის გამოდევნებამ შთანთქა გუგუნაში ხელოვანი, ზურგი აქცია მუზამ, უნაყოფოა გუგუნა და ეს ლოგიკურიც იყო, რამეთუ შემოქმედისათვის „ხელისმოცარვა „სოფლის“ ლაჩრული შემგუებლობის შედეგია ყოველთვის“ (ნ. ბერდიაევი).

„წოდებულში“ დასმული პრობლემა ვაჟას მინდიას სატკივარს გვაგონებს. მოთხრობის გმირიც მოწოდებული იყო ყოფითობაზე ასამაღლებლად. პიროვნულიც ჩააქსოვა მასში ავტორმა. მწერლობის წმინდა სამსხვერპლოზე მიტანილ საკუთარ დუხჭირ მატერიალურ ყოფას მოუპოვა გამართლება. ზუსტად შენიშნა ოთარ ჩხეიძემ: „წოდებულში“ გუგუნა დაირქვა, გუგუნა დაირქვა და თავისი სახე მისცა, აღავსო ფიქრებითა, მერე ცხოვრების ცდუნებათა გზაზე შეაყენა და გაჰხედა შორიდანა: ერთი ვნახოთ, რა დაემართება, ანუ რა მომივიდოდა მე თვითონვე, ნებისყოფა რომ არ მყოფნოდაო. ამიტომ ყველაფერი მისცა გუგუნას. ყველაფერი მიანიჭა თავისი, გარდა ნებისყოფისა. ნებისყოფა თვითონვე ჰპოვოს, თვითონვე გამოიწრთოს ნივთიერ ნდომასთან ჭიდელშიო“ (54, 276).

ამაოდ ჩაიარა გუგუნას ცხოვრებამ. ვერ იტვირთა მან ხელოვანის წმინდა ვალი, რაც ვ. ბარნოვის თეურგიული მრწამსის თანახმად, მშვენიერების, როგორც ღვთაებრივი გამოვლინების სამსახურში მდგომარეობს. მეტიც, ვ. ბარნოვის აზრით, ხელოვნება (მხატვრული შემოქმედება) დემიურგის მიერ დაწყებული საქმიანობის გაგრძელებაა: „შემოქმედმა შეუსაზღვრელმა, რა განისვენა საქმეთაგან სამყაროს შექმნისა, უწოდა რჩეულთ, აზიარა თვის შემოქმედსულს და განუწესა... სრულ იქმნეს თქვენგან საუკუნეთ უწინარეს დაწყებული შემოქმედება!“ (X, 418) შემოქმედიც (ხელოვანი) ემსახურება რა მშვენიერებას, ვითარცა ნათელი ღვთაების გამოვლენას, ბარნოვის აზრით, უპირველესი მონაწილეა ნათელისა და ბნელის კოსმიური ბრძოლისა. ნათელისა და ბნელის სამყაროულ ჭიდილში ნათელმა უნდა დაძლიოს ბნელი – ამაში მდგომარეობს მშვენიერების მსახურების ამოცანა.

ასე რომ, ვ. ბარნოვის ეთიკური და ესთეტიკური მრწამსი, გარკვეულწილად, მითოსური ონტოლოგიიდან გამომდინარეობს, სადაც ნათელის აბსოლუტური მნიშვნელობა მითოსურ ქარგაზეა მოაზრებული. საერთოდ, მითოსური მსოფლალქმით ძალზე მძლავრად არის შთაგონებული ვ. ბარნოვის მხატვრული აზროვნება და ქვემოთ, სწორედ მწერლის მითოსთან მიმართების საკითხზე გვექნება საუბარი.



ვ. ბარნოვის მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი უმთავრესი მასაზრდოებელი ქართული მითოსია. მითოსში ერის უძველესი მსოფლმხედველობა და მსოფლგანცდა, მისი რელიგიური წარმოდგენები თუ იდეალები კპოვებს ასახვას.

ვ. ბარნოვი საგანგებოდ აღნიშნავდა: „ქართულ მითოლოგიურ თქმულებებში გამოხატულია ქართველთა შეხედულება შემოქმედზე, მსოფლიოზე, ყოველივე არსზე მსოფლიოში; კერძოდ ადამიანზე, მის გაჩენაზე, მის დამოკიდებულებაზე ღმერთებთან“ (X, 178).

მითოსს იმთავითვე თან ახლდა პოეტური ხიბლი და ამიტომაც იქნა აღიარებული მხატვრული აზროვნების უდიდეს მიღწევად. ამავე დროს, ანტიკური პერიოდიდან მოყოლებული მითოლოგია არაერთგზის იქცა მხატვრული შემოქმედების ბიძგის მიმცემად და საფანელად. ახლო წარსულში XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე მითოლოგიისადმი ინტერესმა ახალი ძალით იფეთქა. დაიწყო კლასიკური მითოლოგიის ახლებური გადააზრება. მითოსი ხელახლა იქცა მხატვრული ლიტერატურის მასაზრდოებლად.

ახალ დროში მითოლოგიისადმი გაღვივებული საყოველთაო ინტერესის მიმართ არც ქართული მწერლობა დარჩენილა გულგრილი. ვაჟა-ფშაველას ერთი პირველთაგანი ჩვენს მწერლობაში, რომელმაც საკუთარ შემოქმედებას საფუძვლად ქართული მითოლოგიური წარმოდგენები დაუდო. ვაჟა იმ გარემოში აღიზარდა, სადაც ჯერ კიდევ იყო შემონახული ქართული მითოლოგიური თქმულებანი და წარმართული სარწმუნოებრივი გადმონაშთები. როგორც აღნიშნავენ, ვაჟა-ფშაველას „ისე ღრმად ჰქონდა შესისხლხორცებული ფოლკლორი და მითოლოგია, რომ სრულიად ბუნებრივად მოხდა... მითოლოგიური წარმოდგენების პოეტური ემანაცია“ (ა. ბაქრაძე). ვაჟა „ამოდის ქართული მითოსის უღრმესი ფესვებიდან“ (ა. გაწერელია).

ვაჟა-ფშაველას შემდეგ ქართულ მითოლოგიას მომეტებული ყურადღება მიექცა. ამ მხრივ პირველობა გრიგოლ რობაქიძეს და მის „ცისფერყანწელ“ თანამოძმეებს ეკუთვნით ვასილ ბარნოვთან ერთად. ოღონდ რობაქიძე და „ცისფერყანწელები“ 10-იან წლებში უფრო თეორიულ ინტერესს აღვივებენ მითოლოგიის მიმართ. პრაქტიკულ ასპექტში ვ. ბარნოვი მიმართავს მითოსს. მერე კი 20-იან წლებში დ. შენგელაია და კ. გამსახურდია „ახალ სუნთქვას შესძენენ“ მითოლოგიას და ახალ მხატვრულ სიმაღლეზე აიყვანენ მას.

მითის შემქმნელი ცნობიერება პოეტური ფანტაზიის პირველ-სახეა. ერთი ამერიკელი სწავლულისა არ იყოს, „ძველი მითები მშობელი მიწაა, საიდანაც ამოიზარდა პოეზია“. სიმბოლისტებმა მხატვრული აზროვნება მითისქმნალობას გაუთანაბრეს. ესეც აპირობებს ჩვენს „ცისფერყანწელთა“ სწრაფვას მითისქმნალობისაკენ. მათ კარგად იციან, რომ მითისქმნალობის ეპოქა მაშინ დასრულდა როცა „დიდებული პანი მოკვდა“ – ანტიკურობის დასასრულის ღმერთი. საჭიროა ახალ დროშიც გაგრძელდეს ეს პროცესი, რათა თანადროული მოვლენები აღბეჭდონ მითოსისათვის დამახასიათებელი მარადიულობის ნიშნით და წარმავალობისაგან იხსნან ქვეყანა. ამიტომ შემოყავთ ერთმანეთი პოეზიაში ასეთი გაბედულებითა და შთამბეჭდაობით. მათივე თანამედროვე, ცნობილი ავანტიურისტი და თაღლითი აშორდიაც კი თითქოს მითოსის პერსონაჟად იქცევა; ივანე მაჩაბლის იდუმალი ხვედრი კიდევ უფრო მეტად შთამბეჭდავია გამითიურებისათვის... „დღეს პოეზია ქმნის ახალ მითებს... ჩვენ გვინდა მითი, ჩვენ გვწყურია მითი“, – მოუწოდებდა თანამოკალმეებს ვალერიან გაფრინდაშვილი (48, 123).

ქართულ წარმართობასა და მითოლოგიურ სამყაროსთან სიახლოვეში ვასილ ბარნოვისათვის, ვაჟას მსგავსად, ბიოგრაფიულმა ფაქტორმაც ითამაშა გარკვეული როლი. მან ხომ ბავშვობა ერწოში, ხევსურებით დასახლებულ სოფელ ტოლათში გაატარა და, როგორც გადმოგვცემენ, დიდი ინტერესით ეცნობოდა კოპალე-იახსარის სალოცავის ქურუმის, დეკანოზ კურდღელას წარმართულ ღვთისმსახურებას.

ვასილ ბარნოვის შემოქმედების მითოსური პლანის მსოფლმხედველობრივი საფუძველი ის უძველესი წარმართული სარწმუნოებაა, რომელსაც „ნათელთა თაყვანისცემას“ უწოდებს ჩვენი მწერალი. ამგვარი სახელდების მიზეზი ის უნდა იყოს, რომ ქართველთა წარმართობაში ძირითადი ადგილი ასტროლატრიას – ციურ მნათობთა თაყვანისცემას ეკავა. „ქართლის ცხოვრება“ გვაძინობს: „...და იქმნეს ქართველნი მსახური მზისა და მთოვარისა და ვარსკვლავთა ხუთთა“ (47, 11).

ვ. ბარნოვის მხატვრულ ნააზრევში ერთგვარად ორმხრივი მიმართებაა უძველეს ქართულ სარწმუნოებასა და ქართულ მითოსს შორის. ერთის მხრივ, უძველესი ქართული სჯული – „ნათელთა თაყვანისცემა“, მწერლის თხზულებათა მითოსური პლანის საყრდენ-

ნია, ხოლო, მეორეს მხრივ, სახეცვლილი ფორმით მოღწეული ქართული მითოლოგია ჩვენი მწერლისათვის „ნათელთა თაყვანისცემის“ არსებობის დასტურია. ამას გარკვევით ამბობს მწერალი: „მითის მაგვარნი ზღაპარნი ეხებიან და ხატავენ ჩვენი ერის ძველისძველ სარწმუნოებასა თუ მსოფლმხედველობას. ქართველნი იმთავითვე ნათელის თაყვანისმცემელნი ვიყავით. ჩვენ წინაპართა რწმენით, ნათელი ღმერთი კეთილი ებრძოდა ბნელ ღმერთს ბოროტს“ (X, 245).

ვ. ბარნოვი სიკეთისა და ბოროტების მხატვრული გამოხატვისას მითოლოგიურ სახეებს იშველიებს, რადგან, როგორც ა. ლოსევი ამბობს, მითის ერთ-ერთი არსებითი თვისებაა საერთო იდეის მატარებლად პერსონიფიცირებულ არსებათა გამოყვანა (85, 174).

„ნათელის თაყვანისცემის“ კვალია აღბეჭდილი ქართული მითოსის პერსონაჟებში – მზეჭაბუკსა და მზექალში, რადგან მათი სახელები სემანტიკურად მზეს უკავშირდება. ისინი ვ. ბარნოვის მხატვრულ ქმნილებებში სიკეთის (ნათელის) ღვთაებრივ ძალებს განასახიერებენ. მათ მწერალი „ნათელის შვილებსაც“ უწოდებს. „ნათელის შვილები“ სამყაროში არსებულ კეთილის (ნათელისა, და ბოროტის (ბნელის) ბრძოლაში მონაწილეობენ. ვ. ბარნოვის ნაწარმოებთა დადებითი გმირები ქარაგმულ პლანში ხშირად „ნათელის შვილები“ არიან და მათ მითოსური მეტსახელი აქვთ – მზეჭაბუკი და მზექალი. მზექალაა-სამძივარი („თეთრი გვირგვინი“): „ნელნელა ისჯება მზექალა“. ქალთამზეა-ხაზართა მიერ მოტაცებული არჩილ მეფის ასული შუშანი („ხაზართა სასძლო“): „წარეტაცა იგი ქალთამზე გველეშაპს ჩრდილოეთისას“. შუშანის მეწყვილე ფარსმანი კი რომანის ფურცლებზე გამუდმებით ფარსმან ჭაბუკად იხსენიება. ქალთამზეა გულნაზიც მისი მეწყვილე ოთარისათვის („სულთა კავშირი“), ოთარი კი – მზეჭაბუკი, „რომელს ხელი გაეწოდა ქალთამზისათვის“.

ამ მითოსური სახეების მეშვეობით იქმნება მეორეული, ქარაგმული პლანი, რომელიც ნაწარმოების აზრობრივი კონცეფციის გამოხატვას ემსახურება. ვ. ბარნოვი არა მარტო მზეჭაბუკად და მზექალად, არამედ საზოგადოდ, მითოსურ პერსონაჟებად წარმოგვიდგენს მეტრფეთ.

როგორც ითქვა, ვ. ბარნოვის მხატვრულ ნააზრევში უმთავრესი ადგილი საყოველთაო განღმრთობის თეორიას უკავია. მისი უმნიშვნელოვანესი ასპექტი კი ადამიანის განღმრთობის (დეფიკაციის)

იდეას გულისხმობს. ქართული მითოსის პერსონაჟებში – მზეჭაბუკ-სა და მზექალში, როგორც ღვთისშვილებში, ამ იდეის გამოხატულებას ხედავს ვ. ბარნოვი. მწერლის მსოფლმხედველობრივი კონცეფციის თანახმად, როგორც ზემოთ ვნახეთ, სიყვარული ღვთაებრივი გამოვლენაა, სიყვარულის მეშვეობით ღვთაების წვდომაა შესაძლებელი და ვ. ბარნოვის მხატვრული ქმნილებების შეყვარებულ წყვილებსაც ღვთაებრივ მეტსახელად მზეჭაბუკი და მზექალი აქვთ. ასე გამოხატა ვ. ბარნოვმა წარმართული მითოსის მეშვეობით განდმრთობის ქრისტიანული იდეა.

კარგა ხნის წინათ ზურაბ კიკნაძის ფრიად საყურადღებო ნარკვევი წავიკითხე – „ვასილ ბარნოვის მსოფლმხედველობისათვის“, საიდანაც რამდენიმე მნიშვნელოვანი მოსაზრება ამოვწერეთ მითოსთან ვასილ ბარნოვის მიმართების შესახებ. სამწუხაროდ, მერე აღარ გამოქვეყნებულა ბატონი ზურაბის სტატია და ახლა ავტორის თავაზიანი ნებართვით ჩვენს ნაშრომში მოვიხმობთ მის ზოგიერთ დებულებას.

ზურაბ კიკნაძის დაკვირვებით, „ყოველი კაცობრივი მოღვაწეობა ბარნოვის შეგნებაში მითოსური ასპექტით განიხილება. ყოველი ღვაწლი სიკეთისა, ჭეშმარიტებისა და მშენიერებისათვის, ნათელსა და ბნელს შორის ბრძოლის ანარეკლია. რეალურ სამყაროში მოქმედ ხორციელთ ზღაპრულ ბუმბერაზთა სახელები აქვთ. მათი ანტაგონისტი ზღაპრული გველეშაპის სახით არის წარმოდგენილი. ბნელისაგან ნათელის დახსნა (ნათელი საწყისისათვის ბრძოლა) მრავალფერი ასპექტით იშლება მის რომანებში. მარტოოდენ წარსული არაა გააზრებული მითოსურ წარმოსახვაში, არამედ ყოფითი, თანამედროვე სინამდვილეც ამ კვალს მიჰყვება. ბარნოვის ისტორიული და თანადროულ სინამდვილეზე აგებული რომანები არსებითად არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ამიტომაც აქვთ წარსულისა თუ თანამედროვეობის გმირებს ერთი ზოგადი იდეალური მეტსახელი – „ნათელის შვილები“. ისინი, არსებითად ერთსა და იმავე საქმეს ასრულებენ – „ემოყვრებიან“ ბნელთან ბრძოლაში ნათელს და მათი ქმედებაც მითოსურ ასპექტში მოიაზრება (ზ. კიკნაძე).

რადგან ნათელის წინააღმდეგ მებრძოლი ძალა გველეშაპის სახით არის წარმოდგენილი, ქრისტიანულ სამყაროში საყოველთაოდ გავრცელებულმა თქმულებამ გველეშაპთან მებრძოლი წმინდა გიორგის შესახებ ვ. ბარნოვთან მითოლოგიური იერი შეიძინა და მისი ნაწარმოე-

ბების გმირებიც ქარაგმულ პლანში ხშირად წმინდა გიორგისთან არიან გატოლებულნი.

სამშობლოს მტრებთან (ბნელის ძალებთან) მეზობელი მეფე აშოტი ბარნოვის რომანში მითიური პერსონაჟია: „წმინდა გიორგია იგი (აშოტი – ა. გ.) რაშხედ შემჯდარი, თვისი ჰოროლით ვეშაპთ მსპობელი... „მას“ შეჰყურებდა ქართველთ სამშობლო ერთადერთს იმედს ძალებით მოსილს, ერთადერთ მხსნელს გამძვინვარებულ ვეშაპისაგან პირაშკმულისა“ (V, 105).

არამარტო წარსულის იდეალური გმირის აშოტ კურაპალატის გამოსახვისას მიმართა ვ. ბარნოვმა მითოსურ არქეტიპს, არამედ მისი თანამედროვე უბრალო მჭედელიც თეთრჩოხიან რაინდს უკავშირდება: მჭედელს „უნდა დაეხსნა ანიკო ავაზაკთაგან, გადაერჩინა ის ვეშაპის ჩანთქმისაგან, როგორც წმინდა გიორგიმ გამოჰგლიჯა მზეთუნახავი აშკმულ პირიდან ბილწ ვეშაპს“ („ამქრის მშვენება“) (V, 105).

„საქართველოს სამეფო ტახტზე ზიხარ გვირგვინოსანი, ბუმბერაზი ნათელთა შვილი, ბუნებრივია შენთვის კეთილი, ნათელ გზაზედ ავლიე შენი ხალხი, მეტად ძნელია მზიურ გზაზედ სვლა, მხოლოდ უმწიკვლოს შეუძლიან ეს...“ – ნათქვამია ისტორიულ მოთხრობაში – „რაინდი სული“ ვახტანგ მეფის შესახებ და მეფეც, რომელიც მზეჭაბუკად იხსენიება, ისე ებრძოდა სამშობლოს მტრებს ვით დევებსა და ვეშაპებს. „ბევრი დახოცა ბნელის შვილი, ხოცა დევები და ვეშაპები...“ (VIII, 303, 331)

„ნათელი ღმერთი თავის მოქმედებაში სიყვარულია უსაზღვრო, უძლეველი და სამარადისო“, – ამბობს ვ. ბარნოვი და სიყვარულის ღვთაებრივი საქმის მსახური და მიჯნურისათვის თავდადებული გმირია მისი მოთხრობის „თებერას დანიშნულის“ პერსონაჟი – თებერა. ამიტომაც აქვს მას რეალური არსების მიღმა მითიური გმირის წმინდა გიორგის სახე: „ეონა გამოერკვა შიშის ბურუსს და ისეთი მადლით შეხედა თებერას, როგორც წმინდა გიორგის ქალწულმა ვეშაპისაგან დახსნისათვის.“ (VIII, 331).

სიყვარული ღვთაებრივი ქმედებაა და ამიტომაც ეწირება მას მსხვერპლად ეონა, სუსტი, მაგრამ ღვთაებრივი სისპეტაკით მოსილი, ფაქიზი სულის პატრონი, ეს „სოფლელი არისტოკრატი“ ქალი.

„თებერას დანიშნულის“ ფინალში ასეთი სურათია აღწერილი: უამრავ ხალხს მოუყრია თავი ხატის კარს. საყდრის კარებში

გულხელდაკრეფილი და თვალებდახუჭული, თეთრად შემოსილი ქალი წევს. ეს ქალი ეონაა, მას ფეხი უნდა დააბიჯონ და ისე შევიდნენ მლოცველნი საყდარში. იგი ღვთის მონას განასახიერებს. ეს რიტუალი კი მთვარის ღვთისმსახურების წარმართული რიტუალია, რომელიც ჯერ კიდევ სტრაბონმა აღწერა და რომელსაც საქართველოს გაქრისტიანების შემდეგ წმინდა გიორგის (თეთრი გიორგის) კულტი შეენაცვლა. ასე გახდა ეონა წმინდა გიორგის (თეთრი გიორგის) მონა და მსხვერპლშეწირული.

ღვთაებისათვის ეონას მსხვერპლშეწირვას ალეგორიული შინაარსი აქვს. ეონასა და თებერას ღვთაებასთან წილნაყარობა და მათი სიყვარულის ღვთაებრივობა ნაწარმოებში მითოლოგიური ქარაგმით არის გაცხადებული. თებერა – წმ. გიორგი – იგივე მზეჭაბუკია; ეონა – მზეთუნახავი, ხოლო მედუქნე თევდორას სახე მითოსის ბოროტ ძალასთან – გველეშაპთან არის გატოლებული. „სწორედ საძრახს რასმე შეამთხვევდა ეს გველეშაპი უმწეო ქალს, გასაწბილებელ რასმე შეჭბედავდა თავწასული, თუ მსხმნელი არ აღმოჩნდებოდა და მშველელი“ (II, 43).

გულბოროტი მამინაცვალი ჩასციებია ეონას, თევდორას გაჰყევით, მაგრამ ვერ უღალატებს ქალი სიყვარულს (ღვთაებრივ ქმედებას), ვერ დათმობს იგი მიჯნურს, რადგან ისინი განგების მიერ ერთურთისათვის არიან შექმნილნი (ორივე ღვთაებრივი შუქით სხივმოსილია, როგორც ითქვა, მითოლოგიურ პლანში ერთი წმინდა გიორგი – იგივე მზეჭაბუკია, მეორე კი მისი მიჯნური მზეთუნახავი). თებერას და ეონას ნათელ სიყვარულს წინ აღუდგება ბნელი, ბოროტი, ბნელის ძალის – გველეშაპის სახით (თევდორა).

ასეთ ვითარებაში ეონას პროტესტი მამინაცვლის წინააღმდეგ, თავგანწირვას უდრის და ეონასაც სიყვარულის სამსხვერპლოზე მიაქვს თავი. მაგრამ ის, რასაც ეონა ეწირება, ღვთაებრივია. ეს აზრია გამოხატული ნაწარმოების ფინალში აღწერილ წმინდა გიორგის მსხვერპლშეწირვის რიტუალშიც. თავი გასწირა ეონამ, მაგრამ ღვთაებისათვის მიტანილი მსხვერპლი ამაოდ ჩავლილი არასოდეს არაა. ეს იცის თებერამ. ამიტომაც „მოუთმენლად მოსდომნოდა ეონა და მხოლოდ ჟინის მოსაკლავად კი არა, მასთან სამუდამოდ შესაერთებლად, მასთან და მისთვის მარადჟამს საცხოვრებლად... ეონასთან სიცოცხლე საუკუნო იქნება და დაუსრულებელი. ბნელი სიკვდილი ველარ მიეკარება მათს ნათელყოფას“ (II, 460).

თებერას გარდა ვ. ბარნოვის სხვა გმირებიც გრძნობენ ორმაგი – ყოფითი და მეტაფიზიკური – სინამდვილის არსებობას. მეტაფიზიკური სინამდვილე მათ ცნობიერებაში ერთგვარი მითოსური წარმოსახვის მეშვეობით აღიქმება. ანდრეი ბელის შემოქმედების ერთი ცნობილი მკვლევარი წერს: „მან იგრძნო, რომ ადამიანი იყო ყოფითობისა და ზესთაყოფითობის საზღვარზე და ეს აქცია საკუთარი გამოსახვის ობიექტად“ (ლ. დოლგოპოლოვი – 82, 51). ეს საზღვარი მქრქალია, როგორც ანდრეი ბელისათვის ისე ვასილ ბარნოვისათვის, სხვაგვარად არ აქცევდნენ მას გამოსახვის ობიექტად. აქ კი ვასილ ბარნოვს მითოსური წარმოსახვა ეხმარება. ამის დასტურად მეტაფიზიკური მყოფადის საოცარი რწმენით გამსჭვალული მოთხრობა „სულთა კავშირი“ გამოდგება.

სიყვარულის ღვთაებრივი გრძნობითაა გამსჭვალული ვასილ ბარნოვის „სულთა კავშირი“. აქ პირადულ მომენტსაც ჰქონია მნიშვნელობა. ეს მოთხრობა გარდაცვლილი მეუღლის ქალიშვილობისდროინდელ ალბომში ჩაუწერია ვასილ ბარნოვს. პირადი სეკდა გაანივთა მასში მწერალმა. მოთხრობის გმირსაც (ოთარს) საყვარელი მეუღლე გარდაეცვალა. მაინც არ სწყვეტენ კავშირს გარდაცვლილის და ცოცხლად დარჩენილის სულები. მართლაც მქრქალია ის საზღვარი, რაც მათ აშორებთ. იოლად სწვდება ოთარის წარმოსახვა სხვა სინამდვილეს, სადაც გულნაზი ეგულება მას. საოცრად ჰგავს ეს სინამდვილე მითოსურ სურათს:

„აფრიალდა საიდუმლო ფარდა უჩინი და გამოჩნდნენ სახეები, მოქმედებები: მოცურავდნენ, მოცეკვავდნენ, მოიმღეროდნენ; ფრთიან სიტყვას შესტყორცნიდნენ მათ მზერალ ოთარს; გაივლიდა ყვავილოვან ველის ნაწვრეთი, მიმოჰფენდა გაზაფხულის სურნელებასა. და შორით-შორს ხუჭუჭი ტყე, ლაჟვარდ ცამდინ ატყორცნილი მძლავრი ხეები. პირდაპირად სულდგმულთ გუნდები. ჰაერთ ზვირთებზედ მოცურავდნენ თეთრფრთა ნავეები და შიგ მსხდომნი მშვენიერნი ილიმებოდნენ. გადაიხსნა სურათის ჩარჩო და გადმოვიდა თითონ გულნაზი. მიცურავს მისკენ ყვავილებით გარშემორტყმული, დიდრონი თვალნი მდორე ცეცხლით გაშექებულნი. თმა – მარაო მშვენიერი, ტევრად გაშლილი“ (VII, 95).

რა თქმა უნდა, შეუძლებელია ამ სურათის პირდაპირი პარალელის მოხმობა მითოლოგიიდან, მაგრამ, ვფიქრობთ, ჩვენს მიერ მოტანილ პასაჟში უდავოდ იგრძნობა ერთგვარი მითოლოგიური სურნე-

ლი. რაც მთავარია, სწორედ მითოსურ ცნობიერებაშია გამოკვეთილი მტკიცე რწმენა მიცვალებულთა შემდგომი არსებობის შესახებ. იგი ეფუძნება ცოცხალთა და გარდაცვლილთა ერთიანი კავშირის წარმოდგენას. „სულთა კავშირის“ ავტორმა სიკვდილის ფაქტს სიცოცხლის ურღვევი მთლიანობის რწმენა დაუპირისპირა.

ვ. ბარნოვის პროზის მითოსთან მიმართების საკითხის გააზრებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მის დამოკიდებულებას „ვეფხისტყაოსანთან“. „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულა მწერალს ხალხურ თქმულებად მიაჩნია და ერთგვარ მითოსურ დანაღებულს ხედავს მასში. „ეს საბუმბერაზო თქმულება ეკუთვნის იმ უძველეს ეპოქას, როდესაც ქართველნი ჯერ ისევ ნათელის თაყვანისმცემელნი იყვნენ და იმ რჯულზედ დამყარებული მსოფლმხედველობა ჰქონდათ განვითარებული. რუსთაველს უპოვნია, იგი ქართველთა საყვარელი საბუმბერაზო თქმულება, დაუმუშავებია იგი თავისი საკუთარი თვალსაზრისით და შეუქმნია უკვდავი პოემა“ (X, 162-163).

ჩვენი კვლევის საკითხისათვის არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს, მეცნიერულად მისაღებია თუ არა მწერლის თვალსაზრისი „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულის ხალხურობის შესახებ, მაგრამ არც იმის უგულვებელყოფა შეიძლება, რომ მკვლევარნიც იხრებიან თვალსაზრისისაკენ – „რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“, როგორც კონკრეტულ მონადაში, ასახულია მისი აზრობრივი სფეროს საზღვრებში არსებული ყველა ტექსტი, მათ შორის მითოსური პირველსაფუძველიც“ (22, 112) ვ. ბარნოვი რუსთაველის ნესტან-დარეჯანის სახეს მისი ფოლკლორული პირველხატის, ლელწამ-დარეჯანის საფუძველზე მითოსურ მზეთუნახავად მიიჩნევს. მზეთუნახავის სახეში კი, როგორც თვითონ ამბობს, ნათელის თაყვანისცემის გამოხატულებას ხედავს მწერალი: „ჩვენ მითიურ ზღაპრებში ნათელი ხშირად არის ასახული მზეთუნახავ ქალად. მშვენიერი ასული ხელმწიფისა აქ არის სიმბოლო ანუ ემბლემა ნათელისა“ (X, 246) ჩვენმა მეცნიერებამ გაცილებით გვიან გააკეთა დასკვნა, რომ რუსთაველისეული ნესტან-დარეჯანის მხატვრული სახე ფოლკლორულ მზეთუნახავს უკავშირდება (მ. ჩიქოვანი, გ. წერეთელი, დ. შენგელაია, ც. კარბელაშვილი).

ხალხური „ვეფხისტყაოსნის“ ტარიელსა და ავთანდილს მითოსურ მზეჭაბუკებად მოიაზრებს მწერალი. ეს გმირები „ვარსკვლავით არიან აღბეჭდილნი“, რაც მათი ნაწილიანობის დასტურია. ქართველთა

რწმენით, ნაწილი ხომ მხარზე ან ბეჭებშუა ჰქონდა კაცს გამოსახ-
ული. თამაზ ჩხენკელი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისადმი მიძღვნილ
გამოკვლევაში აღნიშნავს: „ხევსურთა ღრმა რწმენით, ნაწილი ბე-
ჭებშუა ჰქონდა კაცს და იგი მზის ნათელს გამოასხივებდა. ნაწილ-
იანი კაცი პირმზიანი, ლამაზი და სიკეთით სავსე იყო, რაკი მზის
ანუ ღვთის მსგავსი და მასთან წილნაყარი იყო. მას ღვთისაგან
კაცთა სიყვარული აქვს განჩინებული (55, 40). ვერა ბარდაველიძის
აზრით, ასეთ მსოფლგანცდასთან არის დაკავშირებული რელიგიის
ისტორიაში ცნობილი რჩეულობის ინსტიტუტი და ღმერთკაცის
უნივერსალური კონცეფცია (5, 109).

ნაწილიანნი – „დავლათიანნი“ – არიან ვაჟა-ფშაველას გმირე-
ბი: ალუდა ქეთელაური, ჯოყოლა, მინდია... (მათი „დავლათიანობა“
სწორედ ნაწილიანობას გულისხმობს, რადგან „დავლათიანი“ ილ-
ბლიანს, ეტლიანს, ბედიანს ნიშნავს).“

ვაჟას კვალდაკვალ, ამგვარ მითოსურ წარმოდგენაზეა პრო-
ეცირებული ვ. ბარნოვის გმირთა სახეებიც. მათაც ღვთისაგან კაცთა
სიყვარული აქვთ განჩინებული და მზის ნიშნით არიან აღბეჭდილნი.
მაგალითად, „თეთრი გვირგვინის“ პერსონაჟზე ნათქვამია: „მზის
ნიშნით აღბეჭდილი სამძივარ ქალი“ (VI, 434).

„ვასილ ბარნოვის გმირები ჩართულნი არიან ნათელისა და
ბნელის ბრძოლის კოსმიურ დრამაში, – ნათქვამია ზ. კიკნაძის
ზემოთ ნახსენებ გამოკვლევაში, – ამგვარი კოსმიური დრამა ხორ-
ციელდება „ხაზართა სასძლოში“ – ვეშაპისაგან მზის მოტაცებისა
და შემდეგ დახსნისა. (მზე – ნესტანის მითის ანალოგიური)“.

გველვეშაპივით მიიგრავნება სარკინოზთა ლაშქარი არაგვის
ჭალებში. მოუტაცნია და ნესტანივით ქაჯეთს მიჰყავს (ასე აღიქმება
ეს ეპიზოდი) მეფის ასული. ბნელმა უნდა შთანთქას ქალთამზე,
მაგრამ აქ ფარსმან-ჭაბუკი გამოჩნდება, „ნათელის შვილი“, რომელ-
იც თითქოს უკვე აღარაა ხორციელი პერსონაჟი და მითოსის გმირს
მოჰგავს: „მიდიოდა ფარსმანი ხსნად შუქურისა. ჩრდილოეთის დევს
წარეტაცნა იგი მნათობი, მიჰყვანდა აღმა“ (VI, 299).

უნდა დაიხსნას ფარსმანმა ქალი, რადგან „ნათელის შვილია
იგი და მისი ამქვეყნიური ვალიც „ნათელის“ შეწევნაა. ამიტომაც
ამბობს: „დავიხსსნი, გამოვიყვან რაიმე განსაცდელიდან საკვირველ
მნათობს, საიდუმლო შუქით რომ ციაგობს ცის კიდურზედ. მიევ-
ლინება მას ბოროტისაგან ვეშაპი ბნელი, შეიბყრობს, თან წარიტა-

ცებს.“ (VI, 229). აღნიშნული პასაჟი ცხადყოფს, რომ მოტაცებული ქალის პირადი ტრაგედია არ გაიაზრება ინდივიდუალურად, მისი ბედი ციური მნათობის ბედის ანარეკლია და მისი დრამა კოსმიური დრამაა – ნათელისა და ბნელის საყოველთაო სამყაროულ ბრძოლაში ჩართული. ეს დრამა „ვეფხისტყაოსნის“ ქარგასთანაა მორიგებული. ამ დრამის მონაწილეებს „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებივით: „არცა ლხინი ლხინად უჩანს, არცა ჭირი ზედას-ზედი“. ისინიც რუსთველის „მაღალი და მაღლად მხედი“ გმირებივით იმედიანად მიდიან ძნელ გზაზე, რადგან იციან, რომ მათი ბრძოლის სასიკეთო დასასრული გარდუვალია, რაც ნათელის საბოლოო გამარჯვების რწმენაში გამოიხატება. ამიტომაც „ფარსმან რაინდი... რომლისათვის სიცოცხლე თითქო ჩალადა ჰღირდა... შიგ შუაგულ ბრძოლაში თურმე პირზედ ღიმილით გადაეშვებოდა“ (VI, 326). სიკეთის გამარჯვების რწმენა ვ. ბარნოვის თხზულებებში ისევე მტკიცეა, როგორც „ვეფხისტყაოსანში“. ამიტომ არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა, კონკრეტულ შემთხვევაში გმირი ეწევა თუ არა საწადელს. „ხაზართა სასძლოში“ ფარსმანი ვერ დაიხსნის სატრფოს, შუშანი კი ხაზართა ხაკანის ცოლობას თავის მოკვლას არჩევს, მაგრამ მოთხრობის ფინალი სასოწარკვეთილ შთაბეჭდილებას მაინც არ ტოვებს. ჯერ ერთი, შუშანის ძამაცური, თავგანწირული საქციელის გამო და, მეორეც, იმ რწმენის გამო, რომ სიყვარულის ღვთაებრივი ძალით გასპეტაკებული შუშანისა და ფარსმანის ტრფობა არ ჩაივლის ამაოდ. ისინი, როგორც მწერალი ამბობს, ბედისწერის პირით – „შემდეგ დაუსრულებელ დროთა დენაში“ (V, 326) შეხვდებიან ერთმანეთს. ამიტომაც, „ნათელის შვილნი“ ღიმილით გადაჰკვეთენ „ხორცთა საკვრელებს“, ვერ კი დაემორჩილებიან ბნელსა ბოროტს.

ს. ჩიქოვანი აღნიშნავდა: „პოეტურად აღწერილ პეიზაჟებს მცირე ადგილი უკავია ვასილ ბარნოვის ისტორიულ რომანებში“ (53, 320) ჩვენი აზრით, ამის მიზეზი ისაა, რომ ბუნების სურათი უპირატესად ნაწარმოების სულისკვეთების, მწერლის მსოფლმხედველობის გამოხატვას ემსახურება. ბუნებაც კი, ბარნოვის პროზაში ნათელისა და ბნელის ჭიდილშია ჩაბმული. ამიტომ ერთგვარად მითოსურად მოიაზრება მწერლის თანადროული თუ ისტორიული საქართველოს პეიზაჟი. „ჩამოქუშულ-ჩამობნელებულ ციდან ჩამოეშვება გველეშაპი ფრთოსანი, შემოეხვევა ჯვარის სავანეს და იპყრობს მას წყვდიადის იგი მოციქული“, მაგრამ „იელვებს ტაძრის გუმბათიდან ხმალი ცეცხ-

ლისა, გარდაერთხმება ალგეთის ხევს და განჰკვეთს ალის მფრქვეველი წვერით გველეშაპს“ („ტრფობა წამებული“ – ისტორიული რომანი – V, 175).

მითოსურია მზის ამოსვლის სურათი მწერლის თანამედროვე სინამდვილეზე შექმნილ მოთხრობაში – „თებერას დანიშნული“. „მძლავრად მომავალ ნათელს წინაწარეცია წყვილი, ბრწყინვალე მნათობს დაეძლია ღამე და სვეტად ნათლისა ამომართულიყო ცის კამარაზე“ (II, 461).

საქართველოს მდინარეებიც კი, დუშმანთან ბრძოლაში არიან ჩაბმული. ამ ბრძოლაში ისინიც ნათელს ემოყვრებიან და შემწედ უდგანან. „იმ დიდ დუშმანთან საბრძოლველად იერთებდა მდინარე სხვა მებრძოლებსაც. საქართველოს ტყეში, კლდეში, ღრანტეებში წარმოშობილებს, მილტოლვილებს მის საშველად ბნელთან ბრძოლაში“ („მტკვრის ვაჟი – VIII, 249).

ზემოთ უკვე გვქონდა მოხმობილი ვ. ბარნოვის თვალსაზრისი მისი წერილიდან ვაჟას „გველისმჭამელის“ შესახებ. კიდევ ერთხელ მივუბრუნდეთ მას: „არსი ყოველი განუწყვეტლად ისწრაფვის აიშოროს თვის ბუნებიდან ბნელი, დაუახლოვდეს პირველ არსს ნათელს, ყოვლად კეთილს, კვლავ შეუერთდეს მას, შთაინთქოს მასში და მით ეწიოს ნეტარებას დაუსრულებელს“, (X, 155) აქ ისევ, ზურაბ კიკნაძის მოსაზრებას უნდა მოვუხმოთ: „მდინარეც, ვითარცა „არსი ყოველი“ – ღვთაებრივი ემანაციის ნებისმიერ საფეხურზე მყოფი, „ისწრაფვის აიშოროს თავის ბუნებიდან ბნელი, დაუახლოვდეს პირველ არსს ნათელს... კვლავ შეუერთდეს მას“. ამიტომაც, მოთხრობის გმირის შეკითხვაზე: საით მიეშურები გამუდმებით, რას ესწრაფვიო ასე დაჟინებით, მდინარე პასუხობს: „მისმინე! ნივთიერება სამყაროში შებოჭილია, დამძიმებულ-ჩაშაკებული. ის იბრძვის ყველგან, რომ დალეწოს ბნელთ ბორკილები, განთავისუფლდეს და გაშალოს მასში მყოფი ნათელი ძალა... როს მიახწევს ნივთთ არსება ამ თვის სანატრელს, გარდაიქმნება ქვეყნიერი ტანჯვისა ყოფა დიდ ნეტარებად, ყველგან ბრძოლაა და ყოველთვის ამ მიზნისათვის! შენც გიწერია მისთვის ომი, განგების შვილო“. („წოდებული“ – VIII, 11).

ამ, ერთი შეხედვით საკმაოდ უცნაურ, მაგრამ ღრმააზროვან დიალოგს მთვარის ამოსვლის სურათი ენაცვლება. მაგრამ მოთხრობაში იგი ჩვეულებრივ პეიზაჟურ აღწერად არ აღიქმება. „მთვარე ისე ამოდის, როგორც მითიური დევებთან და ბნელის ძალებთან ომგადა-

ხდილი ბუმბერაზი გმირი, როგორც გველეშაპთან ბრძოლით დაღ-
ლილი, მაგრამ შემმართებელი წმინდა გიორგი“ (ზ. კიკნაძე). „ნამზნევი
იყო იგი (მთვარე) ბნელ ძალებთან მებრძოლ ვაჟკაცს მხარი შესჭროდა,
ჰსხურებოდა სისხლი, სცხებოდა“ (VIII, 11). მზეც მხოლოდ ციური
სხეული არაა – იგი კეთილი საწყისია, „რომელიც მოდის ჩვენს
დასახსნელად ბნელისაგან, მისგან ნაშობ სავნებელთაგან. დასთრ-
გუნავს წყეულს“ (VII, 10).

ასე და ამგვარად, ვ. ბარნოვის მხატვრულ ქმნილებებში ბუნე-
ბაც კი, მითიური გმირის მსგავსად, ნათელისა და ბნელის კოსმიურ
ბრძოლაშია ჩაბმული.

არაერთგზის ითქვა, ვ. ბარნოვის მხატვრულ ნააზრევში სიყ-
ვარულის უნივერსალური კონცეფციაა წარმოდგენილი, რომლის
თანახმად ყოველ არსს შორის და, პირველ რიგში, ადამიანსა და
ბუნებას შორის დამყარებულია „კავშირი განუკვეთელი“; „ადამიანიც
შედულებულია ქმნილებებთან“. ამ იდეის მხატვრულ განსხეულებას
ვ. ბარნოვი წარმართული მითოლოგიური წარმოდგენის მეშვეობით
აღწევს. საქმე ეხება გარეშე (პარციალური) სულის წარმართულ
რწმენას, რომლის თანახმად, ადამიანის სული გარე სამყაროს რომე-
ლიმე ობიექტში, მაგალითად, მცენარეში ან ცხოველში ცხოვრობდა.
როგორც ვ. ბარდაველიძემ გამოიკვლია, წარმართ ქართველს სჯეროდა
ამგვარი გარეშე სულის არსებობა (5, 128-134). პარციალური სუ-
ლის რწმენის თანახმად, ადამიანის სიცოცხლე დაკავშირებული იყო
იმ მცენარის ან ცხოველის სიცოცხლესთან, რომელშიც მისი სული
იყო ჩაბუდებული. თუ მცენარე ან ცხოველი დაზიანდებოდა ან მოკვდე-
ბოდა, დაზიანდებოდა და მოკვდებოდა ის ადამიანიც, ვისი სულიც ამ
გარეშე ობიექტში სახლობდა.

გარეშე სულის არსებობის წარმართულ – მითოლოგიური წარ-
მოდგენაა აღბეჭდილი ვ. ბარნოვის მოთხრობებში: „აჩრდილი სიკვდილ-
ისა“ და „სარო მეტყველი“.

ექსპოზიციაში მოთხრობისა „აჩრდილი სიკვდილისა“ აღწერ-
ილია, თუ მთავარი გმირი – ელიზბარი, როგორ ცდილობს დაღუპ-
ვას გადაარჩინოს ნამზნევი, დაუეუილი ლერწამი, რადგან ლერწამში
მისი სატრფოს – ლიზიკოს სულია განივთებული. ეს პირდაპირაა
ნათქვამი მოთხრობაში: „ღმერთო, ნეტა რად ეხატებოდა (ელიზბარს
– ა. გ.) იმ თავით ამ თავამდე იგი ლერწამი სახედ ლიზიკოსი?!“
(III, 163). ამიტომაც იყო, რომ ნამზნევი ლერწამის დანახვაზე უსია-

მოვნო წინათგრძნობა დაეუფლა ელიზბარს — „მსუბუქმა ნალველმა მოიცვა მისი სული, ჭმუნვამ უსაგნომ. შეემღვრა კმაყოფილება, როცა შენიშნა ამ უდარდელად გაფურჩქვნილ სიცოცხლეში ბრჭყალი სიკვდილისა“ (III, 99). მოთხრობის სიუჟეტის მიხედვით, ელიზბარის ავი წინათგრძნობა მართლდება — ღიზიკო იღუპება.

გმირი მოთხრობისა — „სარო მეტყველი“ — ადარნასე, საროში (კვიპაროსში) ხედავს სატროფოს სახეს: „კვიპაროზში ჩანერგილიაო მისი ალაღმა“; „კვიპაროზი ეხლა აღარ იყო ადარნასესთვის მხოლოდ მანიშნებელი სულის სწორისა, ის უკვე ორება იყო მისი სხვისთვის უმჩნევი, იმისთვის ცხადი“ (VI, 183, 185).

ადარნესეს სატროფოს — მირანდუხტის, ბედიც საროს ბედს უკავშირდება და ქარიშხლისაგან მცენარის მოსპობა ვაჟისათვის სატროფოს ბედის მიმანიშნებელია. ასე გამოხატა ვ. ბარნოვმა პარციალური სულის არსებობა წარმართული რწმენის მეშვეობით, თვალსაზრისი, რომ ადამიანსა და ბუნებას შორის დამყარებულია „კავშირი განუკვეთელი“, რომ „ადამიანიც შედუღებულია ქმნილებებთან“. ეს უკანასკნელი თვალსაზრისი, რომელიც მწერლის თეორიულ წერილშია გამოთქმული, თითქმის სიტყვა-სიტყვითაა გამეორებული მხატვრულ თხზულებაში. სარო მიანიშნებდა ადარნასეს, რომ „მისი არსება (იგულისხმება მირანდუხტი — ა. გ.) ჩემს ყოფასთან შედუღებული“ (VI, 186). რაც მთავარია, პარციალური სულის არსებობის წარმართულ-მითოლოგიური წარმოდგენით გამოხატულია უზოგადესი ეთიკური შინაარსი — საყოველთაო, უნივერსალური სიყვარულისა, რომლის საფუძველია ქმნილებათა შორის არსებული „განუკვეთელი კავშირი“. სრულიად ბუნებრივია ამ იდეის გამოხატვისას წარმართულ-მითოლოგიურ წარმოდგენებს რომ მიმართა ვასილ ბარნოვმა. მითოსურად მოაზროვნის პოზიცია თანაღმობითია ბუნების მიმართ, ცოცხალი და არაცოცხალი ბუნება ერთი მთლიანობაა. ეს საყოველთაო გასულიერება მითოლოგიური ცნობიერების ნიშანია.

ვ. ბარნოვთან ხშირად ნაწარმოებში კომპაქტურადაა ჩართული ზღაპრულ-მითოსური პასაჟი. ასეთ შემთხვევაში მას ქარაგმული მინიშნების ფუნქციაც აკისრია (შემდეგ ნაწარმოებში ის ხდება, რაც ზღაპრულ-მითოსურ სიუჟეტშია გადმოცემული), მაგრამ ძირითადად იგი მსოფლალქმითი ელემენტია.

მაგალითად, ამგვარი ფუნქცია აქვს ზღაპრულ-მითოსურ პასაჟს, რომელიც ჩართულია ზემოგანხილულ მოთხრობაში — „ყვავილებ-

ში“. აქ ჯადოსნური ზღაპარი, რომელსაც გადია უყვება პატარა გოგონას, საკუთარ ხვედრს მიანიშნებს ბაბუცას და, ამავე დროს, იქცევა პლატონისეული ანამნეზის (მოგონების) თეორიისა და მეტემფსიქოზის მხატვრული განსხეულების საშუალებად. ასე რომ, ზღაპრულ-მითოსურ პასაჟს მოთხრობაში თანაბრად აკისრია მსოფლმხედველობრივი შინაარსის გამოხატვისა და ქარაგმული მინიშნების ფუნქცია.

ზღაპრულ-მითოსური პასაჟის მეშვეობით ასევე წინასწარაა მინიშნებული პერსონაჟთა ბედი ვ. ბარნოვის სხვა მხატვრულ თხზულებებში: „სევდის საგუბარი“, „მტკვრის ვაჟი“, „ხაზართა სასძლო“...

ვ. ბარნოვის მოთხრობებში არა მარტო ზღაპრულ-მითოსური პასაჟითაა მინიშნებული პერსონაჟთა ხვედრი, არამედ ძალზე ხშირად პირდაპირ და გარკვევითაა ნათქვამი, რომ იგი დეტერმინირებულია განგებით. განგება ქმნის მიჯნურთა წყვილებს – მოცალეებს. „განგება სახიერი ყველას შეუქმნის ტოლს“, – ნათქვამია „ტრფობა წამებულში“ (V, 175). არსებითად, განგებითაა განსაზღვრული პიროვნების ბედი. მაგალითად, განგება აპირობებს ფარსმანის ხვედრს „ხაზართა სასძლოში“. „ბედს ესე დაეწერნა მისთვის: შეჰხვდები მზე ქალს... მხოლოდ ერთ წამს მიეახლო... იქნება მიჰხვდე ოდესმე, შემდეგ დაუსრულებელ დროთა დენაში“ (VI, 326). შემდგომში ფარსმანის ბედი მართლაც განგების ნების მიხედვით წარიმართება. ერთი სიტყვით, ვ. ბარნოვის მხატვრულ ნააზრევში განგება (ბედისწერა) ძალზე ხშირად ისევე მბრძანებლობს, როგორც ანტიკურ ტრაგედიებში.

ეს საკითხი სხვა პრობლემასაც ენასკვება. კერძოდ, აპირობებს მწერლის მიერ დროის მითოსურ მოაზრებას. აღნიშნავენ, რომ „მითიური აზროვნების სხვა პრინციპებს შორის ძირითადი უნდა იყოს დროის უკუშექცევადობის პრინციპი, რომლის მიხედვითაც მითოსში მოთხრობილი ამბავი... არ გაიაზრება, როგორც ერთჯერადი აქტი“ (25, 10). მითოლოგიურ წარმოდგენებსაც სწორედ განმეორებადი დრო უდევს საფუძვლად. აქედან გამომდინარე, ელინური აღქმა დროისა ციკლურია და არ იცნობს აბსოლუტურ „წინარეს“ და „შემდგომს“. მოვლენები, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა სამყაროში, არ არიან უნიკალური, ყველაფერი მოიაზრება როგორც წრებრუნვა. „რაც ხდება სამყაროში არაა უნიკალური. ერთი-მეორის მონაცვლე ეპოქები

მეორდებიან და ოდესღაც არსებული ადამიანები და მოვლენები კვლავ დაბრუნდებიან პითაგორასეული ერის – „დიადი წლის“ დაბრუნების მერე“. (ა. გურევიჩი – 81, 30). პლატონიც ასწავლიდა თავის მოწაფეებს ათენში, აკადემიაში, რომ უთვალავი საუკუნეების წინ პერიოდულად მეორდებოდა იგივე პლატონი, იგივე სკოლა და იგივე ქალაქი.

ვ. ბარნოვის მხატვრულ ნააზრევში, როგორც არაერთგზის აღვნიშნეთ, უმთავრესი ადგილი უჭირავს სულთა გარდასახულების რწმენას. სულის რამდენიმეგზის ხორცშესხმის რწმენა (ამ ქვეყნად რამდენიმეგზის მოვლინება), არა მარტო თანხმობაშია დროის მითოსურ გააზრებასთან, არამედ აუცილებლობით გულისხმობს კიდევ დროის ამგვარ მოაზრებას. ბარნოვის პერსონაჟთა არსებობაც დროის უკუქცევადობის პრინციპის თანახმად არის წარმოსახული. გარდა ამისა, როგორც ითქვა, მთელ რიგ მოთხრობებში პერსონაჟის ბედი წინასწარაა განსაზღვრული განგების – ბედისწერის მიერ. ეს უკანასკნელი მომენტი კიდევ უფრო აპირობებს დროის მითოსურ გააზრებას, რადგან დროის ელინური (მითოსური) გაგებით მიწიერ სინამდვილეში ის ხდება, რაც წინასწარაა განსაზღვრული ბედისწერისაგან.

მართალია, ვ. ბარნოვის მხატვრულ ნააზრევში, სულთა გარდასახულების რწმენის თანახმად, მოვლენები განმეორებადია, მაგრამ ამგვარი განმეორებადობა განვითარებადია. მას საბოლოო მიზანი გააჩნია – რათა ადამიანი თუ „ყოველი არსი“ ეწიოს „უბინდო ნათელს“, მაგალითად, ადამიანის სული ყოველი განსხეულებისას თანდათან იხვეწება (ასე იხვეწება გიგოლას უხეში და ტლანქი სული მოთხრობაში – „სული მთვლემარე“), ივსება უფრო ღრმა და ახალი შინაარსით. ეს დახვეწა და ახალი შინაარსის შექმნა, მართალია, განმეორებადობის მეშვეობით ხდება, მაგრამ, ამავე დროს, თანდათანობითი განვითარებაცაა, წინსვლაა – ერთგვარი დიალექტიკური პროცესია. განვითარების ამგვარ პრინციპზე საგანგებოდ მსჯელობს ვ. ბარნოვი: „შემოქმედის მბრუნავ ბორბალზედ ერთი რიგი ისახება, აკოკრდება და იფურჩქნება. სხვა მეორე ხანდაზმული, იხრწნება – იშლება და ეს მარადის დაუცხრომლად... დიდს შემოქმედს თვის არსებაში ყოველი ქმნილების სამარადო სახეები ახატული აქვს... ბუნებაში ხორცს ისხავენ ის სახეები, მთელი სამყარო იმ ხატებებს ანხორციელებს. მაგარმ მძიმეა, ბნელი არის ნივთიერება და როდი

იტევს იმ უებრო პირველსახეებს, უნაკლოდ ვერ ჩამოჰნაქვთავს. და შემოქმედი უარსა ჰყოფს იმ უსასრულო თვის ქმნილებებსა, განეშორება. მომსპობი ძალა ეუფლება უარყოფილთა, სცელავს სიკვდილი არსებათა წყობას წყობაზედ და მით გზას უხსნის ახალ-ახალ მათზედ უკეთესთ.

... იარსებებს ეს მოსპობა დაუცხრომელი, სანამ ისე ჰაეროვნად შეიქმნება ნივთიერება, რომ ძალას შეიმოსს უცვალებლად წარმოშობის პირველსახენი. მაშინ მოისპობა დაშლა, სიკვდილი და გამეფდება სანეტარო არსებობა უცვლელ-უხრწნელი“ („ძვირფასი თვალი“) (VIII, 124).

ასე რომ, მოვლენათა განმეორებადობა განვითარებას გულისხმობს. ამას კი პირდაპირ მივყავართ დროის ქრისტიანულ, წინმიმავალ (ვექტორულ) მოაზრებამდე. ასე მოარიგა ვ. ბარნოვმა თავის მხატვრულ ნააზრევში დროის წარმართული და ქრისტიანული გაგება.

ამგვარ, მომავლისაკენ მიმართულ განვითარებას არ იცნობს ანტიკური აზროვნება. ელინური ცნობიერება მიმართულია წარსულისაკენ. სამყაროს მართავს ბედისწერა, რომელსაც ემორჩილებიან არა მხოლოდ ადამიანები, არამედ ღმერთებიც და, მაშასადამე, ადგილი აღარ რჩება ისტორიული განვითარებისათვის. შემდგომ, ისტორიის საზრისზე მსჯელობისას ვნახავთ, თუ ვ. ბარნოვიც როგორ შემოიტანს განგების ცნებას ისტორიული განვითარების შინაარსში.

ამთავითვე უნდა განვაცხადოთ, რომ ვ. ბარნოვთან ტიპიური პროვიდენციული გაგებაა ისტორიისა. ისტორია მოიაზრება, როგორც ნათელისა და ბნელის, კეთილისა და ბოროტის მარადიული ბრძოლის არენა თუ ასპარეზი, რომლის ტელეოლოგიურ მიზანს ნათელის (კეთილის) საბოლოო გამარჯვება წარმოადგენს.

მწერლის რწმენით, სამყაროში მოქმედებს სახიერი ღვთაების ნება – განგება და მას მიჰყავს კაცობრიობის ისტორია განვითარების გზაზე, რომლის მიზანია კეთილის საბოლოო გამარჯვება – სრული კოსმიური ჰარმონიის დამყარება, ანუ, ბარნოვის სიტყვებით რომ ვთქვათ, როდესაც „ისევ გამეფდება უსაზღვრო სამყაროში ყოვლად სახიერი ნათელი დაუჩრდილავი და კეთილი შეურყეველ-შეუზღუდავი“ (X, 180). ეროვნული ისტორიაც საკაცობრიო ისტორიის ნაწილია და მასაც, ბუნებრივია, სახიერი ღვთაების ნება წარმართავს. ამიტომ ამბობს ვ. ბარნოვი: „ერისადმი სიყვარულიც არის ერთი დარგთაგანი იმ სამარადისო სიყვარულისა, რომელიც განხორ-

ციელდების სამყაროში“ (X, 50) ასეთია, ვ. ბარნოვისეული ტელე-ოლოგიური, პროვიდენციული გაგება ისტორიის საზრისისა, რაც მკაფიოდაა გამოვლენილი მის თეორიულ წერილში — საქართველოში მითოლოგიის საფუძვლები“. ოღონდ 20-იანი წლების შუახანიდან ისტორიის საზრისის ბარნოვისეულ კონცეფციაში ერთგვარი წინააღმდეგობა და გაორება შეინიშნება. ამ მხრივ განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს რომანებს „გიორგი სააკაძესა“ და „არმაზის მსხვერველს“. ორივე რომანზე მუშაობა მწერალმა თითქმის ერთდროულად — 1925 წელს დაამთავრა: „გიორგი სააკაძეზე“ 1925 წლის იანვარ-თებერვალში, ხოლო „არმაზის მსხვერველზე“ ამავე წლის ივნის-აგვისტოში.

„გიორგი სააკაძეში“ საქართველოს ისტორიის უძძიმესი პერიოდია ასახული, XVII საუკუნის დასაწყისი — ქართველთა ბრძოლა სპარსელების წინააღმდეგ ქვეყნის თავისუფლებისათვის. რომანის მთავარი გმირია დიდი მოურავი — გიორგი სააკაძე. ვ. ბარნოვს, უპირველეს ყოვლისა, გიორგი სააკაძის სულში დატრიალებული ჭიდილი და ვნებათა ღელვა აინტერესებს. რაც მთავარია, მწერლის მიზანია, გამოიკვეთოს გიორგი სააკაძის მისია მშობლიური ერისა და ქვეყნის წინაშე. რომანში მწერალს შემოაქვს განგების ცნება. განგება, რომანის მიხედვით, „სახიერია“ და კეთილი მიზნისაკენ მოუწოდებს სააკაძეს — მან ხალხის წინამძღოლობა უნდა იკისროს, რათა იხსნას ერი და ქვეყანა. განგება მოუწოდებდა გიორგის, ბაგრატიონთ გვირგვინი დაედგა თავს და წინ გასძღოლოდა ერს: „უძლეველი ხმალი მისცა განგებამ ხელში, დასახა იგი ქართველთ წინამძღვრად; უბრძანებდა, წაეყვანა ხალხი ახალი გზით“. (VII, 433).

რომანში განგება ტიპიურ ქრისტიანულ საფუძველზე მოიაზრება. იგი არ ზღუდავს პიროვნების აქტივობას. პირიქით, სწორედ აქტიურ მოქმედებას მოითხოვს სააკაძისაგან: „— იარე ამ გზით! ეს აგამაღლებს, შეიქმნები ბაგრატიონთ ბრწყინვალეების განმაახლები, დიდი მეფე მთელის ერისა მომავალთაგან მაღლიერად მოსახსენები“. (VII, 208).

მწერალმა განგების ნება და ხალხის ნება ერთ მთლიანობაში მოიაზრა. გიორგის გამეფება „ხალხის ნებაა და ერის ხმა ღვთის ხმად მოისმის“ (VII, 208). როგორც ჰეგელი აღნიშნავს „ისტორიის ფილოსოფიაში, „ღმერთი მსოფლიო ისტორიულ პროცესში ხალხის მეშვეობით ახორციელებს თავის საბოლოო მიზანს — თავისუფლებას (78, 18).

განგებაცა და ხალხიც თანაბრად მოითხოვდა სააკაძისაგან ერის წინამძღოლობას. ამაზე მეტყველებს ხალხის დესპანად მოსული უბირი გლეხის – ალდიას სიტყვები: „შენ უნდა იყო მთავარსარდლად და მბრძანებელადაც. სხვას ვერ დავემორჩილებით“ (VII, 304).

მაგრამ გიორგი სააკაძემ ვერ დაძლია სისხლსა და ხორცში გამჯდარი ბაგრატიონთა წინაშე მორჩილებისა და ქედის მოდრეკის გრძნობა: „მე ხმლის კაცი ვარ, ბრძოლის ბატონი, ბაგრატიონთ ვერ მოვხდი გვირგვინს ზეცით ნაბოძებს“ (VII, 400).

ვერ მიჰყვა სააკაძე განგების ნებას და სწორად ესაა მისი ტრაგედიისა და დაღუპვის მიზეზი. ამაზე რომანში მკაფიოდაა ნათქვამი: „ბედისაგან მოწოდებული ხარ: უნდა აასრულო განგების ნება ან დაიღუპო!“ (VII, 284) და გიორგი სააკაძეც, განგებისა და ხალხის ნების უარყოფელი, ტრაგიკულად ამთავრებს სიცოცხლეს – „ვერ შეიგნო ხმა ბედისწერის და იღბალმაც უარჰყო იგი: აჰხადა მებრძოლს სული მეცანი“ (VII, 433).

პიროვნების ამოცანაა, შეერწყას განგებას, ჩაერთოს პროვიდენციის დიდი მიზნის განხორციელებაში. ეს ვერ შეძლო სააკაძემ. საკუთარი ტრაგედია თვითონაც აქვს გაცნობიერებული: „ვერ დავუძკვიდრე საქართველოს თვითარსებობა! უფრო მძლავრად უნდა მევლო საკუთარ გზაზედ. შენა ხარო განგებისაგან მეფედ რჩეული, მეტყოდა ხალხი...“ (VII, 420) და სასოწარკვეთილმა ის უძლეველი ხმალი, რომელიც განგებამ მისცა ხელში, რათა ხალხისათვის ეწინამძღვრა, თავგამეტებით გადაამტვრია: „ალარ მშვენის მე ჩემი ხმალი! მძლავრად ჩასცა დაშნა მიწაში, გადასწია გამეტებით, გადაამტვრია. გადიფშვნიტა საქართველოს ხმალი ძლიერი!“ (VII, 420).

ვ. ბარნოვმა ჩვენი ისტორიის ურთულესი პერიოდი პროვიდენციული ისტორიოსოფიის პოზიციებიდან შეაფასა. ამიტომაც უწოდა თავად მწერალმა რომანს – „განგების რკალში“ (სათაური „გიორგი სააკაძე“ რომანს საბჭოთა პერიოდში გამომცემელთა თვითნებობით ეწოდა).

ზემონახსენებ „ქართული მითოლოგიის საფუძვლებშიც“, სადაც მწერალი ისტორიის ტიპიურ პროვიდენციულ გაგებას იძლევა, საკაცობრიო ისტორიის განვითარება ეტაპებად, პერიოდებად მოიაზრება, ოღონდ ამ განვითარებას საბოლოო ტელეოლოგიური მიზანი აქვს და სასიკეთო დასასრულისაკენ მიემართება, საყოველთაო კოსმიური ჰარმონიის დამყარებას გულისხმობს. „იყო დრო, როდესაც

არსებობდა მხოლოდ ნათელი ანუ კეთილი: ეს იყო პირველი პერი-
ოდი სამარადისო არსებობისა. დადგა დრო, როდესაც შეიქმნა ბნელი
ანუ ბოროტი და მკაცრად შეებრძოლა ნათელს ანუ კეთილს. აწ-
დიდის ძლიერებით ებრძვის ბნელი ნათელს, ბოროტი კეთილს. ეს
არის მეორე პერიოდი სამარადისო არსებობისა. დადგება დრო, ოდეს
ნათელი ანუ კეთილი სძლევს ბოროტს ანუ ბნელს, დათრგუნავს მის
მებრძოლ ძალებს და განაქარვებს. მაშინ ისევ გამეფდება უსაზღვრო
სამყაროში ყოვლად სახიერი ნათელი დაუჩრდილავი და კეთილი
შეურყეველ-შეუზღუდავი. ბნელი ბოროტი მთლად მოისპობა მაშინ,
გარდაიქმნება არარაობად. ეს იქნება მესამე და საბოლოო პერიოდი
სამარადისო არსებობისა“. (X, 180-181).

განსხვავებით ახლახან მოხმობილი თვალსაზრისისაგან მწერ-
ლის მხატვრული ნააზრევი „არმაზის მსხვრევის“ მიხედვით უკვე
კონკრეტულ დასკვნას ცხადყოფს. ამის მიზეზი ღრმადპატრიოტული
განცდაა 1921-24 წლების ნაციონალური ტრაგედიის გამო.

„არმაზის მსხვრევაში“ ჩვენი ეროვნული ისტორიის განვითარე-
ბას რელიგიური ბრძოლების კვალობაზე პერიოდებად მოიაზრებს
მწერალი. „არმაზის მსხვრევის“ მიხედვით, ეროვნული სულისკვეთ-
ების გამომხატველ ნაციონალურ რელიგიად ვ. ბარნოვს ქართული
წარმართობა მიაჩნია. ეროვნული ისტორიის შემდგომი ეტაპი კი
მოიაზრება, როგორც სარწმუნოებრივი ბრძოლა სპარსულ და ბიზან-
ტიურ რელიგიათა შორის, სადაც გამარჯვება ქრისტიანობას დარჩა.
რადგან ქრისტიანობის გამარჯვების უკან „არმაზის მსხვრევაში“
ქვეყნისათვის საშიში ექსპანსიონისტური პოლიტიკა იმალება, მწერ-
ალს აქვს იმედი, რომ დადგება დრო (ანუ ახალი ეტაპი), როცა
აღდგება და ისევ დაძლევს ქრისტიანობას ძველი, ნაციონალური,
წარმართული რელიგია. „... დარჩებიან ერთურთს პირისპირ ღმერთი
იესო და ციშები ბატონი ცისა.

– და დასძლევს ბოლოს ქართველთ ღმერთი საქართველოში!

– ჟამს, დადებულს ბედისწერისაგან! გახსოვდეს მხოლოდ: ათა-
სი წელი მის წინაშე, ვით წუთი ერთი“ (VII, 514).

ასე ეპოქებად (პერიოდებად) მოიაზრება ეროვნული ისტორია
„არმაზის მსხვრევის“ მიხედვით.

როგორც აღვნიშნეთ, ჩვენი საუკუნის 10-იანსა და 20-იან წლებში
ქართული მწერლობა საერთო სარწმუნოებრივსა და ეროვნულ იდე-
ალს ეძიებს (ამ კონტექსტში უნდა აღვიქვათ „არმაზის მსხვრევაც“).

მსგავსი პრობლემით გატაცება ტიპურია XX საუკუნის დასაწყისის რუსული ლიტერატურისათვისაც. მეტიც, რუსეთის რელიგიური აღორძინების იდეა რუსული სიმბოლიზმის უმთავრესი პრობლემაა ამ პრობლემას უტრიალებენ მერეჟკოვსკიც, ბრიუსოვიც, ბელიც... მერეჟკოვსკი მსოფლიო ისტორიას მოიაზრებდა ეტაპობრივად, როგორც რელიგიური ეპოქების მონაცვლეობას. ამიტომ ასახა თავის ცნობილ ტრილოგიაში – „ქრისტე და ანტიქრისტე“ საკვანძო პერიოდები მსოფლიო ისტორიისა. იულიანე განდგომილის ეპოქა – შესაძლებლობა ჰარმონიული შერწყმისა ძველი ოლიმპიური და ახალი გალილეური საწყისისა; ლეონარდო და ვინჩის ეპოქა – სადაც მეორდება განზრახვა მიწიერისა და ზეციურის ჰარმონიული თანაარსებობისა, როგორც რენესანსის არსისა. იგივე იდეის გატარება სცადა, ტრილოგიის მესამე ნაწილში („პეტრე და ალექსეი“). მერეჟკოვსკის რწმენით შეიქმნება ახალი რელიგია, „სულიწმინდის“ რელიგია (ქრისტიანობა, მისი აზრით, იყო მხოლოდ ერთი ფაზა ამ გზაზე) და ეს იქნება საბოლოო მეუფება. მერეჟკოვსკის ესქატოლოგიური განცდის თანახმად, „სულიწმინდის მეუფების“ წინამორბედი რუსეთია. ამაში ესახებოდა მას რუსეთის განსაკუთრებული მისია.

რუსეთის ისტორიულ მისიაზე (უფრო სწორედ ზეისტორიულ მისიაზე) მსჯელობს ანდრეი ბელიც. რუსეთს, ისევე როგორც დიმიტრი დონელის ეპოქაში, აბელის აზრით, მოუწევს ბრძოლა უცხო ტომის დამპყრობლებთან. „დიდი ბრძოლა იქნება, ბრძოლა მსოფლიოში არნახული.“ რუსეთი კვლავ თავისთავზე მიიღებს დარტყმას და აი, აქ გამოანათებს სინათლე დიადი ჭეშმარიტებისა – სინათლე ღმერთისა. შეუძლებელია არ ამოვიდეს ეს მზე, რადგან სხვაგვარად მონღოლების ფლოქვებქვეშ გაითელება ევროპის სანაპიროები“ („პეტერბურგი“).

ისტორიის ეპოქებად დაყოფას, პერიოდებად მოაზრებას იცნობს ქრისტიანული აზროვნებაც. მაგალითად, შუასაუკუნეებში თეოლოგიური ისტორიზმის ამგვარი თავისებურება ჩამოაყალიბა იოაკიმ კალაბრიელმა, რომელმაც ახალი თვალსაზრისი შეიმუშავა ესქატოლოგიურ ისტორიაზე. თავის „მარადიულ სახარებაში“ იგი საკაცობრიო ისტორიას მოიაზრებს ტრიადული პრინციპის თანახმად. ამიტომაც წარმოსახა მან სქემა სამი დიდი ისტორიული ეპოქისა, რომელშიც თანმიმდევრულად დომინირებენ წმინდა სამების წევრები. ძველი აღთქმის „მამა-ღმერთის“ ეპოქას დაენაცვლა „ძე ღმერთის“ ანუ ახალი აღთქ-

მის ეპოქა, რომელსაც თავის მხრივ დაენაცვლება „სული წმინდის“ ეპოქა. იოაკიმ კალაბრიელის მიხედვით, საკაცობრიო ისტორიის ყოველი სტადია თავისი აუცილებლობითა და ჭეშმარიტებით ხასიათდება. თითოეული მათგანი ისტორიაში გამოავლენს ღვთაების ახალ მხარეს და ასე ხდება კაცობრიობის პროგრესული სრულყოფა, რომლის საბოლოო მიზანია აბსოლუტური სულიერი თავისუფლება და რომელიც მესამე ეპოქაში მიიღწევა (81, 114).

მართალია, იოაკიმ კალაბრიელის კონცეფცია ორთოდოქსალურმა ეკლესიამ არ მიიღო და დაგმო, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ მის ნააზრევში ქრისტოლოგიური პოზიციებიდან მსოფლმხედველობრივ კრიზისთან გვექონდეს საქმე. იოაკიმ კალაბრიელი კაცობრიობის ისტორიას მაინც მთლიანობაში მოიაზრებს და თანაც მოიაზრებს ქრისტიანობის ჩარჩოებშივე. ვ. ბარნოვთან კი, „არმაზის მსხვერვის“ მიხედვით, თვით ქრისტიანული ისტორიოსოფიის პოზიციებიდანაც მსოფლმხედველობრივი კრიზისი მჟღავნდება.

ვ. ბარნოვის ადრეულ ისტორიულ მოთხრობებსა და რომანებში ეროვნული ისტორიული განვითარების კონცეფცია ისე მკაფიოდ არ არის გამოკვეთილი როგორც „არმაზის მსხვერვაში“. იქ, როგორც ვნახეთ, მკვეთრადაა გამოხატული მხოლოდ პიროვნული, ინდივიდუალური ხსნის გზა. პიროვნებას (ინდივიდს) ზნეობრივი სრულქმნილების მეშვეობით შეუძლია, ეწიოს „უბინდო ნათელს“, ანუ როგორც ბარნოვი იტყვის რუსთველის სიტყვების პერიფრაზით – „დღისით და ღამით ჰხედვიდეს მზისა ელვათა კრთომასა“. ამგვარი მოაზრება პიროვნული ბედისა, არსებითად, ქრისტიანული მოაზრებაა, მაგრამ, იმავე ქრისტიანული კონცეფციის თანახმად, პიროვნული და საკაცობრიო ბედი განუყოფელია. ადამიანი მონაწილეა მსოფლიო ისტორიული დრამისა – ისტორიის მსვლელობაში გადაწყდება სამყაროს ბედი და ბედი მისი ინდივიდუალური სულისა.

ვ. ბარნოვის მსოფლმხედველობრივი კრიზისი, რომელიც „არმაზის მსხვერვაში“ ქრისტიანული აზროვნების ფარგლებშივე მჟღავნდება, სწორედ იმაში იჩენს თავს, რომ მან ერთგვარად გათიშა ინდივიდუალური და ეროვნული ბედი. მეტიც – ეროვნული და საკაცობრიო ისტორია. რომანში მწერალი ლაპარაკობს მხოლოდ ეროვნული განვითარების მომავალზე და ეროვნული ისტორია აღარ მოიაზრება როგორც საერთო საკაცობრიო ისტორიის ნაწილი. ქრისტიანული თვალსაზრისით, ეროვნული ისტორია დასაბამს ბიბლიურ

ისტორიაში იღებდა და ამდენად, ისიც ჩართული იყო მსოფლიო ისტორიაში. ამის ტიპური ნიმუშია დ. გურამიშვილის „დავითიანი“, რომელიც ბიბლიური ეპიზოდების გალექსვით იწყება.

ვ. ბარნოვის ზემოთ ნახსენებ თეორიულ წერილში გამოხატული თვალსაზრისი, განსხვავებით „არმაზის მსხვრევის“ ისტორიული კონცეფციისაგან, მწყობრია და მასში ქრისტოლოგიური პოზიციებიდან წინააღმდეგობა არ შეინიშნება, რადგან, როგორც მწერალი ამბობს: „მესამე და საბოლოო პერიოდში სამარადისო არსებობისა“ როცა „ისევ გამეფდება უსაზღვრო სამყაროში ყოვლად სახიერი ნათელი დაუჩრდილავი და კეთილი შეურყეველ-შეუზღუდავი“), საერთო საკაცობრიო ბედი იგულისხმება და არა ვიწროდ ეროვნული ბედი, როგორც „არმაზის მსხვრევაში“.

„არმაზის მსხვრევის“ აზრობრივი აკორდია ფრაზა – „დასძლევს ბოლოს ქართველთ ღმერთი საქართველოში!“, ანუ, ვ. ბარნოვის რწმენით, ისევ ეროვნულ იდეოლოგიურ საფუძველს დაემყარება ქართველი ერის ისტორიული მომავალი. ოღონდ ეს რწმენა გაურკვეველ მომავალშია გადატანილი. ვ. ბარნოვი თვითონაც სვამს საკითხს, თუ როდის მოხდება ეს აღდგენა „ქართველთ ღმერთის საქართველოში“ და მისი პასუხი კონკრეტულობასაა მოკლებული: „ჟამს დადებულს ბედისწერისგან! გახსოვდეს მხოლოდ: ათასი წელი მის წინაშე, ვით წუთი ერთი“ (VII, 514). აქ საქმეს არ შველის დროის საყოველთაოდ ცნობილ ქრისტოლოგიურ მოაზრებაზე დაყრდნობა, რომ ღვთის წინაშე ათასი წელი ერთი წუთია. ეროვნული აღორძინების კონცეფცია მაინც გაურკვეველ და აბსტრაქტულ მომავალშია გადატანილი.

ვ. ბარნოვის მსოფლმხედველობრივ კრიზისს ისიც ააშკარავებს, რომ „არმაზის მსხვრევაში“ მან ისევ შემოიტანა ბედისწერის რწმენა, ოღონდ ტიპური ელინისტური გაგებით. ამდენად, ამ რომანში ისევ დროის მითოსურ, უკუშექცევად მოაზრებასთან გვაქვს საქმე. მწერალს კი ეს იმისათვის სჭირდება, რომ დროთა ბრუნვაში ისევ აღდგეს უძველესი ქართული წარმართული რწმენა, როგორც ეროვნული თვითმყოფობის საფუძველი, ნაცვლად უცხო და თავსმოხვეული რომაულ-ბიზანტიური ქრისტიანობისა. მაგრამ ეს უკუსვლაა და განვითარების პერსპექტივას გამორიცხავს.

„არმაზის მსხვრევაში“ ღმერთებიც, იქნებიან ისინი წარმართული ქართული ღმერთები, თუ სპარსული არმაზი, ან რომაულ-ბიზანტიური ქრისტე, ზეკსივით მორჩილებენ ბედისწერას. „არმაზის

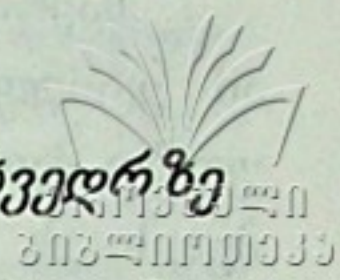
მსხვერვის“ აზრობრივ შინაარსს ზუსტად გამოხატავს ფრაზა: „ბედისწერას თვით ღმერთნიც კმორჩილებენ!“ (VII, 457).

მართალია, „არმაზის მსხვერვის“ მიხედვით ისტორიული განვითარება ისევ თავდაპირველ წარმართობას დაუბრუნდება, მაგრამ ამგვარ დაბრუნებას არაფერი აქვს საერთო ქრისტიანული ისტორიოსოფიისათვის დამახასიათებელ პირველსაწყისისაკენ მიბრუნებასთან. ქრისტიანული ისტორიოსოფიის თანახმად, პირველსაწყისისაკენ მიბრუნება სრულიად სხვაგვარ – ძალად საფეხურზე მოიაზრება. იგი საყოველთაო კოსმიური ჰარმონიის დამყარებას გულისხმობს. „არმაზის მსხვერვის“ მიხედვით კი, ერთგვარი მექანიკური აღდგენა უნდა მოხდეს ქართული წარმართობისა თავისი პოლითეიზმით (ციშუბ – თარხუჯით, ოთრუშანით, თაბუზით, გუდანით, იახსარით თუ სხვ.).

არმაზის მსხვერვაში წარმართობის აღდგენისაკენ ლტოლვა ამკარად მეტყველებს იმაზე, რომ მწერალმა ერის ისტორიული განვითარების პერსპექტივა ვეღარ განჭვრიტა, წინ მიმავალი გზა ვეღარ მონახა და ეროვნული აღორძინების იდეაც ანაქრონულად მოიაზრა, ერის მერმისი უკან დააბრუნა და საუკუნეთა მიღმა არსებულ წარმართულ რწმენას დაუკავშირა. ასე მოჯადოებულ წრეში ჩაიკეტა ეროვნული წინსვლისა და აღორძინების იდეაც. ამგვარ ჩიხში მოქცევა, ალბათ, პირველ რიგში, თვით მწერლისთვის იყო მწვავე და მტკივნეული, მაგრამ მას კონკრეტული რეალურ-ისტორიული საფუძველი ჰქონდა. „არმაზის მსხვერვის“ იდეა დაშიფრულია და დაქარაგმებული. რომანი 1925 წელს ქვეყნდება, 21 წლის თებერვლის ტრაგედიის შემდგომ. ყოველი დიდი იდეა, ქრისტიანობა იქნება იგი თუ სოციალიზმი, მრავალრიცხოვანი იმპერიებისათვის სხვათა დაპყრობისა და დამონების საშუალებაა. ესაა დედააზრი რომანისა.

1801 წელს რუსეთი მართლმადიდებლობის დაცვის მისიით შემოვიდა საქართველოში. 1921 წელს უკვე ათეისტური ქვეყანა სოციალიზმის იდეით გვიმონებს. ამ ტრაგიკული ნაციონალური რეალობის მხატვრული უკუფენაა „არმაზის მსხვერვა“. რეალობა ვერაფერს სანუგეშოს ეუბნება მწერალს და მასაც მომავალში გადააქვს იმედი ეროვნული აღორძინებისა.

„სანავარდო“ – რომანი პიროვნულ და ნაციონალურ ხვედრზე



დემნა შენგელაიას რომანი „სანავარდო“ (დიდი უეზური) დაიბეჭდა 1924 წელს ახლადდაარსებულ ჟურნალ „მნათობის“ ფურცლებზე. ეს თხზულება მაშინვე გახმაურდა და ახალგაზრდა ავტორი პოპულარული მწერალი გახდა. მანამდე, წლების მანძილზე, დემნა შენგელაია აქვეყნებდა მინიატურებს, მოთხრობებს, ესსეებს, მაგრამ მათ მკითხველთა და ლიტერატორთა ყურადღება დიდად არ მიუპყრია. ამ ნაწარმოებებს მოდურ ზეგავლენათა კვალი ემჩნეოდა, მაგრამ არა იმდენად მკვეთრი, რომ მწერალი რომელიმე სკოლის მიმდევრად მიეჩნიათ.

ლიტერატურული მომწიფების ხანას უკვალოდ არ ჩაუვლია დემნა შენგელაიასათვის. „სანავარდო“ იმდენად დასრულებული თხზულებაა, რომ ერთბაშად ვერ დაიწერებოდა იგი. მართალია, ავტორს საგანგებო ფილოლოგიური განათლება არ მიუღია, მაგრამ ამას მნიშვნელობა არ ჰქონდა. მთავარი იყო „სანავარდოს“ ავტორის წარმოსახვის უნარი და მხატვრული ტალანტი. რომანი რომ გამოქვეყნდა, დემნა შენგელაია 28 წლისა იყო. ამ ასაკში ასეთი სერიოზული განაცხადი არცერთ მის თანამედროვე ქართველ პროზაიკოსს არ გაუკეთებია. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ „სანავარდო“ წინ უსწრებდა „დიონისოს ღიმილს“, „ჯაყოს ხიზნებს“, „გველის პერანგს“, „არმაზის მსხვრევას“. ვერ ვიტყვით, რომ ეს რომანები დავალებული იყოს „სანავარდოთი“, მაგრამ ცხადია, რომ სწორედ ამ რომანთა ციკლი ქმნის ქართული პროზის სრულიად ახალ პანორამას, ერთმანეთს ენათესავენ პრობლემატიკით. შეიძლება ითქვას, დემნა შენგელაიამ დაასწრო კოლეგებს და შეძლო უახლესი ლიტერატურული ატმოსფეროს ფიქსირება, აქტუალური ესთეტიკური იდეებისა და პრობლემების გაშლა. ამ მიზნამდე იგი კარგა ხანს მიიწევდა. დემნა შენგელაიაც იყო გატაცებული მცირე ფორმის თხზულებებით. ეგონა, რომ მინიატურის დაწერა უფრო ძნელია, ვიდრე ეპოპეისა. მაგრამ გეზი ერთბაშად შეიცვალა და შექმნა რომანი. მანამდე კი არაერთი ეტიუდი თუ მინიატურა გამოაქვეყნა. საკმარისია გავიხსენოთ ჟურნალ „ხომალდში“ დაბეჭდილი „დედოფალი მათა“, „შემოდგომის ბინდები“, „წარწყმედილი ბერი“, „ალმაცერი ღამე“ (მცირე ფორმის დრამა).

საერთოდ დემნა შენგელაია პოეტური პროზის მიმდევარია. ასეა ამ ეტიუდებშიც. მაგრამ მისთვის უცხოა წმინდა ლირიზმი. იგი უფრო პათეტიკოსია, ქადაგი, რომანტიკოსი და მეოცნებე. ამიტომ არ ჰგავს ეს ეტიუდები არც ჭოლა ლომთათიძის ლირიკულ მოწონებებს, არც ნიკო ლორთქიფანიძის ზუსტად აღწერილ მოვლენებს. „დედოფალი მათა“ ლეგენდას მოგვაგონებს, რომელიც დაწერილია ენერგიული ფრაზებით, რომანტიკული აღტკინებით. თითქოს საგანგებოდ არის გადატანილი მოქმედება შორეულ წარსულში, რომელსაც არ სჭირდება დეტალიზება. აქ წარსულის ბურუსი იწვევს ემოციას. თუ დავაკვირდებით, ვნახავთ, რომ სათაურებიც ატარებენ რომანტიკულ მგრძობელობას (მაგ. „შემოდგომის ბინდები“, „ალმაცერი ღამე“). საინტერესოა, რომ ამ ადრეულ ქმნილებებში უკვე ისახება სიკვდილ-სიცოცხლის დილემა: სიყვარულს მივყავართ სიკვდილთან. ერთმანეთს ენაცვლება წყნარი და თავაწყვეტილი ცხოვრება, გონება და სისხლის მისტერია. იგრძნობა ის სტილი, ის მეტყველება, რომელიც გაიშალა „სანავარდოში“:

„ბნელია ღამე და მოჭმუხვნილი, ვით ბნელი საშო!.. ასეთ ღამეში საშინელი ამბები იბადებიან! ასეთ ღამეში შეიძლება ქვეყანა შეტრიალდეს!... ღამე მშობიარესავით არის გამწარებული და ამაღამ დიდი ამბავი დაიბადება!“... („ალმაცერი ღამე“ – 65, 70).

უკვე 1921 წელს, როცა ეს ნაწარმოებები ქვეყნდება, დემნა შენგელაიას შემუშავებული აქვს სპეციფიკური სტილი – ეგზალტირებული, ენერგიული, რომანტიკული, მიგნებული აქვს პრობლემა – სიკვდილ-სიცოცხლის კონფლიქტის გაშლა კონკრეტულ ადამიანურ გრძნობებში. მას სჭირდებოდა ამ მოდელის სიუჟეტური შევსება, სიუჟეტის მორგება, რათა პოტენცია ქცეულიყო რეალობად, მონაცემი – ფაქტად. საგულისხმოა, რომ გარემოც ისტორიზებულია, როგორც „სანავარდოში“ ისტორიულს მიმსგავსებული, რათა ამბავს მისცემოდა ლეგენდის სურნელება. ხოლო ლეგენდა მეტია, ვიდრე სინამდვილე. ლეგენდებისა, ზღაპრებისა და მითებისადმი ინტერესი დემნა შენგელაიას ბოლომდე შერჩა.

დემნა შენგელაია მყარი პოლიტიკური მრწამსითა და პრინციპულობით არასოდეს გამოირჩეოდა. წერდა საბჭოთა ხელისუფლებისათვის აქტუალურ თემებზე („რომანები „შთაგონება“ და „წითელი ყაყაჩო“), ეხმიანებოდა მიმდინარე მოვლენებს, თარგმნიდა მაქსიმ გორკის და სოციალისტური რეალიზმის სხვა ავტორიტეტებს.

პარალელურად წერდა „ბათა ქეჩიასა“ და უაღრესად საინტერესო გამოკვლევებს ქართულ მითოლოგიაზე („ამირანის გარშემო“, „სამი სკნელი“, „მზეთუნახავი“, „ირმის ნახტომი“). ეს ორი, ერთმანეთისადმი შეუთავსებელი ასპექტი, მას არ უქცევია შემოქმედების თემად. თავისთავად ამგვარი გაორება ტრაგიკული იყო, ისევე, როგორც საბჭოთა ეპოქის არაერთი ხელოვანისათვის, რაც მწერლებს დრომ მოახვია თავს. ამიტომაც ჩვენ უნდა ვილაპარაკოთ დემნა შენგელაიას არა ერთიან მსოფლმხედველობასა და სტილზე, არამედ, იმ მსოფლგანცდაზე რაც ცალკეული ნაწარმოებებით გამოვლინდა.

დ. შენგელაიასათვის ბუნებრივი, მშობლური და მახლობელი იყო ქართული მითოსი, ქართული ზღაპარი, კოლხური და ქვემო იმერული გარემო, ქართული ენის სტიქია. ხოლო დანარჩენი – გონებით შეთვისებული, პრაქტიკული ჭკუით ნაკარნახევი. როცა მწერალი მშობლიურ კუთხურ ძირებს სცილდებოდა, წერა უჭირდა, თუმცა შენიშნავდა, რომ ნაძალადევში გაიზარდა, მუშათა უბანში.

რაც შეეხება „სანავარდოს“ შექმნის პერიოდს (იწერებოდა იგი 1922-1924 წლებში), ეს იყო უმძიმესი ხანა საქართველოსათვის. 1921 წლის კატასტროფის შემდეგ დაიწყო ბოლშევიკური ტერორი. ინტელიგენციას სასოწარკვეთილება დაეუფლა. მწერლობაში გაბატონდა ეროვნული მოტივი, როგორც რეაქცია გამომდინარე ნაციონალური ტრაგედიიდან. ამის საპირისპიროდ ბოლშევიზმმა დანერგა პროლეტარული მწერლობა.

დ. შენგელაია დიდი თავგამოდებით არ ჩარეულა იდეოლოგიურ ორომტრიალში, ისე მძაფრად არ გამოუვლენია ნაციონალური სევდა როგორც, ვთქვათ, კ. გამსახურდიას, ალ. აბაშელს ან ი. გრიშაშვილს. იგი ცხოვრობდა თავისი პირადი ცხოვრებით, პირადი და შემოქმედებითი პრობლემებით. ამიტომ თანამშრომლობდა მენშევიკურ „ხომალდში“ (რედაქტორი ალექსანდრე აბაშელი), ნაციონალისტურ „ილიონში“ (რედაქტორი კონსტანტინე გამსახურდია) თუ ბოლშევიკურ „მნათობში“. რადგან იდეოლოგიურ დაპირისპირებას ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა, ამიტომ შეუერთდა ახალგაზრდა ავანგარდისტების „H₂SO₄“-ის ჯგუფს. „H₂SO₄“, როგორც ვიცით, აერთიანებდა ფუტურიზმის, კონსტრუქტივიზმისა და დადაიზმის პრინციპებს. თავის ლიდერად აცხადებდა როგორც მარინეტის, ისე ვლადიმერ მაიაკოვსკის. ეს ჯგუფი თავს მიიჩნევდა კულტურაში სოციალიზმის იდეების ერთადერთ გამომხატველად. ამ პოზიციიდან აკრიტიკებდა სხვა ლიტერატურულ მიმართულებებს.

დ. შენგელაია თავად იგონებს, რომ „სანავარდოს“ გამოქვეყნების შემდეგ მას თავისკენ ეპატიუებოდნენ, როგორც „ცისფერყანწილები“, ისე „H₂SO₄“-ელები. მან „H₂SO₄“ არჩია. საგულისხმოა, რომ ქართველი ფუტურისტების პირველ მანიფესტს ხელს არ აწერს დემნა შენგელაია. იგი არ ჩანს არც ჟურნალ „H₂SO₄“-ის ფურცლებზე, რომელიც 1924 წელს გამოვიდა. „H₂SO₄“-ის წევრებს სჭირდებოდათ თავიანთი პოზიციის ახალი ავტორიტეტებით გამაგრება, რადგან ძველ კულტურასა და ძველ ოსტატებს ისინი ხელალებით უარყოფდნენ, ჯერჯერობით მხოლოდ ლოზუნგებს თხზავდნენ და ძველის ნგრევით იყვნენ გართულნი. დემნა შენგელაიას „სანავარდო“ კი დასრულებული ოსტატის მიერ დაწერილი რომანი იყო. რასაკვირველია, ამ წიგნს არაფერი ჰქონდა საერთო ფუტურიზმთან ან დადაიზმთან, პირიქით, აშკარად საპირისპირო მოვლენა იყო, მაგრამ დემნა შენგელაიამ „H₂SO₄“-ელების წინადადება მიიღო მხოლოდ იმიტომ, რომ სიმონ ჩიქოვანსა და სხვებს ადრევე იცნობდა, მეგობრობა აკავშირებდა. თანაც „სანავარდოს“ ავტორი პრაქტიკული მოსაზრებითაც ხელმძღვანელობდა. ეს პრაქტიკული ალღო თუ, ერთის მხრივ, მას ხელს უწყობდა ცხოვრებისეული პრობლემების მოგვარებაში, მეორეს მხრივ, ხელს უშლიდა როგორც ხელოვანს. ამიტომ იყო, რომ დემნა შენგელაია, ეს განათლებული, კულტურული, გემოვნებიანი კაცი, ნაადრევად დადუმდა და „ბათა-ქექიას“ დაწერის შემდეგ საყურადღებო ვერაფერი შექმნა. ხოლო სიცოცხლის ბოლო ოცი წლის მანძილზე არსებითად ჩამოცილებული იყო მხატვრულ ლიტერატურას როგორც შემოქმედი. ყოველივე ამის გამო, „ბათა ქექიას“ ავტორი უეჭველად უნდა მივიჩნიოთ ტრაგიკულ ხელოვანად.

„სანავარდო“ გახმაურებული რომანი იყო ოციან წლებში. შემდეგ მისი პოპულარობა შენეულდა, არც ლიტერატურათმცოდნეებს გამოუჩენიათ დიდი ინტერესი. მხოლოდ 70-იანი წლებიდან მიექცა ყურადღება, მას შემდეგ რაც აკაკი ბაქრაძემ გამოაქვეყნა „მითოლოგიური ენგადი“ (1969 წ.). არსებითად, ამ წიგნს უკავშირდება კ. გამსახურდიასა და დ. შენგელაიას თხზულებათა ჭეშმარიტი აზრობრივი შინაარსის ამოკითხვა. გამოკვლევის ავტორის მიზანს არ შეადგენდა დემნა შენგელაიას მსოფლალქმისა და „სანავარდოს“ სიმბოლისტურ პროზასთან მიმართების საკითხები, ისევე როგორც დემნა შენგელაიას ქმნილებების საოცარი ნოვაციით აღბეჭდილი სტილ-

ური ფერადოვნების ანალიზი. არადა, „სანავარდო“ ამ მხრივაც იმ-
სახურებს ყურადღებას. მით უფრო, რომ დემნა შენგელაიას სახელი
ძირითადად ამ რომანსა და „ბათა ქექიას“ ემყარება“. „სანავარდოს“
გამო დემნა შენგელაიას ხომ თავიდანვე თვლიდნენ განსაკუთრებული
ნიჭის პროზაიკოსად. შემდეგ თუ აუიოტაუი დაცხრა, ეს იმიტომ,
რომ ლიტერატურაში გაბატონდა სოციალისტური რეალიზმის დოქტ-
რინა, რომლისთვისაც „სანავარდოს“ ესთეტიკა მიუღებელი იყო.
მაგრამ ეს წიგნი არ მოექცა მძაფრი კრიტიკის ქარცეცხლში. როგორც
ვთქვით, დემნა შენგელაია ადრევე მემარცხენებს ემხრობოდა, როგორც
„H₂SO₄“-ის წვერი ლოიალობას უცხადებდა საბჭოთა ხელისუ-
ფლებას. „სანავარდოს“ კი მიეცა ასეთი ინტერპრეტაცია, რომ იგი
თავადაზნაურობის გადაშენების ამსახველი რომანი, ამ კლასის დე-
კადანსის მატიანე იყო. ამგვარი წიგნი ხელს აძლევდა სოციალის-
ტურ ქვეყანას. მაგრამ ამ გარეგნული ფაქტის მიღმა თუ რა შინაარ-
სი მოექცა, ამის გააზრებას არავინ ცდილა. „სანავადროს“ მელანქო-
ლიური სტილი, სნეულების ესთეტიკა, გადაშენების კოშმარი თან
გადაჰყვა მოდერნისტულ ხელოვნებას. ახალ დროს ახალი იდეალები
ჰქონდა. 70-იან წლებში, როცა ლიტერატურას დაუბრუნდა შეწყ-
ნარებული, მაგრამ მიჩუმათებული რომანი, ანალოგიური იდეალები,
სტილი და მრწამსი წარსულის კუთვნილებად აღიქმებოდა. მაგრამ
ჩვენ გვმართებს დავიცვათ ისტორიული და ესთეტიკური თვალ-
საზრისი. ოციან წლებში „სანავადრო“ ყველაზე მკაფიოდ გამოკვეთილი
მოდერნისტური რომანია. ამ რომანმა გამოავლინა უახლესი იდეები
და სტილი, რომლებიც მახლობელი აღმოჩნდა უფროსი თანამოკალმეე-
ბისათვის. დემნა შენგელაიამ, როგორც ითქვა, ყველას დაასწრო და
მოახდინა მოდური მრწამსის სიტყვაში კრისტალიზება. ამ რომანით
დასრულდა მინიატურებით, ეტიუდებით, ჩანახატებით გატაცების
პერიოდი. ავსტრიული იმპრესიონიზმის კვალდაკვალ ჩვენი პროზაი-
კოსები ეპიკას განუდგნენ. ქართული მოდერნიზმი ერთხანობას, როგორც
ზემოთ ვნახეთ, თითქოს მხოლოდ ლირიკა იყო. ვასილ ბარნოვის
რომანები კი ისტორიული ფონის გამო არ აღიქმებოდა მოდერნის-
ტულად. „ტროფობა წამებულის“ ავტორი, როგორც ვიცით, გან-
ცალკეეებული და შეუმჩნეველი რჩებოდა, უმცროს თანამოკალმეებზე
ნაკლებ ზეგავლენას ახდენდა. დემნა შენგელაიამ ყველას დასანახად
დაარღვია გაბატონებული ტენდენცია ლირიკული მინიატურისა და
შექმნა ეპოსი – „სანავარდო“. თუმცა ეს წიგნი ლირიკული თრ-

თოლვით იყო აღსავსე. ლირიკოსის ტემპერამენტის გადატანას წარმოადგენდა პროზაში. უახლესმა ქართულმა პროზამ ხომ, როგორც უკვე ითქვა, საერთოდ შეიერთა ლირიკული მღელვარების ნაკადი, რაც ესოდენ აკლდა მე-19 საუკუნის პროზას, შეიერთა ინტელექტუალური ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური მოტივები.

1924 წელს, როცა „სანავარდო“ დაიბეჭდა, ჯერ კიდევ არ იყო ინტელექტუალური უნარი სოციალიზმის დოგმებით შებოჭილი, თორემ ამ წიგნს არავინ გამოაქვეყნებდა. ორ-სამ წელიწადში ქართველმა პროზაიკოსებმა მოასწრეს, ეთქვათ გადამწყვეტი სიტყვა და სიახლით სავსე ქართული პოეზიის პარალელურად შეიქმნა მოდერნისტული, თანამედროვე პროზა.

ამ მოძრაობის პიონერი დემნა შენგელაია იყო.

პრაქტიკულ ლტოლვას თეორიულადაც ასაბუთებდა მწერალი. ამის დასტურია მისი წერილი („Comentaria de bello gallico“) ფუტურისტთა ჟურნალში „ლიტერატურა და სხვა“ (1924-1925, №1). დემნა შენგელაიას შეხედულებით, ლირიკის სეზონი გათავდა, დადგა მანქანისა და ეპოსის დრო. ლირიკა პლატონური სიყვარული – სახარინით ნაკვები, ხოლო პროზა – უზარმაზარი ციკლონი. იგი აკრიტიკებს პოეზიას სევდის, მელანქოლიის, ცრემლების გამო. „ლექსი გამოთავდა სონეტებში და პროზა – მინიატურებში (ამ სამარცხვინო საქმეში მეც მიღვეს წვლილი)“, – წერს დემნა შენგელაია. მინიატურას მიიჩნევს ხელოვნების კასტრაციად და ამის ნიმუშად ასახელებს სანდრო ცირეკიძეს. მინიატურების მოსპობას მწერალი უკავშირებს რევოლუციებს, რომელთა მეშვეობით დაინგრა ძველი ქვეყანა და გამოჩნდა ახალი პერსპექტივა. ხელოვნება დაუახლოვდა ფიზიოლოგიას, ხალხურობას, სტიქიას. ეს არის პრიმიტივი, რომელიც მოიცავს ზღაპრებს, შელოცვებს, დიალექტიზმებს, პროვინციალიზმებს, ნაცვლად პოეტების არისტოკრატიზმისა. ამ თვალსაზრისით დაწერილად თვლის იგი თავის „სანავარდოს“.

რა თქმა უნდა, ავტორის მსჯელობა ტენდენციურია. მაგრამ ეს საერთოდ ახასიათებდა ოციანი წლების ქართულ სალიტერატურო სკოლებს. ასეთივე ვითარება სუფევდა რუსულ მწერლობაში. ყველა ახალგაზრდა ავტორი ხელალებით აკრიტიკებდა წინამორბედს, განსაკუთრებით XIX საუკუნეს. ამ თვალსაზრისით დემნა შენგელაია უჩვეულოს არაფერს ამბობდა, მაგრამ აშკარად გაუგებარია ლირიკის უარყოფა, ლექსის უკუგდება. ეს მაშინ, როცა თავად წერს

მელანქოლიურ ესსეს გალაკტიონ ტაბიძეზე. ეს არის მართალი და გულწრფელი აღტაცება დიდი სიმბოლისტით, მისი პოეზიით. იგი ისეთივე სტილითაა დაწერილი, როგორც „სანავარდო“ და თითქოს გალაკტიონის ნერვიული, მოცახცახე, მწუხარე სტრიქონების გაგრძელებაა.

„იგი მოვიდა დატვირთული ძველ სახეებით, ძველ სახეებით, ძველ, ძვირფას ნივთებით. მაგრამ თანამედროვეობას არ ესმის ამ ნივთების მნიშვნელობა.

თანამედროვე სასძლოს არ უნდა იგი. და იგი დადის მარტო, დადის თავისთვის.

თამაშობს ამ ძვირფას ქვებთან...

ეალერსება მათ...

იტანჯება მათთან ერთად – და ცრემლით დატვირთულს ის-კრის ზღვაში თავორეს მეზღვაურივით.

მეტად სასტიკია, ავი ქარიშხალი დაუნდობელი.

პოეტის სული კი მეტად ნაზია, მას რომ გაუძლოს.

იგი სასაფლაოზე აშოლტილ კიპარისის წელივით იზნიქება ქარიშხლიან ღამეში და მისი ტოტები სტკვენენ, ქვითინებენ ზამთრის სისასტიკეს.

და მწვავეა ეს ქვითინი, მწვავე. პოეტმა არ იცის სად მიიტანოს იგი, ვის სულში დაასვენოს, რადგან მეტად უყვარს თავის წამება, უყვარს ტანჯვა და ეძნელება, რომ ანდოს იგი ვინმეს.

პოეტმა სულიდან ამოიგლიჯა მოფართქალე გული, ჯერ კიდევ მოცახცახე არტერიებით და სწურავს იგი თავისსავე გულს, სწურავს და შიში გიპყრობს, რომ იგი დაიცლება სისხლისაგან და დაეცემა პაუი დედოფლის ფერხთით უსულო.

და დედოფლის თვალიდან რამდენიმე მღულარე ცრემლი ჩამოვარდება, მარგალიტად გაყინული მკერდზე დაეხნევა პაუს.

გათავდება პიერო, სულს დალევს იგი და ნაზი კოლომბინა დაიტირებს მას.

გათავდება, ყველაფერი გათავდება“... (48, 253).

„ცისფერყანწელთა“ დარად ამ ესსეში მოცემულია XIX საუკუნის კრიტიკაც. თავად ესსე კი ლირიკის აპოლოგიაა. თეორიულად, როგორც ვნახეთ, „H₂SO₄“-ის ზეგავლენით დემნა შენგელაია შეებრძოლა ლირიკასა და რომანტიკას, მაგრამ პროზაში ისევ სიმბოლისტური მგრძნობელობის ერთგული დარჩა. როგორც ჩანს, სიმ-

ბოლისტური რომანტიკა მისი ბუნების თვისებას ამჟღავნებდა, ხოლო უარყოფის პათოსი ზეგავლენა და მეორეული მოვლენა იყო დემნა შენგელაიას პროზა ფუტურისტულ-დადაისტური რომანსარი იყო, ყველა კარგად ამჩნევდა. „ცისფერყანწელები“ მას თავისკენ ეპატიუებოდნენ. ვალთა ბახტაძე ხაზს უსვამდა მწერლის სიმბოლიზმს, ა. ბელისა და ბ. პილნიაკის ზეგავლენას. სხვებიც ასევე ფიქრობდნენ. „H₂SO₄“ იძულებული იყო, უარყო ეს ბრალდება. „დროულმა“ სპეციალური წერილიც გამოაქვეყნა, რათა დაემტკიცებინა, რომ „სანავარდოსა“ და ტფილისის“ ავტორი რუსი და ქართველი ფუტურისტების იდეოლოგიას იცავდა. ეტყობა, ამგვარ უხერხულობას თავად დემნა შენგელაიაც გრძნობდა. ამიტომ მან სიმბოლიზმიც უარყო და ფუტურიზმიც – თავის მეთოდს ტაქტილიზმი უწოდა. ტაქტილიზმიც ხომ ფუტურისტების ბელადის მარინეტის მიერ მოაზრებული ერთერთი მეთოდი იყო. დ. შენგელაიას აზრით, ტაქტილიზმი ნიშნავს რეალურ საგნებს, რეალურ ნივთებს (განსხვავებით სიმბოლიზმის ნისლეულობისა და მისტიკისაგან), მათთან შეხებას. ტაქტილიზმს უნდა შეეცვალა რუსული „ზაუმი“, მაგრამ წერილში ნახსენები ფალოსის კულტი, სამეგრელოს წარმართობა, ანდრეი ბელი, ზიგმუნდ ფროიდი სიმბოლისტური აზროვნების ატრიბუტები იყო. ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ მარინეტი საერთოდ გამორიცხავდა ადამიანური თვისებების, გრძნობების წარმოსახვას, ფსიქოლოგიზმს, ხოლო დემნა შენგელაია სწორედ მათ წარმოაჩენდა. ყოველ შემთხვევაში – დემნა შენგელაიამ სცადა სიმბოლისტობის „ბრალდების“ აცილება და „H₂SO₄“-მა გააგრძელა „სანავარდოს“ „მისაკუთრება“

ჟურნალ „მემარცხენეობის“ პირველ ნომერში (1927 წ.) გამოქვეყნდა სრულიად ახალგაზრდა აკაკი გაწერელიას წერილი დემნა შენგელაიას შესახებ. ა. გაწერელიას აზრით, ქართული პროზის რენესანსი უკავშირდება „H₂SO₄“-ის სახელს. სანიმუშოდ ასახელებს დ. შენგელაიას, პ. ნოზაძესა და აკ. ბელიაშვილს. ახალგაზრდა კრიტიკოსი შენიშნავს, რომ დემნა შენგელაიას უმართებულოდ მიიჩნევენ ერთნი სიმბოლისტად, მეორენი – ნატურალისტად. შემდეგ ახსნილია, რომ სიმბოლიზმს აქვს საკუთარი შემეცნება, რომელიც მელანქოლიად იწოდება და აბსტრაქტული ბუნებისაა, ხოლო დემნა შენგელაიას უფრო ირეალიზმი ახასიათებს. ამ მხრივ იგი განსხვავდება ანდრეი ბელისაგან. მაგრამ ის ფაქტი, რომ აუცილებელი გახდა მტკიცება – დემნა შენგელაია შორს დგას ანდრეი ბელისაგან-

ნო, უკვე იმას ნიშნავდა, რომ „სანავარდოს“ ავტორი არ უნდა ყოფილიყო ავანგარდული „ H_2SO_4 “-ის პრინციპების ერთგული. ამიტომ ცდილობს აკაკი გაწერელია, „სანავარდოს“ კომპარი, კალუცინაციები, ეპილეფსია დაუკავშიროს დოსტოევსკის შემოქმედებას.

მეორეს მხრივ, უარყოფილია დემნა შენგელაიას ნატურალისტობაც. ავტორის აზრით, ნატურალიზმი სინამდვილესთან პასიური მისვლაა და ეს ახასიათებდა XIX საუკუნეს. დღეს კი სხვა ვითარებაა. სამაგალითოდ მოხმობილია „გურამ ბარამანდია“ და ასკვნის, რომ აქ არ იგრძნობა ზოლასებური დეტალიზმი. ასე რომ, გამოირიცხა როგორც სიმბოლიზმის მეტაფიზიკური აბსტრაქცია, ისე ნატურალიზმის დეტალობა. ასევე უარყოფილ იქნა ბორის პილნიაკის ზეგავლენა. უნდა შევნიშნოთ, რომ ეს ფაქტი უფრო დასაბუთებული ჩანს. დემნა შენგელაიამ თარგმნა ბ. პილნიაკის „შიშველი წელი“ და ალბათ ამიტომაც მსჯელობდნენ ამ პროზაიკოსის ზეგავლენაზე. მაგრამ ეს ნაკლებად საგრძნობია. არც სტილით, არც მასალით „შიშველი წელი“ „სანავარდოს“ არ უახლოვდება. ოღონდ ანდრეი ბელის „პეტერბურგი“, სიმბოლისტური პროზის ეს უტყუარი ნიმუში, მაინც იწვევდა დაეჭვებას. აკაკი გაწერელია ამიტომ ამტკიცებს, რომ „პეტერბურგი“ ამოდის დოსტოევსკიდან. იქვე უმატებს, რომ „სანავარდო“ უფრო ექსპრესიონიზმს ენათესავება, ვიდრე – სიმბოლიზმს.

საქმე ის გახლავთ, რომ ქართველი ფუტურისტები რუსი და ევროპელი ფუტურისტების მსგავსად ებრძოდნენ და უარყოფდნენ სიმბოლიზმს. ტყუილად როდი შენიშნავდა ბორის პასტერნაკი, რომ თანამედროვე პოეზია ჩამოყალიბდა და გაიზარდა სიმბოლიზმთან ბრძოლით ან სიმბოლიზმის ათვისებით. „მთვარის მიჯნურები“ დაუნდობელი, უხეში და ქუჩური ლანძღვის ობიექტები იყვნენ. ასეთ დროს რომელიმე „ H_2SO_4 “-ელს სიმბოლიზმთან რაიმე საერთო რომ დაბრალებოდა, ეს მძიმე განაჩენი იქნებოდა. ამიტომ უარყოფდნენ ასე ერთხმად ქართველი ფუტურისტები დემნა შენგელაიას სიმბოლიზმთან სიახლოვეს.

აკაკი გაწერელია იმასაც შენიშნავს, რომ დემნა შენგელაიას აზროვნების ზოგიერთი პრინციპი მიუღებელია „ H_2SO_4 “-ისათვის, მაგრამ მთლიანობაში „სანავარდო“ უთუოდ მისაღებია და გამმაგრებული მემარცხენე „ფრონტის ლიტერატურული პრაქტიკის“. მან დ. შენგელაიას ახალი რომანი „ტფილისი“ მიიჩნია ტაქტილიზმის ნიმუშად, ხოლო მის ავტორს დიდი პროზაიკოსი უწოდა. კრიტიკო-

სის დასკვნით, „ქართულ პროზაულ ლიტერატურაში მიხეილ ჯავახიშვილით წმინდა რეალისტური ხაზი იქმნება, კ. გამსახურდიანი – მისტიციზმისა და ექსპრესიონიზმის, გრიგოლ რობაქიძით – სიმბოლიზმის და მეტაფიზიკურ ტრანსცენდენტალიზმის, რომელმაც ექსტაზი ისესხა ექსპრესიონიზმიდან. „დ. შენგელაია კი „H₂SO₄“-ის პრინციპებით ერთ-ერთი მთავარი გამამაგრებელია იმ ფრონტის ლიტერატურულ მუშაობისა, რომლის გზები ქართული კულტურის სინამდვილეში თანადროულ-ორიგინალური მწვერვალების დაპყრობისაკენ მიემართება“ (48, 227).

ამრიგად, როგორც დემნა შენგელაიას, ისე „H₂SO₄“-ელთა მტკიცებით, „სანავარდო“ არათუ არ არის სიმბოლისტური რომანი, არამედ აგებულია ფუტურიზმის პრინციპებზე, მისი საფუძველია – ქართული პრიმიტივი და მარინეტის ტაქტილიზმი (ტაქტილობა – შეხებით მგრძნობელობა). რასაკვირველია, რომანის ღორსებისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს – რეალისტურია იგი, სიმბოლისტური თუ იმპრესიონისტული, მაგრამ ეს საჭიროა სწორი აღქმისა და გააზრებისათვის: ყველა გამოკვეთილ მიმდინარეობას ახასიათებს სპეციფიკური ესთეტიკა და პოეტიკა. თუ მათ ანგარიში არ გავუწიეთ, თუ ისინი არ გავითვალისწინეთ, ნაწარმოებზე მართებული შთაბეჭდილება ვერ შეგვექმნება. თავიდანვე უნდა განვაცხადოთ (და ამას მტკიცება არცა სჭირდება), რომ „სანავარდოს“ არაფერი აქვს საერთო ფუტურისტულ აბრაკადაბრასთან (საერთოდ ფუტურიზმმა პროზა ვერც შექმნა).

დემნა შენგელაიას „სანავარდო“ სიმბოლისტური პრინციპებით გაშლილი რომანია. ასე მიიღეს იგი თავიდანვე მწერლებმა. შემდეგ ამ საკითხზე ნაკლებად წერდნენ. მაგრამ საბჭოთა კრიტიკოსები მიუთითებდნენ დეკადენტური მწერლობის ზეგავლენაზე, მიიჩნევდნენ, რომ პრობლემა სწორად იყო დასმული და გადაწყვეტილი (ძველი და ახალი ცხოვრების ბრძოლა, ახლის გამარჯვება). მხოლოდ იმას საყვედურობდნენ, რომ ავტორი სარგებლობდა დეკადენტური მწერლობის ესთეტიკით, მხატვრულ სახეთა არსენალით. მაგრამ შემდეგ სიმბოლიზმზე მსჯელობა შეწყდა. სიმბოლიზმი ამოიწურა „ცისფერ-ყანწელთა“ სახელებით, ხოლო ქართული სიმბოლისტური პროზა (განსაკუთრებით ეპიკური ჟანრი) თითქოს არც არსებობდა. ალბათ იმიტომ, რომ გრიგოლ რობაქიძის სახელს ტაბუ დაედო, ვასილ ბარნოვის თხზულებათა შინაარსი ვერ ამოიკითხეს თანამედროვეებმა

(შერე კი სიმბოლიზმზე მსჯელობა შეუძლებელი შეიქნა), დემნა შენგელაია კი თვითონ უარყოფდა თავის სიმბოლისტობას. საერთოდ, ჩვენს სიმბოლისტურ პროზასა და ქართულ ავანგარდიზმზე თავისუფალი მსჯელობა მხოლოდ უკანასკნელ ხანს გახდა შესაძლებელი (ვგულისხმობთ თინანო თევზაძის, მათა ჯალიაშვილის, დოდონა კიზირიას, სოსო სიგუასა და ლუიჯი მაგაროტოს წიგნებსა თუ ცალკეულ წერილებს).

ვიდრე „სანავარდოზე“ მსჯელობას დავიწყებდეთ, ერთ ფაქტს უნდა მივაქციოთ ყურადღება. რომანი, როგორც აღვნიშნეთ, 1924 წელს დაიბეჭდა „მნათობში“. შემდეგ რამდენჯერმე გამოიცა, მაგრამ პირველნაბეჭდი ტექსტი მომდევნო გამოცემებში საგრძნობლად ჩასწორდა. ჩასწორდა არა მხატვრული სრულყოფის, არამედ კომუნისტურ იდეოლოგიასთან მორიგების მიზნით. ამის ნიმუშად წიგნის ფინალიც გამოდგება. თავდაპირველი ვარიანტით, დაავადებულ, გადაშენების გზაზე დამდგარ, გაბერწებულ სანავარდოს წარლენა წარხოცს. ეს ალევორია გამოიხატა პირველი მატარებლის შემოსვლით. „მოვიდა ახალი ქაჯი, მოვიდა წითელი უქმური და ცხენები დაფრთხნენ“... „სატურიაში, სადაც ახალმა ქაჯმა მიაგნო ბინას“,¹ – წერს ავტორი რომანის პირველ ვარიანტში, სადაც წარლენის შედეგად არაფერი იცვლება უკეთესობისაკენ – ნადგურდება ძველი ქვეყანა, მაგრამ რჩებიან გადარეული გუჯუ ლაბახუა, შერეკილი ფეფელო ქადაგი და ახლა უქმურთა უქმურის მაგიერ მატარებლის სახით მოსული „ახალი ქაჯი“ დაეუფლება სანავარდოს. ასეთი აპოკალიფსური წარლენით მთავრდება რომანი. შემდეგ მწერალმა „ახალი ქაჯი“ „ახალი ცხოვრებით“ შეცვალა, „წითელი უქმური“ ამოიღო (რადგან ბოლშევიკების აშკარა ასოციაციას იწვევდა), გუჯუ და ფეფელოც გაქრნენ ტექსტიდან. დიალოგიც შეიკვეცა. ამის შემდეგ მივიღეთ სრულიად სხვა აზრობრივი შინაარსი: დაიღუპა ძველი კომმარული ცხოვრება და მატარებელმა (ცივილიზაციამ) მოიტანა განახლება, მოიყვანა „ახალი ხალხი“. ყოველივე ეს კი შეესატყვისებოდა იდეოლოგიურ მოთხოვნას – ძველის დამხობასა და ახლის გამარჯვებას. ძველი თავადაზნაურული ქვეყანა სნეული ქვეყანა იყო, ახალს კი ამკვიდრებს ჯანსაღი, რკინასავით უდრეკი „ახალი ხალხი“.

1. დ. შენგელაია, „სანავარდო“. ურნ. „მნათობი“ 1924, №3, გვ. 67-68. „სანავარდოს“ ტექსტი მოგვაქვს პირველი პუბლიკაციის მიხედვით („მნათობი“ 1924, №1, 2, 3). შემდგომში ურნალის ნომერსა და გვერდს ტექტშივე მიუთითებთ.

ამდენად დემნა შენგელაიამ „სანავარდოს“ მისცა სიმბოლისტურ-აპოკალიფსურის სანაცვლოდ სოციალისტური რეალიზმისათვის დამახასიათებელი ფინალი. სადავო არ უნდა იყოს, რომ თავდაპირველი დასასრული ლოგიკურია და გამართლებულია ნაწარმოების საერთო სულისკვეთებითა და კონცეფციით.

დემნა შენგელაიას სანავარდოს გარემო, ისევე როგორც ანდრეი ბელის პეტერბურგი, ორსახოვანია. რუსეთის დედაქალაქი რეალური ქალაქია თავისი ნისლით, წვიმით, ძეგლებით, თეატრებით... მაგრამ აქ რაღაც უხილავი სულიც ბატონობს, რომელიც პერსონაჟთა ბედსაც განსაზღვრავს. ასეა არა მარტო „სანავარდოში“, არამედ დემნა შენგელაიას სხვა რომანშიც – „ტფილისი“. როგორც პეტერბურგი არსებობს რეალურად, ასევე არსებობს რიონი, ცხენისწყალი, ჭილაძეთა გვარი, საჭილაო, მარანი, ორპირი, იანეთი... ერთი სიტყვით რეალურად არსებობს სანავარდო, მაგრამ პეტერბურგის მსგავსად აქაც მოქმედებს უხილავი სული, რომელიც განსაზღვრავს პერსონაჟთა ტრაგიკულ ხვედრს – უჟმურთა უჟმური თუ მალარიის ციებით დაღორწილი ჭაობიანი გარემო (საგულისხმოა, რომ პეტერბურგის ქალაქია, რომელიც ჭაობებზეა გაშენებული. ამას საგანგებოდ შეახსენებს მკითხველს ანდრეი ბელი). ასე რომ, არც სანავარდოა მხოლოდ ნაწარმოებში გაშლილი მოქმედების არეალი და არც პეტერბურგი. ორივე პერსონიფიცირებულია. სხვა მინიშნებაც აქვს პეტერბურგსა და სანავარდოს. ერთიც და მეორეც არა მარტო ნაწილია ქვეყნისა, არამედ მისი მიკრომოდელიც.

ჭილაძეების თავადური გვარის გამგრძელებელი მარტოოდენ ყარამანია. დედისერთაა მისი ვაჟიც – ბონდო. ამ ფაქტს რომანში ჭილაძეთა გვარის დაშრეტისაკენ მივყავართ (შდრ. – კონსტანტინე გამსახურდიას პერსონაჟები სავარსამიძე და ემხვარი). „სანავარდოში“ დგას მოღლილი სისხლის პრობლემა. „დაღლილი სისხლი“ – ასე ჰქვია რომანის ერთ-ერთ თავს. ქართული ტრადიციული ოჯახები ნელ-ნელა იშლება და დაღუპვისაკენ მიექანება. მაგრამ „სანავარდო“ არ არის მარტო ერთი ოჯახის დრამა, საოჯახო რომანი. აქ საგვარეულო თუ პიროვნული ბედიც ეროვნულ ისტორიასთან, ერის წარსულთან თუ მერმისთან კავშირში მოიაზრება. ამგვარი რამ ტიპური სიმბოლისტური პროზისათვის – ბარნოვი იქნება იგი თუ რობაქიძე, მერეჟკოვსკი, ბრიუსოვი თუ ბელი.

ნაწარმოები კომმარულ სურათებშია გახვეული. სნეული ბონდოსა და ციცინოს გარდა ავადმყოფია გუჯუ ლაბახუაც, არასრულყ-

ოფილი და შექანებული არიან ტასიე, ფეფელო ქადაგი, ლიზიკია. თავად მიწაც კი, სანავარდოს მიწა, დაბერწდა და მოსავალს აღარ იძლევა. გლეხები ამოდ აკვდებიან მას. „დედამიწას ძუძუ გაუშრა“ ხაშში, ჭაობი და გვალვა დაეუფლა ქვეყანას. შემდეგ იწყება გაუთავებელი წვიმები. წყალი ალპობს მიწას, ციება აძიგძიგებს სოფელს. ბუხრის თავზე კნავის ჭინკა. ამას მოჰყვება ზნეობრივი გადაგვარებაც: ქართლიდან ჩამოსულ ერთ თავადს ხელსახოცის ნაცვლად საცვალი შეაპარეს; ერთმა აზნაურმა ყარამანის სიმინდით გაძეძგილ ნალიას სათვალსეიროდ ცეცხლი წაუკიდა. მაგრამ გრძელდება ქეიფი, ნადირობა, დროსტარება, უაზრო თავისმოტყუება და გაბრუება. მომავალდაკარგული, უიმედო ხალხი მალარიამ შეიპყრო. ასეთ გარემოში დაიბადა და გაიზარდა ბონდო ჭილაძე, ამიტომ სინამდვილის სანაცვლოდ იგი მოლანდებათა და ზმანებათა სამყაროში გამოიკეტა. ცხოვრობდა, როგორც თევზი აქვარიუმში. გარეთ კი ბაყაყები ყიყინებდნენ, კოლოები წუოდნენ, ქროდა სველი ქარი და სევდა ახრჩობდა სანავარდოს. ეს სოფელი უკვე არ იყო სანავარდო, ე. ი. ნავარდისა და ლალობის საუფლო. აქ ახლა მალარია დანავარდობდა, აქ ახლა ჭინკასაც აციებდა. ორპირიდან გადმოვიდნენ სკოპცები და სანავარდოს მთლად მოუღეს ბოლო. ჭლექი მოედო სოფელს და ხალხს თავზარი დაეცა. სასაფლაო წყალმა წაიღო. ამას რკინიგზაც დაერთო. ქვეყანას „რკინის ქაჯი“ დაემუქრა. სოფელს სიკვდილის ჟამი დაუდგა და სევდამ ნისლივით დაბურა გონება. სქესდაკარგული საჭურისი სკოპცები ჯიუტად მოიწევენ. ისინი იკავებენ ქართულ მიწას და მოაქვთ გადაშენების საფრთხე. ქვეყნად სიბნელე და სიკვდილი ისადგურებს. სიცოცხლის ძალა გააჩნია მხოლოდ გუჯუ ლაბახუას – გიჟსა და გადარეულს, – უშნო და სულელ ლიზიკიას. სამწუხარო მომავალი მათ ეკუთვნით, მათ რჩებათ ქვეყანა. ხოლო განათლებული ბონდოს ხერხემალი ეპილეფსიამ დალორწა. დრო მიცვალებულებს საფლავშიც არ აჩერებს და კუბოები წყალსა და მეწყერს მიაქვს. ამიტომ ეჭვობს ყარამანი, მეორედ მოსვლა ხომ არ იწყებაო!..

რომანის პირველი ვარიანტით „რკინის ქაჯის“ მოსვლა არის აპოკალიფსის ნიშანი, სანავარდოს დაღუპვის მაცნე. მითით მოცულ ქვეყანას ანადგურებს რკინა და ცეცხლი. მართალია, მეორე ვარიანტის მიხედვით, უკვე აღარ ჩანან გუჯუ და ფეფელო, მოდის ახალი ცხოვრება მატარებლის სახით, მაგრამ აქაც მთავრდება თავადური ცხოვრების აგონია. სულერთია, რომელს ვაღიარებთ: ფაქტია, რომ

აღარ იარსებებს სანავარდოს მითი, კოშმარული ლანდებით ავსილი და ლალი სიკვდილის უარყოფელი, უჟმურთა უჟმურის სიკვდილის სუნთქვით დალორწილი.

კულაშელმა მარჩიელმა საბოლოო განაჩენი გამოუტანა სოფელს: სანავარდოს ავი სულები დაეპატრონენ და ამიტომ ხალხი უნდა აყრილიყო, ამ წყეულ ადგილს მოშორებოდა, რომელიც სავსე იყო „ბაყაყებით, გველებით, ხაშმით, უჟმურით, აყოლილით, საწერელით, შეშლილობით, სიკვდილით, ცხელებით, მაჯლაჯუნებით, ავი თვალით, უშვილობით, თუთაშით, ბატონებით, საყმაწვილოთი, „შენახვდომით“. თურმე, სანავარდოს ბერწმა ყვანჩალამ დასჩხავლა და შეაჩვენა ქვა სულეიმანი. მას შემდეგ უშვილობა დასჩემდა სოფელს.

დემნა შენგალაია მწუხარე გარემოზე წერს ესთეტიზებული, მელანქოლიური სტილით. ამიტომ თითქოს ტრაგედია მშვენიერებად იქცევა, სიმახინჯე – სილაძაზედ. თუ პიროვნებათა სულში ჩავიხედავთ, ვიგრძნობთ, რომ ისინი თანაგრძნობას იმსახურებენ. მათ ფიზიკურ და ფსიქიკურ სიმახინჯეს ფარავს ზნეობრივი კეთილშობილება.

სიკვდილის ესთეტიკა, დაცემის მოტივები სიმბოლიზმის შემადგენელი ნაწილია. თითქოს სიკვდილის მუდმივი განცდა ალაძაზებს უხეშ და სნეულ ცხოვრებას. სიკვდილს ჰეროიკაც ახლავს, პათეტიკა და სინატიფე, მაღალი იდეალების შეგრძნება. გავიხსენოთ გალაკტიონ ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, ტიცვიან ტაბიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, ვალერიან გაფრინდაშვილი, მათ მიერ ესთეტიზირებული სიკვდილი. აქვე უნდა მოვიგონოთ ფრანგი და რუსი სიმბოლისტები. ბოდლერის ბოროტების ყვავილები, ვერლენის მელანქოლია, უაილდის ესთეტიზმი, ბლოკისეული სიკვდილის მისტიკა. თითქოს მთელი სიმბოლიზმი სიკვდილს უგალობდა, დაცემასა და დალუპვას აკეთილშობილებდა, რათა ტრაგიკულ დასასრულს ისე მხნედ შეგებებოდნენ, როგორც კეისარი საბედისწერო მახვილს. ამასთან ერთად, სიკვდილის ესთეტიკა ხელოვნების ახალ ასპექტადაც მიიჩნეოდა. სიმბოლიზმმა ფაქტს აზრობრივი საწყისიც მოუძებნა. საამისოდ დაეყრდნო ფილოსოფიას და ფსიქოლოგიას – მისტიკით შეფერილს, მითოლოგიასა და ფოლკლორს, რითაც რეალისტური ხატვა გარდაქმნა ირეალურ მხატვრულ აზროვნებად.

ჭილაძეების წინაპრებს ეპყრათ ჭყონდიდელის კვერთხი, ფლობდნენ სანავარდოს, მარანს, ორპირს, ქორეისუბანს... ხანი გასულა და ახლა

დაშრეტის, დაცემის გზაზე დამდგარა ეს სახელოვანი გვარი. როგორც ითქვა, ბონდოა მისი ერთადერთი ნაშეიერი. იგი ჯერ თბილისში შემდგომ პეტერბურგში სწავლობდა, გაეცნო მაღალ საზოგადოებას, შეითვისა ფილოსოფიური იდეები, გაიტაცა კანტის მოძღვრებამ. რევოლუციურ მოძრაობასაც თანაუგრძნო, მაგრამ სიმტკიცე არ აღმოაჩნდა და ვერ გაბედა რუსის ხელმწიფის მოკვლა...

განათლებული ახალგაზრდა დაუბრუნდა მშობლიურ სანავარდოს, სადაც არავის სჭირდება მისი პოლიტიკური ამბოხი, კანტი და ჩაადაევი. ბონდოსათვის აქ ასპარეზი დახშულია. მაგრამ ვერც პეტერბურგს შეეგუა, საყვარელმა ქალმა უარყო მისი სიყვარული, რადგან ჭაბუკში ვერ ჰპოვა მამაკაცური ენერჯია. ბონდომ მძიმედ განიცადა ეს ფაქტი. იგი აეკვიატა მის ფსიქიკას, ტრაგედიად ექცა, მასში საკუთარი უძწეობა და უძლურება დაინახა. ყველაფრის მიზეზი კი ბონდოს არეული ფსიქიკაა, რომელიც წინაპართაგან ერგო მემკვიდრეობით.

ჭილაძეების საგვარეულო სენი ფსიქიკური ავადმყოფობა ყოფილა. ეს სენი ტანჯავდა პაპამისს – ოტიას, ბიძას – კახაბერს, ხოლო დედას მუდმივი დეპრესია აწუხებდა. ზოგჯერ ყარამანსაც ეწვეოდა მოლანდებები. არა აქვს მნიშვნელობა, ამ სენს რას დავარქმევთ. მთავარია, რომ ბონდოს ფსიქიკა დარღვეულია, ასეთი ადამიანის ნააზრევი და მოქმედება ვერ იქნება მიზანსწრაფული. ბონდოს ფსიქიკის მოტივირებას რომანში დიდი ადგილი უკავია.

ბონდო ჭილაძე ბავშვობიდანვე მარტოსული იყო, ლანდების სამყაროში ცხოვრობდა. ლანდები სინამდვილე ეგონა. ლანდური ქვეყანა სიცოცხლეს ერჩივნა. პატარა ბონდო უინიანობდა, დედას ეხვეწებოდა, რომ ზღაპარში ნანახ მზეთუნახავთან დაეტოვებინათ. მერე ბონდომ გარემო გამოიცვალა, ქალაქში გაემგზავრა სასწავლებლად. უცნაური სენი – ეპილეფსია იქაც გამოაჩნდა. ეპილეფსიამ ბონდო არც პეტერბურგში მოასვენა და იგი გამოექცა თეთრ ქალაქსა და გრაფინია ტრუბანოვას. ეგონა, შვებას ჰპოვებდა მშობლიურ სანავარდოში, მაგრამ ავი სენი ხრავდა მის ცნობიერებას და მხოლოდ წარსულის მტანჯველი ტკივილებით ცხოვრობდა. მისი ასთენიური სხეული („ბონდო: მაღალი, გამხდარი, ხელ-ფეხი თითქოს ქინძისთავებივით ჰქონდა მხრებზე მიბნეული, ისე ქანაობდნენ“ – 1, 29) ვერ უძლებდა სულში ჩაბუდებულ მძვინვარე ავადმყოფობას.

ბონდოს ცნობიერება აწვალებს. მოგონებები ტანჯავს. ახსენდება პეტერბურგელი კნიაჟნა ტრუბანოვა, ვინაც უარყო ქართველი

თავადი და მადმუაზელ ჭიჭი, რომელიც თვითონ უარყო ქართველ-
მა თავადმა. მოგონება ზმანებაში გადადის. ეჩვენება, რომ მის წინაშე
დგას მზეთუნახავი და ბონდო მიიწევს სასურველი არსებისაკენ,
მაგრამ იგი უშნო და ბინძური ლიზიკია აღმოჩნდა. ასეთია რეალობა,
როგორც ვხედავთ, ბონდო ფსიქიკადარღვეული ეპილეპტიკია, რასაც
მწერალი გასაოცარი სიფაქიზითა და ზუსტი ნიუანსებით გვიჩვენებს.
მაგრამ მთავარია, თუ რითაა მოტივირებული ბონდო ჭილაძის ცნო-
ბიერების დარღვევა, მისი ქცევა, მისი პიროვნული ტრაგედია. ამის
ასახსნელად მარტო დოსტოევსკის ან ანდრეი ბელის გახსენება არ
იკმარებს. დემნა შენგელაია სქესის იდუმალებას მიმართავს. ამ შემთხ-
ვევაში მისი მხატვრული აზროვნების წყარო არის ზიგმუნდ ფროი-
დის მოძღვრება არაცნობიერის შესახებ.

ფროიდს პიროვნების განმსაზღვრელად, მისი ბუნების ამხს-
ნელად სექსი მიაჩნდა, მან სექსის პრობლემის გააზრებით მთელი
მოძღვრება შექმნა, — რომელიც იყო როგორც ფილოსოფია, ისე
სამკურნალო მეთოდი. საერთოდ ამ საუკუნის დასაწყისში სექსის
პრობლემა და სექსის მისტიკა მრავალ მოაზროვნეს აინტერესებდა.
ძველ რომანტიკულ სიყვარულს საბურველი შემოეცალა. მეცნიერება
შეიჭრა პიროვნების არსის სიღრმეში, რაც აითვისა ხელოვნებამ და
გამოხატვის საგნად აქცია. დემნა შენგელაიამაც „სანავარდოში“ სწორედ
სექსს (და არა სიყვარულს) მიაქცია ყურადღება. ბონდოს ოდესღაც
ჰყვარებია პატარა ხათუნა, მაგრამ იგი აღრევე გარდაცვლილა და
მერე მხოლოდ სიზმრებად თუ ეცხადებოდა.

ბონდოს ფსიქიკის პირველტრავემამ, ბავშობისას მიღებულმა,
განსაზღვრა მისი ტრაგიკული ცხოვრება. მამა ბონდოს ბაბუას —
ოტიას ადარებდა, კაცს, ვინც ავხორცობით იყო ცნობილი. ერთხელ
პატარა ბიჭმა ლიზიკიას თმებში ჩაავლო ხელი, უცნაური ტკბობით,
ჟინითა და ხითხითით. გაცოფებულმა ყარამანმა რისხვით უყვირა
ლიზიკიას — ბონდო იატაკზე დავარდა და გული შეუღონდა. ასე,
სექსთან ინსტიქტური მიმართებით, დაეწყო პირველი ეპილეფსიური
შეტევა. ეს პირველტრავემა დროებით დავიწყებას მიეცა, მაგრამ მძაფრი
მღელვარების ჟამს ახალი ძალით აღდგება და თრგუნავს ბონდოს
პიროვნებას. შემდეგ პეტერბურგში შეუყვარდა ფრეილინა ტრუბანო-
ვა და როცა ვნებით ტანდაყურსულ ქალს ეხვეოდა, თავში სისხლი
აუვარდა და ქალი გამოერკვა: „თავადო ბონდო, თქვენ ღილი გაკლი-
ათ საყელოზე!“.. ეს ფრაზა საბედისწეროდ აედევნა მის ცხოვრებას.

ქალი კი გაჰყვა ფრანგ ვილიე დე გრიფენს. ბონდოს არ აღმოაჩნდა საკმარისი მამაკაცური ცეცხლი. სწორედ მაშინ, როცა ქალი მიწებდა, მასში იმძლავრა ფსიქიკურმა აშლილობამ და ვნება გაუნელდა. ეს ფრაზა, ეს სურათი, შინაგანი ნერვიულობის, დარღვეული წონასწორობის სიმბოლოა, გასაგნებაა, გარეგნულ ხატებად ამოფენა. აქედან უკვე აშკარად იწყება ბონდოს ავადმყოფობა, ადრე რომ ნაკლებად იჩენდა თავს. ძლიერ მღელვარებას ვერ გაუძლო მისმა ნაზმა სულმა და სუსტმა ფსიქიკამ მსხვრევა დაიწყო. მწერალი სწორედ ამდენად ანიჭებს სექსს გადამწყვეტ მნიშვნელობას. შემდეგ ბონდო მეზღვაურის ხასა მადმუაზელ ქიქი-ისტან იწვა ლოგინში, მაგრამ პირველტრავმა ვერ დაივიწყა. მან გამოღრღნა ბონდოს არსება. ხოლო „ეპილეფსიამ დალორწა ხერხემალი“. ბონდო ჭილაძემ მხოლოდ სატრფო როდი დაკარგა, იგი მიხვდა, რომ სუსტი იყო მისი სექსუალური პოტენცია, რომელიც მასაც პიროვნების, ადამიანის განმსაზღვრელად და დამდგენად წარმოედგინა. მან რუსთ ხელმწიფე იმიტომ ვერ მოკლა, რომ ძალა არ ჰქონდა, ძალა არ ეყო და შეეშინდა. ამ ძალას სექსი იძლეოდა, რომელიც მას გაუნელა ეპილეფსიამ, რადგან სექსი, ფროიდის აზრით, ფსიქიკური ენერჯიაა და არა ფიზიკური. ამ განელებამ უაღრესად გაუმწვავა სნეულება და დაღუპვის გზაზე დააყენა. კნიაუნა ტრუბანოვა სინათლესა და სილაშხეს ეტრფოდა, ვერსალის შადრევნები უყვარდა, ხოლო ბონდოს ბნელი ეპილეფსია აწამებდა და ქალს სანავარდოს ჭაობებისაკენ ეზიდებოდა.

ბონდო ცდილობს არასრულფასოვნების დაძლევას, სექსუალური პოტენციის აღდგენას. იმიტომ უახლოვდება სკოპეცთა სექტას. მათი ღმერთია ხლისტი კონდრატი სელივანოვი, განადიდებენ ყაზახ შილოვს და ღვთისმშობელს მატუშკა აკულინა ივანოვნას. სკოპეცები სდევნიან სექსს, კოდავენ თავიანთ წევრებს, რათა ერთხელ და სამუდამოდ მოკვდეს ფალოსი. ხოლო ქალებს უკრძალავენ მამაკაცებთან ურთიერთობას. სკოპეცების (საჭურისების) წრეში გახურებული შანთით დაღავენ ვნებას და მოელიან ახალი ქრისტეს – ცვედანი ხლისტის კონდრატი სელივანოვის მკვდრეთით აღდგომას. აქ დ.შენგელაია არ იცავს სიზუსტეს და, როგორც ჩანს, ეს არცაა მისთვის მთავარი. ხლისტებისა და სკოპეცთა სექტა სრულიად ურთიერთსაპირისპირო სექტებია. ხლისტები, მარტივად რომ ვთქვათ, განადიდებენ სქესობრივ ორგაზმს, ხოლო სკოპეცთა სექტა უწმინდ-

ურებად მიიჩნევს მას. ასე რომ, მართალია ხლისტი კონდრატი სელივანოვი ცვედანია, მაგრამ მაინც ვერ იქნებოდა ხლისტი სკოპეცთა სექტის მეთაური და ახალი ქრისტი.

„სანავარდოს“ ეს ეპიზოდი პარალელს პოულობს ა.ბელის „ვერცხლის მტრედთან“. ა.ბელის რომანში გამოყვანილია „მტრედების სექტა“. როგორც მწერალი რომანის წინათქმაში გვეუბნება, „მტრედების სექტა“ მის მიერაა გამოგონილი, თუმც აქვს საერთო ნიშნები ხლისტებთან. რომანის გმირი პოეტი დარიალსკი ხდება ამ სექტის რჩეული... ბონდო ჭილაძეც ასევე მიდის სკოპეცთა სექტაში და მათ ქრისტედ აცხადებს თავს. დ.შენგელაია ბელისეული რომანის სქემას ერთ ეპიზოდად რთავს რომანში და ამას განგებისად აკეთებს. მან უნდა აჩვენოს რუსული გარემოს მახინჯი შვილები (ამ საკითხზე ქვემოთ კიდევ შევჩერდებით).

საკუთარის შეთხზვას ჩვენმა მწერალმა მზამზარეულის აღება არჩია, რადგან ამ შემთხვევაში ა.ბელის რომანი მისთვის ისტორიული დოკუმენტის ძალას იძენს.

საკუთარი თავის ახალ ქრისტედ გამოცხადების შემდეგ ბონდომ დააორსულა სკოპეცის ქალი, რაც თითქოს იყო იმის ნიშანი, რომ ბონდოს საკუთარი ძალა ერწმუნა, მაგრამ საჭურისები სექსს სდევნიან. ბონდომ მათ წრეში ბიწიერება შეიტანა და უნდა დატოვოს სკოპეცების გუნდი. ქალმა სახლში მიაკითხა ბონდოს, მაგრამ თავადის ვაჟმა გააგდო ატირებული ქალი. მას, ხომ სიამოვნებისათვის არ უნდოდა ეს ქალი. ბონდოს უნდა ერწმუნა თავისი მამაკაცური ძალმოსილება და როცა სახლიდან აგდებდა სკოპეცის ქალს, გაახსენდა თავზარდამცემი ფრაზა: „თავადო ბონდო, თქვენ ღილი გაკლიათ საყელოზე“.

რუსის ქალმა თავი დაიხრჩო რიონში. ბონდომ მისი სულის შენდობა შესთხოვა უფალს ისე, რომ არც დამწუხრებულა...

იმ დღეს, სკოპეცი რომ გაიცნო და მის არეულ მეტყველებას მოუსმინა, ბონდომ პირველად ნახა თავისი ნახევარძმა, შეშლილი გუჯუ ლაბახუა, რომელიც ყარამანს უკანონოდ შეეძინა მაკრინესაგან. თუ ბონდო ფიზიკურად სუსტია, მაგრამ განათლებული, გუჯუ ჯან-ლონით სავსეა და უვიცი. იგი კურატივით ქმინავს, „მკერდი გოდორივით აქვს დაწნული და მოდის აღერებული“. ბონდომ ერთდროულად შეხედა სკოპეცს და გუჯუს, სახეზე მიწისფერი დაედო და მამას უთხრა, აქაურობას გასცლოდნენ. სნეულის წარმოსახვაში ერთმანეთს დაუპირისპირდა სექსი და იმპოტენცია, უმწეობა და

ძალა. მან მეტიმეტი სიმწვავით იგრძნო თავისი სისუსტე და უძლურე-
ბა. ამიტომ სახლში მამამისს გაუმხილა თავისი მარცხი საყვარელ
ქალთან. ახლა ახალი ჩვენება აედევნა ბონდოს. ეს იყო გუჯუ და მან
ყარამანს უთხრა, რომ მისი ლანდი არ ასვენებდა. სკოპცებთან
სასწრაფოდ იმიტომ წავიდა, რომ ველური გუჯუს ხილვით ძალამ-
ოცემულს ისევ პიროვნებად ეგრძნო თავი, აღედგინა დარღვეული
ფსიქიკა. გუჯუ ლაბახუა ბონდოსათვის ფალოსის სიმბოლოა, აკი
ამბობს კიდევ: „დიდება გუჯუ ლაბახუას, დიდება ფალოსს“ გუჯუ –
ფალოსი მხოლოდ შთაგონება არ არის. იგი მტერიცაა: ბინძური
ლიზიკია არ ნებდება თავადიშვილს, მაგრამ გადარეულ გუჯუს წამსვე
ფეხებგაშლილი ხვდება. ბონდოს ვნება ცივია, გუჯუსი – თავბრუდამ-
სხმელი. ამ მხრივ ბონდო აპოლონური სტიქიაა, დახვეწილი, წეს-
რიგზე აღზრდილი, გუჯუ ბნელი დიონისური ძალაა, რომელშიც
სექსი ბატონობს, როგორც დიდი გველი, როგორც გვალვის მხურ-
ვალება. გუჯუ ლაბახუას გვარიც დიონისე=ბახუსზე მიგვანიშნებს
(ბახუსი=ლაბახუა).

აპოლონურ-დიონისურ სტიქიათა კონფლიქტი და ჰარმონია, მათი
ამბივალენტური ურთიერთობა ფრიდრიხ ნიცშემ გაიაზრა, რაც მთელს
მოდერნისტულ ხელოვნებაში გავრცელდა (შდრ. – ა.ბელის „პეტერ-
ბურგი“, იგივე საკითხი ფართოდაა გაშლილი გრიგოლ რობაქიძის
„გველის პერანგში“, რასაც ქვემოთ საგანგებოდ შევხებით). დედის
დასაფლავების დღესაც ბონდო უჩივის სისხლის დაღლას, მამას
უხსნის, რომ სისხლი დამჟავდა ძარღვებში. სწორედ ამ დროს შუკა-
ში მთლად შიშველი გუჯუ გამოჩნდა „კუნთებ გატენილი ბარკლებით“.
ბონდოს ფერი ეცვალა, ისევ ტრუბანოვა გაახსენდა. ქალები ახ-
ელებდნენ გუჯუს და გადარეულმა ლაბახუამ წინსაფარი აიწია,
„იდგა სატანასავით ვნებააყეფებული, ბლაოდა და ეძახდა დედალს“.
ბონდომ თავი ვერ შეიკავა, ადგილს მოსწყდა და გუჯუს ფეხებში
ჩაუვარდა:

– „გუჯუ!.. გუჯუ!.. გუჯუ!.. შენ შეგვეწიე, გუჯუ, შენ დაგვი-
ფარე!.. ბლაოდა იგი ხელაპყრობილი და ფეხებს უკოცნიდა, თაყვანს
სცემდა გუჯუ ლაბახუას“ (III, 38).

გუჯუ იგივეა ბონდოსათვის, რაც კონდრატი სელივანოვი სკო-
პცებისათვის. მაგრამ თუ სკოპცები სექსს სდევნიან და ელიან მიცვალე-
ბული კონდრატის აღდგომას, გუჯუ თავად არის სექსი-ფალოსი,
ცოცხალი და ძალმოსილი. ბონდო ხომ განათლებული პიროვნებაა.

მან კარგად იცის ფალოსის სიმბოლიკა, რაც გუჯუში განსხეულებული იხილა. ის უკვე აღარაა სკოპცების ქრისტე, ურჩევნია ფალოსის (გუჯუს) მონა იყოს, რათა სიბერწეს გადაურჩეს სანავარდო. ასე მიაკვლია ბონდომ თავისი არასრულფასოვნების საწყისს, იმას, რაც აკლდა, მაგრამ ეს ყოველივე ისეთივე ილუზიაა, როგორც კონსტანტინე სავარსამიძისათვის შვებისა და თრობის ღმერთი დიონისო, რომელიც მან ყრმა ფარვიზში დაინახა. საკმარისია გაუაროს ფსიქიკურმა შეტევამ, რომ მამამისს უთხრას: „ისიც ავადმყოფია, გიჟია მამა, იმიტომ, რომ ისიც შენი ნაყოფია“! (III, 60). აქ უკვე ვხედავთ, რომ ბონდო გვარის გენეტიკაში, საუკუნეთა მანძილზე სისხლის დაღლაში ეძებს მიზეზს. ეს სისხლის დაღლა სულაც არაა სოციალური მოვლენა, იგი ბიოლოგიური დაღლილობაა, სისხლის მისტიკაა, რაც ესოდენ გავრცელდა მოდერნისტულ ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში. ქართულ პროზაში კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილიში“ აირეკლა ეს პრობლემა. რომანის გმირის კონსტანტინე სავარსამიძის განზრახვაა დაწეროს წიგნი – „სისხლისათვის“. საპირისპირო პოზიციაა გამოვლენილი გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგში“. ამ საკითხზეც ვრცლად შემდგომ გვექნება საუბარი.

ახლა კი ჩვენი სათქმელისათვის აუცილებელია ისევ ანდრეი ბელის „ვერცხლის მტრედისა“ და დემნა შენგელაიას „სანავარდოს“ მიმართებას მივუბრუნდეთ. „სანავარდოს“ ავტორმა ბელის რომანს, როგორც აღვნიშნეთ, ლამის ისტორიული წყაროს მნიშვნელობა მიანიჭა და ამით საკუთარ თვალსაზრისს დასაყრდენი მოუძებნა. ასე რომ, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში გავლენაზე ლაპარაკი შეუძლებელია. მაგრამ „სანავარდოში“ უდავოდ მოჩანს „ყველაზე უფრო სიმბოლისტური რომანის“ (ა. ბლოკის გამოთქმა) „პეტერბურგის“ თავისებურებათა ანარეკლი, მისი ავტორის მხატვრული მეთოდის ცოდნა. ამაში არაფერია დასაძრახისი. ლიტერატურის ისტორია ხომ მკაფიოდ ცხადყოფს წინამორბედთა გამოცდილების ათვისების უწყვეტობას, სხვაგვარად გაღარიბდებოდა იგი.

ა. ბელის რუსული სიმბოლიზმის ლიდერად მისივე თანამემამულენი აღიარებდნენ. გრიგოლ რობაქიძე და „ცისფერყანწელებიც“ დიდ პატივს სცემდნენ მას, წერილებსაც უძღვნიდნენ. გურამ ასათიანთან საუბარში დემნა შენგელაიაც აღნიშნავს, გამეხარდა, როდესაც წავიკითხე, რომ ანდრეი ბელიმ გოგოლი თავის მასწავლებლად აღიარა: „ბელი ხომ მაშინ ჩვენი კერპი იყო“ (3).

სიმბოლისტურად განწყობილი დემნა შენგელაია თავის რომანში იმავე ხერხს მიმართავს, რასაც ანდრეი ბელი „პეტერბურგში“. ამ ხერხს ალუზია ეწოდება. მეტი სიზუსტისათვის ლექსიკონიდან ამოწერილ განმარტებას მოვიშველიებთ. „ალუზია“ ლათინური სიტყვაა და მინიშნებას, გადაკვრით რისიმე ხსენებას გულისხმობს, უფრო ხშირად, ცნობილი ისტორიული ამბისა ან ლიტერატურული ნაწარმოებისას.

ერთი შეხედვით, მეტად უცნაურია ანდრეი ბელისეული ასახვა პეტერბურგისა. მასთან ვერ ნახავთ ნევისპირა ქალაქის იმგვარ ზუსტ აღწერილობას, როგორსაც, ვთქვათ, დოსტოევსკისთან ვხვდებით. ამბობენ, დოსტოევსკის რომანების მიხედვით იმდროინდელი პეტერბურგის სურათის აღდგენა შეიძლებაო. მეტიც, იმ სახლების მიგნებაც კი შეიძლება, სადაც მისი პერსონაჟები ცხოვრობენ და მოქმედება მიმდინარეობსო. გერმანელებმა ფილმიც გადაიღეს – „დოსტოევსკის პეტერბურგი“, რომლის სცენარის ავტორი ცნობილი მწერალი ჰაინრიხ ბიოლი იყო.

სრულიად განსხვავებულია პეტერბურგის აღწერის ანდრეი ბელისეული სტილი და მეთოდი. იგი მინიშნების ხერხს მიმართავს. ხალხმრავლობაში მოჩანან ცხვირები, ეპოლეტები, ქოლგები, სპილენძის მხედარი, წმ. ვასილის კუნძული, მოიკა, ალექსეევის რაველინი...

ყოველივე ეს მხოლოდ და მხოლოდ მინიშნებაა გოგოლის, პუშკინისა და დოსტოევსკის პეტერბურგზე. ნათელია, რომ ანდრეი ბელი რუსეთის იმპერიის სატახტო ქალაქის აღწერისას ალუზიის მხატვრულ ხერხს მიმართავს.

ალუზია, როგორც ითქვა, არსებითად მინიშნებაა, მინიშნება კი უმთავრესი თვისებაა სიმბოლისტური აზროვნებისა. იგი სწორედ თავისუფალი, მინიშნებითი და ასოციაციურია. ეს ხერხი ძირითადად სიმბოლისტური პოეზიის თვისებაა, მაგრამ სიმბოლისტური პროზის ოსტატებიც მიმართავენ მას.

ალუზიის ხერხს იყენებს დემნა შენგელაია „სანავარდოში“ და ამ შემთხვევაში ალუზიის ობიექტი ანდრეი ბელის „პეტერბურგია“. ასე რომ, უპრიანია საუბარი არა გავლენაზე, არამედ მიმართებაზე, ისეთივე მიმართებაზე, როგორიც არსებობს ანდრეი ბელის რომანსა და პუშკინის თუ გოგოლის პეტერბურგს შორის. ორივე რომანში მეთოდია ერთნაირი. უფრო სწორად, დემნა შენგელაია იყენებს იგივე მეთოდს, რასაც ანდრეი ბელი – ალუზიას. თუ ანდრეი ბელისათვის

ალუზიის წყაროა გოგოლი ან დოსტოევსკი, დემნა შენგელაიასათვის ასეთია ანდრეი ბელის რომანი.

როგორც ვიცით, „სანავარდოს“ მთავარი გმირი ბონდო ჭილაძე მთლად დასნეულებული ბრუნდება შინ პეტერბურგიდან, სადაც მან რამდენიმე წელი გაატარა. სავარაუდოა, რომ სწორედ ჩრდილოეთ პალმირაში ყოფნამ ითამაშა გადამწყვეტი როლი მემკვიდრეობითი, საგვარეულო სენის განვითარებაში. ბონდო ჭილაძის პეტერბურგში ცხოვრების პერიოდისა და მოვლენების განვითარების დაწვრილებითი აღწერა ავტორს არ მოუცია, თუმცა მათი მოგონება მუდმივად თან სდევს ბონდოს.

დემნა შენგელაია კმაყოფილდება სპილენძის (თუჯის) მხედრის, ნევის პროსპექტის, ალექსეევის რაველინის გაკვრითა და ფრაგმენტულად მოხსენიებით.

გმირის წარუმატებელი სიყვარული კნიაგინია ტრუბანოვასადმი, პეტერბურგთან, ერთი შეხედვით, მხოლოდ ფორმალურად არის დაკავშირებული, თითქოს აბსოლუტურად შემთხვევითი ფაქტია. იგივე შეიძლება მომხდარიყო ნებისმიერ ქალაქში, მაგრამ ნუ ავჩქარდებით დასკვნების გამოტანისას.

პეტერბურგს დემნა შენგელაიას რომანში განსაკუთრებული ფუნქცია აკისრია. პასაჟებში, რომლებიც ეძღვნება პეტერბურგის მოგონებებს, ნაწარმოების მთელ მანძილზე განსაზღვრული რიტმით და თითქმის მომაბეზრებლად, სხვადასხვა კონტექსტში მეორდება სიტყვები, თითქოს არაფრით რომ არ უკავშირდება პეტერბურგსა და ბონდოს უიღბლო სიყვარულს. ხშირად გვხვდება „ტრუბაჩისტი“, „გრაფინი“, „კირასირი“. რა არის ეს? სიტყვების უბრალო თამაში? ტრუბანოვა – ტრუბაჩისტი, გრაფენი – გრაფინი; კირასირი კი ადექვატურად მჟღერი წყვილის გარეშე რჩება რომანში.

დემნა შენგელაია მოგვითხრობს ბონდოს ვნებიანი განცდების შესახებ. „ფრეილინა გაჰყვა კირასირ გრაფ ვილიე დე გრიფენს თუ გრაფინს. ეს სულ ერთია (კნიაუნას საოცრად უყვარდა ვერსალის ბროლის გრაფინები)“. ორიოდე აბზაცის შემდეგ კი მწერალი კვლავ გაიმეორებს: „ერთი სიტყვით, კნიაუნას უყვარს გრაფ ვილიე დე გრიფენი თუ გრაფინი. ეს სულ ერთია და ბონდო დარჩა სიბნელეში“ (III, 45). (ხაზგასმა ყველგან ჩვენია – ა. გ.). იმავე გვერდზე კიდევ რამდენჯერმე გვხვდება ეს თითქოსდა აკვიატებული „გრაფინი“.

და, აი, გადავშლით თუ არა ანდრეი ბელის რომანს, პირველივე გვერდებზე ვაწყდებით სიტყვებს: „ტრუბოჩისტი“, „გრაფინი“, „კირასირი“.

სენატორი აბლეუხოვი, ჩვეულებისამებრ, თავის კამერდინერს ეკითხება კალამბურით: „ვინ არის, სემიონ, ყველაზე პატივცემული?“ „ყველაზე პატივცემული მებუხრეა („ტრუბაჩისტი“). მას გზას თვით დეისტვიტელნი სტატსკი სოვეტნიკიც კი უთმობს, რადგან ეშინია, რომ დასვრის მებუხრე“. „...ვინ არის გრაფინიას მეუღლე?“ „გრაფინიას მეუღლე არის გრაფინი“, აქ სიტყვების თამაშია: გრაფინია დაბოლოების მიხედვით მდებრობით სქესს გამოხატავს, მამრობითი სქესი ამ სიტყვისა იქნება გრაფინი (დოქი, სურა).

სოფია მიხუტინას მუდმივ სტუმრებს შორის არიან: „...ბარონი ომმაუ-ომმემერგაუ – მისი უდიდებულესობა ყვითელი კირასირი და გრაფი ავენი – ლურჯი კირასირი“. რა არის ეს? უბრალო დამთხვევა? ეს სიტყვები (გრაფინი, კირასირი) ხომ ერთი შეხედვით უცხოა, როგორც მთლიანად სანავარდოს ატმოსფეროსათვის, ასევე რომანის შინაარსისათვის. მაშ, რა ფუნქცია ეკისრება მათ? დემნა შენგელაია ამ სიტყვებს იყენებს ერთგვარ გამოსაცნობ ნიშნებად, ალუზიად, რომლითაც მკითხველს ანდრეი ბელის რომანზე მიუთითებს. ისინი თითქოს მეტყველებენ: თუ გინდათ, იცოდეთ, როგორ პეტერბურგში ცხოვრობდა ბონდო ჭილაძე, წაიკითხეთ „პეტერბურგი“, „პეტერბურგი“ ანდრეი ბელისა, რომელმაც შეითვისა პეტერბურგი პუშკინის, პეტერბურგი გოგოლის, პეტერბურგი დოსტოევსკის (რასაც მოწმობს მრავალრიცხოვანი ასოციაცია, ალუზია, რემინისცენცია, პირდაპირი პარალელი ანდრეი ბელის რომანისა).

კიდევ ერთი ალუზია: ფრეილინა ტრუბანოვას უარყოფილ სიყვარულისგან გულგასენილმა ბონდო ჭილაძემ, როგორც მწერალი გვიყვება, „იქ, ნევის პირას, საეჭვო რესტორანში მონახა მატროსის ხასა – M-lle fifi მოუყვა, როგორ მოსწყინდა სიცოცხლე, როგორ დაკარგა სიხარული და მიეძინა მის თეთრ მკერდქვეშ... M-lle fifi-მ მიიღო ბონდო“ (III, 46).

ანდრეი ბელის „პეტერბურგის“ პერსონაჟმა სოფია მიხუტინამ დააწესა საქველმოქმედო შემოწირულობა უმუშევართა სასარგებლოდ. ეს შემოწირულობა ერთობ უცნაური წესით გროვდებოდა: შემომწირველს ფული უნდა გაეღო მის მიერ ნათქვამი სისულელის გამო. სოფია პეტროვნა ამ სისულელეს „ფიფკებს“ ეძახდა და ეს სიტყვა

მან უარყოფის (სისულელის) გამოძახატველი შორისდებულისაგან „ფი“, იქ შექმნა.

დემნა შენგელაიას რომანში სახელი „მადმაზელ ფიფი“ გამოძახილია ანდრეი ბელის „ფიფკებისა“, („Фифки“), სიმბოლოა სისულელის, რაღაც შემთხვევითის, არასერიოზულის, რომელსაც არ შეუძლია, გავლენა იქონიოს გმირის ბედზე. აკი ასეც იყო: ამ ქალს არავითარი გავლენა არ მოუხდენია და არავითარი როლი არ უთამაშია ბონდოს ცხოვრებაში. რაც მთავარია, „მადმაზელ ფიფის“ (M-lle fifi) ხსენება კიდევ ერთხელ იწვევს ანდრეი ბელის „პეტერბურგის“ ასოციაციას.

ანდრეი ბელის პეტერბურგი, ესაა ქალაქი-მოჩვენება, ქალაქი-აჩრდილი, ჰალუცინაციების ქალაქი, სადაც ჭკუიდან იშლებიან, სადაც არ შეიძლება, არ შეიშალო. ეს არის ქალაქი, სადაც წაშლილია ზღვარი რეალობასა და ფანტასმაგორიას შორის, სადაც ყველაფერი მერყევია, ირეალური, ბოდვითი. ქალაქის აღწერა შემთხვევით არ არის დაფუძნებული ჩრდილების უცნაურ თამაშზე, ფერებზე ბგერებზე. მზის შუქი შემთხვევით არ არის შენაცვლებული ანდრეი ბელის რომანში მთავარის „ფოსფორული“, სუდარისფერი, მიმკვდარებული ფერით. აბლუხოვების სახლს ტყუილად არ უწოდებენ „ყვითელ სახლს“ (შეშლილი სახლი).

ანდრეი ბელის მიხედვით პეტერბურგზე ზეგავლენას ახდენს სპილენძის მხედარი – ჭაობებზე ქალაქის დამფუძნებელი, მოჩვენებების ქალაქისა – ანტიქრისტეს განსახიერება („медновенчанная смерть“ – როგორც ანდრეი ბელი ამბობს).

დენმა შენგელაიასთან ეს საქვეყნოდ ცნობილი მხედარი არც სპილენძისაა და არც ბრინჯაოსი. თუჯის მხედარი, – ასე მოიხსენიება პეტრე პირველის ძეგლი „სანავარდოში“. ამ შენაცვლებით დემნა შენგელაიას არ შეუცვლია ანდრეი ბელის მხატვრული სახის აზრობრივი შინაარსი. პირიქით, „სანავარდოს“ ავტორი კიდევ უფრო უსვამს ხაზს სიმძიმეს, ბნელ ძალას, მომაკვდინებელ სიმბოლოს.

მძიმეა და მავნე სანავარდოს ჭაობიანი, მალარიის ციებით შეპყრობილი გარემო. დასტურად ამისა, არაერთი პასაჟის მოტანა შეიძლება რომანიდან, თუმცა ეს მწერალმა ეპიგრაფშივე გაამჟღავნა, როცა თავის რომანს იაკობ ხუცესისეული აღწერა წარუძღვარა ჰერეთის დასნეულებული ბუნებისა: „უამსა ზაფხულისასა ცეცხლებრ შემწეული იგი მხურვალეაი მზისაი, ქარნი ხორშაკნი და წყალნი მავნებელნი, რომლისა მკვიდრნიცა მის ადგილისანი, სავსენი

სენითა... დაწერტილნი და დამჭნარნი და დამღიერებულნი, ჩარადო-
ვანნი, პირმსივანნი და დღემოკლედ ცხოვრებულნი და მოხუცებულნი
არავინ არს მათ ქვეყანათა“.

სხვადასხვა პეტერბურგისა და სანავარდოს მასშტაბები, ასევე
სხვადასხვა ნაწარმოებთა ფერების პალიტრა. ანდრეი ბელის ყველა
ფერსა თუ სპექტრს აქვს თავისი დანიშნულება, თუმცა ხანდახან
მათი მიზანდასახულობა ურთიერთცვალებადია. ძირითადი ფერი, პე-
ტერბურგის ფერი, რუხი მწვანეა – რუხი გრანიტი და ჭაობის
მწვანე. სენატორ აბლეუხოვს მწვანე ყურები აქვს. ხშირად ფიგურ-
ირებს მოჩვენებითი ყვითელი ფერი. „ნევის მოყვითალო სივრცეე-
ბზე“, – იტყვის ანდრეი ბელი. „წითელი ფერი, რასაკვირველია, იყო
რუსეთის დამლუპველი ქაოსის ემბლემა“ (71, 221), აქ, რა თქმა
უნდა, „პეტერბურგის“ ავტორის პოზიციაა გამჟღავნებული.

დემნა შენგელაიასთან ჭარბობს ყვითელი ფერი – მალარიის
ფერი, რომელმაც გაანადგურა სანავარდო. წითელი ფერი დემნა
შენგელაიასთან იგივეა, რაც ბელისთან. „წითელი ქაჯი“ – იტყვის
„სანავარდოს“ ავტორი და ამ გამოთქმით აშკარავდება ჩვენი მწერ-
ლის დამოკიდებულება თანადროულ (კომუნისტურ) სინამდვილესთან.

„პეტერბურგსა“ და „სანავარდოში“ კიდევ ერთ ასპექტს უნდა
მივაქციოთ ყურადღება. ესაა საკუთარი მოდგმის წარსულისადმი
დამოკიდებულება. ამ ასპექტს ორივე რომანში განსაკუთრებული
მნიშვნელობა აქვს. წარსული, აწმყო და მომავალი გადაჯაჭვულია
ერთმანეთთან.

წინაპართა ძიებით იწყება ანდრეი ბელის რომანი. სენატორი
აპოლონ აბლეუხოვი თათარ-მონღოლური წარმოშობისაა. სენატორის
პაპის-პაპა ძირზეა აბ-ლაი რუსეთის სამსახურში ჩამდგარა, ქრიტი-
ანად მონათლულა, სახელად მიუღია ანდრეი, მეტსახელად უხოვი.
აქედან მოდის გვარი აბლეუხოვი. ასე რომ, აბლეუხოვების მონ-
ღოლური მოდგმა საწყისს უსაზღვრო, უკიდევანო ტრამალებიდან,
თვალუწვდენელი სივრცეებიდან იღებს. მაგრამ სენატორ აბლეუხ-
ოვს, პირიქით, ეშინია სივრცის. სივრცისა, რომელიც ასოცირდება
რადაც უსაზღვროსთან, უსასრულოსთან და ქაოტურთან.

აპოლონ აბლეუხოვს თავისი ფართო ბინაც კი არ უყვარს. მისი
სტიქიაა „დამატყვევებელი სივიწროვე“. ყველაზე უფრო მყუდროდ
და კომფორტულად თავს კარეტაში გრძნობს, სადაც „ოთხი პერ-
პენდიკულარული კედელი“ მას „ქუჩის სიბილწისაგან“, „ხალხის
ლიანგისაგან“, სამყაროს მტრული სულისაგან განაცალკევებს. სახ-

ელმწიფო აპარატის პედანტ მოხელეს სძულს ქაოსი. აპოლონ აპოლონის ძეს სწორი ხაზები, კვადრატები, პარალელეპიპედები, კუბები და ტრაპეციები უყვარს. მისი შინაგანი სამყაროც, ერთი შეხედვით, მოწესრიგებულია, არ იცის შემთხვევითობა და ემორჩილება „სახელმწიფო პლანიმეტრიის მკაცრ კანონებს“.

ასე რომ, სადღაა ძველი მონღოლი ამ უნაკლოდ მოწესრიგებულ ჩინოვნიკში. ნუთუ დადუმებულია სისხლის ყივილი და სენატორის სმენა დახშულია წინაპართა ძახილისადმი, ნუთუ ჩაკლულია მასში ისტორიული მეხსიერება... მაგრამ ნუ ვიჩქარებთ დასკვნის გამოტანას. საქმე იმაშია, რომ სენატორის გენში ჩადებული ისტორიული მეხსიერება გამოდევნილია ცნობიერებიდან, დათრგუნულია, სუბლიმირებულია იგი, თუმცა თავად არაფერი იცის ამის შესახებ. რომ იცოდეს, საშინლად აღშფოთდებოდა: რა ისტორიული მეხსიერება, „რომელი სტატიის, ან კანონთა კრებულის საფუძველზე?“ – „სისაძაგლეა ეს და უწესრიგობა!“ მაგრამ, თვალისმოხუჭვისთანავე უკან იხევს ძილის ბანგით შევიწროვებული სინამდვილე და აპოლონ აპოლონის ძის თავში წარმოიშვება „მეორე სივრცე“, ძლიერ განსხვავებული მისი სანუკვარი, სწორი, გეომეტრიული ხაზებისაგან. ეს სამყარო სავსეა „ბილინური გაურკვევლობით, შრიალით, კრისტალოგრაფიული გამოსახულებებით, წყვდიადში აციალებული, სხივებზე მორბენალი ქრიზანტემისმაგვარი ოქროსფერი ვარსკვლავებით“ (71, 191). ეს „მეორე სივრცე“ გარბის „განუზომელობაში... უფსკრულში გადაჩეხვამდე“ სწორედ ამ დროს ჩნდება „ვიღაც საძაგელი მონღოლი...“ „ვიღაც სქელი მონღოლი, ნანახი აპოლონ აპოლონის ძის მიერ ტოკიოში ყოფნისას. მსუქანმა მონღოლმა მიითვისა ნიკოლოზ აპოლონის ძის ფიზიონომია. მიითვისაო, ვამბობ, იმიტომ რომ ეს არ იყო ნიკოლოზ აპოლონის ძე, არამედ იყო უბრალოდ მონღოლი. მიუხედავად ამისა, მონღოლის ფიზიონომია იყო ნიკოლოზ აპოლონის ძის ფიზიონომია“ (71, 191).

თურმე ქვეცნობიერში არსებობს ისტორიული მეხსიერება. ცოცხლობს და არსებობს იგი და სენატორი, რომელსაც არ სურს ამისი აღიარება, წამოიძახებს: „რის საფუძველზე, რომელი წესით, რომელი პარაგრაფით?“ სივრცე კი პასუხობს: „აღარ არის ახლა არც პარაგრაფი, არც წესი!“ (71, 193).

წესით და რიგით მონღოლი უნდა ასოცირდებოდეს არა ნიკოლოზ აპოლონის ძესთან, არამედ თვით აპოლონ აპოლონის ძესთან, მაგრამ, როგორც ცნობილია, ცნობიერებიდან გამოიდევნება, ძლი-

ერად ითრგუნება ყველაფერი უსიამოვნო, არასასურველი და მიუღებელი. მონღოლური წარმოშობა ისე ძლიერ არის „დავიწყებული“ სენატორ აბლეუხოვის მიერ, ქვეცნობიერების ისეთ ფარულ სიღრმეშია ჩამარხული, რომ აპოლონ აპოლონის ძე ცდილობს ძილშიაც კი არ გაიხსენოს იგი. მაგრამ დაფარული ქვეცნობიერში მოითხოვს, გამოსავალს, გამოთავისუფლებას და „საძაგელი მონღოლი“ იღებს სენატორის ვაჟის – ნიკოლოზ აბლეუხოვის ფიზიონომიას!

სენატორს არასოდეს ჰქონია სათუთი დამოკიდებულება შვილის მიმართ. ბოლო დროს კი განსაკუთრებით არაკეთილგანწყობილ, ლამის მტრულ დამოკიდებულებასაც განიცდის. შვილი მისთვის „გამოუსწორებულ არამზადად“ იქცა. ასე გადაენასკვა უსიამოვნო განცდები ერთმანეთს. „საძაგელი მონღოლის“ სახე ქვეცნობიერში „გამოუსწორებელი არამზადის“, ნიკოლოზ აბლეუხოვის სახეს დაუკავშირა. ერთიც მიუღებელია სენატორისათვის და მეორეც. პირველი საკუთარ მონღოლურ წარმოშობას ახსენებს და ამიტომაც ცდილობს, ცნობიერებაში დათრგუნოს ისტორიული მეხსიერება. თუ ქვეცნობიერება მაინც წამოატივტივებს ამ უსიამო ხსოვნას, იგი იქვე უკავშირდება მეორე უსიამო განცდას – შვილისადმი დამოკიდებულებას. ასე საცნაურდება სიზმრის მეშვეობით მონღოლური წარმომავლობის სენატორის ცნობიერების უღრმეს ფენებში ჩამარხული, საგანგებოდ მივიწყებული და გაძევებული ისტორიული მეხსიერება. ამისი ამოკითხვა დამატებით შტრიხს სძენს სენატორ აბლეუხოვის სახესა და მის დამოკიდებულებას საკუთარი შვილისადმი. მაგრამ ამჯერად აბელის რომანი არაა ჩვენთვის მთავარი. „პეტერბურგი“ კონკრეტული ანალოგიისათვის გავიხსენეთ მხოლოდ.

წინაპართა ძიებით იწყება „სანავარდოც“: ჭილაძეთა გვარი ოდესღაც ზვიადი და ძალმოსილი ყოფილა. ტყვირის ეკლესიას დღევანდლამდე შემორჩენია ძველი წარწერა, რომელშიც მოიხსენიება რომანიოზ ჭილაძე. მაგრამ თანდათან დაჩიავდა ეს გვარი და ყარამან ჭილაძეზე შეჩერდა. მართალია ყარამანი ჯერჯერობით ინარჩუნებს მხნეობას, ქონებაც შემორჩენია, მაგრამ ერთადერთი შვილი ბონდო სიცოცხლის უნარსაა მოკლებული და ეს გვარიც მალე შეწყვეტს არსებობას. ამის მიზეზი წინაპართა სისხლშია საძიებელი, საგვარეულო სნეულებაში, რომელიც ჰქონდა ოტიას, გამოჰყვა მის ვაჟს, კახაბერს და დროდადრო თავს ახსენებს ჯერაც მხნე ყარამანს.

ყარამანმა, ერთ დროს რომ ლაღად ცხოვრობდა თბილისში და ოფიცირიც გახდა, დედის სიკვდილის შემდეგ სანავარდოში მო-

ბრუნებულმა შეირთო ციციხო ხეცია, რომელსაც ნევროზები და ჰალუცინაციები სტანჯავდა. მათ შეეძინათ ერთადერთი შვილი ბონდო, რომელსაც ორივე მხრიდან მძიმე ფსიქიკურ მემკვიდრეობად გადმოეცა დაღლილი სისხლი. ბონდოს ეს გააზრებული და შეგნებული აქვს. ამიტომ ევედრება ვიღაც იტალიელი მხატვრის მიერ დახატულ ოტიას სურათს, რომ მოასვენოს, თავი დაანებოს: „ცოდვა ვარ, ბაბულია... დავიღალე“. ოტიას სურათთან ყარამანიც შეჩერდება ხოლმე. მისი გოროზი და მრისხანე შემოხედვა ზოგჯერ აკრთობს კიდევ. ხანაც შეუტევს, რათა გაექცეს წინაპართა ნალველს: „მოშორდი ჩემ შვილს, შე ბებერო ყუბაქო, მოშორდი“!

ყარამანს მხოლოდ საკუთარი ოჯახის მოძავალი ადარდებს, მისი ვაჟი კი უფრო ღრმად იხედება წარსულში. ეს ბუნებრივიცაა, მამა და შვილი განათლებითა და ინტელექტით დიდად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ბონდო ჭილაძე როგორც ვთქვით, საუკუნეთა სიღრმეში იხედება. იგი ჭკრეტს არა მხოლოდ გვარის მატთანეს, არამედ ქართველთა მოღმის მიერ განვლილ გზას და ისტორიას. ეს ხდება ზოგჯერ, ასოციაციურად, რადგან ბონდოს არ შეუძლია თანმიმდევრული, ლოგიკური აზროვნება. იგი ლაპარაკობს და მსჯელობს ასოციაციებით, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფიქრებით, მხურვალე ტვინით და ცივი გულით. აი მას ელანდება ტაბალის ცხენი, თეთრი კაკასისისკენ რომ მიქროდა გუშაგების ყიჟინით: „გიძირაი!.. გიძირაი!.. გიძირაი! „მათ მახვილთა და სისხლით გაიკაფეს გზა ახალი სამშობლოსაკენ. მაგრამ გამძლე იყო ჯიში და სასტიკი რწმენა: „არ გადავშენდებით! არ გადავშენდებით!.. არ გადავშენდებით!..“ მწერალს ბონდოს წარმოსახვაში შემოაქვს შუამდინარული მოტივები, უძველესი მესოპოტამიური მითები, რადგან ეს მხარე მიაჩნია ქართველთა პირველსაცხოვრისად, როგორც ამას ერთდროს მიიჩნევდნენ ქართველი ისტორიკოსები. მაგრამ მას შემდეგ, რაც თობალი, მოსოხი, დური, კაშდში და ქალღუ აღარ არიან, მას შემდეგ რაც კაპადოკიაც დაადეს, მრავალი საუკუნე გასულა. მათ შთამომავალს ხელთ არაფერი შერჩა, სიბერწისა და გადაშენების შიშის მეტი: „ქართლის ცხოვრება დაღარულია საუკუნეთა უფსკრულებით!.. რა მოგვაქვს ჩვენ ამ უფსკრულებიდან?.. ჯვარი, მამაჩემო, და ზედ გაკრული ჩვენივე თავი მოგვაქვს ჩვენ“ (III, 60), – ეუბნება ბონდო შეშინებულ და შეცბუნებულ მამას. მას თავისი გვარის ტრაგედია გაიგივებული აქვს ქართველების ტრაგიკულ ისტორიასთან. მის არაცნობიერ ფსიქიკაში, არქეტიპულ წარმოსახვაში დაღეჟილია შიში საუკუნეთა სისასტიკის გამო; ქალღუა

იყო ქართველთა ბუნაგი (შდრ - გრ. რობაქიძე, ტ. ტაბიძე). არ დაგვაყენეს. მწირ კაპადოკიას შეეფარნენ. აქაც არ დაგვაყენეს, გაგვაძევეს კიმერიელებმა. თავი თეთრ კაკასიას შეაფარა ქართველობამ, მაგრამ აქაც არ გვაჩერებენ. ბონდო ხედავს, რომ უნაყოფობა და სნეულება, მალარია და ჭაობი მოსდებია სანავარდოს. იგი დასაღუპავად არის განწირული. ახლოვდება ქართველობის აპოკალიფსური ჟამი. დაღლილი ჭილაძეების სისხლიც დამდორებული და დასნეულებულია, იმიტომ რომ ვერ გაუძლო ამდენ ხეტიალს, ჯაყჯაყს და დევნას, როგორც ბონდომ პეტერბურგიდან სანავარდომდე.

განათლებამ მიიყვანა ბონდო პიროვნების თავისუფლების იდეამდე. მისი განუყრელი მეგზურებია ძველქართული წიგნები, სახარება, კანტი, ჩაადაევი, გერცენის „კოლოკოლი“, მსჯელობს ბარათაშვილის სულით ობლობაზე. რუსულის გარდა ფრანგულიც უსწავლია (კანტის „წმინდა გონების კრიტიკას“ და მის კომენტარებს ფრანგულად კითხულობს). ხოლო პიროვნების თავისუფლების იდეამ მიიყვანა ტერორისტებამდე. თითქოს სტუდენტმა ბონდომ დაძლია საგვარეულო სენი და იგი აღმოჩნდა დიდი საქმის ზღვართან. რუსთ ხელმწიფის მოკვლა მხოლოდ ტირანის მოცილება როდი იყო. ეგებ ამ აქტით მის სამშობლოსაც შევლებოდა რამე. მაგრამ არ ეყონებისყოფა, შეშინდა და უარი თქვა რუსთ ხელმწიფის მოკვლაზე. ავტორი არ გვეუბნება, მაგრამ უნდა მივუხვდეთ, რომ ეს დიდი ტკივილი იყო. ნიკოლაი აბლეუხოვისაგან განსხვავებით, მას სამშობლოსა და ხალხის მტერი უნდა მოეკლა. ნიკოლაისაგან კი მამის მოკვლას მოითხოვდნენ. ასე რომ, ბონდო, შესაძლოა, გმირი და ახალთაობის იდეალი გამხდარიყო. მაგრამ მან გადამწყვეტი ნაბიჯი ვერ გადადგა, რასაც შემდეგ სინანულით გაიხსენებს. ამას მოჰყვა მეორე ტრავმაც - მას ხელი ჰკრა საყვარელმა ქალმა, რადგან მან ქალს ცხელი სისხლი ვერ აგრძნობინა. ეს ორი ფაქტი ამხელს ბონდოს ფსიქიკის სისუსტეს. მან მოინდომა იმაზე მეტი, რაც შეეძლო თუ ეკუთვნოდა. მეფე და ფრეილინა იყო ქართველი თავადის სამიზნე და მას ორივეგან ხელი მოეცარა. მიზეზი ორივეგან თავად იყო, რადგან დაღლილ სისხლს და სუსტ ფსიქიკას არ შეეძლო განსაკუთრებული გმრობის ჩადენა. ამ ორმა ტრავმამ, როგორც ბავშვობისდროინდელი ტრაუმის შეხსენებამ, საბოლოოდ გატეხა ბონდო. გახლიჩა მისი ფსიქიკა და ცნობიერება. სანავარდოში მობრუნებულს ჩამოჰყვა ძველი ცოდნა, კანტის წიგნს გადაშლის ხოლმე, მაგრამ

ლოგიკური აზროვნება აღარ შეუძლია. აქაც მოაკითხეს ძველმა ტერორისტებმა და კვლავ მეფის მოკვლა შესთავაზეს.

ბონდოს არა მხოლოდ მეფის მოკვლასა და კანტის წმინდა გონების კრიტიკაზე, არამედ სამშობლოს ბედზეც უფიქრია, მაგრამ მისი არეული გონება ვერ ჭვრეტს რაიმე პერსპექტივას. იგი მხოლოდ გლოვობს თავის ბედსა და სამშობლოს ისტორიას. „თესლი ჩვენი შეჭმულია პლაზმოიდებით და სისხლი დალორწილი“! (III, 60). იგი იმიტომ იხსენებს ქალდეას, ტიგრის ნაპირებს, კაპადოკიას, ქართლის ცხოვრებას, რომ სამშობლოს უბედურ ბედზე იფიქროს: „ალბათ ტიგრისა და ევფრატის მონაპირე ქალდეელიც ისევე ძიგძიგებდა ციებით შეპყრობილი, როგორც რიონისა და ალაზნის მონაპირე“!.. (III, 60). ეუბნება ბონდო მამას. „ჩვენში წყდება გვარები და მოდგმები ისე, როგორც არსად“ (III, 60), – აგრძელებს საუბარს იგი. ხოლო ამის მიზეზად „ბებერი სისხლი“ მიაჩნია, რომელსაც ჭინკებთან და ციებასთან ბრძოლის უნარი აღარა აქვს. ამირანიც ამიტომ არის შებორკილი. ცხადია, ბონდო მხოლოდ თავისთავს არ გულისხმობს. იგი მთელ ქართველობაზე მსჯელობს. ეს ერთის მხრივ ტრაგედიასაც უმსუბუქებს, მაგრამ საშველი მაინც არ ჩანს, ძველის ადგილს ახალი ჭინკები იკავებენ. აქ აშკარად იგრძნობა გამოძახილი დოსტოევსკის რომანისა „ემშაკნი“ და ამ რომანის ავტორის უარყოფითი დამოკიდებულების გაზიარებისა სოციალისტებისადმი. ეს „ახალი ჭინკები“ ის ტერორისტები არიან, რომლებიც გუშინ ეწვივნენ ბონდოს და აქ სანავარდოშიც არ მოასვენეს („ერთი ქართველი იყო, გადაგვარებული, ქართულს ძლივს ახერხებდა, მეორე – ებრაელი, მესამე – პოლონელი“). ბონდოს არ სჯერა ამ ხალხისა. შეიძლება ეს საკუთარი უმწეობის გამართლებაც იყოს. ყოველ შემთხვევაში, ბონდო არ ენდობა თავზეხელაღებულ რევოლუციონერებს. მთელი ღამე ედავა იგი დაუპატიუებელ სტუმრებს. დილით კი, როცა ისინი წავიდნენ, დაწვა გერცენის „კოლოკოლი“ და სხვა რუსული წიგნები. ბონდოს ეროვნული ცნობიერება დედისადმი დამოკიდებულებაშიც მჟღავნდება. მამის მიმართ ბონდო უხეში და უკმეხია, დედისადმი კი – ნაზი და ფაქიზი. ბონდოს ყველაზე მეტად ციციწო უყვარს და ამ სიყვარულს არაერთხელ ამჟღავნებს. თავად ციციწოც შვილზე ფიქრით და ზრუნვით გულმოკლული ქალია. ციციწო ხეცოძე ქართულ ტრადიციებზე იყო აღზრდილი. თუ ოფიცერყოფილი ყარამანი მეგობრობს გოლობკინთან და ცოტა რუსულიც იცის, ციციწოს „არ უყვარდა ყბებზე დატოვებული ბაკები, სძულდა რუსული წესები და

რუსული ტანისამოსი“ (II, 29). იგი ძველ მწიგნობრობაზე აღზრდილი ქალია, მზითვად რომ გაატანეს ვეფხისტყაოსანი“ და „ფსალმუნი“, კითხულობდა „ეფუთს“ და წმინდანთა ცხოვრებას. ყარამანის ოჯახში ჭყონდიდელთა ძველი წიგნთსაცავი ინახებოდა და ციცინო მუდამ ფრთხილად და მოწიწებით ეპყრობოდა ამ წიგნებს.

როგორც ვხედავთ, ყარამანი და ციცინო განსხვავებული ბუნებისანი არიან. ყარამანი ვერ აღმოჩნდა მეურნე და ოჯახის კაცი. რუსულმა აღზრდამ მშობლიურ მიწას მოწყვიტა და ფუქსავატად აქცია. ხოლო ციცინო ქართველად დარჩა, ყოველივე რუსულის მოძულედ. ეს გაორება გამოჰყვა ბონდოს. იგი სულით ქართველია, დედის ტრადიციების გამგრძელებელი, ძველქართული წიგნების მცოდნე. მაგრამ რუსულად აღზრდილი, რუსულ და ევროპულ კულტურას ნაზიარები, რუსულად ჩაცმული. ქართული ნაციონალური სული ბონდოს დამსხვრეული აქვს და მისი აღდგენა ვერ მოხერხდება. ხოლო რუსული აღზრდის ზეგავლენა საჭურის სკოპეცთა სექტისაკენ უბიძგებს. რუსული გარემოს მახინჯი შვილები უნაყოფობას და გადაშენების კოშმარს ავრცელებენ საქართველოში. ასე რომ, ბონდოს ცნობიერებაში ერთმანეთს ერწყმის ქართული და რუსული კულტურები, მაგრამ მათ სინთეზს მხოლოდ ტრაგედია მოაქვს. უფრო სწორად – ეს სინთეზი შეუძლებელი ხდება და ბონდოს ტრაგედიას კიდევ უფრო ამძაფრებს (შდრ. – ხათუნა და ტრუბანოვა, ბარათაშვილი და ჩაადაევი). ბონდო რომ არ გარუსდა, იქედანაც ჩანს, რომ ისევ საქართველოს ისტორიაზე ფიქრობს, ძველ წიგნებს კითხულობს, უარს ამბობს ტერორისტობაზე (რაც რუსული მოვლენა იყო), არევს სკოპეცთა სექტას, არ ღებულობს ანტონოვიჩის აფორიზმს, რომ რაფაელის მადონას გაუწმენდავი ჩექმა სჯობია. მაგრამ რუსულმა აღზრდამ, იდეებმა და გარემომ შეარყია იგი და სულში ჩაჭრილი ცივი პეტერბურგის სუსხი ვერ გაუთბო საქართველოს მზემ. იგი არ თანაუგრძნობს „ახალ ხალხს“. და გვარის გადაშენებაზე, სისხლის დაღლასა და სამშობლოს წარსულზე გოდებს.

რეალობა ვერაფერს სანუგეშოს ეუბნება ბონდო ჭილაძეს. რეალური ყოფა მისთვის მხოლოდ წუხილითა და ქაოტური მოუწყობლობითაა სავსე. ჰარმონია და სილამაზე მხოლოდ ირეალურ, წარმოსახულ სამყაროშია. ამგვარი გააზრება ტიპიურად სიმბოლისტურია. ბონდო ჭილაძე ზმანებებსა და სიზმრებში აგრძელებს სიცოცხლეს. ბავშვობაში მზეთუნახავზე ოცნებობდა: „...მზეთუნახავი გადასწევდა ოქსინოს რიდებს და თვალები შეანათებდა ბონდოს

სულში... სურნელებით დამთვრალი ბონდო წააძრობდა მზეთუნახავს ოქროს პატარა ქოშს და დაეკონებოდა მის ფეხებს.

დილაშდის იცოცხლებდნენ ისინი ნოხში და, როდესაც პირველი მამალი იყივლებდა, მზეთუნახავი დატოვებდა ბონდოს სარეცელს და ტრფობით დაღლილი, ლურჯი იებივით მადლიერი თვალებით აკოცებდა გაცრეცილ ტუჩებში და წყნარად გავიდოდა ზურმუხტის ბირკვილებიან აივანზე.

„გაფრინდებოდა მზეთუნახავი ტახტრევანდით“ (II, 28).

შეიძლება ითქვას, რომ ბონდო ჭილაძე რეალურისა და ირეალურის ზღვარზე ცხოვრობს. ესეც რომანის ავტორის სიმბოლისტური მსოფლალქმის გამოხატულებაა. ადამიანი ერთდროულად ეკუთვნის ორ სამყაროს – ნოუმენალურსა და ფენომენალურს, მიიჩნევენ სიმბოლისტები. მაგრამ ეს იდეა ამქვეყნიურ სამქიმბილს ვერ უმსუბუქებს კანტის „წმინდა გონების“ მკითხველ ბონდო ჭილაძეს.

ბონდოს, ბავშვობის მსგავსად, მოწიფულობაშიც ეწვევა ხოლმე ირუალური ზმანებები:

„...უეცრად ხედავს, რომ კანტის „წმინდა გონების“ კრიტიკა“ რაღაც უცნაურად იფურცლება თავისით და შუა წიგნიდან გადმოხტა უზარმაზარი ლირწი გომბეშო...“

– ვინ არის ეს?.. ხათუნა თუ ლიზიკია: ეკითხება ის თავისთავს და ჰკრძნობს, რომ მის მკერდს ხათუნა მიეყუდა, ეაღერსება მის თმებს და ამ აღერსმა რატომღაც დედის აღერსი მოაგონა.

...ბონდომ შეხედა – ხათუნა იყო. ბაყაყის ტყავი შრიალით გადაიკეცა ქალის ზურგზე“ (III, 55).

როგორც აკაკი ბაქრაძე მიუთითებს თავის სტიმულისმომცემ გამოკვლევაში, ბაყაყის ტყავში გახვეული მზეთუნახავი ბაბილონური ქალღმერთის იშთარის ქართული ვარიანტია (6, 145) იშთარი კი სიყვარულისა და ნაყოფიერების ქალღმერთია, რომელიც ქვესკნელში დაეძებდა სატრფოს. როგორც იშთარი თამუზს, ისე დაეძებდა თურმე ბავშვობაში ნანახი პატარა ხათუნა ამქვეყნად ბონდოს: „მე წავალ ქვესკნელში შენ საძებნელად, გეძებე, გეძებე და ვერ გიპოვნე!.. ბონდო!.. ბონდო!.. გეძახდი მე და შენ თურმე რიონის ჭაობებში იყავ!..“ (III, 51).

აქ ერთ მომენტსაც უნდა მივაქციოთ ყურადღება. „სანავარდოში“ ქართული მითოლოგიის პარალელურად ალეგორიული პლანი შუამდინარული მითოლოგიითაც იქმნება. ეს არაა შემთხვევითი. მწერლის რწმენით ხომ, როგორც ზემოთ ვთქვით, შუამდინარეთი

ქართველთა ძველი საცხოვრისია. ამიტომ გადმოიყვანა იშთარი ასე
იოლად „სანავარდოს“ ავტორმა ტიგროსიდან რიონის ნაპირებთან.

ახლა ისევ ბონდო ჭილაძის ტრაგედიას დაუბრუნდეთ, რომლის არამართო რეალური ყოფა, ოცნებაც კი მოწამლულია. რომანში საოცნებო მზეთუნახავს გონჯი და მახინჯი ლიზიკია ენაცვლება გამუდმებით. შუამდინარეთის გახსენებაც ვერაფერი შველს, პირიქით, სისხლის (რასის) სიძველეზე მეტყველებს:

„ოო, მამაჩემო, როგორ მეშინია მე ამ საუკუნეების!.. ჩვენ დაგვაბერა ამ საუკუნეებმა და ბებერი სისხლი ვერ უძლებს ციებასთან ბრძოლას!“ (III, 60).

ბონდო ჭილაძე ცდილობს შეიცნოს ის, რასაც სიზმარულ ჩვენებებში ნახულობს – ირეალური, მეტაფიზიკური სამყარო, მაგრამ ეს მისტიკური ლტოლვა განუხორციელებელია. ამიტომ აკითხებს რომანის ავტორი ბონდო ჭილაძეს კანტის „წმინდა გონების კრიტიკას“. სწორედ ამ წიგნში ჩამოაყალიბა გერმანელმა ფილოსოფოსმა მოძღვრება, რომ არსი (ნოუმენი) მიუღწევადია გონებისათვის. ეს წიგნი იხსენიება ა. ბელის „ჩრდილოეთის სიმფონიასა“ და „პეტერბურგში“. ნიკოლოზ აბლეუხოვიც კითხულობს „წმინდა გონების კრიტიკას“. ესე იგი, ცდილობს, ჩაწვდეს მოვლენის ჭეშმარიტ არსს. როგორც ანდრეი ბელისთან, ისე დემნა შენგელაიასთან, ამ წიგნის ხსენება რეალური ქვეყნისა და ნოუმენალური სამყაროს ტრაგიკულ წინააღმდეგობაზე მიანიშნებს, მაგრამ ეს ანტინომია „პეტერბურგის“ ავტორმა იმით მოაგვარა, რომ რომანის დასასრულს უმცროსი აბლეუხოვი კანტის ნაცვლად გრიგორი სკოვოროდას კითხულობს. ამით კანტისეული ანტინომიის პრობლემაც მოიხსნა და „პეტერბურგის“ ავტორმა მშობლიური ფესვებისაკენაც დააბრუნა თავისი პერსონაჟი.

„პეტერბურგი“ აპოკალიფსური წარღვნის მოლოდინით გამსჭვალული რომანია. ანდრეი ბელი თითქოს გრძნობს რევოლუციის მოახლოებულ წარღვნას, მაგრამ რომანი მოულოდნელი, ხელოვნური ფინალით მთავრდება. ნიკოლოზ აბლეუხოვი მინდორში მუშაობს; როგორც აღვნიშნეთ, კანტის მაგივრად გრიგორი სკოვოროდას კითხულობს, ხოლო აპოლონ აბლეუხოვი მშობლიურ მამულში მიდის.

დემნა შენგელაიას რომანი თავისუფალია ყოველგვარი ხელოვნურობისაგან. მართალია, მას საოცარი სკეფსისი მსჭვალავს, მაგრამ ყველაფერი თავიდან ბოლომდე ლოგიკურია. (რა თქმა უნდა, რომანის პირველ ვარიანტს ვგულისხმობთ). თანამედროვე ყოფით შეძრწუნებული ბონდო ჭილაძე ვერც მოძავლის პერსპექტივას ხე-

დავს. თითქოს ინტუიციით გრძნობს მოახლოვებულ ეროვნულ კატასტროფას. რა თქმა უნდა, ეს კატასტროფა პერსონაჟისთვისაა ინტუიციით ნაგრძნობი, თორემ ავტორი თავად იყო მომსწრე და თვითმხილველი იმ გლობალური კატაკლიზმებისა, რაც 1921 წლის თებერვლის შემდეგ დატრიალდა საქართველოში.

შემადრწუნებელია „სანავარდოს“ ფინალი. იხატება წარღვნის შემზარავი სურათი:

„დედამიწა მაკეა უჟმურთა-უჟმურით!.. დედამიწა დედა კი არ არის ჩვენი, – ცოფიანი დედალი მგელია, რომელიც თავისივე ლეკვებს თვითვე სჭამს!.. ვაი თქვენ, ხალხნო!.. სანავარდო დაბერწდა!.. უჟმური მოსპობს სანავარდოსო, – წერია ეფუთში!.. ჭინკები და მავნეები დაეუფლება სანავარდოსო, – ამბობს კარაბადინი!.. მავნე სულების მარულა გაჭენდება სანავარდოში!.. თავს უშველეთ!.. მოახლოვდა ჟამი მეორეთ მოსვლისა და დედათა გოდება დააყრუებს ზეცას, მამათა ვაება გააპობს დედამიწას!.. მეუფე უჟმური მობრძანდება თავის ამალით!.. კრული თქვენ, წყეულებო!..

მოდრუბლული ცა გასკდა უზარმაზარი ფაშვივით და დაუშვა კოკისპირული დამპალი წვიმა.

წამოვიდა თქეში და ნიაღვარი.

ეკლესიის ყავარს რეცხს წყალი.

ცაცხვები შავ ყორნებივით მოფუყულან და წვიმის წვეთები მწუხარედ ფათქუნებენ ფოთლებში.

ბაღლები ჟივიან...

მოვიდა ახალი ქაჯი, მოვიდა წითელი უჟმური და ცხენები დაფრთხენ, გადირივნენ, ყალყზე დგებიან, ეხევიან მუცლით მესრის მარგილებს და სადავე აწყვეტილნი მიფრინავენ ჭიხვინითა და თქარათქურით, მიათრევენ გადმოყრილ ნაწლაკებს და ენა გადმოგდებული წუწკი, მუნიანი ძაღლები მისდევენ ტალახში არეულ შიგნეულობას, ჰგლეჯენ მსუნაგად ქეჩო აყრილნი, ბოროტად აღრენილნი.

დაღამდა (III, 66-67).

მთავრდება „სანავარდო“, მთავრდება ჭილაძეთა თავგადასავალიც. ასე ტრაგიკულად ენასკვება პიროვნული ბედი ეროვნულს დემნა შენგელაიას რომანში.

„ტფილისი“ – ხელოვანის განუხორციელებელი იდეა

„ტფილისი“ დემნა შენგელაიამ „სანავარდოს“ გამოქვეყნების შემდეგ დაწერა. ჯერ ამ ნაწარმოების მესამე-მეშვიდე თავები დაიბეჭდა 1925 წელს „მნათობში“, მთლიანად კი 1927 წელს გამოქვეყნდა ამავე ჟურნალში. ავტორი, 1925 წელს, წინათქმაში აღნიშნავდა, რომ გამოქვეყნებული ნაწილი იყო რომანის მასალები და შეიძლებოდა მომავალში ბევრი რამ შეცვლილიყო. მართლაც, 1927 წელს, როცა რომანი დაიბეჭდა, უკვე გამოქვეყნებული თავებიდან ზოგიერთი რამ ამოღებულ იქნა. ოღონდ, როგორც ჩანს, მწერალი ხელმძღვანელობდა არა მხატვრული, არამედ იდეოლოგიური მოსაზრებით, ამიტომ „ტფილისს“ უკეთესობის თვალსაზრისით არ განუცდია ცვლილება, რაც ფრიად სამწუხარო იყო.

„ტფილისი“ დაწერილია „სანავარდოს“ მსგავსი სტილითა და მსოფლგანცდით, რომანტიკური მგრძნობელობით, მელანქოლიური განწყობილებით. ორივე ნაწარმოების გმირები უჩივიან სევდასა და მარტობას, სტანჯავთ სიყვარული, სდევთ ფსიქიკური აშლილობანი, რაც სტილშიც შესაბამისად ვლინდება.

„ტფილისშიც“ მთავარია სიმბოლისტური სულისკვეთება, თუმცა შიგადაშიგ ჩართულია ფუტურისტული ყაიდის ლექსები. ფინალი კი მთლიანად ხელოვნურია და კონიუნქტურული. ამას ავტორიც კარგად გრძნობდა. ამიტომ „ტფილისი“ შემდეგ აღარ შეჰქონდა თავის წიგნებში და დაშალა კიდევ. მაგრამ დღეს სხვა თვალთ ვუყურებთ ოციანი წლების ლიტერატურულ პანორამას და უნდა ვთქვათ, რომ ეს რომანიც საინტერესო მოვლენა იყო, საინტერესო თავისი ჩანაფიქრით, მაგრამ, სამწუხაროდ, არა საბოლოო შედეგით.

„ტფილისი“, როგორც სათაური გვეუბნება, ჩვენი დედაქალაქის სინამდვილეს ასახავს. ეს სინამდვილე ოციანი წლებს ეკუთვნის, როცა საქართველოში დამკვიდრდა საბჭოთა ხელისუფლება. მაგრამ მწერალი სულაც არ ცდილობს წითელი რეჟიმის იდეალიზებას. ცხადია, აქ მხედველობაში უნდა მივიღოთ რომანის ორი ვარიანტის არსებობა. ითქვა, მეორე ვარიანტში მოხდა საგრძნობი იდეოლოგიური კორექტირება. განსაკუთრებით ეს ეხება დუდე ათინაძის მთვარეულ მდგომარეობას, როცა იგი აღმოჩნდა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის შენობაში. აქ კედლებზე ეკიდა ლენინის, ტროცკისა და სხვა კომუნისტების პორტრეტები. საცვლების ამარა კაცი რომ შენიშნეს, ჩეკისტები მყისვე მისცვივდნენ უცნაურ და

მოულოდნელ სტუმარს. შემდეგ ნამძინარევი გამოძიებელთან მიიყვანეს. იგი აღმოჩნდა დუდეს ბავშვობის მეგობარი კომუნისტი მანასე გოდაბერიძე. მან თავდადებით გაათავისუფლებინა დუდე, თავისი მანარა ათხოვა და ისე გაუშვა შინ მთვარეული ამხანაგი.

ეს პასაჟი მეორე ვარიანტში აღარ არის. ალბათ სტაბილური კომუნისტური რეჟიმისათვის უცხო და უცნაური იყო, მეტიც, ცინიკური ასეთი ფაქტი. მაგრამ ჩანაფიქრის თანახმად მწერლის მიზანი არ ყოფილა მარტოოდენ საბჭოთა ხელისუფლებთან, კომუნისტურ იდეოლოგიასთან დამოკიდებულების ასახვა. იგი უფრო ფართოა. შეესატყვისება სიმბოლისტურ ესთეტიკას, სიმბოლისტთა დამოკიდებულებას ურბანისტული გარემოსადმი. მაგრამ, ვიდრე ამ პრობლემაზე ვილაპარაკებდეთ, რომანის სიუჟეტი გავიხსენოთ, რომელიც არც ისე რთულია და, რაც მთავარია, იმ ტიპის რომანში როგორც „ტფილისია“, სიუჟეტს არცა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა.

რომანის მთავარი პერსონაჟი თბილისში ცხოვრობს, მტკვრის პირას, ნოტიო, გრილ, ორმოცდახუთკვადრატულ სარდაფში, წერს ლექსებს, გამოცემული აქვს წიგნი (რომელიც დედას არ მოსწონს), უყვარს კონტრევოლუციონერი მეზობლის ასული მანანა, ბავშვობაში რევოლუციას თანაუგრძნობდა და მარქსის სურათს სხვენზე მაღავდა. დუდეს ორი მეგობარი ჰყავს ჯაბა და თათარი გეო. ჯაბა არ მსახურობს, იცის გერმანული და ფრანგული, საუბრობს მედიცინაზე, დოსტოევსკისა და ფროიდზე, სექსუალურ ფსიქოპათოლოგიაზე. დუდე უყვება ფალოსსა და გველის კულტზე, დიონისესა და თხაჭურობაზე. გეოს ამისა არაფერი გაეგება, მაგრამ ეროტიულ სიზმრებს ხშირად ხედავს, ოცნებობს მანანაზე, ჰყიდის ახალ ხილს, კვირაში ერთხელ ქეიფობს – ბედის კმაყოფილია. გეო და დუდე მეგობრობენ. მაგრამ ბოლოს მანანას სიყვარული მაინც თიშავთ ერთმანეთისაგან, თუმცა ადრე სწორედ მისდამი გრძნობა აკავშირებდათ. ბოლოს კი კეთილი ბაყალი ემსხვერპლა მანანას სიყვარულს და მის დაღუპვაში უნებურად დაიდო წილი დუდე ათინაძემ.

დუდეს ფსიქიკა დარღვეულია, გული უცნაურად უცემს, თავი სტკივა ხოლმე და ეჩვენება, რომ უხმება. მწერალი განსაკუთრებული ინტერესით გვიჩვენებს პერსონაჟის ჰალუცინაციებს. ამ მხრივ იგი აშკარად უახლოვდება ბონდო ჭილაძეს. აი, დერეფანში დევს აგური. ეს აგური ჩვეულებრივი საგანია, არაფრით გამორჩეული, ბინძური და გახეხილი. აგურქვეშ დუდე გასაღებს ინახავს. ფეხები რომ გაუშეშდება, დიასახლისი ამ აგურს გაახურებს და ფეხებს უთბობს.

მაგრამ აგურქვეშ მორიელი იმალება და შიგ ოთახის პატრონი გასაღებს ინახავს. ამიტომ დევს ეს გახეხილი აგური არა მხოლოდ დერეფანში, არამედ – დუდეს ტვინშიც. მორიელი ტვინში ასობს გესლს და არწყევს შხამს. ასეთი ფიქრები სტანჯავენ დუდეს. ... ესმის კარებზე კაკუნი. შემოდის ყვავის ქალი, სათამაშო ქალაქი სულს იდგამს და ათინადის ჰალუცინაციაში რეალობასავით ნათლად ილანდება. (აქ ბუნებრივად ჩნდება ასოციაცია პუშკინის „პიკის ქალთან“). მაგრამ ეს ქალი ყორანსაც აგონებს, ხოლო ყორანს ასოციაციურად მივყავართ ედგარ პოსთან. ამას თავადაც გრძნობს დუდე და შიში იპყრობს. აივანზე გადის, მთვარეს, ახედავს, ცაში ეჩვენებ „ხატი ძალთაპირი“ (ქართული ზღაპრის ბოროტი პერსონაჟი), ჩაეძინება და მთვარეულის ბორიალით სწორედ მაშინ აღმოჩნდება ცეკას შენობაში.

რომანში დიდი ადგილი უკავია ლიტერატურულ და ფოლკლორულ რემინისცენციებს, მაგრამ მომეტებული ნაწილი მაინც აღმოსავლური სიჭრელით გაჯერებული ქალაქის – ტფილისის აღწერას ეთმობა. ტფილისი – კონტრასტების ქალაქი, როგორადაც აღიქვამენ მას პუშკინი და დიუმა, ფრანგი თუ იტალიელი მოგზაურები თავისი ჩოხიანი თავადებით, დოშლულიანი ახალუხით, ევროპული სმოკინგით, ზურნითა და ვიოლინოთი, ჭიანურითა და როიალით, საზით და ოპერით, დუქნებითა და ჩარლი ჩაპლინის აფიშებით, ვორონცოვისა და „სპილენძის მხედრის“ ავტორის ძეგლებით თითქოსდა გადმოეფინება დემნა შენგელაიას რომანის ფურცლებზე. მეტიც, ფეხიც კი აუდგამთ ძეგლებს, აფიშაზე გამოსახულ მსახიობს, გაშლილი პერგამენტი უპყრია ხელთ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს... დემნა შენგელაიას მიზანი როდია ტფილისის ეგზოტიკის აღწერა. მწერალს სხვა მიზანი აქვს – ასე მახლობელი სიმბოლისტური ესთეტიკისათვის – პროზისა თუ პოეზიისათვის. რომანის თემა ქალაქის თემაა, ოღონდ უარყოფით ასპექტში წარმოდგენილი. სიმბოლისტები თვლიდნენ, რომ „ქალაქი“ არის ნაწილი სამყაროსი, სადაც უპირველეს ყოვლისა, სულიერება ქრება. ა. ბლოკი ერთ-ერთ წერილში, რომელიც 1905 წლით თარიღდება, „საყვარელ ქალაქს“ საროსკიპოს ადარებს, „დამპალ, საზიზღარ წიაღს, სადაც ჩვენი სილალე ჯახირობს და ჭკნება“.

ტიციან ტაბიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ქალაქმა შეჰქმნა ახალი სახეები. აქ ჩაეყარა საფუძველი ლიტერატურულ სკოლას, რომელიც ცნობილია სიმბოლიზმად“. (48, 175). „სიმბოლიზმი აღ-

ამიანის შინაგან და გარემომცველ სამყაროთა ფატალური ერთ-ერთქმედების შედეგად წარმოიშვა და ძნელი სათქმელია, თუ რა უფრო მნიშვნელოვანია ამ მიმდინარეობისათვის – პიროვნების სულიერი დაღლილობა, თუ მოდერნისტული გარემოს ზემოქმედება“, – სავსებით მართებულად აღნიშნავს ბელა წიფურია გამოკვლევაში „ცისფერყანწელთა ლიტერატურული სკოლა“ (58, 52).

ქალაქი ის ადგილია, სადაც სულიერი ქაოსი ცხოვრების ქაოსს ერწყმის. ემილ ვერჰარნი, რომელიც ქალაქის სისხლიან და საშინელ მსჯავრმდებლად მიაჩნდა პაოლო იაშვილს, რვაფეხას ადარებს ქალაქს. ქალაქში ადამიანი კარგავს ინდივიდუალობას, პიროვნულობას და ურბანისტულ ქაოსში ინთქმება. ბუნებასთან ოდესღაც საყოველთაო ერთიანობას ნაზიარები ადამიანისათვის ქალაქი სულიერების დამხშობად იქცევა. ეს განცდა მკაფიოდ აისახა ქართულ სიმბოლისტურ პოეზიაში, იქნება იგი კოლაუ ნადირაძის „ავზნიანი ქალაქი“ თუ პაოლო იაშვილის „ფარშევანგები ქალაქში“. „ცისფერყანწელები“ ვერჰარნის სტილში მოიაზრებენ ქალაქს, ამიტომაც ასე ხშირად ფიგურირებს მათთან ამ პოეტის გვარი. „ქუჩა ქიმერა – დიდ ვერჰარნებით, ტორტმანობს, მოჰქრის და მოხრიალებს“, – იტყვის შალვა კარმელი ლექსში „ფეერიული ქუჩები“. ქალაქი ღამეული ცოდვების სამფლობელოდ ესახება „ვირების მესიაში“ რაჟდენ გვეტაძეს: „აბოდებს ქალაქს ცოდვები ღამის“. ქართველ სიმბოლისტ პოეტებთან მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი დეესთეტიზაცია ძალიან ხშირად ქალაქს უკავშირდება. ამ მხატვრული ხერხის მეშვეობით აღწერენ ქალაქს.

„აქ საოცარი იწვის ხველება,

საფლავი არის თვალების უპე,

სანდრო! გვაწუხებს საშინელება

ბაღლინჯოს სრესა, შმორი და წუმპე“.

(შ.აფხაიძე, „წერილი სანდროს ტფილისიდან“).

ანდრეი ბელი ემილ ვერჰარნს იმოწმებს არაბესკაში „ქალაქი“ და იტყვის: „იქ, სადაც ოქროსფერი ყანა ლივლივებდა, ახლა ობობას საცეცი გაწოლილა“. (69, 352).

მაგრამ სიმბოლისტებისათვის ქალაქი ერთმნიშვნელოვანი არ არის, დისჰარმონიულია, ერთდროულად განგიზიდავს და გატყვევებს კიდევ. ერთ ლექსში ალექსანდრე ბლოკი ამბობს ქალაქზე: „აქ რესტორანი ნათელია მონასტერივით და მონასტერი ღია დუქანი“.

ასევე დისჰარმონიულად აღწერს დემნა შენგელაია ღამის ქალაქის სურათს „ტფილისში“: „ყოველ ღამე, როცა ფუნისკულიორზე

ხუთ ბოლოიანი წრიული ვარსკვლავი აკიაფდება, მეფის მოადგილე მ.ს.ვორონცოვი იბერტყავს თუჯის გრძელ მოსასხამს, შლის სრულიად რუსეთის თვითმპყრობელ იმპერატორის რესკრიპტს და ასე მთავარის სინათლეზე კითხვით ჩამოდის იგი გრანიტის კვარცხლბეკიდან და ალექსანდრ სერგეევიჩ პუშკინთან ერთად მკლავ გაყრილი მიდის აბანოში და ამ ორ ფრიად პატივცემულ გვამთ აქვთ მთვარიან ღამეში სენტიმენტალური დიალოგი:

– ალექსანდრ სერგეევიჩ, ალექსანდრ სერგეევიჩ! – ამბობს მ.ს.ვორონცოვი მწუხარე ხმით და ბრინჯაოს ხელს ნერვიულად უჭერს პუშკინის მკლავს. – სად გაჰქრა, ნეტავ, ეს იტალიანური ოპერა, ქართველი წარმტაცი კნეინები, ეს რაუტები, ჯვარი მამობა და თავადი პოეტები!.. ეს გლუხარიჩიც რომ დაიკარგა!

ალექსანდრ სერგეევიჩ პუშკინი მხრებს იწევს, არ იცის რა უპასუხოს, მან მხოლოდ ტფილისის აბანოების ამბავი იცის და ამაზე ლაპარაკი მოვეტონია.

ვორონცოვი მაინც ჩივის ფრანციცულად, წუწუნებს და უზარმაზარ ბრინჯაოს ფეხებს ადგამს ცხენივით¹.

დემნა შენგელაიას მიერ აღწერილი სურათი ერთდროულად გარდასული ეპოქის მოგონებითაც სუნთქავს, ეგზოტიკითაც და საოცარი ცინიზმითაც. მაგრამ „ტფილისში“ ადამიანის უმწეობისა და უსუსურობის განცდა, კომმარული გრძნობები ჭარბობს ყველაფერს, რომელიც გარემომცველი სამყაროს ფატალური ზემოქმედების შედეგად წარმოიშვება. მაგრამ ამ პრობლემის უკეთ წარმოსაჩენად ანდრეი ბელის „პეტერბურგის“ მოხმობა მოგვიწევს.

ანდრეი ბელის „პეტერბურგი“ და დემნა შენგელაიას „ტფილისი“. პეტერბურგი და ტფილისი... რა შეიძლება ჰქონდეს საერთო ქალაქებს, რომლებიც არც გეოგრაფიული მდებარეობით, არც ცხოვრების წესით, ისტორიული წარსულითა თუ სხვა ნიშნით არ ჰკვანან ერთმანეთს? საერთოს აღმოჩენა მათ შორის თურმე მაინც შესაძლებელია. ეს მაშინ, როდესაც პეტერბურგი და ტფილისი წარმოადგენენ მოქმედების ადგილს. უფრო მეტიც, როდესაც იქცევიან მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟებად და მათი სახელწოდება გამოიტანება რომანის სათაურად. „სანავარდოზე“ მსჯელობისას აღვნიშნეთ, რომ ანდრეი ბელისთან, ისევე როგორც საზოგადოდ

¹ დ. შენგელაია, „ტფილისი“. ჟურნალი „მნათობი“ 1927. №1 გვ. 46. „ტფილისის“ ტექსტი მოგვაქვს ჟურნალ „მნათობის“ მიხედვით (1927. №1. 2. 3) შექმნილში... ჟურნალის ნომერსა და გვერდს ტექსტშივე მივუთითებთ.

სიმბოლისტებთან, ქალაქი პერსონიფიცირებულია. ასეა ტფილისიც.

შეედლოთ თუ არა ა. ბელის და დ. შენგელაიას თავიანთი რომანებისათვის მიეცათ სხვა სახელწოდება? ალბათ, შეედლოთ, მაგრამ ამ შემთხვევაში არც ერთი და არც მეორე არ იქნებოდა ის, რაც არიან. ამ შემთხვევაში ორივე რომანი დაკარგავდა თავის საწყის აზრს – დედააზრს, რადგან ის, რაც ხდება „პეტერბურგში“ განუყრელია ჩრდილოეთის პალმირასაგან, რაც ხდება „ტფილისში“, ორგანულადაა დაკავშირებული ტფილისთან.

ა. ბელის „პეტერბურგი“ და დ. შენგელაიას „ტფილისი“ ერთგვარად „ორგანზომილებიანი“, ორპლანიანი ქალაქებია, ყოფითიც და ყოფიერებითიც, რეალურიც და წარმოსახულაც.

რეალური პეტერბურგი – ესაა: სწორი ქუჩები და წყალუხვობა – უსასრულო არხები და თხრილები; როსსის და რასტრელის არქიტექტურული ფანტაზიით შექმნილი ქალაქი. მდიდრული, მშვენიერი სასახლეები, თუჯის მოხარატებული ლობეები და დიდებული ძეგლები. მათ გვერდით კი... სამიკიტნოები, წმინდა ვასილის კუნძულის ფაბრიკის მიწები, უშნო ქოხმახები...

დ. შენგელაიას ტფილისი: ჭრელი, ხმაურიანი, კოლორიტული, აღმოსავლური ქალაქი, მიხვულ-მოხვეული ვიწრო ქუჩებით, აქლემების ქარავნებით, სპარსეთიდან მობერილი ცხელი ქარებით, დუქნებით, მეჩეთზე გადმოდგარი მოლას კივილითა და მემწვანილეებისა და მემაწვნეების გაბმული ძახილით.

პეტერბურგის გული – ნევის პროსპექტი.

ტფილისის გული – რუსთაველის პროსპექტი.

და სწორედ აქ, ამ ორ პროსპექტზე, ყოფითი რაღაცნაირად შეუმჩნევლად გადადის ყოფიერებითში, რეალური ირეალურში და ქალაქი იღებს ბოროტი ფანტომის, მირაჟის, აჩრდილის სახეს, რომელიც დაღუპვით ემუქრება გარეშემო ყოველივეს.

ამ გარდასახვის გამოსახატავად ა. ბელიც და დ. შენგელაიაც იყენებენ ერთნაირ ხერხს:

„პეტერბურგი ან სანკ-პეტერბურგი ან პიტერი (რაც იგივეა)“, – ორჯერ იმეორებს ერთ გვერდზე ა. ბელი და თითქოს ექოთი პასუხობს მას დ. შენგელაია: „თბილისი, თფილისი, ტფილისი, ტაბა-ლისი...“

რატომა აქვს ერთ ქალაქს ამდენი დასახელება? ეგებ სიტყვათა თამაში საჭიროა ვერსიფიკაციის მოთხოვნების დასაკმაყოფილებლად, რადგან „პეტერბურგი“ და „ტფილისი“ პოეტური რომანებია? შესა-

ძლებელია. მაგრამ არა მარტო ამიტომ!

ქალაქის ვარიაციული დასახელებები მიანიშნებს მის მრავალ-სახოვნებაზე, თუმცა დედაარსი კი უცვლელია, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ პეტერბურგისა და ტფილისიც – დედაქალაქებია. „სხვა რუსული ქალაქები წარმოადგენენ ხის სახლების გროვას და მათგან საოცრად განსხვავდება პეტერბურგი... თუ პეტერბურგი დედაქალაქი არ არის, მაშინ პეტერბურგი არ არის“¹ სხვა სიტყვებით, პეტერბურგი ჭაობზე ხელოვნურად გაშენებული ქალაქია, რომელიც აღმნიშვნელია ქვეყნის ახალი, ევროპული გზით განვითარებისა. მან ქვეშ მოიყოლა, დაჯაბნა მთელი პატრიარქალური რუსეთი, თვით მოსკოვი, მისი მილიონნახევრიანი მოსახლეობით. რუსეთის ძველი დედაქალაქი პეტერბურგთან შედარებით წარმოგვიდგება აბდა-უბდად (უცნაურობად). ასე მსჯელობს ანდრეი ბელი, მაგრამ სწორედ პეტერბურგის დედაქალაქურ ხასიათშია ფესვადადგმული ბოროტება, ძალაუფლებისმოყვარეობა, მედიდურობა, დამორგუნველობა – ყოველივე ეს შედეგია ანტიქრისტეს ძალადობისა, რასაც დაღუპვა და ნგრევა მოაქვს. „მე ვლუპავ უკანდაუბრუნებლად“, – ეს სიტყვები, რომელსაც წარმოთქვამს სპილენძის მხედარი – პეტრე დიდი, შეიძლება მთლიანად გადავიტანოთ მის მიერ დაარსებულ ქალაქზე.

დ. შენგელაიას პირველივე ფრაზაში მითითებულია, რომ ტფილისი დედაქალაქია: „საქართველოს დედაქალაქი – ტფილისი“. და ოდნავ ქვემოთ განმეორებით: „რით არის შესანიშნავი ტფილისი? – უპირველეს ყოვლისა ტფილისი დედაქალაქია საქართველოსი“ (I, 41). თვით ტფილისის, როგორც დედაქალაქის არსებობაში იმალება ბოროტება. ტფილისმა განდევნა ისტორიული არენიდან საქართველოს ძველი დედაქალაქი მცხეთა (– „იყო მცხეთა“), ისევე, როგორც განდევნა პეტერბურგმა – მოსკოვი.

შემდეგ დ. შენგელაია „ავითარებს“ აზრს: „... როცა შენ სიცოცხლეში პირველად ტფილისს დაინახავ, კენჭი უნდა გადაყლაპო, იმიტომ, რომ ტფილისი ავია, ტფილისმა დაცდა იცის.

ტფილისმა ჩაყლაპა ბევრი ქალაქები (ოდესღაც მცხეთა... ახლა: ქუთაისი). ვინ გადაუხდის სამაგიეროს... ის *ორპირია* ს. ტეგარივით. *მრუში* და *მტრისა* და *მოყვრის დაუნდობელი*“. (ხაზი ყველგან ჩვენია – ა. გ.) (I, 42).

„უცნაურობების სამყარო“, – ამბობს ა. ბელი პეტერბურგზე. „ტფილისშიც ბევრი უცნაური ამბები ხდება“, – ვკითხულობთ შენგელაიას რომანში.

პეტერბურგის ქუჩებს, ა. ბელის მტკიცებით, „უდავოდ აქვთ თვისება გადააქციონ გამვლელები ჩრდილებად, ჩრდილს კი პეტერბურგის ქუჩები ადამიანებად გარდაქმნიან“ (71, 73).

ბელის „პეტერბურგის“ ეს ფორმულა ორივე რომანში ჰპოვებს ზუსტ, პირდაპირ განსახიერებას. რაოდენ დაუჯერებელიც არ უნდა იყოს რეალიზმის თვალსაზრისით, სპილენძის მხედარი მოინახულებს სხვენში ესერი დუდკინის სოროსმაგვარ ბინას, ხოლო თეთრი და მწუხარე ფიგურა ქრისტესი სხვადასხვა ჰიპოსტასით დასეირნობს რომანის ფურცლებზე.

დ. შენგელაიას რომანში ღამით კვარცხლბეკიდან ჩამოდიან ალექსანდრ სერგის ძე პუშკინისა და გრაფ ვორონცოვის ქანდაკებები, დასეირნობენ ქალაქში, საუბრობენ აუჩქარებლად; მერე ჩარლი ჩაპლინი ტოვებს მყვირალა აფიშებსა და მოციმციმე ეკრანს და წვება XII საუკუნის პოეტის (რუსთაველის) მიერ მის წინ დაფენილ პერგამენტზე. მართალია, აღწერილი ხერხი ახალი არ არის, მაგრამ აქ მაინც სხვა რამაა უფრო მნიშვნელოვანი: ორივე ქალაქი, მიუხედავად თავისი კონკრეტულობისა – ნევის პროსპექტი, მოიკა, მიხაილოვის სასახლე, პეტრე-პავლეს ციხე-სიმაგრე თუ სხვა პეტერბურგზე მისანიშნებელი ატრიბუტები ა. ბელისთან, (სიონი, ანჩისხატი, შაითან-ბაზარი – დ. შენგელაიასთან) შინაარსით ფანტასმოგორიულები არიან და დასახლებული არა ცოცხალი ადამიანებით, არამედ „ჩრდილებით“, პირობითი ფიგურებით, არსებითად – გამოსახულებებით.

ა. ბელის სიტყვებით: „ნევის პროსპექტს აქვს საოცარი თვისება: ის წარმოადგენს სივრცეს ხალხის ცირკულაციისათვის“ (43). მივაქციოთ ყურადღება: ლაპარაკია არა ხალხის სიარულზე, სეირნობაზე ან გადაადგილებაზე, არამედ – ცირკულაციაზე, ანუ სივრცეში რაღაც უსახოს, თითქოს უსულოს გადაადგილებაზე... და ცირკულირებენ ნევის პროსპექტზე უსახო ფიგურები – „გიმნაზისტები, სტუდენტები, მოხელე, ოფიცერი, სუბიექტი – წაშლილი ნაცრისფერი სახით“ (71, 52). მაგრამ, თუ „გიმნაზისტები, სტუდენტები, მოხელე“ და ა. შ. ასე თუ ისე მაინც კრებითი სახელებია (თუმცა პირობითი სახელები), უფრო ხშირად პროსპექტზე სხეულის ცალკეული ნაწილები, თავსაბურავები მოძრაობენ: „მიედინებოდა მრავალი ცხვირი: არწივის, იხვის, ძაღლის, მომწვანო, თეთრი... მიედინებოდნენ ერთეულები, წყვილები, სამეულები, ოთხეულები; და ერთმანეთის უკან ქვაბურა ქუდები, ფრთები, ქუდები, ქუდები, ქუდები, ფრთები, სამკუთხა ქუდი, ცილინდრი, ქუდები, თავსაფარი, ქოლგა, ფრთა“ (71, 56).

დ. შენგელაიაც მიმართავს იმავე ხერხს: „რუსთაველის პროსპექტზე დადის საქმის ხალხი პორთფელლებით, ქალი და კაცი, ნურჩევლად სქესისა. სარწმუნოებისა და ეროვნებისა“. თუმც ბელისაგან განსხვავებით კი არ „ცირკულირებს ხალხი“, არამედ დადის და მეტიც, არა მხოლოდ დადიან, არამედ „დაჰქრიან, დაფრინავენ“ კიდეც, (51, 43). ისინი მაინც უსახო პირობითი ფიგურები არიან, განყენებულ სქემებს წარმოადგენენ – პირობით სახელებს, რადგან არ შეიძლება ადამიანი იყოს „განურჩევლად სქესისა, სარწმუნოებისა და ეროვნებისა“.

სხვა პასაჟში ბელისა და შენგელაიას მსგავსება კიდევ ერთხელ ხდება თვალსაჩინო: „რუსთაველის პროსპექტზე სეირნობდნენ საბჭოთა ქალიშვილები და ელაპარაკებოდნენ რეგისტრატორებს, საქმის მწარმოებლებს, სტატისტიკოსებს, ადგილკომებს და კურსანტების სკოლიდან ახალ გამოშვებულ უფროსთა შემადგენლობას...“ (1, 48).

დ. შენგელაიას „ტფილისი“, ისევე როგორც ა.ბელის „პეტერბურგი“, იწყება პროლოგით. შენგელაიასთან პროლოგს აქვს ქვესათაური – „ტფილისის აპოლოგია“. პეტერბურგის აპოლოგია შეიძლება ვუწოდოთ ა.ბელის მთელ რომანს. ორივე შემთხვევაში ეს აპოლოგია გამსჭვალულია არა მარტო სიყვარულითა და აღტაცებით, არამედ მწარე ირონიით, ბალაგანური მასხრობით და ყველაფერ ამასთან ერთად სევდით. სევდით იმიტომ, რომ პეტერბურგი განპირობებულია ისტორიის ჩარხბრუნვის შეუბრალებლობის გამო (როგორც გვახსოვს, რომანის გმირები ტოვებენ ქალაქს და უბრუნდებიან ნაციონალურ ძირებს). დ.შენგელაიას ტფილისიც განწირულია. („ვინ გადაუხდის სამაგიეროს!..“) ამ ორი განსხვავებული, მაგრამ მწერლური თვალთახედვით მაინც ახლობელი ქალაქების განწირულობაში (მათივე აღმწერი და მეისტორიე მწერლების ნებით), მართალია, ჩამალულია მომხიბვლელობის მაგია, მაგრამ აზრობრივი შინაარსი მაინც ერთია: როგორც პეტერბურგის, ისე ტფილისის გარემო და საზოგადოებრივი ატმოსფერო არის მიზეზი და ხელშემწყობი პერსონაჟთა სულიერი რეზინიაციისა და, აქედან გამომდინარე, მათი პიროვნული ტრაგედიისა.

დ.შენგელაიას ტფილისი ავზნიანი ქალაქია, მსგავსად ა.ბელის პეტერბურგისა, რომლის სპილენძის მხედარიც „უკანდაუბრუნებლად ღუპავს“. კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ: „ტფილისმა დაცდა იცის“.

ტფილისი ისეთივე ბოროტი ფანტომებით არის დასახლებული, როგორც პეტერბურგი. ტფილისში რომანის მთავარი გმირის მეზო-

ბლად ცხოვრობს საზარელი გარეგნობის დედაბერი, რომელიც „ჭგავს სათამაშო ქალაქის ყვავის ქალს“ (1,63) (ალუზია პუშკინზე და გმირის დაღუპვაც ბოროტ ბედისწერაზე). დუდე ათინადეს ხშირ-ხშირად ეცხადება ედგარ პოს შავი ყორანი (ისევე ალუზია, ამჯერად ედგარ პოზე), ასევე სიმბოლო ბოროტი ბედისწერისა და მორიელი – განმასახიერებელი დაუნდობლობისა და ვერაგობისა.

ასევე სავსეა დუდეს გარემომცველი სინამდვილე ბოროტი ფანტომიძებით. ასეთივე ფანტომიძებითაა დასახლებული აბლუხოვების გარემომცველი სინამდვილეც – ჭაობიან ადგილზე გაშენებული პეტრე დიდის ქალაქი.

ასეთ გარემოში, იმ გარემოში რომელიც „ტფილისშია“ აღწერილი, დიდი ვნებები უნდა დატრიალდეს, დიდი ამბები უნდა მოხდეს, მაგრამ მეტისმეტად ხელოვნურია „ტფილისის“ ფინალი. სოციალისტური რეალიზმის უგუნური მოთხოვნებიდან გამომდინარე მარტივ არაფრისმთქმელ ფინალში არაფერიც არ ხდება. ხელოვნურობა და კუდმოკვეცილობა ფინალისა აშკარად საგრძნობია. ჩანს, რომ დემნა შენგელაია აპირებდა დაეხატა შუქ-ჩრდილებით, სიაკითა და ბოროტებით, მომხიბლავი კოლორიტითა და ბალაგანური სიჭრელით სავსე ქალაქი, მისივე შესატყვისი ცხოვრებითა და ადამიანური თავგადასავლებით, მაგრამ ბოლშევიკური იდეოლოგიისაგან დაშინებულმა ველარ განავითარა ველარც რომანის თემა და ველარც მოცულობა. სასწრაფოდ დაამთავრა იგი. მიაწება (გვეპატიოს, მაგრამ სხვაგვარი შეფასება ვერ მოგვინახავს) ბედნიერი დასასრული და რომანში, რომლის მოქმედებაც ბოლშევიკურ საქართველოში ხდება, აღარ დატოვა ადგილი ადამიანური ტრაგედიისათვის. რომანის კუდმოკვეცილობის და ფინალის ხელოვნურობას ყველაზე უკეთ „სანავარდოსა“ და „ბათა ქექიას“ ავტორი გრძნობდა. ამიტომ დაიყინა, „ტფილისი“ დაუმთავრებელი რომანიაო, თუმც, სიუჟეტის თვალსაზრისით რომანში მოქმედება აშკარად დასრულებულია.

ქართულმა სალიტერატურო კრიტიკამ ერთბაშად აიტაცა: „ტფილისი“ არ დაუმთავრებია მწერალს. როცა ამას კითხულობ, გიკვირს, ნუთუ „მნათობის“ ის ნომერი, სადაც რომანის დასასრულია დაბეჭდილი, კრიტიკოსებს არა აქვთ წაკითხული?..

ასე ააშკარავებს დემნა შენგელაიას „ტფილისის“ შემოქმედებითი თავგადასავალი არა მარტო მისი ავტორის, როგორც ხელოვანის პიროვნულ ტრაგედიას, არამედ ქართული სალიტერატურო კრიტიკის უმძიმეს ხვედრსაც ბოლშევიკური დიქტატურის პირობებში.

მწერალი მაინც ვერ შეეღია მხატვრული ფერადოვნებით აღსავსე რომანის ცალკეულ თავებსა თუ პასაჟებს – დაშალა და დაანაწევრა „ტფილისი“. „ნაწყვეტი რომანიდან“, „თავი დაუმთავრებელი რომანიდან“ – ასე აქვეყნებდა დემნა შენგელაია წლების მანძილზე რომანის ცალკეულ ადგილებს. გემოვნებიანი მკითხველი, ჭეშმარიტი დამფასებელი იმ ნოვაციისა, რაც ამ ცალკეულ ნაწყვეტებში იგრძნობოდა და რომელმაც არაფერი იცოდა რომანის სამწუხარო შემოქმედებითი ისტორიის შესახებ, ამოდ ელოდა სიამოვნებას, რომელსაც დასრულებული რომანის წაკითხვისაგან მიიღებდა. დემნა შენგელაიას სიმბოლისტური რომანი იდეოლოგიური დიქტატისა და ხელისუფლების ისეთივე ძალადობის მსხვერპლი შეიქნა, როგორც ხელოვნურად შეწყვეტილი არსებობა „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული ორდენისა თუ მისი ზოგიერთი დამაარსებლისა.

ეპოქა მწერლისაგან მოითხოვდა სიყალბეს, ამბის ბედნიერ დასასრულს და მწერალიც დამორჩილდა მას. დუდე ათინაძე მანანას ირთავს ცოლად და იწყებს ბედნიერ ცხოვრებას. ასე მარტივად გადაწყდება ყველაფერი, მოულოდნელად წყდება რთული დრამატული კოლიზია. ასევე უცაბედად ქრება „ტფილისის“ სტილური ფერადოვნება და მის ადგილს პრიმიტიული თხრობა იკავებს.

ნაწარმოების ფინალი ვერავითარ ესთეტიკურ სიამოვნებას ვერ განაცდევინებს, რომანის ფერადოვან გამასა და პალიტრას ნაზიარებ მკითხველს, მაგრამ მაინც მოვიტანეთ იმის დასტურად, თუ როგორ განსხვავდება სიმბოლისტური პროზის წერის მანერა სოცრეალიზმის კანონიკური მოთხოვნებისაგან, როგორ უჭირს წერა ხელოვანს, როცა იძულებულია, გადაუხვიოს საკუთარ შემოქმედებით მრწამსს:

„ახლა დუდე ათინაძე ცხოვრობს ტფილისში.

მისი ცოლი მანანა საექიმო ფაკულტეტზე არის ტფილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში“ (III, 70).

ერთადერთი, რაც ამ ფსევდო-ბედნიერებას ფინალში წამიერად დაარღვევს, არის მანანას მიერ მოტანილი ამბავი, დუდეს რაყიფი, ბაყალი გეო გარდაცვლილა და მისი უპატრონო გვამი ათ მაურად უყიდია სტუდენტური პროზექტურისათვის დარაჯს. მცირე ხნით დუმილი ჩამოვარდა, მაგრამ „ოჯახური იდილია“ საბოლოოდ მაინც არ ირღვევა.

„დუდემ ცოლს ხელი შემოჰხვია და იყო ასე დაფიქრებული. გარეთ ზამთარი იყო და ოთახში ბუხარი ღულუნებდა“ (III, 70).

ასე მთავრდება „ტფილისი“.

ბრიგოლ რობაქიძე

„გველის პერანგის“ პარადიგმა



„სიმბოლიზმი ჩვენში შემოიტანა გრიგოლ რობაქიძემ. ბატონ რობაქიძეზე არ გამართლდა საერთო დებულება, რომ ყველა ნოვატორს, წინ ეღობება გაუგებრობის გალავანი. იმას არაფრად დასჯდომია ძველ ღირებულებათა გადაფასების კადნიერება, ახალ ძიებათა ფეიერვერკების გასროლა. პირველი მოციქული სიმბოლიზმისა სიტყვიერად ქადაგებდა მოდერნიზმის სახარებას“, ეს სიტყვები ტიცციან ტაბიძეს ეკუთვნის. იგი 1916 წელს ითქვა, ვიდრე დაიწერებოდა „ლონდა“, „ლამარა“, „გველის პერანგი“...

გრიგოლ რობაქიძის სახელი ჩვენში იმთავითვე შეიმოსა ლეგენდის ხიბლით. ემიგრაციის წლებმა კი რობაქიძის ცხოვრების ლეგენდას ლამის მითიური იერი შესძინა. ამას თავადაც უწყობდა ხელს ქართული მოდერნიზმის იდეოლოგი – „ცისფერყანწელთა“, „მეგობარი, უფროსი დამხმარე და წამახალისებელი“ (როგორც ამბობდა თავის თავზე).

გრიგოლ რობაქიძე ჯერ პოპულარული იყო, როგორც ლექტორი, რომელიც საზოგადოებას აცნობდა უცხოეთის კულტურას, ახლებურად განმარტავდა ქართულ მწერლობასა და ლექსიკას. შემდეგ გახდა ქართული მოდერნიზმის იდეოლოგი, რომელშიც მთავარი იყო სიმბოლისტური მსოფლგანცდა და ესთეტიზმი. ღრმა ერუდიცია, აზროვნების ნიჭი, უჩვეულო სტილი იმორჩილებდა ახალ თაობას. ამიტომ იყვნენ მისი მიმდევრები „ცისფერყანწელები“. მიუხედავად „თერგდალეულთა“ მამულიშვილური ღვაწლის დიდი დაფასებისა, გრიგოლ რობაქიძე დაუპირისპირდა XIX საუკუნის ქართული მწერლობის უტილიტარულ თვალსაზრისს, ეწეოდა წმინდა ხელოვნების პროპაგანდას, იკვლევდა ქართული ესთეტიკური სულის საწყისებს. მან პირველმა დასვა საკითხი ქართული რენესანსისა (რასაც, სამწუხაროდ, დღემდე ჯეროვანი ყურადღება ვერ მივაქციეთ, ისევე როგორც ვასილ ბარნოვის ანალოგიურ თვალსაზრისსა თუ ცალკეულ რუსთველოლოგიურ მიგნებებს). „არავის შეუძლია მსოფლიო ისტორიიდან ამოშალოს დანტე ალლიგიერი, რადგან ამით ისტორია დაღარიბდება. არც ის შეუძლია ვინმეს, წარხოცოს ისტორიაში სახელი რუსთაველისა, რომელმაც მსოფლიო საგანძურში ღვთიურ-მშვენიერი რამ შეიტანა. სამხრეთის ცის მუქ-ლურჯი თალის ქვეშ

იშვოდა ღვთიური სიტყვა მისი, — მეთორმეტე საუკუნის უდაბნოში იგი ერთად-ერთი წარმომადგენელი იყო ფეროვანი რენესანსისა“ (38, 278).

ქართული
სიმბოლოლოგია

გრიგოლ რობაქიძის ლექციები, რომელთაც ახალი აზრის ქარიშხალი მოჰქონდათ, ესეების ფორმით იბეჭდებოდა პრესაში. მათ იწონებდნენ, იწუნებდნენ, აქებდნენ, აკრიტიკებდნენ...

რობაქიძე თავისი ცხოვრების წესითაც ახალთაობის იდეალი იყო. — ესთეტიკისა და მოზროვნის ნიმუში. ამ მხრივაც ახდენდა გავლენას სალიტერატურო პროცესზე. ამიტომ განადიდებდნენ არა მხოლოდ „ცისფერყანწელები“, არამედ უფროსი კოლეგები, სხვადასხვა მრწამსის ხალხი. იგი მუდამ ცდილობდა, სინთეზური ხაზი მოედებნა თანამედროვე ევროპულ და ქართულ ტრადიციულ აზროვნებას შორის. თანამედროვე, ევროპულ აზროვნებაში მწერალი უპირატესად სიმბოლისტურ მსოფლალქმას გულისხმობდა, რომლის ქართულ ნიადაგზე გადმონერგვასაც ცდილობდა. ამ აზრის დადასტურებას ვპოულობთ გრიგოლ რობაქიძის სტატიაში „ქართული მოდერნიზმი“. წერილში, რომელიც რუსულ ჟურნალ „არსში“ გამოქვეყნდა 1918 წელს, ვკითხულობთ: „ჩემი ლიტერატურული გზა, პოეტური სიტყვისა თუ ესთეტიკური ცდების სფეროში, აღინიშნა ევროპაში ჩამოყალიბებული და რუსეთში კიდევ უფრო განვითარებული სიმბოლისტური მსოფლალქმის შემოქმედებითი შემოტანით ქართველი ხალხის ცხოვრებაში. მე ყოველთვის იმ მსოფლშეგრძნებას ვემხრობოდი, რომ აღმოსავლეთი ევროპულ დასავლეთზე უფრო სიმბოლურია და იმთავითვე ვფიქრობდი, რომ საქართველო, როგორც ერთგვარი ნატეხი აღმოსავლეთისა მხოლოდ და მხოლოდ სიმბოლიზმის ხაზებში შეიძლება იყოს მთლიანად გამოხატული. ამის ხელშესახებ დადასტურებას ვპოულობდი რუსთაველის მხატვრულ ფენომენში, რომლის გენია ჭეშმარიტად ავლენს ქართული მხატვრული სიტყვის ამოუწურავ პოტენციას. აქედან: ჩემთვის წმინდა მხატვრული ხასიათის ამოცანას წარმოადგენდა ევროპული სიმბოლიზმის ტექნიკით, — ამ სიტყვას თავისებური მნიშვნელობით ვხმარობ, — ქართული აღმოსავლეთის სიღრმისეული წვდომის შემოქმედებითი ასახვა“.

ასე ქმნიდა გრიგოლ რობაქიძე სიმბოლიზმის თეორიულ საფუძვლებს საქართველოში და, შედეგით კმაყოფილი, ამაყად აცხადებდა კიდევ 1921 წელს საკუთარი და „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებითი მრწამსის ერთიანობაზე: „ჩემი გზა შეუერთდა მათ გზას და მათი გზა

შეუერთდა ჩემსას“. მოგვიანებით კი, შემოქმედებითი მიმწახრის უამს, რაოდენ საოცარიც არ უნდა იყოს, უარყოფდა საკუთარ სიმბოლისტობას და საბუთად სწორედ ზამოაღნიშნულ სტატიას (ქართული მოდერნიზმი“) იშველიებდა. არადა, „ქართულ მოდერნიზმში“ იგი თავისი მხატვრული მრწამსის დახასიათებასა და „ცისფერყანწელთა“, თუ გალაკტიონ ტაბიძის ლიტერატურულ პროტრეტებს სწორედ სიმბოლიზმთან მიმართების ფონზე იძლევა. 1949 წელს უურნალ „ბედი ქართლისადმი“ გაგზავნილ კორესპონდენციაში – „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“ – როგორც საკუთარი, ისე „ცისფერყანწელთა“ სიმბოლისტობის უარსაყოფ ძირითად არგუმენტად სტატიის სათაურს – „ქართული მოდერნიზმი“ – იშველიებს. როგორ გგონიათ, კითხულობს გრიგოლ რობაქიძე, „დამავიწყდა ეგებ სახელდება „სიმბოლიზმი...„მოდერნიზმი“ განზრახ არის ნახმარი, რათა ამ ჩაწვეთებით მენიშნებინა, რომ „სიმბოლისტურს“ თან ახლავს საცდური დასაძლევი. ვფიქრობ, ბევრსაც დავეხმარე ამ „დაძლევაში“ (39, 80). მართალია, სტატიას „ქართული მოდერნიზმი“ ჰქვია და არა „ქართული სიმბოლიზმი“, მაგრამ ამ შემთხვევაში მოდერნიზმი მხოლოდ და მხოლოდ უფრო ფართო, მეტიმომცველი სახელდებაა და ვერ გამოდგება გრიგოლ რობაქიძისა თუ „ცისფერყანწელთა“ სიმბოლისტობის უარსაყოფ არგუმენტად. სხვა რომ არა ვთქვათ, რა ვუყოთ მაშინ მწერლის ზემოთ მოხმობილ განცხადებას: „ჩემი ლიტერატურული გზა... აღინიშნა ევროპაში ჩამოყალიბებული და რუსეთში კიდევ უფრო განვითარებული სიმბოლისტური მსოფლალქმის შემოტანით ქართველი ხალხის ცნობიერებაში“. მართალია, ემიგრაციაში მყოფ მწერალს საკუთარ სტატიაზე ხელი აღარ მიუწვდებოდა და შესაძლებელია, ხეირიანად აღარც ახსოვდა მისი შინაარსი, მაგრამ ეს არ უნდა იყოს უმთავრესი მიზეზი, როგორც საკუთარი, ისე „ცისფერყანწელთა“ სიმბოლისტობის უარყოფისა.

„სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“ მეტ ყურადღებას მოითხოვს. მიზანი სტრიქონებს შორისაა ამოსაკითხი. იგი პოლემიკურ სტილშია დაწერილი. ავტორი თითქოს უხილავ ოპონენტს გულისხმობს და გაცხარებული ეკამათება მას. პოლემიკური ტონი პირველსავე წინადადებაში იგრძნობა: „მსმენია თანამემამულეთაგან: თქვენი შემოქმედება უცხოეთითგან შემოტანილიაო. თითქო ლიტერატურა საიმპორტექსპორტო საქონელი იყვეს! ასეთი მიდგომა კულტურის კვლევისას სასაცილოდ თავდება“ (39, 77).

მკითხველს კარგად მოეხსენება, რომ საბჭოთა ეპოქაში სიმბოლიზმის მხოლოდ ლანძვა შეიძლებოდა, პოზიტიურ ანალიზს ძნელად თუ გაბედავდა ვინმე. ერთ-ერთი არგუმენტი სიმბოლიზმის ხელაღებით უარყოფისა მისი „უცხოური“ წარმომავლობა იყო. ასე უფრო იოლდებოდა განცხადება იმისა, რომ სიმბოლისტური მიმდინარეობა არ წარმოადგენდა ამა თუ იმ ლიტერატურის, ქართული იქნებოდა იგი თუ რუსული, ორგანულ ნაწილს, მისი განვითარების ბუნებრივ გაგრძელებას. ცხადია, ვერც სიმბოლისტი მწერალი პოულობდა კუთვნილ ადგილს ლიტერატურული პროცესის მდინარეებაში. მისი სიმბოლისტობა ოდენ მოდურ გატაცებად, უცხოურისადმი ხარკის გაღებად ცხადდებოდა. ასეთ მარტივ და პრიმიტიულ შეფასებას იმსახურებდნენ „ცისფერყანწელებიც“ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში.

ამგვარ დამოკიდებულებას სიმბოლისტთა მიმართ, სამწუხაროდ, ემიგრაციაში მყოფი ზოგიერთი ჩვენი თანამემამულე ლიტერატორიც ავლენდა. ამიტომ დასჭირდა გრიგოლ რობაქიძეს ზემონახსენებ პუბლიკაციაში ემტკიცებინა არა მარტო საკუთარი შემოქმედებისა, თუ „ცისფერყანწელთა“, არამედ ანდრეი ბელისა და ალექსანდრე ბლოკის ქმნილებების ორიგინალობა: „ჩვენში გავრცელებულია აზრი, – წერს გრიგოლ რობაქიძე, – საქართველოში სიმბოლიზმი რუსეთიდან „შემოიტანეს“ და რუსეთში კი საფრანგეთიდანო. „კეთილი და პატიოსანი“. ანდრეი ბელი სიმბოლისტი იყო რუსეთში. აგერ მიღევს მისი რომანი „პეტერბურგი“ მზგავსი ამ რომანისა არა თუ ფრანგულ სიმბოლისტურ ლიტერატურაში, მსოფლიო ლიტერატურაშიაც არ მოიძებნება. ალექსანდრე ბლოკი სიმბოლისტად ითვლებოდა იმავე რუსეთში. მაგიდაზე მიღევს მისი პოემა „თორმეტი“ და შაირთა რვეული „პრეკრასნაია დამა“. ეგებ ვინმემ მომინახოს ფრანგულ სიმბოლისტურ პოეზიაში მზგავსი რამ ამისა! ძებნა ამაოდ ჩაუვლის“... ამკარაა ბელისა და ბლოკის გამოქომაგება საკუთარი შემოქმედებისა და „ცისფერყანწელთა“ დასაცავად დასჭირდა გრიგოლ რობაქიძეს.

„ყანწელების შემოქმედებას მრავალნი უცხოეთიდან „შემოტანილად“ რაცხდნენ, ვიეთნი დღესაც ასე თვლიან მას. „შემოტანილი“ რომ არაა, ეს საკმაოდ ნაოელვყავი. დავუშვათ: „სათესლე“ შემოიტანეს... „სათესლეს“ „ყანწელთა“ – ვიმეორებ: თუ გინდ „შემოტანილს“ – „ნიადაგი ქართული ლიტერატურისა ისე დახვედრია, როგორც გოლვით ამომშრალი მიწა ამაცოცხლებელ თქორს?! (39, 80).

მიზანი აშკარაა: მთავარია მომაკვდინებელი ბრალდებისაგან — „თქვენი შემოქმედება უცხოეთიდან შემოტანილიაო“ დაიცვას ქართველი სიმბოლისტიებიცა და საკუთარი თავიც, რათა მომავალში მაინც აღიარონ, მომავალში მაინც დაუბრუნონ კუთვნილი ადგილი მშობლიური ლიტერატურის ისტორიაში. დაინახონ განახლების პათოსი, რომელიც გრიგოლ რობაქიძემ და „ცისფერყანწელებმა“ მოიტანეს XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში. სიბერეში გადამდგარი მწერალი სამშობლოსთან მისასვლელ გზებს ეძებდა, საკუთარი შემოქმედების დაბრუნებას ცდილობდა მშობლიურ წიაღში, ისევე როგორც საკუთარ ფესვებს მოწყვეტილი მისი რომანის გმირი არჩიბალდ მეკეში ცდილობს ამას. ეს ტრაგიკული განცდა განსაკუთრებით საცნაურდება გარდაცვალებამდე რამდენიმე თვით ადრე სამშობლოში გამოგზავნილ წერილში („ირაკლი აბაშიძეს: პირველ მდივანს საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირისა“).

მანამდე კი, საზღვარგარეთ განსწავლის პერე, 1908 წლიდან სამშობლოში დაბრუნებულმა ახალგაზრდა გრიგოლ რობაქიძემ, ვიდრე მხატვრულ თხზვამდე მივიდოდა, ვრცელი გზა განვლო. როგორც ითქვა, დაიწყო მოდერნიზმის იდეოლოგიით, შექმნა ამ უახლესი მოძრაობის თეორიული საფუძვლები საქართველოში, რასაც მისი ლიტერატურული მეტოქენიც კი აღიარებდნენ (მაგ. კონსტანტინე გამსახურდია). მოდერნიზმის, კერძოდ, სამბოლიზმის იდეოლოგიად იგი ბოლომდე დარჩა. შემოქმედებაშიც ამავე პრინციპებს ავლენდა. სიმბოლიზმი მისთვის მსოფლმხედველობაც იყო, ისევე როგორც დიმიტრი მერეჟკოვსკის, ვიჩესლავ ივანოვისა და ანდრეი ბელისათვის. ხშირად შეზღუდულიც იყო თეორიული მრწამსით, რამაც მის შემოქმედებას სქემატიზმის დაღი დაასვა.

მანერულობა განსაკუთრებით დაეტყო გრ. რობაქიძის ლექსებს. პოეზია, როგორც გიორგი ლეონიძე იტყოდა, სიჭაბუკესთან არის წილნაყარი, ხოლო გრიგოლ რობაქიძე პოეზიაში რომ შემოვიდა, უკვე სამ ათეულ წელს კარგა ხნის გადაცილებული იყო. ამიტომ, ახლავს მის ლირიკას ჭარბი ინტელექტუალიზმი, აზრობრივი და არა გრძნობადი ესთეტიზმი. ხოლო პროზასა და განსაკუთრებით დრამებში („ლონდა“, „მალშტრემ“, „ლამარა“) მეტ წარმატებას მიაღწია. რა თქმა უნდა, ვგულისხმობთ მწერლის შემოქმედების ქართულ პერიოდს და არა გერმანულს, რადგან მწერალი ეკუთვნის იმ ერის ლიტერატურას, რომლის ენაზეც წერს. გრიგოლ რობა-

ქიძის გერმანულენოვანი თხზულებების კვლევა ჩვენი გერმანისტიკის ამოცანაა.

განსაკუთრებით დიდი როლი შეასრულა გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრებასა და აზროვნებაში სამმა ფაქტორმა – ფრიდრიხ ნიცშეს მოძღვრებამ, სიმბოლისტთა ესთეტიზმმა და მითოსმა. ყოველივე ეს მან ქართულ სინამდვილეს მიუსადაგა, ქართულ მასალაზე გაშალა და ნაციონალური სულით აღავსო. მაგრამ ფატალური აღმოჩნდა ფრიდრიხ ნიცშეს ზარატუსტრას ზეკაცის გავლენა. გრიგოლ რობაქიძე ზეკაცური ბუნების განხორციელებას ხედავდა იმ ისტორიულ პიროვნებებში, რომელთაც ისტორიის ბორბლის ამოძრავება ხვდათ წილად. ამიტომ წერდა ჟორდანიასა და ლენინზე, სტალინზე, ჰიტლერსა თუ მუსოლინზე. ამ შემთხვევაში მწერლისათვის მნიშვნელობა არ ჰქონდა მათ თვალსაზრისს, იდეურ ან ნაციონალურ პოზიციას. მწერალს ხიბლავდა პიროვნებაში ამეტყველებული დემონი, დაუმორჩილებელი ცეცხლის სტიქიონი. ეს კი პოლიტიკურ უპრინციპობად, ზოგჯერ ანტიპატრიოტულ ნაბიჯადაც აღიქმებოდა

ზემოთ ვთქვით, რომ გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებას სქემატიზმის გარკვეული დალი ეძინევა, მაგრამ დღეს მის ქმნილებებს ვერ განვიხილავთ კრიტიკული თვალთახედვით. გრიგოლ რობაქიძე ჩვენი ლიტერატურის ისტორიას ეკუთვნის და მოვალენი ვართ, ის შენაარსი ამოვიკითხოთ, რაც „ლამარასა“ თუ „გველის პერანგში“ ჩადო მისმა ავტორმა. ჩვენი სათქმელიც „გველის პერანგს“ შეეხება – რომანს, რომელიც სიმბოლური პასუხია მწერლის თანადროულობის უმწვავეს საკითხებზე.

საქართველოს ანექსიამ (1921 წლის 25 თებერვალი) და 1924 წლის აჯანყებამ, განწირულთა გაბრძოლებამ, რომელმაც სისხლის ზღვა დააყენა, ბუნებრივია, ჩვენს მწერლობაშიც ჰპოვა გამოძახილი. ეს ტრაგიკული მოვლენები სხვადასხვა სახით აირეკლა თითქმის ერთდროულად (1924-1925 წლებში) შექმნილ რომანებში: დემნა შენგელაიას „სანავარდოსა“, „მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებსა“, ვასილ ბარნოვის „არმაზის მსხვრევასა“ თუ კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს დიმილში“. ვ. ბარნოვის „არმაზის მსხვრევას“ გამჭვირვალე ალეგორიული შინაარსი აქვს – უცხო ქვეყნის მიერ მოტანილი იდეოლოგია ფაქტიურად დაპყრობის საშუალებაა. ეს აზრი ლაიტმოტივად გასდევს რომანს, რომლის მეშვეობითაც ავტორი ქარაგმულად რუსული სოციალიზმის ექსპანსიონისტურ მიზანს ააშკარავებს.

დ. შენგელაიას, მ. ჯავახიშვილისა და კ. გამსახურდიას რომანები სწორედ ზემოთ ნახსენებ მიზეზთა გამო არიან დაღდასმულნი ნაციონალური პესიმიზმით.

1925 წელს დაწერილი „გველის პერანგი“ (გამოქვეყნდა 1926 წელს) თითქოს პასუხია ზემოთ ჩამოთვლილი, სადღეისოდ ლიტერატურულ კლასიკად ქცეული რომანების პესიმიზმზე. გრიგოლ რობაქიძემ „გველის პერანგში“ წინ წამოსწია რასის პრობლემა – საღი და ძლიერი სული, მებრძოლი ენერგია, ისტორიის უწყვეტობის განცდა, ეროვნული ფესვების ძიებისა და განახლების წადილი. ამიტომ მიაჩნდა ეს რომანი მიხაკო წერეთელს არა კონკრეტული ქართული სინამდვილის, არამედ ქართველობის არსის გამომხატველად. ამდენად, „გველის პერანგი“ ქარაგმული პასუხია თანამედროვეობის მიერ წამოჭრილ მტანჯველ კითხვებზე, როგორც ქართული რასის, ქართული ენერგიის აპოლოგია, როგორც მომავლის გეგმა. მხოლოდ ეროვნული ძალით გაუღენთილ, ჯანმბაგარ, ძლიერ თაობას შეეძლო, აეტანა „წითელი განსაცდელი“ და შეენახა ქართველობის არსი. ქართველობის არსი კი რობაქიძისთვის არის ის, რაც მარადიულია, ის, რაც „შინასახეა“ ქართველობისა, როგორც რასისა, ანუ რასაც გერმანულ კულტურაზე აღზრდილი მწერლისათვის „თაურმოვლენა“ („ურფენომენი“) ჰქვია. ამიტომაც უწოდა კალისტრატე სალიამ გრიგოლ რობაქიძეს „ქართველი ერის თაურმდგენის მესაიდუმლე“.

გრიგოლ რობაქიძისათვის, როგორც თვითონ ამბობს: „ხალხი“ კრებითი პიროვნებაა, „ცოცხალი არსია ზეპიროვნული ბუნებისა... მთლად არ ვლინდება იგი არც ერთს ხანაში, ხოლო ყოველ ხანაში იგი „იგივეა“. სხვა იყვნენ ქართველნი, მაგალითად, მეთხუთმეტე საუკუნეში, სხვანი ვართ დღეს ქართველნი – გარნა ისინიც და ჩვენც ერთნი ვართ და იგივენი“ (39, 321). სწორედ ამ ერთსა და იმავეს („იგივეს“), იმას, რაც მარადიული, უცვლელი და ზეისტორიულია ქართველში, იკვლევს გრიგოლ რობაქიძე, როგორც მოაზროვნე და მის ასახვას ცდილობს მხატვრულ სიტყვაში, როგორც მწერალი. მიზანი ამგვარი ძიებისა ნათელია – თუ ეს „თაურსაწყისი“ ღვივის ამა თუ იმ ერში, მაშინ ის ერი ცოცხალია, აქვს პოტენციური ენერგია მომავალი არსებობისა, რაგინდ დათრგუნულიც არ უნდა იყოს იგი გარეშე, უხეში ძალისაგან, ხოლო, თუ „რომელიმე ხალხში გაწყდა ძაფი ხალხის ამგვარი შეგნებისა, რიცხვით ასი მილიონიც რომ იყოს, იგი გადაშენებისაკენ მიდის“ (39, 321). „გველის

პერანგიც“ სწორედ იმის მტკიცებაა, რომ არ გამწყდარა ძაფი ქართველი ხალხის ცნობიერებაში თაურსაწყისზე.

„გველის პერანგი“ გოეთეს ეძღვნება – „გოეტჰეს თვალს“, ეს მიძღვნა არაა შემთხვევითი. მოძღვრება თაურსაწყისზე – „ურფენომენზე“ – გოეთედანაა აღებული. გოეთეს აზრს მისდევს გრ. რობაქიძე. ამას, რომანის ეპიგრაფის გარდა, ინტერვიუშიც გვიმხელს მწერალი: „ვისაც ჰსურს კონკრეტულ წვდეს ჩემს შეხედულებას, მან უნდა მიმართოს გოეტჰეს სწავლას თაურმცენარეზე“ (ინტერვიუ კალისტრატე სალიასთან – 39, 321).

„მცენარეთა მეტამორფოზი“ – ასე ჰქვია გოეთეს ტრაქტატს, რომლის დედააზრიც მხატვრულად გარდატყდება „გველის პერანგში“. უმთავრესი დებულება გოეთეს ტრაქტატისა იმაში მდგომარეობს, რომ მოვლენის ასახსნელად ჩვენ უნდა ვიპოვოთ მისი პირველსახე („ურფენომენი“),¹ ის განსაკუთრებული, რომელიც მოვლენის საფუძველში დევს, მოიცავს თავის თავში იმ საყოველთაოს, რაც ცალკეულში მულავნდება.

„მე ყოველთვის ვიგონებ ხოლმე გოეტჰეს სწავლას „ურფენომენზე“ (თაურმოვლენაზე)“, – ამბობს მწერალი „ვაჟას ენგადში“ (39, 166). გრიგოლ რობაქიძის სიტყვით, ვაიმარელი ბრძენი მცენარის ცალკეულ ნაწილში „მორჩითგან ყლორტამდე თუ ფოთლამდე“ მცენარის არსს, „შინა-სახეს“ („თაურმცენარეს მცენარეში“) ჭვრეტდა. „თაურმცენარე“ – წერს გრიგოლ რობაქიძე, – იღებს სახელს: „ურფენომენი“. „შინა-სახე“ იგივე იდეაა პლატონისა არსებითად... პლატონის სახე ყუდრობს ვითარ თესლი „მარადში“ – გოეტჰეს „სახე“ ვლინდება „მოვლენაში“ ვითარ ცნება თესლისა“ (39, 167). ასე ჭვრეტს რობაქიძე ნაწილში მთელს, უზოგადესს, უმთავრესს, „შინა-სახეს“, „თაურმოვლენას“.

„გველის პერანგის“ ავტორს არ აინტერესებს პერსონაჟის ქცევისა და ხასიათის მოტივირება მისი ინდივიდუალური თვისებებიდან გამომდინარე. იგი ხატავს პერსონაჟს (ქართველს), რომელშიც მულავნდება „თაურმოვლენა“, „შინა-სახე“, ქართველობის არსი. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ მისი პერსონაჟების მოქმედება კონკრეტული დროის ფარგლებში პირობითია. გრიგოლ რობაქიძე არჩიბალდ მეკემსა (არჩილ მაყაშვილი) თუ ვამეხ ლაშხში ეძიებს „შინა-სახეს“ ქართველობისა, ზედროულ თვისებას, ისეთსავე ზედროულს, როგორიც მითოსია. მითი ხომ ზედროულია და ამიტომაც შეესაბამება ფორმულა:

„ეს არაოდეს ყოფილა, ოღონდ ყოველთვის არის!“ სალუსტიუსის ამ გამოთქმას ხშირად იხსენებდა თავის წერილებსა თუ საუბრებში გრიგოლ რობაქიძე (39, 166). იმასაც დასძენდა: „ვისაც სიმბოლო“ და „მითოსი“ არ ესმის, იგი ჩემს შემოქმედებას ვერ გაიგებს“. ეს არ არის შემთხვევითი განცხადება. გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედების ასახსნელად მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ჩვენი მწერლის აზროვნება მითოსურია და არა ისტორიული. ისტორიული აზროვნება კონკრეტული დროის ლოკალს გულისხმობს, მითოსური კი ზეისტორიულია („ყოველთვის არის“).

„გველის პერანგის“ ავტორის აზროვნება, მისი ძიებებიც ქართველობის არსის დასადგენად სწორედ რომ ზეისტორიულია, მიუხედავად იმისა, რომ რომანს კონკრეტული დროის ლოკალი აქვს – იწყება 1917 წლის ზაფხულში ჰამადანში და მთავრდება 1918 წლის ზაფხულში საირმეში. მაგრამ დროის ამგვარი აღქმა მხოლოდ რეალისტურ პლანს შეეხება, მთლიანად რომანის, მისი ყველა პლასტის მიმართ კი ფორმალურია. რობაქიძის მსოფლმხედველობის არეშია არა მხოლოდ ეს ერთი წელი, არამედ ათასწლეულები საკაცობრიო ისტორიისა – ებრაელთა გამოსვლა ეგვიპტიდან, ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობები, კონსტანტინოპოლის აღება...

ირუბაქიძეთა საგვარეულო ისტორიის ფონზე მწერალი გვაცნობს ქართლის ცხოვრების საკვანძო ეპიზოდებს. „გველის პერანგში“ წარსული ხშირად გაიაზრება, როგორც რეალობა. არჩიბაღდ მეკეში რეალურად ხედავს, როგორ შემოაგდო ცხენი ეკბატანაში ალექსანდრე მაკედონელმა. ასევე რეალურად „აგონდება სხვა რამ... საუკუნეების წინად სოლეიძან ბრწყინვალემ ქაფიანი ცხენი შეაგდო კონსტანტინოპოლის აჰა-სოფიის ტაძარში“.¹ ადამიანის ქვეცნობიერში ათასწლეოვანი შრეებია დალექილი. „არჩიბაღდ მეკეში თვალს ადევნებს არჩიბაღდ მეკემს შორეულში“. დროის ამგვარი გააზრება სიმბოლისტური რომანისთვისაა დამახასიათებელი. ვასილ ბარნოვის შემოქმედების განხილვისას არაერთგზის ითქვა, ადამიანი პირველად არ ცხოვრობს ამ ქვეყანაზე. ოდესღაც ის უკვე ცხოვრობდა, რაზეც მისი ინტუიცია მიუთითებს. სწორედ ის აკვშირებს მარადისობასთან, წინაისტორიასთან, რომლის გამოცდილება ცნობიერების უღრმეს შრეებშია შემონახული. ზეგრძობადი აღქმის მეშვეობით წვდება

¹ ვრ. რობაქიძე, ტფილისი, 1926 წ. გვ. 18. შემდგომში ნაზარმოების გვერდს ტექსტშივე მიუთითებთ.

ადამიანი მიღმა სამყაროს წარსულს. ამ შემთხვევაში დროის ჩვეულებრივი გაგება აღარ მოქმედებს ჩვენი მწერლის, ვ. ბარნოვის შემოქმედების გარდა, ასე მოიაზრება დრო „ყველაზე უფრო სიმბოლისტურ წიგნში“ ა. ბელის „პეტერბურგში“. ანდრეი ბელისთან აღწერილია მოვლენები, რომლებიც ხდებოდა პეტერბურგში 1905 წლის ოქტომბერში. სულ ათი დღის მანძილზე მიმდინარეობს მოქმედება რომანში, მაგრამ ეს ფორმალური დროა. სინამდვილეში ა. ბელის თვალთახედვის არეშია რუსეთის ისტორია უკანასკნელი ორასი წლის მანძილზე.

რობაქიძესთან მოქმედება ერთ წელს მოიცავს, თუმცა, რომანის იდეიდან გამომდინარე, შეიძლება არც ყოფილიყო მითითებული კონკრეტული, რეალური დრო, რადგან ყოველი პერსონაჟი რეალურიცაა და ამავე დროს, გარკვეული სახე-სამბოლოს მატარებელიც. მწერალი რომანს ტვირთავს სიმბოლოებით, ალეგორიებით, ისტორიული და მითიური ლანდებით. ამიტომ რეალურად სათხრობი დრო, რეალური ამბავი მხოლოდ პლაცდარმია აზრობრივ ტევრში შესაღწევად. იგი ცდილობს, ყოველ ფაქტსა და დეტალს ახალი მოდუსი უპოვოს, სიტყვა დატვირთოს სიმბოლური მნიშვნელობით. წიგნის სრულად აღქმა შეუძლებელია სიმბოლურისა და რეალურის გათიშვით. მხოლოდ რეალურ პლანს – რომანის ფაბულასა და სიუჟეტს – თუ დავეყრდენით, წიგნი უფერული, უინტერესო მოგვეჩვენება. მხოლოდ სიმბოლოებს თუ გავიაზრებთ, ხელთ რომანი არ შეგვრჩება, არამედ გემოვნებით შედგენილი კრიპტოგრამა. უნდა მოვახდინოთ ჩვენს ფანტაზიაში წიგნის იმგვარი ახსნა, როცა ერთი ავსებს და ხსნის მეორეს.

„გველის პერანგს“ ორი მთავარი პერსონაჟი ჰყავს – არჩიბალდ მეკეში და ვამეხ ლაშხი. ისინი განგებამ ერთად შეჰყარა სპარსეთში. აქ გაიცნეს ერთმანეთი სრულიად შემთხვევით – ქეიფობისას ჩხუბი ატყდა და ვამეხი სიკვდილისაგან იხსნა არჩიბალდმა. ასე დაიწყო მათი დაახლოება, რაც მეგობრობაში გადაიზარდა. შემდეგ ვამეხმა საქართველოში, მშობლიურ სოფელში მიიწვია მეგობარი. სევდა რომ არ ეგრძნო, პეტროგრადიდან ჩამოუყვანა სატრფო – ოლგა ბალაშოვა. მაგრამ მოხდა უბედურება და ვამეხი რომ დაღუპვისაგან ეხსნა, ოლგა ერთი ღამით დანებდა ჯარისკაცებს; ქალმა ეს ვერ აიტანა და თავი მოიკლა. ვამეხი იჩენს უანგარო და შესაშურ მეგობრობას არჩიბალდის მიმართ, დააბრუნებს მას სამშობლოში. ბოლოს, როცა

მეკეში გაიქცევა საირმიდან, დას ცხენით დაადევნებს, რათა ამ ასუ-
ლის სიყვარულმა გადაწყვიტოს მეგობრის ბედი და არჩიბალდ მეკე-
შად წოდებულმა არჩილ მაყაშვილმა იპოვოს სამშობლო.

გრიგოლ რობაქიძეს არჩიბალდისა და ვამეხის მეგობრობის
მოდელი აღებული აქვს რუსთველის „ვეფხისტყაოსნიდან“, კერძოდ,
ტარიელი და ავთანდილი ქართული ხასიათის არქექტიპულ გამოხატ-
ულებად ესახება. ტარიელის მსგავსად, არჩიბალდიც ველად გაჭრილია,
დაეხეტება მესოპოტამიისა და ირანის უდაბნოებში, დაეძებს მამის
აჩრდილს, თავის ძირებს. სამი წლის განმავლობაში ვერაფერს გახ-
და, ვერაფერს მიაღწია, სანამ არ შეხვდა ვამეხ ლაშხს. ვამეხი
უფრო მოწესრიგებული და ჰარმონიული პიროვნებაა. იგი მეგობრი-
სათვის თავდადებულია, უშურველი და უანგარო. მატასი მისი დაა,
მაგრამ, როგორც შემდეგ ირკვევა, ნახევარდა ყოფილა, ხოლო ვამეხი
არჩიბალდის ნახევარძმაა. აქ ისევ რუსთველი მოვიგონოთ. ტარიელი
ხომ ფარსადანმა იშვილა, როგორც ტახტის მემკვიდრე, მაგრამ ტა-
რიელი რომ ხუთი წლისა გახდა, დედოფალი სწორედ მაშინ დაორ-
სულდა და შვა ნესტანი. ასე რომ, შეიძლება ტარიელი და ნესტანი
და-ძმად ჩაითვალოს, თუმც სისხლით ნათესაური არაფერი აქვთ,
ისევე როგორც არჩიბალდსა და მატასის. როგორც ტარიელმა მი-
აკვლია ავთანდილის დახმარებით დაკარგულ ნესტანს, ისევე არჩ-
იბალდმა ვამეხის მეშვეობით იპოვნა სამშობლო და სამშობლოში
მატასი. ასე რომ, ამ ასპექტით ვამეხი არის ავთანდილი, თუმცა
მწერალი ამის შესახებ პირდაპირ მინიშნებას არ იძლევა. ზემოთ
ნათქვამს ისიც უნდა დავამატოთ, რომ მატასისა და ვამეხის ბაბუას
სარიდანი ჰქვია, ტარიელის ნამდვილი მამის სახელი და არა ავთანდილ-
ისა ან ნესტანისა. მაგრამ ამ განსხვავებებს მნიშვნელობა არა აქვს,
რადგან მთავარია არა ფილოლოგიური სიზუსტე, არამედ არსი,
„ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა მოდელის პროექცირება „გველის პერანგ-
ის“ პერსონაჟთა ხასიათებში, არქექტიპული წარმოსახვა

აღნიშნული მხატვრული ხერხი პარალელს პოულობს ანდრეი
ბელის „პეტერბურგთან“. ა. ბელი პუშკინის „სპილენძის მხედრის“
სახეებს თავისი რომანის პერსონაჟებად აქცევს და ისე შემოჰყავს
1905 წლის რევოლუციის ეპოქაში, თითქოსდა, არაფრად დაგიდევთ
განსხვავებას ისტორიულ დროში. ა. ბელის რომანის გმირები, პუშ-
კინის პოემის მსგავსად, არიან პეტრე პირველი – „კერპი ბრინჯაოს
ცხენზე“ და ღარიბი რაზნოჩინელი ინტელიგენტი ევგენი, რომელიც

ა. ბელის დაუოკებელი ფანტაზიის წყალობით ტერორისტ ალექსანდრე დუდკინად გარდაისახება. ოლონდ უნდა ითქვას, რომ ერთმანეთის მსგავსი მხატვრული ხერხი სხვადასხვა აზრობრივი შინაარსის გამოსახატავად გამოიყენება ა. ბელისთან და გრ. რობაქიძესთან. ასე რომ, ისევ „გველის პერანგს“ დავუბრუნდეთ.

მწერალი ყოველთვის იძლევა მუდმივი მოდელის, ანუ არქექტიპის ახლებურ გააზრებას – ცვლის, ასხვაფერებს, ავსებს მას, მაგრამ არსი უცვლელი რჩება.

რობაქიძის რომანში, „ვეფხისტყაოსნის“ არქექტიპული პლასტის გარდა, მთავარია ფრიდრიხ ნიცშესეული თვალთახედვით დანახული დიონისე და აპოლონი, რომელთა სტიქიები გაცოცხლდნენ და ამექყველდნენ არჩიბალდისა და ვამეხის ბუნებაში. ამ საკითხს საგანგებოდ ეხება მანანა ხომერიკი საინტერესო მიგნებებით აღსავსე წერილში „ჰიერატული „გველის პერანგს“ და „ფალესტრაში“.

ჩვენის მხრივ დავძენთ, რომ არჩიბალდისა და ვამეხის სახეები გრიგოლ რობაქიძეს მისთვის დამახასიათებელი მრავალსახეობით აქვს მოცემული. რეალურ სახეებს მიღმა მათი ჰიპოსტასებია: არჩიბალდისა – ტარიელი და დიონისე, ვამეხისა – ავთანდილი და აპოლონი.

გრიგოლ რობაქიძე „ვეფხისტყაოსანშიც“ დიონისურ და აპოლონურ სტიქიას ჭკრეტდა. რუსთველის გმირები მისთვის დიონისური და აპოლონური ბუნების მატარებელნი არიან. რობაქიძისათვის ტარიელი „ნამდვილი ვნებული დიონისოა... რომელიც თვით ვნებაში ნახულობს ერთგვარ ტკბობას... იგი თავს ივიწყებს, რომ ემპირიულ „მეს“ გარე იპოვოს თვისი ნამდვილი თავი; იგი მსოფლიოს ერთვის თავდავიწყებით, რომ მის წიაღში მონახოს თავისი „ატმანი“ (38, 256). „თუ ტარიელი დიონისური ვნებით არის მთვრალი, ავთანდილი აპოლონური მზეობით არის სხივშეჩერებული (38, 257). მწერალს დიონისურ ვნებად მიაჩნია ტარიელის სიყვარული და ამ ვნების გზაზე მისი გზისგამკვლევი ავთანდილია. დიონისურ გახელებულ სტიქიას აპოლონი აწონასწორებს თავისი ჰარმონიულობით.

„გველის პერანგში“ ზოგჯერ საოცარ დამთხვევებს ვხვდებით რომანის პერსონაჟებსა და მათ მითოლოგიურ ჰიპოსტასთა თავგადასავალსა და ბუნება-ხასიათს შორის. ამას შეგნებულად აკეთებს რომანის ავტორი. ამჯერად არჩიბალდ-დიონისეს ანალოგიებს მივყვით:

არჩიბალდის დედა მშობიარობას გადაჰყვა. მოძაკვდავი დედის – სემელეს მუცლიდან ექვსი თვის დიონისე პერესმა ამოიყვანა;

ზევის ეჭვიანი ცოლის ჰერას ბრძანებით ტიტანებმა ნაფლეთე-
ბად აქციეს ახალშობილი. მერე ზევსმა ხელმეორედ შვა დიონისე,
არჩიბალდ მეკეშიც ხელმეორედ იშვა. ოღონდ ეს მეორედ შობა
ხდება „გონის მხრით“ (როგორც ამბობს გრიგოლ რობაქიძე);

დავაუკაცებულ დიონისეს დედინაცვალმა, ჰერამ, სიშმაგე მოუ-
ვლინა. ბნედა და სიშმაგე ირუბაქიძე – მაყაშვილთა საგვარეულო
სენია;

დიონისეს ჰყავს ძმა აპოლონი. ორთავენი ზევსის ვაჟებია. ისინი
მამით ერთნი არიან, მსგავსად არჩიბალდისა და ვამეხისა.

აპოლონს ჰყავს და არტემიდე. აქაც ანალოგიასთან გვაქვს საქმე.
როგორც მანანა ხომერიკი შენიშნავს, და-ძმა ვამეხი და მატასი
არიან ღვთაებრივი და-ძმა აპოლონი და არტემიდე; „ცოლ-ქმარი
არჩილი და მატასი – ტახტის თანამოზიარე დიონისე და არტემიდე“
(66, 161)).

ფრიდრიხ ნიცშეს მიხედვით დიონისე ირაციონალური საწყისის
სიმბოლო იყო, ხოლო აპოლონი რაციონალურისა და ჰარმონიულის.
ნიცშეს აზრით, ბერძნული ტრაგედია სწორედ ამ ორი საპირისპირო
საწყისის ჰარმონიულ ერთიანობას წარმოადგენდა. „გველის პერანგ-
შიც“ დიონისური და აპოლონური ძალის შერწყმა ბადებს სრულ
ჰარმონიას. რომანის ავტორის აზრით, სიცოცხლის არსიც მათ ამ-
ბივალენტურ ერთიანობაშია.

ამ საკითხის ნათელსაყოფად საჭიროა ყურადღება მივაქციოთ
რომანში არაერთგზის ხმარებულ სიტყვას – „მაჰა“, რომელიც არც
თუ შემთხვევით იხსენიება „გველის პერანგში“. მით უფრო, რომ იგი
რომანის ერთ-ერთი ქვეთავის სათაურიცაა:

ეს სიტყვა „მაჰა“ მატასისთან მიმართებაში ჩნდება არჩიბალ-
დის ცნობიერებაში, თანაც მაშინ, როცა ვაჟი მეტისმეტად იხიბლება
ქალის ხორციელი მშვენიერებით. სიმინდის ტაროების ხვავზე წა-
მომჯდარი მკლავებ და წვივებშიშველი მატასის შეხედვაზე არჩ-
იბალდს გონებაში გაუელვებს – „მაჰა“. „მაჰა“. ფიქრი არჩიბალ-
დის, – გვეუბნება მწერალი (210) მაშინაც, როცა მშვენიერი მატასი
ყურძნით სავსე კალათას გაუწოდებს არჩიბალდს, ვაჟის გონებაში
კვლავ იგივე სიტყვა გაკრთება – „მაჰა“. გრიგოლ რობაქიძე ამ
სიტყვას ყოველთვის ბრჭყალებში სვამს, მაგრამ რას უნდა ნიშ-
ნავდეს იგი და რატომ ახსენდება არჩიბალდს მატასისთან დაკავ-
შირებით? ამის პასუხს ისევ ნიცშესთან მივყავართ. „ტრაგედიის

დაბადების“ თანახმად ცხოვრება მხოლოდ დიონისესა და აპოლონის ურთიერთქმედების წყალობით შეიძლება. მხოლოდ აპოლონი იფარავს სულს თავისი ილუზიით, რომელიც მას დიონისური სტიქიის ჭკრეტისას ეცემა. ნიცშეს თხზულების კომენტატორი რუსი მწერალი და ელინისტი ვიკენტი ვერესაევი შენიშნავს: „ჰომეროსის დროინდელი ბერძენი აპოლონურად აღიქვამდა სიცოცხლეს, იმას, რასაც მაიას მაცდურ საბურველს უწოდებენ. ნიცშეს მიხედვით აპოლონური ილუზიის ტყვეობაში მყოფი ადამიანი თვალდახშულია სამყაროსეული ტანჯვა-წუხილის მიმართ, მაიას მაცდური საბურველითაა თვალახვეული“ (19, 6, 271). მაგრამ ამ მიწიერ, „მაცდურ საბურველზე“ უარის თქმა არ შეიძლება. სიცოცხლის (ცხოვრების) არსი აპოლონურისა და დიონისურის ურთიერთქმედებაში, მათ ამბივალენტურ ერთიანობაში მდგომარეობს. აპოლონური ილუზია აუცილებელი ყოფილა. ამ აზრს ამკვიდრებს „გველის პერანგის“ ავტორი.

„გველის პერანგში“ აპოლონურ ილუზიას (მაფას“) – ამქვეყნიურ მიწიერ საცდურს – მატასი განასახიერებს. მატასის მეშვეობით ამბობს არჩიბალდი „ხო“-ს ამქვეყნიურ ყოფაზე, მისი მეშვეობით უბრუნდება სამშობლოს და საკუთარ ფესვებს. ეს კი ვამეხის (აპოლონის) დამსახურებაა. მან მოაწონა მატასი (ამქვეყნიური ყოფა) არჩიბალდს (დიონისეს). გავიხსენოთ: ვამეხი გაცნობისთანავე აწონებს დას არჩიბალდს – „ჩემი დაჰ მატასი! ლამაზია არა? (185)

კიდევ ერთ ეპიზოდს მივაქციოთ ყურადღება. ვამეხი ღვინოს ასმევს მშობლიური მიწის წიაღისაკენ მოქცეულ არჩიბალდს, თან დასძენს: „მიწამ ნახა შვილი... ნიშნად მისი ზედაში. (199) ამ ფრაზასაც ქარაგმული მნიშვნელობა აქვს: ზედაშეს (რომელსაც ზიარების დროს ხმარობენ ეკლესიაში), მიწის ზედაშეს აგემოვნებინებს, ანუ მიწიერ ყოფას აზიარებს არჩიბალდს ვამეხი. აქ ისევ ვ. ვერესაევს უნდა დავესესხოთ: „დიონისური ადამიანის მოქცევა მიწიერი საქმიანობისაკენ მხოლოდ აპოლონს შეეძლო თავისი „ილუზიის“ წყალობით“ (19, 5, 207).

არც ისაა შემთხვევითი, ვამეხს რომ უღევს წილი ოლგა ბალაშოვას დაღუპვაში. ვამეხი ვერ დაუშვებს, რომ არჩიბალდმა უცხო ტომის ქალი შეირთოს. მისი მისია ხომ არჩიბალდის მშობლიურ წიაღში დაბრუნებაა. ვამეხმა (აპოლონმა) უნდა უავთანდილოს არჩიბალდს (დიონისეს). ამიტომ ხდება ვამეხი ოლგა ბალაშოვას დაღუპვის მიზეზი. ვამეხი რომ გადაერჩინა, ოლგა ბალაშოვა ერთი ღამით

დანებდა გამხეცებული რევოლუციონერი ჯარისკაცების მეთაურს. მაგრამ ვერ აიტანა ეს სპეტაკი ბუნების ქალმა და მერე თავი მოიკლა. ოლგა ბალაშოვას თავგანწირვა მკითხველის ღრმა თანაგრძნობას იწვევს, მაგრამ მწერალმა მაინც გაიმეტა იგი, რადგან რომანში საგანგებოდაა დასმული რასის პრობლემა. გრიგოლ რობაქიძე ხაზს უსვამს ქართული რასის დახვეწილობას საუკუნეთა მანძილზე, მის თავისთავადობასა და სიწმინდეს, წინააღმდეგია სისხლის აღრევისა. ამიტომ არ შეართვევინებს არჩიბალდს რუს ქალს — ოლგა ბალაშოვას. ასე შეიძლება წარმოიშვას ბასტრადი, არაწმინდა თაობა. აქ უნდა გავიხსენოთ ძველი ბერძნების, რომაელების, ეგვიპტელების ბედი. არსებითად ეს ერები გადაშენდნენ, რადგან აირივნენ სხვა ტომის ხალხთან, დაკარგეს ენა და ეროვნება. ნაციონალობის შესანარჩუნებლად რომის იმპერატორები სპეციალური კანონებით კრძალავდნენ ბარბაროსთან შეუღლებას. როგორც აღნიშნავენ, ათენში ერთ ბერძენზე მოდიოდა რამდენიმე ბარბაროსი მომსახურე, რამაც გადააშენა ელინთა მოღვაძე. მწერალი ამიტომაც უპირისპირებს ერთმანეთს ქართულ სოფელსა და ბაბილონურ, ჰიბრიდულ თბილისს, რათა განვიცადოთ რასიული სიწმინდის ძალა, ქართველობის სისხლისა და ტრადიციების დაცვის აუცილებლობა. ამ პრინციპის ქადაგება ბოლშევიკებისათვის ერეტიკული აზრი იყო, მაგრამ ის ისევე იყო საჭირო, როგორც კ. გამსახურდიას „ქართული კულტურის დიქტატურა („პროლეტარიატის დიქტატურის“ საპირისპიროდ), რათა ერი არ გათქვეფილიყო, შეენარჩუნებინა თავისთავადი სახე, როგორც ეს შეძლეს მრავალი საუკუნის მანძილზე ებრაელებმა.

ქართული რასის პრობლემა წიგნში მრავალი ასპექტით გაიშალა. გრიგოლ რობაქიძე მეტაფორული მნიშვნელობით მიმართავს სისხლის ცნებას, რომელიც მისტიკური ძალით მეტყველებს, როგორც ბედისწერა, პიროვნებისა და ერის ისტორიაში. სისხლის მისტერია განსაზღვრავს პერსონაჟთა გზასა და ცხოვრებას: მხატვარი არჩიბალდ მეკეში, რომელმაც არ იცის ქართული, სუფრაზე ქართველებთან აღმოჩნდება. როგორც კი მოესმა ერთი ყმაწვილის გვარი „მაყაშვილი“, რატომღაც გაფითრდა (თუმცა ჯერ არაფერი იცის საკუთარი წარმოშობის შესახებ). ვაჟის ღია და მიბნედილ თვალებში მან შენიშნა ძველი, მაგრამ დასუსუტებული რასა; ცეკვავენ „ლეკურს“ (მაშინ ასე იწოდებოდა ცეკვა „ქართული“), რომლის შესრულება

მხოლოდ ქართველს შეუძლია, სხვას „რასსა არ ეყოფა“, რადგან იგი ქართველობის ჯიშის სიმბოლოა; ოღვა ბალაშოვა კი „ახალი რასის ქალწულია“. ეს ახალი რასა თვალუწვდენ სტეპებზე ალიბდა, სკვითთა სამშობლოში.

რობაქიძის რომანში ყველაფერში რასა მეტყველებს: პიროვნებათა ფსიქიკა, „სუფრც რასის ნიშანია“; ათას ქალში გამოარჩევ ივერიის ქალწულის თვალებს“, რადგან იგი „რასსაა შეურყეველი“, ხოლო ტფილისი „ბაბილონია“, სადაც „ათასი ხალხი“ ცხოვრობს, ე. ი. შერყვნილია ერის რასიული სახე. მწერალი კრებს „რასის ნატეხებს“, რაც გაბნეულია გურულთა, მეგრელთა, სვანთა, ქართლელთა, იმერთა, ფშავთა, ხევსურთა ხასიათებში და სცენაზე აამეტყველებს:

„მიმოდრამას მოსდევენ სხვა სცენები: რასის ნატეხები.

გურულთა სიმკვირცხლე და კისკასი სიმღერა (რომელთა მსგავსი არ იცის სამყაროში). მეგრთა დათასმული ძრაობა და შემპარავი მზერა (რომელსაც მოაქვს ზღვის ნაპირების სურნელი). სვანების დაკორძილი კუნთები და ჰიმნი „ლილე“ (რომელიც შუბნაკრავი მზეა). ქართლელთა კამბეჩური უდრეკობა და გულის სიმართლე (რომელიც ნიშანია მძლეობის თუ გამძლეობის). კახთა როკვა და ხმალი (რომელიც ლხინია თვითონ). ფშავთა შაირობა (რომელიც ვაჟას გამოისროლის). ხევსურთა ფარიკაობა (რომელიც ცდის უშიშარ მორკინალებს). იმერთა რასიული დახვეწილობა და სიდარბაისლე (რომელიც ედება ყველა რასსებს)“ (309).

გრიგოლ რობაქიძის მიზანს ზოგადქართული ბუნების ამაღლებული თვისებების ჩვენება წარმოადგენს. ამ მიზნით გვიხატავს იგი ჰეროიკულ, რომანტიულ გმირებს. მწერალი ყოველთვის ხაზს უსვამს არჩიბალდისა და ვამეხის მტკიცე, უტეხ, რაინდულ ბუნებას, განსაკუთრებულ ღირსებებს: რწმენასა და მხნეობას, ბრძოლის უნარს, ვაჟკაცობის კულტს (რაც ვლინდება თუნდაც ხმლის სიყვარულში). ამ მხრივაც გვაგონებენ ისინი რუსთველის პერსონაჟებს – ქართული ჯიშის, ქართული ხასიათის გამოხატულებებს.

არჩიბალდ-დიონისე იწყებს გვარის ახალ აღორძინებას. დიონისური მისტერია ხომ კვდომას არ მიიჩნევს აღსასრულად, გაქრობად. კვდომას მოსდევს აღდგომა. შემოდგომაზე ქვესკნელში ჩადიოდა ნაწამები დიონისე, ხოლო გაზაფხულზე ამოდოდა, ხელახლა იშვებოდა და მისი მზერით მწვანდებოდა გადამხმარი ბუნება. მწერალიც მიგვანიშნებს: „დიონისო როს ახლოვდებოდა – ქალთა გუნდი მისი სიახ-

ლოვეთი ივსებოდა, როგორც ტანდაცლილი წყარო. როს იგი მოვი-
დოდა უკვე?! მაშინ წყაროს თავზე გადასდიოდა წყალი. ქალთა
გროვა ღვთიურობით მთვრალი თავდავიწყებას მიეცემოდა. მაგრამ
დავიწყებას რაღაც გასერავდა მწვავე და ნეტარი. და ქალთა გროვა
უეცარი ასხლეტით ატყდებოდა და დიონისოს მიმართ გაექანებოდა
კივილით: ევოე!... ევოე!... ოლგაც მენადაა ატეხილი?! იგიც დიონისოს
ხვდება?!“ (2,327)

რომანის იმ თავს, რომელშიც თავს იკლავს ოლგა ბალაშოვა,
ჰქვია „სკვითების მენადა“. იმუამად გავრცელებული თვალსაზრისის
თანახმად, სკვითები რუსების წინაპრად მიაჩნდათ. გრიგოლ რობა-
ქიძეც, ისევე როგორც ალ. ბლოკი, ა. ბელი თუ ა. წერეთელი,
იზიარებდა ამ თვალსაზრისს. ოლგა ბალაშოვას ამიტომაც უწოდებს
სკვითს, ხოლო მენადა (იგივე ბასარიდა, ბაკხელი ქალი) დიონისოს
თანამგზავრად ითვლებოდა, რომელიც „ევოეს“ ძახილით, კვერთხით,
ვაზის ფოთლებით, ირმის ტყავში გახვეული, გაშლილი თმით, ნახ-
ევრად შიშველი მიაცილებდა ჭაბუკ ღმერთს. ოლგაც ხომ არჩიბალ-
დის სატროფოა, რომელსაც უნდა მუდამ მეკეშს ახლდეს თან. ხოლო
არჩიბალდის გზა მესოპოტამიასა, ირანსა და საქართველოში დიონ-
ისოს სადღესასწაულო პროცესიას ჰგავს. მასაც ხომ წინ ხვდება
ღვინო, სუფრა, ვაზი, მაგრამ ეს გზა, საზოგადოდ, ქართველთა
მოდგმის მიერ განვლილი გზაცაა. რომანის ავტორის თვალსაზრისით,
რომელიც ივანე ჯავახიშვილის ადრეულ ვარაუდს ეყრდნობა, ქართველ-
თა პირველი საცხოვრისი ქალდეა იყო. აქედან მოვიდნენ ქართველე-
ბი კავკასიაში. ამდენად, არჩიბალდ მეკეში (არჩილ მაყაშვილი) არა
მხოლოდ კონკრეტული პერსონაჟია, არამედ მისი თავგადასავალი
ქართველთა ისტორიულ თავგადასავალსაც იმეორებს და მისი პიროვნე-
ბა ქართული მოდგმისა და ხასიათის უზოგადეს ნიშნებსაც ატარებს.

ზემოთქმული ცხადყოფს, თუ რამდენად აბსტრაქტირებულია
არჩიბალდ მეკეშის სახე, ლამის შთანთქმულია მთლიანად სიმბოლო-
თი. ჩვენ არაფერი ვიცით მისი წარსულის შესახებ, სად უსწავლია,
სად უვლია, ვინ უყვარდა? (გარდა ოლგა ბალაშოვასი). წარსულ-
იდანაც არაფერი ახსენდება, არც ღედა, არც მეგობარი, არც საქმე.
ახლაც არავინ ჰყავს ახლობელი, გარდა ღოგი „აღლანისა“. მისი
ოდისეა ტიგროსისა და ევფრატის მხარეში დიონოსური გახელებაა.
მის სიცოცხლეს აზრს აძლევს მხოლოდ მამა, რომელიც შეიძლება
ჯერ კიდევ ცოცხალია, მამა აკავშირებს მიწასთან, მაგრამ ისიც

დაკარგულია შვილისთვის. არჩიბალდს გულზე ჰკიდია მამის მედ-
ალიონი, ნაცვლად ჯვრისა. ასე რომ, მისთვის „მამა“ არის ღმერთი
და არა კონკრეტულად ქრისტე. მწერალს არ აინტერესებს რეალის-
ტური პლანი, ტრადიციული თხრობა, თორემ იოლად შეძლებდა
არჩიბალდის ქცევისა და ხასიათის ფსიქოლოგიურ მოტივირებას.
იგი ამჯობინებს აზრობრივ მოტივირებას. ამიტომ ენიჭება ესოდენი
მნიშვნელობა ტაბა ტაბაჲს იდუმალ ბნელმეტყველებას, რომელიც
ეხება მამა-შვილის ურთიერთობას: მამა და შვილი ერთნი არიან,
მაგრამ თან „სხვა“. მამა სამყაროს ხერხემალია, შვილი გადაცდენა
და თავისუფლება, მამა – „მსჯელი და მწყევარია“, შვილი – „შემტევი
და უძლები“. ხოლო „უსახელო“ მამა – ეს თავად უზენაესია, სამ-
ყაროს შემოქმედი. აქ ჩანს მამა-შვილის ერთობაც და განსხვავებაც,
სიყვარულიც და ტრფობაც, რადგან შვილი „განზე დგომა“, რადგან
იგი – „უძლებია“ (შდრ. – ბიბლიის „ძე შეცდომილი“). ტაბა ტაბაჲ
მათ შორის ხედავს სტიქიურ ჰარმონიას, რაც დაცულია აღმოსავ-
ლეთში, მაგრამ არ იცის დასავლეთში. მამა-შვილის გათიშვა დასავ-
ლური მოვლენაა. მართალია, არჩიბალდი ევროპაში აღიზარდა (იგი
ოთხი წლისა მოხვდა დასავლეთში), მაგრამ ვერ დაითრგუნა აღმო-
სავლური სტიქია და იგი დაეძებს დაკარგულ მამას, როგორც სამ-
ყაროს პირველსაწყისს.

ვნებული დიონისეს ქართული ნიღაბი

ოიდიპოსი „ვნებული დიონისეს ნიღაბი“ მხ-ში
ოლოდ და მხოლოდ“ (ფრიდრიხ ნიცშე, ტრაგე-
დიის წარმოშობა მუსიკის სულიდან“)

„გველის პერანგის“ სიუჟეტური ქარგა ოიდიპოსის მითსაც იმეორებს. ანტიკური მითი ახალ დროშია გადმოტანილი. თუ ეს არ გავიაზრეთ, გაგვიჭირდება, ბოლომდე ამოვხსნათ ღრმა სიმბოლიკით აღსავსე რომანის აზრობრივი შინაარსი. აკი ამბობდა გრიგოლ რობაქიძე, „ვისაც „სიმბოლო და „მითოსი“ არ ესმის, იგი ჩემს შემოქმედებას ვერ გაიგებს“.

ოიდიპოსის მითი, სოფოკლეს დიდებული ტრაგედიის წყალობით, კაცობრიობის წიგნიერი ნაწილის მეხსიერებაში მკაფიოდაა შემონახული, მაგრამ ჩვენი ამჟამინდელი მიზნისათვის მაინც აუცილებლად მიგვაჩნია მისი ხელახალი გახსენება. ამასთან ტრაგედიის სიუჟეტურ თანამიმდევრობას მცირეოდენ ვცვლით შეგნებულად.

ქალაქს (თებეს) ურჩხული დაჰპატრონებია, რომელსაც თავი და მკერდი ქალისა აქვს, ტანი კი ლომის. ამ საზარელ არსებას სფინქსს უწოდებენ. ყველას, ვინც მის სიახლოვეს გამოჩნდება, დალუპვავს, რადგან ვერავის გაუცია პასუხი მის შეკითხვაზე. ბოლოს მაინც გამოჩნდა გმირი, რომელმაც ამოხსნა გამოცანა. ეს კი, პირობის თანახმად, სფინქსის აღსასრულის მომასწავლებელი იყო. იმ ახალგაზრდა კაცს, ვინც ქალაქი ურჩხულისაგან იხსნა, ოიდიპოსს ჰქვია. ოლონდ მას სხვა უბედურება სჭირს. საკუთარი ჭეშმარიტი წარმომავლობა არ იცის. „...არც დედა არც მამა არც ძმა არც და არც სხვა ნათესავი... (როგორც ამბობს გრ რობაქიძე თავისი რომანის პერსონაჟზე). სამშობლოც კი არ იცის თავისი. კორინთოელი ჰგონია თავი, თუმც კორინთოდან გამოქცეულა. ეშინია, დელფოს ორაკულის წინასწარმეტყველება არ აუხდეს: მამას მოკლავ და დედას ცოლად შეირთავო. სამშობლო მამის ნებით დაატოვებინეს ოიდიპოსს. მამამისმა ბრძანა, თებედან მოშორებით გადაეგდოთ ახალშობილი. მოეკლათ, რათა არ ახდენოდა საზარელი წინასწარმეტყველება. მაგრამ ვინ გაქცევია ბედისწერას, ვერც ოიდიპოსი და მამამისი გაექცნენ მას.

თებესკენ მომავალ გზაზე ერთი ჭარმაგი დიდებული შემოაკვდა ოიდიპოსს. მერე ირკვევა, ეს კაცი მამა ყოფილა მისი – თებეს მეფე – დაიოსი. ოლონდ, არც თებელებმა იციან, ვინაა მკვლელი და არც

ოიდიპოსმა უწყის მოკლულის ვინაობა. სფინქსისგან თავდახსნილმა თებელემა, მადლიერების ნიშნად, ოიდიპოსს ლაიოსის ქვრივი შერთუ ცოლად – იოკასტე და მეფედ დაისვეს იგი. ასე გახდა ოიდიპოსი საკუთარი დედის თანამეცხედრე. როდესაც ეს ამბავი გამომზეურდება და ოიდიპოსი სიმართლეს შეიტყობს, უნებლიე დამნაშავე თვალებს დაითხრის...

ჰამადანში, ძველ ეკბატანაში, ქვის ლომი აღმართულა. ქვის ლომთან ზის ახალგაზრდა კაცი. არც მან იცის საკუთარი წარმომავლობა. როგორც მწერალი გვეუბნება, „...არც დედა არც მამა არც ძმა არც და არც სხვა ნათესავი...“ სამშობლოც კი არ იცის თავისი. ინგლისელი ჰგონია თავი და სახელად არჩიბალდ მეკემს უხმობენ. სამშობლო მამის ნებით დატოვა. მამამისმა განარიდა იგი „ნაზრახ ადგილს“ – მშობლიურ კერას. ახლა არჩიბალდი ჰამადანში ზის და ხელთ ხვლიკისფერი ქვა უპყრია, რომელზედაც სფინქსის გამოცანაზე არანაკლები თავსატეხი კითხვა წერია: „ჩემი ძმა არყოფილი ვითარ მიყვარდის უმეტეს მზისა და უმეტეს ხმალისა რამეთუ იყო იგი სხვა ჩემი“ (20).

ეს ამბავი, როგორც მკითხველმა იცის, უკვე გრ. რობაქიძის „გველის პერანგშია“ მოთხრობილი.

„გველის პერანგისადმი“ მიძღვნილ მანანა ხომერიკის ზემოთ ნახსენებ წერილში აღნიშნულია, რომ ჰამადანის ქვის ლომი იგივე სფინქსია (65, 157). ქვაზე ამოკვეთილი წარწერა კი, დავძენთ ჩვენის მხრივ, ისევე მოითხოვს ამოხსნას, როგორც სფინქსის გამოცანა. მეტიც, მასზე რთულიცაა და ღრმა შინაარსის შემცველიც. მაგრამ ამჯერად ანტიკურ მითს დავუბრუნდეთ და სფინქსის გამოცანა გავიხსენოთ. ელინისტური ხანის ტექსტი გიორგი ხომერიკის თარგმანში სიტყვა-სიტყვით ასე უღერს ქართულად:

„არის დედამიწაზე ორფეხა, ოთხფეხა და სამფეხა არსება, რომელსაც ერთი ენა აქვს. იგი ერთადერთი იცვლის იერს იმ არსებათა შორის, რომელნიც მიწაზე, ცაში და ზღვაზე მოძრაობენ.

მაგრამ როდესაც იგი ჩქარობს და მეტი ფეხით დადის, მისი სიჩქარე, კიდურთა რიცხვის გამო, უფრო ნაკლები ხდება“ (44, 10).

ოიდიპოსმა გამოიცნო სფინქსის გამოცანა – ადამიანს გულისხმობო. ოღონდ შეუძლებელია იმის თქმა, რომ ამ ამოხსნით რაიმე

განსაკუთრებული გვითხრა ადამიანის ბუნების შესახებ. მან თქვა ის, რაც ყოველი თვალხილულისთვისაა ნათელი: ვიდრე ფეხს აიდგამდეს, ჩვილი ოთხზე დაფოფხავს, მერე ორ ფეხზე იწეებს კაცთა მოდგმა სიარულს და სიბერის ჟამს კვერთხს ებჯინება მონუცებუ-ლი. ის რაც ოიდიპოსმა ამოიცნო, ადამიანის არსებობის ფიზიკურ მხარეს, ემპირიულ სინამდვილეს ეხება მხოლოდ.

მიუხედავად გამოცანის ამოხსნისა, შეუძლებელია ვილაპარაკოთ ოიდიპოსის სიბრძნეზე, ვინაიდან „მას საკუთარი ბედისწერის საიდუმლოს ამოხსნაც კი არ შეუძლია“, – ამბობს სერგეი ავერინციევი გამოკვლევაში, რომელშიც ოიდიპოსის მითის სიმბოლიკას განმარტავს (68, 98). სხვათაშორის, ოიდიპოსის სიბრძნეს ეჭვის თვალით პირველმა ბრმა მისანმა, ტირესიასმა, შეხედა. მას სასაცილოდაც არ ჰყოფნის სფინქსის გამოცანის ამოხსნა. გავიხსენოთ სოფოკლეს ტრაგედიის ეს ადგილი.

„შენ რა ყველაფერს დაფარულს და არაცხადს ამბობ“ (44, 41), ეუბნება გაგულისებული ოიდიპოსი ტირესიას.

ტირესიასის პასუხი ირონითაა სავსე:

„მათს ამოხსნაში შენ არა ხარ განა პირველი“ (44, 41).

ასე რომ, ოიდიპოსმა შეძლო სფინქსის გამოცანის ოდენ პირველი შრის გახსნა. მაგრამ ანტიკური მითოსი საზოგადოდ და ოიდიპოსის მითი კერძოდ, რომელსაც სოფოკლეს ტრაგედია ემყარება, გაცილებით ღრმა შინაარსს შეიცავს.

ოიდიპოსის მითი „შეცნობის მითიაო“, უთქვამს ამერიკელ სწავლულს, ალისტერ კამერონს. მითის ამგვარ ფილოსოფიურ შინაარსს უწინარეს ყოვლისა, გენიალური დრამატურგი ითვალისწინებდა. ამიტომ შექმნა „ოიდიპოს მეფის“ კვალდაკვალ ტრაგედია „ოიდიპოსი კოლონოსში“, სადაც ვნებული, თვალისჩინდაკარგული ოიდიპოსი შემდგომი თავგადასავალია აღწერილი. თვალებდათხრილი, სინათლე-დაშრეტილი ოიდიპოსი სწორედ იმის შეცნობას ცდილობს, რაც ემპირიული, ფიზიკური სინამდვილის მიღმაა. ამისათვის შინაგანი მზერაა საჭირო (ის, რასაც ვაჟა ფშაველამ „თვალი მეცანი“ – შემქმენელი თვალი უწოდა). ბრმა მისანთან, ტირესიასთან დიალოგში კი ოიდიპოსის წინაშე, გაცილებით რთული საკითხი დგება. მან ადამიანის არსი უნდა შეიცნოს. საკუთარ მოდგმას, გვარს (ბერძნულად „გენოს“) ვეძიებო, ეუბნება ოიდიპოსი ტირესიას. საკუთარ გვარსა და მოდგმას ეძებს რობაქიძის რომანის პერსონაჟიც, არჩიბალდ მეკეშიც. საკუთარი მოდგმის შეცნობა მითოპოეტურ ენაზე

ადამიანის არსის შეცნობის, სამყაროს შემეცნების – კოსმიურ პირველსაწყისთან მიმართების მისტიკურ გზას გულისხმობს. ეს მიზანი საერთოა სოფოკლეს ტრაგედიისა და რობაქიძის რომანის გმირებისათვის.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ „გველის პერანგში“ მთავარია ნიცშესეული თვალთახედვით დანახული დიონისე და აპოლონი, რომელთა სტიქიები გაცოცხლდნენ და ამეტყველდნენ არჩიბალდისა და ვამეხის ბუნებაში. ვამეხი არჩიბალდის მეორე „მე“-ა, მისი „ალტერ ეგო“. ამდენად, შემეცნების გზაზე ისინი ერთად მიდიან. დელფოს სამისნოს კარიბჭეზე ეწერა: „შეიცან თავი შენი“. დელფოს სამისნოს კი ერთად განაგებდნენ ძმები – აპოლონი და დიონისე. არჩიბალდმაც (დიონისემ) ვამეხის (აპოლონის) დახმარებით უნდა გასცეს პასუხი კითხვაზე: ვინ არის ადამიანი, რა კავშირშია იგი გარემომცველ სინამდვილესთან, საკუთარ ერთან თუ თანამოდმესთან, და, რაც მთავარია, სამყაროს პირველმიზეზთან – ღმერთთან, ანუ საზოგადოდ რა მიმართებაშია ადამიანი (მიკროკოსმოსი) მაკროკოსმოსთან? ყოველივე ეს „გველის პერანგის“ უმთავრეს პრობლემად შემეცნების პრობლემას აქცევს. ასე რომ, „გველის პერანგში“ „შეცნობის რომანია“ ოიდიპოსის მითის მსგავსად.

ოიდიპოსის მითი კი გრიგოლ რობაქიძესთან, ნიცშეს კვალდაკვალ დიონისურ რკალში მოიაზრება. ნიცშეს თანახმად, ოიდიპოსი „ვნებული დიონისეს ნილაბია მხოლოდ და მხოლოდ“. კიდევ ერთხელ მივაპყროთ სმენა „ტრაგედიის დაბადების“ ავტორს: „ბერძნული სცენის ყველა სახელოვანი ფიგურა – პრომეთე, ოიდიპოსი და ა.შ. – წარმოადგენენ მხოლოდ ნილაბს ამ ძირეული გმირისა – დიონისესი“ (89, 82). არჩიბალდის სახის იდენტურობა დიონისესთან რობაქიძის რომანში წინსვლის, განახლების, მეორედ შობის, პერსონაჟის სულიერი ზეობის გარანტიაა.

ანტიკურ მითში მთავარია მამისმკვლელობა და ინცესტი (დედის ცოლად შერთვა), დანაშაული, რომელიც, რა თქმა უნდა, შეგნებულად არ ჩაუდენია ოიდიპოსს. „გველის პერანგშიც“ მეორდება იგივე. ოლონდ, გრიგოლ რობაქიძე იძლევა მის ვარიაციას, განსხვავებულ გადაწყვეტას. სოფოკლეს ქმნილებაში მამისმკვლელობა და ინცესტი ტრაგედიას ბადებს, რობაქიძის რომანში კი სიცოცხლის ფუძედ იქცევა. იქ ყველაფერს წარმართავს ღმერთების ნება, აქ – სამშობლო და სისხლის სიმღერა.

თამაზ მაყაშვილმა მიატოვა სამშობლო, რათა საშინელი საგვარეულო სენისაგან ეხსნა ერთადერთი ვაჟი. ტაბუირების შედეგად შეიცვალა სახელი. დაირქვა თამუნჩო. არჩილი გახდა არჩიბალდი. მაგრამ მამა-შვილის გზებიც გაიყო. მათ ერთმანეთი 15 წლის წინათ დაკარგეს. მას შემდეგ არჩიბალდი ეძებს მამას, საკუთარ დაკარგულ თუ არარსებულ სამშობლოს. ნელნელა გამოდის ნისლეულიდან, პოულობს წინაპართა კვალს, თანამოძმეებს, ჩადის საქართველოში, ეწვევა საირმეს, იხილავს ერთ ხედ ქცეულ ცხრამუხას, გაიცნობს და შეიყვარებს მატასის – ვამეხ ლაშხის დას. იგებს „ანგლიჩნებში“ წასული თამაზის სახელს და მოსვენებას კარგავს. მოხუცი სარიდან იამბობს, რომ გადაშენდნენ მაყაშვილები. დარჩა მხოლოდ ერთი და ისიც უცხოეთში წავიდა. ხოლო მათი ნამოსახლარი „ნაძრახი“, დაწყევლილი ადგილია, სადაც ჭინკები დარბიან ღამე და ნაშიერი არ ხარობს. არჩიბალდმა გაიგო, რომ ეს „ნაძრახი ადგილი“ „საშოა მისი“. მალე მაყაშვილების ნამოსახლარში უცხო კაცი, „ბასკი“ გამოჩნდება. ღამე იქ ძინავს. იგი მოხუცია, იცის ქართული, რიონის სადგურთან რატომღაც ატირებულა, ჩანს, მასაც მორევია წინაპართა სნეულება. შეშლილივით დაერევა სოფლის ახალგაზრდებს. ხელთ უპყრია ხმალი, რომელსაც აწერია „ირუბაქიძე“. ეს მახვილი არჩიბალდმა სპარსეთში აჩუქა ვამეხს. ვამეხს მოეწონა და ისე გახელდა, როგორც ახლა აქ, საირმეში, უცხო თამუნჩო. თამუნჩომ წაიკითხა წარწერა და ტვინი აემღვრა. ხმალშემართული „ბასკის“ წინააღმდეგ შიშველი ხელებით მიდის ვამეხი. შეტაკებისას ორივენი თხრილში გადაცვივდებიან და მსუბუქად დაიჭრებიან. დაჭრილ მოხუცს პატრონობს არჩიბალდი. ხალის მიხედვით კაცი იცნობს თავის ვაჟს – არჩილ მაყაშვილს (არჩიბალდ მეკეშს). ახლა ის აინტერესებს, ვინ იყო მორკინალი ვაჟი და იგებს, რომ ის არის ვამეხ ლაშხი, ნინოს შვილი. თურმე თამუნჩო საკუთარ ვაჟს შებმია. მოხუცი მეორე დღესვე გარდაიცვალა. ასე რომ, ვამეხს შეიძლება ეწოდოს მამისმკვლელი. რომ არა ეს შერკინება და ჭრილობა, თამუნჩო ცოცხალი დარჩებოდა.

ოიდიპოსივით არც ვამეხმა იცოდა ნამდვილი მამა. მან მომაკვდავი კაცის ბაგეთაგან შეიტყო, რომ ის ლაშხი კი არ ყოფილა, არამედ – ირუბაქიძე-მაყაშვილი. სწორედ ბედისწერა იყო, განგების ნება, მამა შვილს მთელს ევროპასა და მესოპოტამიაში დაეძებდა, ჩამოვიდა მშობლიურ მხარეში და აქ შვილის მახვილს წაძოვგო. ეს

მახვილი, წინაპართა იარაღი, ერთმა ძმამ აჩუქა მეორეს და მამის სისხლი დაიღვარა. ასე რომ, თამუნჩო (თამაზი) და ვამეხი იმეორებენ ოიდიპოსოს მოდელს, მამისმკვლელობის უძველეს მისტიკას მართალია, თამაზ მაყაშვილის სიკვდილის მიზეზი ვამეხი და არა არჩიბალდი, მაგრამ ამას არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა. ვამეხი ხომ არჩიბალდის მეორე „მეა“, მისი „ალტერ ეგო“. ამიტომ ოიდიპოსის მითის რობაქიძისეულ ვარიაციაში იოლად მონაცვლეობენ ძმები ვამეხი და არჩიბალდი (აპოლონი და დიონისე). რაც მთავარია, „გველის პერანგს“ მითოლოგიური საფანელი აქვს და ამგვარი მონაცვლეობა სრულიადაც არ უნდა ეუცხოოს მკითხველს, რომელიც იცნობს მითოპოეტურ სინამდვილეს, მითის სიმბოლოთა ენას. გრიგოლ რობაქიძე კი სწორედ ასეთ მკითხველს გულისხმობს. ოიდიპოსის მითის კვალდაკვალ, მამისმკვლელობის გარდა, „გველის პერანგში“ სისხლის აღრევის – ინცესტის ვარიაციასთანაც გვაქვს საქმე. ამ ცოდვას არჩიბალდი ჩადის. მას ცოლად მოყავს მატასი, ვამეხის და. თუმცა არჩიბალდსა და მატასს სისხლისმიერი ერთობა არა აქვთ, ზნეობრივი უხერხულობა აშკარაა... მაგრამ „გველის პერანგი“ ნაკლებ ყურადღებას აქცევს ყოფითი სინამდვილის ლოგიკას, მთავარია ნაწარმოების იდეური კონცეფციის ლოგიკა. არჩიბალდისა და მატასის შეუღლებაც რომანის აზრობრივი კონცეფციის აუცილებლობიდან გამომდინარეობს. მეტიც, რომანში არა მხოლოდ საკუთარი ნახევარძმის დის ცოლად შერთვის საჩოთირო მომენტთან გვაქვს საქმე, არამედ ამ შეუღლებაში ინცესტის ის ვარიანტიც იგულისხმება, რომელიც ოიდიპოსის მითში გვხვდება – დედის ფლობა საქმე იმაშია, რომ მატასის სახეს მრავალპლანიან რომანში რამდენიმე ჰიპოსტასი აქვს. უმთავრესი გახლავთ ის, რომ მატასი დედამიწასთან, მიწის საშოსთან – როგორც სიცოცხლის საწყისთან და წყაროსთვალთან არის გაიგივებული. ეს სიმბოლიკა აშკარადაა გაცხადებული რომანში. ფეხმძიმე მატასიზე ნათქვამია: „დადის: მუცლით თითქოს მიწის საშო მიაქვს“ (376). გარემოც, საირმის არემარეც, მატასისთან არის გაიგივებული: „ეს არე ეგებ გავაზის თვალია თვითონ?! არა: ეს მატასი არის – ლაშხის მატასი“... (350). დედამიწასთან, სიცოცხლის სათავესთან აიგივებს მატასის არჩიბალდიც: „თქვენ ხართ წყაროსთვალი“ (345), ეუბნება ვაჟი ქალს.

მიწის ნაყოფიერების ქალღმერთს, დედამიწის („დიდი დედის“) კულტს ბერძნულ მითოლოგიაში დემეტრა განასახიერებდა. ასე რომ,

მატასის სახის მეორეულ შინაარსს დემეტრა გამოხატავს. ამ სახეს სხვა შინაარსიც აქვს. მატასი წმინდა ნინოსაც განასახიერებს, წმინდა ნინოს, რომლის თმებით შეკრული ვაზის ჯვარი ქართული მსოფლგანცდის გამოხატულებად მიაჩნდა გრიგოლ რობაქიძეს. ვაზის ჯვარში იგი წარმართულ ლხენასაც ჭკვრეტდა. ამბობდა: „ვაზის ჯვარი — მიწიურ-დიონისური სიმბოლო (155). „ვაზი ხომ სახეა : მიწის — ნიადაგის სიცოცხლის. სხვაგან ჯვარი წამებისა და დასჯის ნიშანია. ჩვენში ჯვარი ლხინია თვითონ“ (99).

მატასი — წმინდა ნინოს სახის იდენტურობაზე რომანში არა ერთი დეტალი თუ ეპიზოდი მიუთითებს: პანტომიმში, რომელიც ქართულ სინამდვილეს ასახავს, მატასი წმინდა ნინოს ასახიერებს. ამ სპექტაკლმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა არჩიბალდის ქართველად მოქცევის გზაზე. სხვა დროსაც აგონებს არჩიბალდს მატასი წმინდა ნინოს. არჩიბალდის ფიქრი: „მატასი — ნინოა. თუ დახატა მატასი — ნინო იქნება“ (214).

მატასია ის ძალა, რომელიც საირმიდან გამოქცეულ არჩიბალდს აბრუნებს მშობლიურ წიაღში. ამდენად, მატასი დემეტრა კონკრეტულ გარემოს, საქართველოს წიაღს განასახიერებს. „გველის პერანგის“ აზრობრივი შინაარსის ამოსაკითხად იმის გარკვევაც გვმართებს, თუ რა კავშირია დემეტრასა და დიონისეს შორის. საქმე ის გახლავთ, რომ ანტიკური მითის ზოგიერთი ვერსიის თანახმად, დიონისეს დედა დემეტრაა და არა სემელე — ტიტანებისაგან დაფლეთილი დიონისე სწორედ დემეტრამ შვა ხელმეორედ. ასე რომ, არჩიბალდი (დიონისე) მატასის (დემეტრას) ცოლად შერთვით ინცესტის აქტს იმეორებს და „გველის პერანგში“, როგორც აღვნიშნეთ, ოიდიპოსის მითის ვარიაციასთან გვექონია საქმე. მატასის სახის აზრობრივი შინაარსის სიმბოლიკაც (დედამიწის, მშობლიური წიაღის განსახიერება) ოიდიპოსის მითის თანახმად მოიაზრება. იოკასტე ბერძნულად „იებმორთულს“, ანუ დედამიწას ნიშნავს და მითის კომენტატორთა აზრით, დედის ფლობა სამშობლოს ფლობას გულისხმობს. ასეა განმარტებული მითის სიმბოლოთა ენაზე და ასევე ხსნიდა მას ანტიკური „ონიროკრიტიკა“ (სიზმართგანმარტება) (68, 94).

რომელი ისტორიკოსები მოგვითხრობენ იმ სიზმრის შესახებ, რომელიც იულიუს კეისარს რუბიკონის გადალახვის წინა ღამით უნახავს. კეისარი საკუთარ დედაზე ძალადობდა თურმე. სიზმართმეტყველებს დაუმშვიდებიათ და რწმენით აღუვსიათ იგი — ეს სიზ-

მარი განუსაზღვრელ ძალაუფლებას გიქადისო, რადგან დედა, რომელიც მის ქვეშ მდებარე იხილა კეისარმა, სხვა არაფერია, თუ არა დედამიწა, მშობელი ყოველი ცოცხლად არსებულისა. ასეთსავე შინაარსობრივ პლასტს შეიცავს ოიდიპოსის მითიც. როგორც სერგეი ავერინცევი დაასკვნის, ოიდიპოსი „თავის დამოკიდებულებაში დედა-სამშობლოსთან მოქალაქე – შვილის როლიდან გადადის მბრძანებელი – მეუღლის როლში. ისევე ეუფლება მშობლიურ მიწას, როგორც ქალს, რომელიც ნებდება“ (, 93).

როცა „გველის პერანგის“ მითოლოგიურ სტრუქტურას ვაკვირდებით, აშკარაა, რომ გრიგოლ რობაქიძე ანალოგიურ შინაარსს დებს მატასისა და არჩიბალდის ინცესტურ ქორწინებაში. (საერთოდ, „გველის პერანგის“ ავტორის აზროვნება მითოპოეტური აზროვნებაა, ეს დროის წრებრუნვით მოაზრებაშიც აშკარად ჩანს).

„ეროტიულია“ არჩიბალდის დამოკიდებულებაც მშობლიური მიწისადმი. გამოთქმას – „ეროტიულია“ – „გველის პერანგის“ ავტორს დავესესხეთ. რუსულად დაწერილ ესეში – „ანდრეი ბელი“ (წიგნიდან – Портреты) გრიგოლ რობაქიძე აღნიშნავს: არის პოეტების კატეგორია, „რომელთა დამოკიდებულება მიწისადმი ეროტიულია (ამ სიტყვის ანტიკური შინაარსით)“. რობაქიძის სიტყვით, „ელადის მხატვრულმა გენიამ ეს სიყვარული პლასტიურად გამოხატა აფროდიტეს სახეში, რომელიც ზღვის ქაფიდან იბადება“. იქვე იმასაც დასძენს, რომ „დემეტრას კულტიც მიწის კულტია“ (90, 46).

„გველის პერანგშიც“ წყლის ქაფიდან დაბადებული აფროდიტე მატასის სახეს უკავშირდება. ბაბუა სარიდანი უყვება ახალგაზრდებს ქვის ვაყის ზღაპარს, რომელმაც მდინარის ქაფიდან წარმოშობილი ქალი შეიყვარა. ამ დროს ყველანი ისე აღიქვამენ მატასის, როგორც წყლის ქალს. ვამეხი ხმამაღლადაც აცხადებს: „მატასი მდინარის გოგოა უთუოდ“ (206).

დემეტრასა და მატასის სახის იდენტურობაზე ზემოთ უკვე ვილაპარაკეთ. ასე რომ, მატასის მითოლოგიურ ჰიპოსტასთა (აფროდიტე – დემეტრა) მითოპოეტური სემანტიკის გათვალისწინებით კიდევ უფრო ნათელია – არჩიბალდის ინცესტური ქორწინებით გამოხატულია ანტიკური მსოფლალქმისათვის ნიშანდობლივი ეროტიკული სიყვარული მიწისადმი. ეს მიწა კი, როგორც ითქვა, ქართულ წიაღს განასახიერებს. ამდენად, ინცესტის მოტივი მითის სიმბოლიკის ენაზე „გველის პერანგშიც“ სამშობლოს ფლობას გულისხმობს.

ინცესტის მოტივი ცოდნის შექენასაც უკავშირდება — ღვთაებრივი ცოდნის, საკრალური საიდუმლოს წვდომას. „სისხლისაღრევა აკრძალულია და შემადრწუნებელი, მაგრამ ღმერთების საიდუმლოც ხომ ასევე აკრძალულია და საშიში. ასეთია სიმბოლური კავშირი ინცესტსა და ცოდნას შორის“. (ს. ავერინცევი — 68, 95).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ოიდიპოსის მიერ სფინქსის გამოცანის ამოხსნა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის ცოდნას გულისხმობს. ინცესტის შედეგად ღვთაებრივ ცოდნას ეზიარა ოიდიპოსი და თვალებდახრილი ისეთივე მისანი გახდა, როგორც ბრმა ტირესიასი იყო, რომელსაც ადრე სასაცილოდაც არ ჰყოფნიდა თვალხილული ოიდიპოსის სიბრძნე. შემეცნების ასეთივე გზა უნდა გაიროს ქართული რომანის პერსონაჟმაც — მან უნდა „იგზნოს“ (სიტყვის ამგვარი ფორმა რობაქიძეს ეკუთვნის), რა მიმართებაშია მამასთან, მამულთან, მამა უზენაესთან.

გრიგოლ რობაქიძე თავად ასე გადმოგვცემს „გველის პერანგის“ დედააზრს: „შვილი, რომელსაც საქართველო სიზმრად ახსოვს, დაეძებს დაკარგულ მამას; „მამის“ ძებნაში იძვრის თანდათან, მეტი სიმძაფრით, შორეული ფესვი „მამული“; „მამულის“ ნახვაში იელვებს ხანისხან: თაური ყოვლისა, „მამა“ უზენაესი. ერთი რკალი მოიცვის მეორეთი, მეორე მესამეთი — აქ „მოცვა“ სრულდება. გმირის თავგადასავალი: გარეგან-წინსვლა, შინაგან-უკუქცევა. განცდა: „მარადი მყოფადი“ (86). მწერლის განცხადებაში ფაქტიურად რომანის მთავარი გმირის თავგადასავლისა და ნაწარმოების შინაგანი აზრის სქემაა მოცემული. არჩიბალდ მეკეშის ოდისეა მესოპოტამიიდან საქართველომდე ძიება ყოფილა. ძიება არა მხოლოდ კონკრეტული მშობლისა, მამისა, არამედ უფრო მეტისა, ძიება კავშირისა საკუთარი მოდგმის (ამ შემთხვევაში ირუბაქიძეთა) თავგადასავალთან, როგორც შემადგენელ ნაწილთან ქართველი ერის ისტორიისა. ერის ისტორია კი, თავის მხრივ, ნაწილია საკაცობრიო ისტორიისა. ესეც უნდა გაიცნობიეროს არჩიბალდ მეკეშმა (არჩილ მაყაშვილმა), მაგრამ აქ არ მთვარდება ძიება. მთავარია, შეცნობა მისტიკური, მეტაფიზიკური საიდუმლოსი — აღმოჩენა საკუთარ თავში ღვთაებრივი პირველსაწყისისა, ყოვლისა თაურისა, იმ საყოველთაოსი, რითაც კაცი სხვა ადამიანს, კაცობრიობას, სამყაროს უკავშირდება, ანუ პოულობს თავს „სამყაროულ მთლიანობაში“ (როგორც ამბობს გრიგოლ რობაქიძე).

სწორედ ეს, „სამყაროული მთლიანობის“, კოსმიური ერთიანობის აღქმაა მთავარი და არსებითი „გველის პერანგში“. ამ მხრივ რობაქიძეს წინამორბედიც ჰყავს – ვაჟა ფშაველა. „მინდია ისწრაფვის, იპოვოს თავითგამოხატვა სამყაროულ მთლიანობაში“, – ამბობდა გრ. რობაქიძე – კავკასიელი 1911 წელს წერილში „ვაჟა ფშაველა“, რომელიც გამოქვეყნებულია რუსულ ჟურნალში "Мысль" (ამ წერილის ქართულ თარგმანში „თვითგამოხატვის“ მაგიერ არის „თვითგასრულება“. ასეა თარგმნილი რუსული "Самоосуществление" ვფიქრობთ, „თვითგამოხატვა“ უფრო მართებულია). არჩაბლდ მეკეშიც ისწრაფვის, იპოვოს თვითგამოხატვა (ანუ თავისი „მე“) „სამყაროულ მთლიანობაში“.

„სამყაროული მთლიანობა“ ღვთაებრივ ერთიანობას ემყარება. გულისხმოს დიად იდეას – ღმერთი ყველაფერშია, ყველგანაა. „ღმერთის ყველგან ყოფა მხოლოდ ჰებრაელს შეეძლო გაეაზრა, – ნათქვამია „გველის პერანგში“. ამასვე გულისხმობს რობაქიძის მიერ ვაჟას მინდიაზე ნათქვამი – „რელიგიური უნივერსალისტი“ („მინდია არის რელიგიური უნივერსალისტი“). მინდია ღვთაებრივი საწყისის გამოვლენას ხედავს გარემომცველ ბუნებაში და ამიტომაც არის აღვსილი ღვთაებრივი ერთიანობის, „სამყაროული მთლიანობის“ გრძნობით. ღვთაებრივი საწყისი მსჭვალავს სამყაროულ მთლიანობას, ყველაფერი იმ პირველსაწყისი „ერთიდან“ მომდინარეობს. სწორედ ამაზე მსჯელობენ აღმოსავლელი ბრძენი ტაბა ტაბაჲ და არჩიბაღდი. არჩიბაღდის შეკითხვაზე – „ყველას კი „ერთი“ ჰქმნის...“ ტაბა ტაბაჲ პასუხობს: – ერთი. ეთუოდ ერთი... უსახელო... მაგრამ ყოველი ქმნილი მქნელშია თვითონ (გონება მიდის ზევით და ზევით)... ყოველი მქნელი მქნილშია თვითონ (გონება მიდის ქვევით და ქვევით)“ (54).

ცოტათი ზემოთ ეს მსჯელობა ასე ვითარდება: „ერთი ჰქმნის მეორეს, მეორე მესამეს, მესამე მეოთხეს“ (აქ კიდევ უფრო აშკარაა ემანაციური პრინციპი“). ის პირველსაწყისი „ერთი“ ყველაფერში ყოფილა და ყოველივეს მსჭვალავს (აქედან წარმოდგება „სამყაროული მთლიანობა“), ანუ როგორც ტაბა ტაბაჲ ამბობს: „თვითეული სხვებთან თითქო მთელშია გახსნილი...“

ქვა. მცენარე. წყალი. ცხოველი. კაცი“ (54).

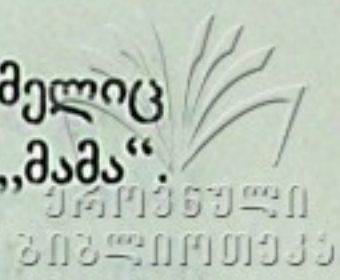
ტაბა ტაბაჲსა და არჩიბაღდის მსჯელობა ემანაციური პრინციპის მარტივი, პოპულარული ფორმით გადმოცემაა. ტაბა ტაბაჲს აზრით,

პირველსაწყისი „ერთი“ ყველაფერში ყოფილა („თვითეული სხვებთან თითქო მთელშია გახსნილი“). იერარქიის ყველაზე მაღალ საფეხურზე, ყველაზე ახლოს პირველერთთან კი ადამიანი დგას, მთავარი სწორედ ამ პირველერთის (პირველსაწყისის) და ადამიანის საკრალური კავშირის აღმოჩენაა. ამ ურთიერთობის დაფარულ აზრს ტაბა ტაბაჲ გადმოსცემს ბიბლიური იგავით: „როცა იაკვემ მოკვლა დაუპირა მოსეს, სეფორემ, მოსეს ცოლმა, ვაჟი წინდაცვითა და მოჭრილი ხორცი უფალს გადაუგდო ძახილით: „შენა ხარ ჩემი საქმრო სისხლით (56). იახვემ თავი გაანება მოსეს. ამ იგავს ეს მისტიკოსი“ სპარსი, ჰინდუ თუ ეგვიპტელი“ ასე განმარტავს: „ვაჟის წინდაცვითილი ხორცი იაკვეს უბრუნდება ნიშნად იმისა, რომ იგი იაკვეს ნაწილია... კაცის ქმედი ძალა იაკვეა თვითონ. იაკვე თესლია და სისხლი... მამა შვილში ქმნის იაკვეს...“ (56).

გავკადნიერდებით და გრიგოლ რობაქიძის მიერ მოხმობილ ბიბლიურ იგავს მცირეოდენ კომენტარს დავურთავთ, რათა აზრი უფრო მკაფიოდ გადმოიცეს. უზენაესმა შემოქმედმა სახედ და ხატად თვისა შექმნა ადამიანი, შთაბერა ცხოველმყოფელი სული. კაცთა მოდგმაც უსასრულოდ იმეორებს შემოქმედის აქტს. ამ აზრით, ყოველი მამა თავად არის ღმერთი, იახვე, რომელიც შვილსაც ქმნის მომავალ შემოქმედად, ყოველ მათგანში უზენაესი მამის ნაწილია. ეს აზრი შეიცნო ებრაელთა წინამძღოლის ცოლმა. ამიტომაც უთხრა უფალს: „შენ ხარ ჩემი საქმრო სისხლით“ და თან ნიშნად იმისა, რომ ყოველი კაცი იახვეს ნაწილია, გადაუგდო წინდაცვითილი ხორცი საკუთარი ვაჟის სხეულის იმ ნაწილისა, რომელიც ნაყოფიერებას, კაცთა მოდგმის გამრავლებას უკავშირდება. ეს სიმბოლური აქტი უზენაესთან ადამიანის მარადიულ, საკრალურ კავშირზე მიანიშნებს. გრიგოლ რობაქიძე „ვაჟას ენგადში“ საგანგებოდ შეგვახსენებს – „ღელიგიონ: კავშირი“ (39, 168).

„კაცის ქმედი ძალა იაკვეა თვითონ“, – ეტყვის ტაბა ტაბაჲ არჩიბალდს. ესაა მთავარი. ეს უნდა გაიცნობიეროს არჩიბალდ მეკეშმა, მომავალში – არჩილ მაყაშვილმა. მან უნდა იპოვოს არამარტო მშობელი მამა – თამაზ მაყაშვილი, არამედ საკუთარი თავი სამშობლოს (მამულის) და ღმერთის (უზენაესი მამის) ნაწილად იგრძნოს. ტაბა ტაბაჲს მისტიკური მოძღვრებაც ამას შთააგონებს არჩიბალდ მეკეშს: „დაუსრულებელ დგმაში (იგულისხმება უსასრულო მოდგმა კაცობრიობისა ა. გ.) მე ვიღებ არა ამ მამას და არც იმ მამას – (იგი

„შვილიცა“ იმთავითვე) – არამედ საერთოდ „მამას“, რომელიც არაოდეს „შვილი“ არაა და ყოველ შვილშია, როგორც „მამა“.



რუახჰ ელოღჰიმ: „სუნთქვა ყოველის“ (57).

ებრაული „რუახ ელოღჰიმ ნიშნავს: სული ღვთისა. ამიტომაც იგი „ყოველ შვილშია, როგორც „მამა“, ანუ, თუ კიდევ ერთხელ დავუგდებთ ყურს აღმოსავლელი ბრძენის შეგონებას, რაც იმასაც ნიშნავს, რომ „ჩვენში „შვილი“ იმთავითვე მამის წიაღშია“.

რეალურ ყოფაში მამულს, დავიწყებულ სამშობლოს უნდა დაუბრუნდეს დაკარგული შვილი – არჩიბალდ მეკეში. მისტიკურ პლანში კი ეს დაბრუნება ღვთაებრივ წიაღში დაბრუნებასაც გულისხმობს. „მამის“ პოვნა საკუთარ თავში ღვთაების ნაწილის შეცნობა, ღვთაებრივი სულის („რუახ ელოღჰიმ“) აღმოჩენაა.

„სამყაროული მთლიანობა“ მსჭვალავს არა მარტო მატერიალურ სინამდვილეს, არამედ სულიერ მოვლენებსაც, რადგან პირველსაწყისი „ერთი“ არც მატერიაა და არც სული. იგი ამ დაყოფაზე მალლაა.

– „რა არის ეს „ერთი“: მატერია თუ სული?“ – კითხულობს არჩიბალდი.

– „ეს დაყოფა ევროპის ანალიტიკაა... იგი არ არის არც მატერია და არც სული... ან უკეთ: იგი მატერიაცაა და სულიც... ან კიდევ უკეთ: იგი ამ დაყოფის მალლა დგას: მიღმა იქითა მხარეს...“ (55).

რადგან „სამყაროული მთლიანობა“, არა მარტო მატერიალური სამყაროს, არამედ სულიერი გამოცდილების მთლიანობასაც გულისხმობს. ამიტომ მოიაზრება ირუბაქიძეთა გვარის თავგადასავალი ერთიანობაში, ურთიერთკავშირში ქართველი ერისა და საკაცობრიო ისტორიასთან. სამივე მომენტი ერთმანეთშია გადაწნული.

ჯერ საკუთარი გვარის ისტორიას ეცნობა არჩიბალდ მეკეში. საგვარეულო რელიკვია, ეტრატე ამცნობს: თავად ირუბაქიძეს თავისი გვარი ქალდეიდან გამოჰყავდა. „ირუბაქ“ – ქალდეური ძირისაა და ხის კორძს ნიშნავს. ივანე ჯავახიშვილის ადრეული ვარაუდის თანახმად, ქართველთა უძველესი სამშობლო ქალდეა იყო.

არჩიბალდ მეკეში დიონისებრივ სვლას საკუთარი სამშობლოსაკენ შუამდინარეთიდან (მესოპოტამიიდან) – ისტორიული ქალდეიდან იწყებს. აქედან წამოვიდნენ ქართული ტომები კავკასიისაკენ. ამავე დროს, „მესოპოტამია ხომ აკვანია კაცობრიობის“, „აქ

თითქოს ყველაფერი ბავშვია კიდევ“. უსამშობლო კაცი შეგნებულ ბიორგაფიას – მამის, მამულის, მამა უზენაესის ძიებას მოდგმის პირველსაცხოვრისიდან, ყველასათვის საერთო ისტორიული მამულიდან იწყებს. აქ ეგულებოდათ სამოთხე საიდანაც გამოაძევა ღმერთმა ჩვენი პირველწინაპრები – ადამი და ევა. აქედან წავიდა ქანაანში აბრაამი. აქ მყოფი არჩიბალდი მძაფრად განიცდის „პირველ მიწას“, „პირველ სიცოცხლეს“. მისი წარმოსახვით სიცოცხლის საწყისთან მიახლება იწყებს საშოს, ღვთაებრივ პირველწიაღში დაბრუნების შეგრძნებას. ხოლო გზა, „გზა საშინელი ათასი საფრთხით“, რომელიც მეკეშმა გაიარა, ქართველთა მოდგმის მიკროისტორიაც არის, სავსე ბრძოლით, სისხლითა და სიკვდილით... (ზუსტად შენიშნავს მანანა ხომერიკი – „ქართველი ხალხის ისტორია გრიგოლ რობაქიძეს დიონისური მისტიერიის სახით ჰქონდა წარმოდგენილი“).

ასე ენასკვება „სამყაროულ მთლიანობაში“ პიროვნების ბედი და თავგადასავალი მისი მოდგმისა თუ ერის თავგადასავალსა და კაცობრიობის ისტორიას. ეს არაა წაკითხული ან გაგონილი ისტორია – გარდასულ დროთა ამბავი. არჩიბალდ მეკეში (არჩილ ძაყაშვილი) საკუთარი ერისა თუ კაცობრიობის წარსულს ისე განიცდის („გზნობს“), როგორც რეალობას. მისტიკური ჭვრეტით ამთლიანებს აწმყოსა და წარსულს. როგორც ზემოთ ვთქვით, ისე იხსენებს ალექსანდრე მაკედონელის ეპოქასა თუ კონსტანტინოპოლის აღებას, როგორც საკუთარი თვალთ ნანახს. ამ შემთხვევაში გრიგოლ რობაქიძე შთაგონებულია რუდოლფ შტაინერის თვალსაზრისით. შტაინერი ამტკიცებდა, ადამიანი გაიაზრებს რა მარადისობას, იწყებს ისტორიის ბუნებრივ მოვლენებში იმის ჭვრეტას, „რასაც ვერ ანადგურებს მასში დრო. წარმავალი ისტორიიდან აღწევს წარუვალს (მარადიული – ა. გ.) ისტორიის წიაღში“ (92, 2). შტაინერის ძალისხმევა, როგორც აღნიშნავენ, ერთი მიზნისაკენ იყო მიმართული, დაეჯერებინა ადამიანი, რომ მისი განვლილი ცხოვრება დაბადებიდან სიკვდილამდე არის მხოლოდ უმნიშვნელო მონაკვეთი მისი მარადიული ასებობისა.

გრიგოლ რობაქიძეც იმავეს გვიმტკიცებს „გველის პერანგში“: ხანა, რომელიც აღბეჭდილია პიროვნების ცნობიერებაში დაბადებამდე, უფრო გრძელია, ვიდრე დრო დაბადებიდან სიკვდილამდე. („ეგებ უკან (პირველი წლის უკან) საშოსაკენ ხანი, კიდევ უფრო მეტია

უთუოდ მეტი“) (31). პიროვნების მიმართებაზე ისტორიასთან რობაქიძე საგანგებოდ ჩერდება წერილში „საქართველოს ხერხემალი“ „ისტორია არის, „მთელის“ გზნება. თითქო ყოველი შენი ცენტრი ნაწილია, იმ მთელისა, რომლისა ცენტრი შენს გარეშეა. ისტორია პირადი განცდაა. ამბავი მომხდარი ათას წელს უკან – თითქო შენი საკუთარი ამბავია, და შენი საკუთარი ამბავი, მომხდარი ეხლა – თითქო შორეული ამბავია შენი ხალხისა. პლატონის გენიალი თქმა რომ ვიხმართ, „ისტორია არის მოგონება“ (ანამნეზის)“ და აქ გრიგოლ რობაქიძე დაიმოწმებს მარტინ ბუბერს: „წარსული მისი (ადამიანის) ხალხის პიროვნული ხსოვნაა“ (12). ამიტომ, რომ არჩიბალდის ცნობიერებას ყველგან ქართული სულისა და ყოფის ნამსხვრევები ეხლება – სიმღერა, ხმა, ხმალი. ...ჰამადანში იყიდა XII საუკუნის ხმალი, რომელზეც ძველი ქართული თავადური გვარი – „ირუბაქიძე“ აღმოჩნდა წარწერილი. ამ უცხო სიტყვას ამოიკითხავს სარგის პეტრიძე, არჩიბალდ მეკეშის ცნობიერება ივსება ქართული სიტყვებით, სახელებით, თარიღებით, წმ. ნინოს ხატებით. მანაკად წოდებული სარგის პეტრიძე, საქართველოს ისტორიაზე ავადმყოფურად შეყვარებული, ქართულს ასწავლის არჩიბალდს და უკითხავს ეტრატს, სადაც ირუბაქიძეთა თავადასავალია მოთხრობილი საქართველოს ისტორიის საკვანძო ეპოქების ფონზე.

ისტორია იცნობს ნიკიფორე ირუბაქი-ჩოლიყაშვილს, რომელსაც წლების მანძილზე უსწავლია ევროპაში, ქართული წიგნი პირველს დაუსტამბავს 1629 წელს. ვახუშტი ბაგრატიონი ძველ ქართველ მთავართა შორის ასახელებს „რუფაქისძეს“. ეს რაც შეეხება რეალურ ისტორიას, ხოლო გრიგოლ რობაქიძე „გველის პერანგში“ ქმნის ირუბაქიძეთა გვარის მითს.

ირუბაქიძე იგივე რობაქიძეა, ამ გვარის არქაული ფორმა. ასე რომ, მწერალი ახდენს თავისი გვარის მითოლოგიზირებას, რომელიც თითქოს იხსენიება VI საუკუნიდან. მაშინ უცხოვრია თავად ირუბაქ ირუბაქიძეს, რომელსაც, როგორც აღვნიშნეთ, თავისი გვარი ქალდეიდან გამოჰყავდა. ყველა ირუბაქიძე ყოფილა მამაცი და ფიცხი, გონიერი და თავაწყვეტილი, ამაყი და უცნაური, ჰყვარებიათ მოსე და პითაგორ, მკერდზე ჰქონიათ ხალი – მზის ნიშანი. ერთ ირუბაქიძეს ჰყავდა ორი ვაჟი – ჩოლოყა და მაყა, რომელთაგან მოდის ორი გვარი – ჩოლაყაშვილი და მაყაშვილი. ბოლო საუკუნეებში ირუბაქიძეები დამკვიდრნენ კახეთს, იყალთოში, მაგრამ გვარს მოედო ეპ-

ილევსია და შეშლილობა. არჩიბალდის პაპა გაქცეულა კახეთიდან, იმერეთში დასახლებულა, საირმის ახლოს. მაგრამ ავი სენი იქაც გადაჰყოლია. დალუპვია ოთხი ვაჟი და სამი ქალიშვილი.

არჩიბალდის მამაც უბედური კაცი გამოდგა: დაკარგა სამი ვაჟი და ორი ქალი; ცოლი, ისევე როგორც დედამისი, ძეობას გადაჰყვა, არჩიბალდზე მშობიარობას. გვარს დაემუქრა გადაშენების საფრთხე: თამაზ მაყაშვილი ევროპაში გაიქცა, გაექცა ბნელასა და სიგიჟეს, მაგრამ, ჩანს, მასზედ მძაფრად მოქმედებდა შეუცნობლის შიში, ამიტომ მოახდინა შვილის ტაბუირება – არჩილ მაყაშვილი აქცია არჩიბალდ მეკეშად, ჩააბარა მეგობარს, თავად კი აღასრულა დიდი ათონელი წინაპრის ოცნება, ბასკეთის მხარეში გადაიხვეწა – თამუნჩოს სახელით.

ახლა არჩიბალდი ეძებს დაკარგულ მამასა და მამულს. ახალა იგებს, როგორ დაკნინდა მისი ოდესღაც დიდი გვარი, როგორ დაერია სენი, როგორც წყევლა, როგორ მივიდა აღსასრულამდე. არჩიბალდით დამთავრდება ირუბაქიდების მარავალსაუკუნოვანი ისტორია ან დაიწყება ახალი აღორძინება. ამ ასპექტში ეს გვარი ალევგორიულად საქართველოს ბედსაც განასახიერებს. რეალობა არის დაკნინება და დაცემა, ხოლო აღმასვლა – ოცნება და იმედი. ოღონდ ეს აღმასვლა დაიწყება საკუთარი წარსულის გააზრებით, დაბრუნებით მშობლიურ მიწასთან, რითაც პიროვნება (და ერი), როგორც გველი პერანგს ისე გაიხდის უკეთურ წარსულს, მას გააყოლებს ყოველგვარ სენს და ფენიქსივით განახლდება.

მეთოთხმეტე საუკუნეში ცხოვრობდა ვინმე თავადი ირუბაქიძე, მასაც ჰყვარებია მოსე და პითაგორ. სიკვდილის სიახლოვე რომ იგრძნო, იმ დროს კედლიდან ხმალი ჩამოვარდა და ხალიბის რკინა ორად გადატყდა, თითქოს „გვარის ხერხემალი გადაიმსხვრა“. იმიტომ, რომ XIV საუკუნემ საბოლოოდ დალევწა საქართველოს მომავალი. ამის შემდეგ წყდება გვარის მატთან და მხოლოდ XX საუკუნეში ივსება ახალი ფურცლები, რომლებიც გვაუწყებენ, რომ ირუბაქიდებს მუსრს ავლებდა ბნელა და შეშლილობა. მაგრამ არჩიბალდმა თავისდაუნებურად შეიძინა ირუბაქიძეთა ხმალი, მეთოთხმეტე საუკუნისა, რაც იმას ნიშნავს, რომ „გვარის ხერხემალი“ უნდა გამთელდეს.

უდაბნოში, ღამის სიჩუმეში, არჩიბალდი უსმენს „სფეროთა მუსიკას“, სამყაროს ხმაურს. „სფეროთა მუსიკა“ „სფეროთა ჰარმონია“ სათავეს იღებს პითაგორიდან. პითაგორა, ხომ საოცრად უყვარ-

დათ ირუბაქიძეებს. პითაგორა არაცნობიერად მკვიდრდება არჩიბალდის შემეცნებაში. სული გრძნობს თანაზიარობას წინაპართა აჩრდილებთან.

ამგვარად, ირუბაქიძეთა გვარი წარმოსახულია, როგორც განსაკუთარებული და უჩვეულო, რათა ხაზი გაესვას არჩიბალდის წინაპართა ზეკაცურ ბუნებას, დაუმცხრალ დიონისურ სტიქიას, სიცოცხლის უნარს.

გაზაფხულის მზე დასდგომია ფერსათის კალთებს. უყურებენ არჩიბალდი და ტაბა ტაბაჲ, როგორ იცვლის კანს, როგორ იხდის პერანგს ქვესკნელიდან ამოსული გველი. გველი უძველესი წარმოდგენით სიბრძნის სიმბოლოდ მიიჩნეოდა. იგი ითვლებოდა სამყაროს შექმნის მონაწილედ. მესოპოტამიაში გველი სამყაროს განასახიერებდა (თიამათი) რომელიც მარდუქმა ბრძოლით გააპო და შექმნა ცა და მიწა. გველეშაპებს ებრძვიან ძველ ირანში, ელადაში, ასურეთში, ძველგერმანულ, კელტურ, სლავურ მითებში. წმ. გიორგი გველეშაპის (დრაკონის) მკვლელი რაინდია. მაგრამ გველს არათუ ებრძოდნენ, არამედ აღმერთებდნენ კიდევ. ასე იყო ბაბილონში, შუმერში, ხეთებში, ეგვიპტეში. გველი იახვეს ერთ-ერთი სიმბოლოც იყო ხოლო საბერძნეთსა და რომში გველი მედიცინას დაუკავშირდა. ერთი სიტყვით, გველი (გველეშაპი, დრაკონი) სამყაროს მისტიკასთან იყო წილნაყარი, იწვევდა როგორც ზიზღს, ისე კრძალვას. იგი ხთონური ღვთაება იყო, ქვესკნელის ბინადარი (ბაბილონში, შუმერში, აქადში). ბერძნული მითოსით ქვესკნელში ჩასული დიონისე გველად იქცევა.

არჩიბალდი და ტაბა ტაბაჲ უყურებენ გველის კანის ცვლას, რაც იგივე სამყაროს ფერისცვალებაა. მკვდრეთით აღმდგარი დიონისე ბუნებას ამწვანებს და თავადაც სახეს იცვლის. გველი მათ თვალწინ ნელ-ნელა გამოძვრა პერანგიდან, დააგდო იგი და გასრიდა. ტაბა ტაბაჲსათვის „ამაზე უფრო ნიშნეული ქვეყანაზე არა არის რა“, რადგან „ისე უნდა უცქერდე საკუთარ წარსულს, როგორც გველი უცქერს საკუთარ პერანგს: გახდილსა და დაგდებულს“... ეს ფრაზა არის რომანის სიმბოლიკის გასაღები. წიგნსაც ამიტომ ჰქვია „გველის პერანგი“.

ტაბა ტაბაჲმ აიღო გველის პერანგი და მეგობარს ყელზე შემოახვია. არჩიბალდს ამჯერად არც ზიზღი უგრძვნია, არც შიში. მხოლოდ ლულლულით თქვა: „ლამაზია... ლამაზი... ლამაზი...“ რომა-

ნის ფინალში, როცა საირმიდან გაქცეულ არჩიბალდს ცხენით დაედევნა მატასი და უკან მიაბრუნა, არჩიბალდმა უბიდან ამოიღო გველის პერანგი და გონებაში გაკრთა ფიქრი წარსულსა და გარდასულზე, როგორც მოცილებულ გველის პერანგზე. ასე რომ გველის სიმბოლიკა დაუკავშირდა მატასის, როგორც ბიბლიაში – ევას. სწორედ მატასის სიყვარულმა მიაბრუნა საბოლოოდ წინაპართა მიწისაკენ მეკეში. რომ არა ეს ასული, ისიც ევროპაში გაიქცეოდა, არაფერი დააკავშირებდა სამშობლოსთან, მოგონების გარდა. ახალა კი წარსული დაძლია, დაძლია ირუბაქიძეთა საგვარეულო სენი, კომმარული ჟამი და სიცოცხლე ისევ აღორძინდა. მათ ეყოლებათ ვაჟი, რომელსაც თამაზს დაარქმევენ, ბაბუის სახელს.

გველის კანის გამოცვლა პიროვნების ფერისცვალებასაც უკავშირდება, პიროვნების ზეალსვლას, მეორედ დაბადებას „გონის მხრით“ (როგორც იტყვის გრიგოლ რობაქიძე). სწორედ ესაა უნივერსუმთან კავშირის დამყარების საფუძველი, ინიციაციის უმაღლესი საფეხური. „უკეთუ ვინმე არა იშვეს მეორედ, ვერ ხელეწიფების ხილვად სასუფეველი ცათაჲ“, – გვასწავლის „ახალი აღქმა“ (იოანე, 3, 3).

ხელმეორედ შობილმა არჩიბალდ მეკეშმა ემპირიულ „მეს“ მიღმა თავისი ნამდვილი „მე“ უნდა იპოვოს და პოულობს კიდევ. იგი, ვაჟას მინდიას მსგავსად, გრძნობს მისტიკურ კავშირს სამყაროს პირველმიზეზთან, ჩართულია კოსმიურ, „სამყაროულ მთლიანობაში“. ყველაფერი, მის გარეთ მყოფი, მას უკავშირდება და მისივე ნაწილია. ამას გულისხმობს „სხვა ჩემი“. (გავიხსენოთ: „ჩემი ძმა არყოფილი ვითარ მიყვარდეს უმეტეს მზისა და უმეტეს ხრმალისა რამეთუ იყო იგი სხვა ჩემი“). რობაქიძისეული „სამყაროული მთლიანობა“, სოლოვიოვის „ყოვლად ერთობის“ („Всеединство“) მსგავსად, ღმერთის ყველგან ყოფნას გულისხმობს, რასაც ჰეგელმა მანამდე „სხვად ყოფნა“ უწოდა. (ბუნება არისო ღმერთის სხვად ყოფნა, ამბობდა ჰეგელი). სწორედ ეს აპირობებს რობაქიძის „რელიგიურ უნივერსალისტობას“ (როგორც თვითონ თქვა ვაჟას შესახებ). „რელიგიური უნივერსალისტი“ სამყაროული სიყვარულით არის გამსჭვალული. „სხვაში“ საკუთარს აღმოაჩენს, რამეთუ იმ „სხვაშიც“ ღვთაების ნაწილია, იმ „სხვასაც“ „ღვთაებრივი ცეცხლი“ (რობაქიძის გამოთქმაა) მსჭვალავს.

არჩიბალდ მეკეშმა ინიციაციის გზა გაიარა, რათა არჩილ მაყაშვილად ქცეულიყო. გრიგოლ რობაქიძესთან, ისევე როგორც მის

უძვირფასეს სულიერ წინაპართან, ვაჟა ფშაველასთან, გველი რეინკარნაციის არქეტიპული სიმბოლოა. ხელახალი შობა ხდება, როგორც მინდიასი, ისე არჩიბალდ მეკეშისა. ეს პერსონაჟები ინიციაციის გზას გადიან, ისევე როგორც ბიბლიური იონა, თუ ქართული მითოსის ამირანი. უფლის ურჩობისათვის სამ დღეს იყო იონა ვეშაპის მუცელში. გველეშაპის მუცლიდან თავდახსნა ქართული მითოსის ამირანისთვისაც ხელმეორედ შობას, რეინკარნაციას ნიშნავს. როცა ტაბა ტაბაამ გველის პერანგი შემოახვია არჩიბალდს, ეს მისი ხელახალი შობის, განახლების მიმანიშნებელი იყო.

ეს დეტალი სხვა შინაარსითაც არის დატვირთული „გველის პერანგში“. იგი დროის წარსულ მითოსურ აღქმაზე, მარადიული დაბრუნების იდეაზე მიგვანიშნებს. წრის ფორმის მქონე დროში წარსული მომავალია და მომავალი – წარსული. დრო რობაქიძისათვის არის „მარადი მყობადი“. საერთოდ, რობაქიძის აზროვნება მითოსურია და არა ისტორიული. მითი ხომ ზედროულია და ამიტომ შეესაბამება ფორმულა: „ეს არაოდეს ყოფილა, ოღონდ ყოველთვის არის!“ სალუსტიუსის ამ გამონათქვამს ხშირად იხსენებდა გრიგოლ რობაქიძე. როცა არჩიბალდ მეკეშს ტაბა ტაბაამ გველის პერანგი შემოახვია ყელზე, ეს იყო კონკრეტული მინიშნება, რომლითაც მწერალმა დროის წრიულ აღქმაზე მიგვითითა. ამ მეტაფორასაც ნიციშესთან მივყავართ. „ზარატუსტრას წინასიწტყვის“ დასასრულს ფრინველთა მეფე არწივი ლაღად ხაზავს წრეებს ლაჟვარდ ცაში. გველი კი რკალად შემოხვევია კისერზე. არწივი და გველი აქ მარადიულ განმეორებაზე, დროის წრებრუნვაზე მიგვანიშნებენ. მოძღვრება მარადიული დაბრუნების შესახებ ხომ ძირითადია ნიციშეს ფილოსოფიაში.

გრიგოლ რობაქიძის თვალთახედვით ქართულ ენაში ქართული მსოფლგანცდა აირეკლა. ჩვენი ენის ფუძესიტყვებში თაურქართული ცნობიერების უძველესი შრეებია შემონახული. მწერალი ენაში ლოგოსს ეძიებდა: „ლოგოსი, ცოცხალი თაური ციურისა და მიწიერისა, არც ერთ ენაში ისე ღრმად არ ცნაურდება, როგორც ქართულში“ (39, 308). „გველის პერანგის“ ავტორის თვალთახედვით სიტყვა „მამა“ ღრმა შინაარსის შემცველია და ამიტომ უდევს საფუძვლად ისეთ წმინდა ხატებებს, როგორიცაა მამა-მშობელი, მამული და მამა-უზენაესი. არჩიბალდ მეკეშის თავგადასავალი ამ წმინდა ხატებათა ძიებაა. ამიტომ არის მისი ცხოვრებისეული გზა სულიერი ზეადსვლა,

თუმცა ამავე დროს, როგორც მწერალი გვეუბნება, „შინაგან უკუ-
ქცევად“ აღიქმება, რადგან ეს არის საკრალური კავშირის აღდგენა
მეტაფიზიკურ პირველსაწყისთან. ასე იკვრება წრე. მართალია წრე-
ში მოძრაობა, სადაც საწყისი და საბოლოო პუნქტი ერთია, უკუქცე-
ვის მომენტს შეიცავს, მაგრამ ეს იმგვარი უკუქცევაა, რომელიც
პიროვნების ამაღლების, ღვთაებრივის წვდომის – ღვთაებრივ პირვე-
ლსაწყისთან დაბრუნების გზად იქცევა. სწორედ ესაა ზეალსვლის
საფუძველი.

გრიგოლ რობაქიძეს ნიცშეს თხზულებაში – „ტრაგედიის და-
ბადება მუსიკის სულიდან“, – ყველაზე მეტად, როგორც თვითონ
ამბობს, მარადიული დაბრუნების იდეა ხიბლავდა („დამატყვევა...
მარადიული დაბრუნების იდეამ“). ოღონდ ერთი ვერ აეხსნა: „თუ კი
მე ჩემ თავს მარადიულად ვუბრუნდები, როგორ შეიძლება ზეკაცი
გავხდე?“ (39, 227). ეს დილემა მწერლისათვის მაშინ გადაიჭრა,
როცა მიაგნო პასუხს – ზეკაცია ის, ვინც მეორედ დაბადებას
გაივლის „გონის მხრით“ და აღმოაჩენს საკრალურ კავშირს პირვე-
ლსაწყისთან, უნივერსუმთან. ასე რომ, არჩიბალდ მეკეშის (არჩილ
მაყაშვილის) ცხოვრებისეული გზა ესაა გზა ზეკაცობისაკენ, ოღონდ
არა ნიცშესეული იმორალური ზეკაცისაკენ, რომელიც სიკეთისა და
ბოროტების მიღმა იდგა, არამედ ზეკაცისაკენ, რომელიც ქართული
მითოსის „ნაწილიანი“ გმირივით ღვთაებრივი ნიშნით არის აღბეჭდ-
ილი. ამ პრინციპულ საკითხში არამც თუ დაშორდა „გველის პერ-
ანგის“ შემოქმედი „ზარატუსტრას“ ავტორს, არამედ დაუპირისპირ-
და კიდევ. გრიგოლ რობაქიძისათვის ღვთაებრივი რწმენის უარყოფ-
ელი ნიცშესეული ბრძენის მაგიერ უფრო ახლობელია გველისმ-
ჭამელი მინდია, კაცი, რომლის შემეცნებაშიც ირგვლივ ყოველივეს,
მთელ სამყაროს, ღვთაებრივი საწყისი მსჭვალავს და რომლის გამოც
მას „რობაქიძემ „რელიგიური უნივერსალისტი“ უწოდა. ასე მის-
ტიკურ პლანში მოიაზრა ზეკაცის იდეა „გველის პერანგის“ ავტორ-
მა. რობაქიძისეული ზეკაცის ეთიკური საყრდენი სწორედ ღვთაე-
ბრივი ერთიანობის რწმენაა. ამ ღვთაებრივ გზაზე ელინთა ვნებულ
ღვთაებას დიონისეს, „რომლის უხილავი სუნთქვა გამუდმებით იგ-
რძნობა „გველის პერანგში“, განსაკუთრებული მისია ეკისრება.
რობაქიძის რომანში დიონისე ხელს უწყობს არა ბიოლოგიური ინ-
სტიქტების, არამედ ღვთაებრივი საწყისის გამოთავისუფლებას (ძვე-
ლი ბერძნებიც ხომ მას „ელევთერიოსს“ – გამათავისუფლებელს

უწოდებდნენ). ამიტომ არაფერი აქვს საერთო „გველის პერანგის“ ავტორის თვალთ დანახულ ოიდიპოსის მითს ფროიდის თეორია-სთან. რობაქიძე ირონიითაც კი იხსენიებს ფროიდს დაუმთავრებელ რომანში „ფალესტრა“. „გველის პერანგის“ ფინალის საფუძველზე მამისმკვლელობა და ინცესტი დოდონა კიზირიამაც არნიშნა („ლიტერატურული საქართველო“, 2, VI, 1989 წ.), მაგრამ ფროიდის-ტულ ყაიდაზე განმარტა იგი; რობაქიძის რომანში კი სწორედ საწინააღმდეგო კონცეფციასთან გვაქვს საქმე. მამა-შვილის გათიშვა, როგორც რობაქიძე ამბობს, დასავლური მოვლენაა. ჩვენში „შვილი“ იმთავითვე „მამის წიაღშია“ (58), ინცესტი და მამისმკვლელობა კი, როგორც ვნახეთ, „გველის პერანგში“ სრულიად სხვა აზრის – ღვთაებრივი საწყისის შემეცნების გამოხატვის საშუალებაა. ამ თვალ-საზრისით ნიცშეს მოძღვრებაც კი, როგორც ვნახეთ, სახეცვლილი შინაარსით დაუდო საფუძველად საკუთარ რომანს გრიგოლ რობაქიძემ.

აქვე გვინდა ვთქვათ, რომ ნიცშეს დიდი გავლენა განიცადა კონსტანტინე გამსახურდიამ. განსაკუთრებით ეს „დიონისოს ღიმილზე“ ითქმის. ეს გავლენა სათაურიდან მოყოლებული ყველგან ჩანს რომანში, მაგრამ „დიონისოს ღიმილი“ ვერ ჩაითვლება სიმბოლისტური პროზის ნიმუშად, უპირველეს ყოვლისა, მასში მატარებელი მსოფლმხედველობრივი კონცეფციის გამო. შეუძლებელია ვილაპარაკოთ რომანის მთავარი გმირის კონსტანტინე სავარსამიძის მეტაფიზიკურ მრწამსზე. არადა, სწორედ ამ პერსონაჟის მეშვეობითაა გამოხატული რომანის იდეური კონცეფცია. კონსტანტინე სავარსამიძე სულიერად მოღლილი ინდივიდუალისტია, რომელიც საშველად მოუხმობს საზოგადოებას, მოუხმობს შეუერთდნენ მის ძახილს სულიერ მარტოობაზე, სამყაროს მოუწყობლობაზე, მაგრამ, ამავე დროს, სძულს ეს საზოგადოება, რადგან მასში გაუსახურებულ ბრბოს ხედავს.

რა თქმა უნდა, ლიტერატურული მიმდინარეობები „ჩინური კედლით“ არ არიან ერთმანეთისაგან გათიშული, არც ესა თუ ის მწერალი ქმნის ნაწარმოებს მკაცრად კანონიკური ლიტერატურათმცოდნეობითი დოქტრინის მიხედვით, ამიტომ „გველის პერანგშიც“ ვიპოვით ექსპრესიონიზმის ნიშნებს (როგორც ამ ტიპის მწერლობასთან ნაცნობობისა და ნაზიარეობის შედეგს), ისევე როგორც „დიონისოს ღიმილში“ აირეკლება სიმბოლისტური პროზის გამოცდილება. ამის მიუხედავად, თავისი მსოფლმხედველობით „გველის პერანგი“

და „დიონისოს ღიმილი“ სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობებს უნდა მივაკუთვნოთ. შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ სინამდვილეში ნიცშეს ფილოსოფიამ ორი განსხვავებული ტიპისა და მსოფლმხედველობის რომანის შექმნას შეუწყო ხელი.

კონსტანტინე სავარსამიძე ევროპიდან ბრუნდება საქართველოში, მაგრამ ვერ პოულობს სამშობლოსთან მისასვლელ გზას (პოეტისა არ იყოს, „სამშობლოს ძველი გზებით ველარ მოვაგენ, და არ მახსოვდა: მქონდა იგი, თუ მომაგონდა?“) და ორიენტირდაკარგული გულისმომკვლელად მოთქვამს: „ჩემი ცხოვრების ნახევარგზაზე შემომალამდა!“

არჩიბალდ მეკეში (არჩილ მაყაშვილი) მესოპოტამიის უდაბნოდან იწყებს სვლას სამშობლოსაკენ. უდაბნოს გავლას პიროვნების სულიერი გამოცდის სიმბოლური გააზრებაც აქვს „გველის პერანგში“ (ამიტომ ჩნდება რომანში ასე სშირად მოსეს ხატება თუ ებრაელთა გამოსვლა). „გველის პერანგის“ გმირი თანდათან იხსენებს მამულს, უბრუნდება მას. ეს დაბრუნება არა მარტო მშობლიური წიაღის, არამედ სამყაროული მთლიანობის შეცნობის საწინდარია, გზაა ღვთაებრივის წვდომისა, ღვთაებრივ პირველსაწყისთან ზიარებისა. თურმე „ხილულ, გრძნობად სამყაროში შესაძლებელია მიღმური სამყაროს იდუმალებათა გაგება“ (შარლ ბოდლერი). ასე სწამს გრიგოლ რობაქიძესაც, რომლის მსოფლალქმა სრულ თანხმიერებაშია აზროვნების სიმბოლისტურ წესთან. „სიმბოლიზმი ისეთი აზროვნებაა, რომელიც ირაციონალურ არსზე მიგვანიშნებს“.

„გველის პერანგს“ ოპტიმისტური დასასრული აქვს. გმირის ხანგრძლივი და მძიმე ოდისეა წარმატებით მთავრდება. მაგრამ ეს კონკრეტული პერსონაჟის ცხოვრებისეული გამარჯვება არაა მხოლოდ. ესაა ბოლშევიკური ანექსიისა და ტერორის შედეგად დამარცხებული, დამცირებული და რწმენაშერყეული ერისათვის საკუთარი საყრდენის მოძიებაც. რწმენის სიმტკიცისა და აღორძინების მსასოებელი იმედის ჩაგონებაც. ამიტომ განვაცხადეთ ზემოთ: „გველის პერანგი“ ქარაგმული პასუხია მწერლის თანამედროვეობის მიერ წამოჭრილ მტანჯველ კითხვებზე, როგორც ქართული რასის, ქართული ენერჯის აპოლოგია, როგორც მომავლის გეგმა.

გამოყენებული ლიტერატურა



ქართული
ლიტერატურის
საქართველო

1. აბაშიძე კ., ეტიუდები, თბ., 1970.
2. აბულაძე მ., ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან მეოცე საუკუნის ქართველ მწერლობაში, თბ., 1977.
3. ასათიანი გ., სამი საღამო დემნა შენგელაიასთან, გაზ., „ლიტერატურული საქართველო“, 1971, 5 ნოემბერი.
4. ბარნოვი ვ., თხზულებანი 10 ტომად, თბ., 1961-1964.
5. ბარდაველიძე ვ., ქართველი ხალხის რელიგიური აზროვნების ისტორიიდან, მიმომხილველი, ტ. I, თბ., 1949.
6. ბაქრაძე ა., მითოლოგიური ენგადი, თბ., 1969.
7. ~~ბაქრაძე ა., ილია და აკაკი, თბ., 1992.~~
8. ბლოკი ა., რჩეული, თბ., 1995.
9. ბოდლერი შ., ლექსები პროზად (პარიზის სპლინი), თბ., 1991.
10. ბოსლეველი ე., ილია ჭავჭავაძე და მისი ახალი პოემა „განდევილი“, გაზ., „შრომა“, 1883, №8.
11. გამსახურდია ზ., „ვეფხისტყაოსანი“ ინგლისურ ენაზე, თბ., 1984.
12. გამსახურდია კ., რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ.2, თბ., 1959.
13. გიგინეიშვილი ი., ვასილ ბარნოვის სტილის თავისებურებათა საკითხისათვის, ქართული სიტყვის კულტურის საკითხები, წიგნი მერვე, თბ., 1988.
14. დადიანი შ., რჩეული თხზულებანი. ტ.1, თბ., 1958.
15. დუმბაძე ნ., ქართული სიმბოლიზმი, ბათუმი, 1973.
16. ვალერი პოლ, რჩეული პროზა, თბ., 1983.
17. ვართაგავა ი., ვასილ ბარნოვი, „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, 1922, №1.
18. ვახტანგისეული ვეფხისტყაოსანი, ტფ., 1937.
19. ვერესაევი ვ., აპოლონი და დიონისე, აღმანახი „საუნჯე“, 1989, №5-6.
20. თევზაძე თ., მხატვრული სახის მეტამორფოზები, თბ., 1991.
21. თვარაძე რ., თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა, თბ., 1985.
22. კარბელაშვილი ც., „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის მითოლოგიური ინტერპრეტაციისათვის, ლიტერატურული ძიებანი, თბ., 1983.
23. კვესელავა მ., პოეტური ინტეგრალები, თბ., 1977.
24. კიზირია დ., გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი“ რუსულ-

- ევროპული სიმბოლიზმის კონტექსტში, გაზ., „ლიტერატურული საქართველო“ 1989 2 ივნისი.
25. კიკნაძე ზ., შუამდინარული მითოლოგია., თბ., 1979.
26. მაგაროტო ლ., ნიცშეს გავლენა გრიგოლ რობაქიძის ადრეულ შემოქმედებაზე, გაზ., „ლიტერატურული საქართველო“, 1985, 20 ოქტომბერი.
27. „მეოცნებე ნიამორები“, ჟურნ., 1919, №3.
28. „მეოცნებე ნიამორები“, ჟურნ., 1920, №4.
29. „მეოცნებე ნიამორები“, ჟურნ., 1922, №8.
30. მერჩულე გ., გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება, ქართული პროზა, წ., 1, თბ., 1982.
31. ნიცშე ფრ., ესე იტყოდა ზარატუსტრა, თბ., 1993.
32. ნოზაძე ვ., „ვეფხისტყაოსნის“ ღმრთისმეტყველება, პარიზი, 1963.
33. პეტრე-იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი), შრომები, თბ., 1961.
34. პლატონი, ნადიმი, თბ., 1964.
35. რადიანი შ., ვასილ ბარნოვის ისტორიული რომანები, თბ., 1944.
36. რობაქიძე გრ., გველის პერანგი, ტფ., 1926.
37. რობაქიძე გრ., გველის პერანგი. ფალესტრა, თბ., 1988.
38. რობაქიძე გრ., სერია – შერისხულნი, თბ., ტ. 2, 1994.
39. რობაქიძე გრ., ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია (კრებული), თბ., 1996.
40. სახოკია თ., წინასიტყვაობა ვ. ბარნოვის კრებულისა „ტფილისის აჩრდილები“, ტფ., 1929.
41. სიგუა ს., მარტვილი და ალამდარი, თბ., 1991.
42. სიგუა ს., ავანგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში, თბ., 1994.
43. სირაძე რ., ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ., 1978.
44. სოფოკლე, თებეს ტრაგედიები, თბ., 1988.
45. ტაბიძე ტ., თხზულებანი სამ ტომად, ტ. 1, თბ., 1996.
46. ტაბიძე ტ., ჟურნ. „ცისფერი ყანწები“, 1916, №2.
47. ქართლის ცხოვრება, ტ. 1, თბ., 1955.
48. ქართული ლიტერატურული ესსე, თბ., 1986.
49. ქიაჩელი ლ., თხზულებანი 4 ტომად, ტ. 1, თბ., 1984.
50. შენგელაია დ., „სანავარდო“ (დიდი უჟმური), ჟურნ., „მნათობი“, 1924, №1, 2, 3.

51. შენგელაია დ. „ტფილისი“ ჟურნ. „მნათობი“ 1927, №1, 2, 3.
52. შუა საუკუნეების ფილოსოფიის პრობლემები, ნაწ. I, თბ., 1981.
53. ჩიქოვანი ს., რჩეული ნაწერები, თბ., 1963.
54. ჩხეიძე ო., ვასილ ბარნოვი (რომანი და ისტორია), თბ., 1976.
55. ჩხენკელი თ., ტრაგიკული ნიღბები, თბ., 1976.
56. ცირეკიძე ს., მთვარეულები, ქუთაისი, 1921.
57. ცისკარიძე ვ., უახლესი ლიტერატურის საკითხები, თბ., 1972.
58. წიფურია ბ., ცისფერყანწელთა ლიტერატურული სკოლა, სადისერტაციო ნაშრომი (ხელნაწერი), თბ., 1993.
59. ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად, ტ. 2, თბ., 1988.
60. ჭუმბურიძე გ., გაზ., „სახალხო გაზეთი“, 1911, №250.
61. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია, ტფ., 1908.
62. ჯალიაშვილი მ., თაობიდან თაობამდე, თბ., 1994.
63. ჯორჯაძე ა., წერილები, თბ., 1989.
64. ხინთიბიძე ე., შუასაუკუნეობრივი და რენესანსული „ვეფხისტყაოსანში“, თბ., 1993.
65. „ხომალდი“, ჟურნ., 1922, №4-5.
66. ხომერიკი მ., პიერატიული „გველის პერანგსა“ და „ფალესტრაში“, აღმანახი „განთიადი“, 1990, №2.
67. ხომერიკი გ., წერილების სერია („ოიდიპოსი“, „დიონისე“, „აპოლონი“ და სხვ.), „სკოლა და ცხოვრება“, 1983. №1, 2, 3, 8, 9.
68. Аверинцев с., Античность и современность, М., 1972.
69. Белый А., Арабески, М., 1911.
70. Белый А., Начало века, М., 1990.
71. Белый А., Петербург Москва, Тула, 1989.
72. Бердяев Н., Смысл творчества, М., 1916.
73. Блок А., Собрание сочинений в шести томах, т.2. Л., 1980.
74. Бодлер Ш., Искания рая, СПб, 1908.
75. Брюсов В., Ключ тайны, "Весы", 1904, №1
76. Брюсов В., Вопросы поэтики, т.6. М., 1973.
77. Верхарн Э., Метерлинк М., М., 1972.
78. Гегель, сочинения, т.8. М-Л., 1935.
79. Голлербах Э., В. В. Розанов (жизнь и творчество), П., 1922.

80. Гиппиус З., Сочинения, стихотворения, проза, М., 1991.
81. Гуревич А., Категории средновековой культуры, М., 1972.
82. Долгополов Л., Начало знакомства, в книге А. Белый Проблемы творчества, М., 1988.
83. Кувакин В., Религиозная философия в России (начало XX века), 1980.
84. Ломтев С., Проза русских символистов, М., 1994.
85. Лосев А., Проблема символа и реалистическое искусство, М., 1976.
86. Лосев А., Философия, мифология. культура, М., 1991.
87. Мережковский Д. Полное собрание сочинений, М., 1914. т.12.
88. Мережковский Д., Христос и Антихрист, трилогия в пяти книгах, С-П., 1911-1914.
89. Ницше Фр., Полное собрание сочинении, М., 1902.
90. Робакидзе Гр., Портреты, Тифл., 1919.
91. Сологуб Ф., Тяжелые сны, М., 1990
92. Штейнер Р., Из летописи мира, М., 1914.

წინათქმის მაგიერ

მოღერნიჭმის აუცილებლობა და ეროვნული საფყისები	7
ხელახლა ანთებული ჩირაღდნები	21
მცირე ჳორმაში მოქცეული იდეა	34
ვასილ ბარნოვი	52
ორი ეპოქისა და სტილის მიჯნაზე	52
ნეოქრისტიანული და რენესანსული იდეალები	65
„როგორც რამ კაცთღმერთი ყოველმხრივ სრული“	75
მითი და ისტორიის საზრისი	88
ღემნა შენგელაია	111
„სანავარდო“ – რომანი პიროვნულ და ნაციონალურ ხვედრზე	111
„ტფილისი“ – ხელოვანის განუხორციელებელი იდეა	145
ბრიგოლ რობაქიძე	156
„გველის პერანგის“ პარადიგმა	156
ვნებული დიონისეს ქართული ნიღაბი	174
გამოყენებული ლიტერატურა	195



გამომცემლობის რედაქტორი ცირა ჯიშკარიანი
ტექრედაქტორი ფრიდონ ბუღალაშვილი
კორექტორი ლუიზა თორდუა

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 7.07.97
 საბეჭდი ქაღალდი 60X84¹/₁₆
 ნაბეჭდი თაბახი 12,25
 პირ. ნაბეჭდი თაბახი 11,39
 პირ. საღ. გამტარობა 11,51
 სააღრ. 10,06

ფასი სახელშეკრულებო

ტირაჟი 500

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,
 380028, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 14

ტექსტი კომპიუტერზე ააწყვეს
მარია ნიკლაურა, ნინო ბულდეღავა, ნატო ჯიშკარა
დააკაბადონა ვინა რუაძე



აიწყო და დააკაბადონდა მეცნიერებათა ალორძინების ფონდის
 გამომცემლობა „ინტელექტის“ კომპიუტერულ ცენტრში

თბილისი, გ. ჩუბინაშვილის ქუჩა 50

