

K 2.13 891
3

საქართველო
საბავშვო ბიბლიოთეკა



გ. მუხრანელი
მხატვრული სახის
ბუნებისათვის
ძველ ქართულ
პროზადი

განათლება

გრივირ ფარულავა


ეროვნული
ბიბლიოთეკა

**მხატვრული სახის
გუნებისათვის ძველ ქართულ
პროზაში**

რედაქტორი პროფ. ლ. მინაბაძე



გამოცემლობა „განათლება“
თბილისი — 1982

8C109(003)+8C109-3

8Г1

83 ГР1

899.962.109—3

ფ 303



ეროვნული
ბიბლიოთეკა

წინამდებარე წიგნს იმ ლიტერატურული კმნილებების მხატვრულ-ესთეტიკურ სამყაროში შევყავართ, რომელთაც ჩვენი ახალგაზრდობა ჯერ საშუალო, შერევი უმაღლეს სასწავლებელში ეცნობა. დაკვირვების ძირითადი საგანია მხატვრული სახის არსი, პოეტური ზანტაზიის ბუნება, ადამიანის შინაგან განცდათა გამოსახვის საშუალებები ძველ ქართულ პროზაში.

წიგნი სარგებლობას მოუტანს მოსწავლე ახალგაზრდობასა და მასწავლებლებს.

რეცენზენტები: პროფ. აბ. ბაჟინილია
დოც. ლ. ბრიგოლაშვილი

საანგარიშო
0007-2000
კვანთაძე

60501—066

П _____ 161—82 © გამომცემლობა „განათლება“, 1982
M—602(08)—82

ყოფილება სასულიერო ლიტერატურისადმი ეროვნულ კულტურასთან დამოკიდებულების მიუცილებელ ნაწილადაა მიჩნეული დღეს. რადგან ყველა ხალხი თავისი სულის საუკეთესო ნაწილს ამზეურებს პოეზიაში, თითოეული პერიოდი თუ დარგი ლიტერატურის ისტორიისა ფასეულია. იგი მშვენიერის გაგების ამა თუ იმ ასპექტს წარმოგვიდგენს. ავტორიტეტული თვალსაზრისის თანახმად, „ახალი ევროპული ლიტერატურა, რომლის განვითარების შედეგად XVIII—XIX სს. მიჯნაზე წარმოიქმნება თანამედროვე ტიპი ლიტერატურისა, თავის დასაწყისს დაახლოებით ჩვენი ერის პირველი ათასწლეულის ნახევრიდან იღებს. თუმცა უკანასკნელ ხანებში ტრადიციად იქცა, ძირები და არსი ახალი ლიტერატურისა მოიძებნოს აღორძინების ეპოქაში... მაშინ, როცა რენესანსიც შეიძლება გავებულ იქნეს, როგორც შინაარსობრივი განვითარება იმისა, რაც უკვე იყო შექმნილი. ამიტომ ჩვენ გულდასმით უნდა გავაანალიზოთ ტიპი ლიტერატურული სტრუქტურისა, შუა საუკუნეების დასაწყისში რომ ჩამოყალიბდა“¹. ლიტერატურული სტრუქტურის ქრისტიანულ ტიპს მხოლოდ თანამედროვე ესთეტიკური მოთხოვნის დაკმაყოფილებას ვერ წავუყენებთ. „ისტორიული დამსახურება ფასდება არა იმის მიხედვით, თუ რა არ მოუციათ ისტორიულ მოღვაწეებს თანამედროვე მოთხოვნებთან შედარებით, არამედ იმის მიხედვით, თუ რა მოგვცეს ახალი თავიანთ წინამორბედებთან შედარებით“². ქრისტიანულმა ხელოვნებამ კი (როგორც ამას თავის ადგილას ვაჩვენებთ) ბევრი რამ საგულისხმო და ფასეული მოგვცა. ქართულ სინამდვილეში ამ ხელოვნებას წარმოადგენს სვეტი-

¹ Теория литературы (Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер), Институт мировой литературы им. А. М. Горького, кн. I, М., 1962, стр. 216.

² ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 9, გვ. 217.

ცხოველი და კუმურდო, ბეთანიის, ყინწვისის და უბისის ფრესკები, ჯვარცმული ფიგურები იშხნის, ზარზმისა და მარტვილის იქრო-მქედლობისა, ქორალი „შენ ხარ ვენახი“... იმავე რიგში დგას იაკობ ცურტაველის „შუშანიკის წამება“, იოანე საბანისძის „საბანისძის ცხოვრება“, გიორგი მერჩულის „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“ და გიორგი მცირის „ცხოვრება გიორგი ათონელისა“, ნინოს ცხოვრება, ჰიმნები იოანე მტბევარისა, მიქელ მოდრეკილისა და სხვათა. მათში ძალუმადაა გაცხადებული სულიერი ფიზიონომია ქართველი ხალხისა. „...უძველესი, საეკლესიო-სასულიერო სტილის მწერლობა, — ამბობს აკად. კ. კეკელიძე, — ისეთივე ორგანული ნაწილია ჩვენი ლიტერატურის საერთო მდინარისა, როგორც საერო, ის პირველი, აუცილებელი საფეხურია ჩვენი ლიტერატურული კიბისა, ამასთანავე ისეთივე რეფლექსი გარკვეულ ხანაში გაბატონებული კლასის ფსიქო-იდეოლოგიისა და ესთეტიკურ-მხატვრული გემოვნებისა, როგორც საერო მწერლობა თავისი ეპოქისა“³.

ლიტერატურული მოდელი, რაიც ქართულმა სასულიერო მწერლობამ შექმნა, თავისებურია, სათანადო მსოფლალქმის სპეციფიკით გაშუალებული. მაგრამ ძირითადი სტრუქტურული პლანი, სადაც ეს თავისებურებანი იყრიან თავს, მხატვრულია. იგი მოვლენის გრძნობადი სილამაზის იქეთ იმზირება, სიღრმისეულ, შინაგან მშვენიერებას ესწრაფვის; აქედან გამომდინარე, გრძნობადი სინამდვილის დეფორმაციას ახდენს თავისი მიზნის კვალობაზე. „რელიგიური მსოფლგაგება მხატვრული მეტყველების განვითარებას კი არ აფერხებდა, არამედ თავისი იდეალების შესაბამის, გარკვეული მნიშვნელობის მხატვრულ ხერხთა ფორმებს ძებნიდა. რელიგიური მსოფლმეგობრებით აღქმული ქვეყანა ყალიბდებოდა თავის ესთეტიკურ სისტემაში, რომლის პირველი ცნება იყო ღმერთი — სილამაზისა და სიყვარულის სიმბოლო. ამრიგად, თუ მონასტრული ასკეტის პრინციპი მშვენიერების უარყოფაში ხედავდა ღმერთთან მისვლის გზას, რელიგიური მსოფლგაგება ქვეყნის შემეცნებას შინაგანად მის სილამაზეში ახორციელებდა, რადგან სილამაზე თვითონ იყო ღმერთის სუბსტანცია“⁴.

3 კ. კეკელიძე, ეტიუდები, II, 1945, გვ. 3.

4 გ. იმედაშვილი, ქართული კლასიკური საგლობლის პოეტური მეტყველების ზოგი საკითხი. კრებ. კ. კეკელიძის დაბადების 80 წლისთავის აღსანიშნავად, 1959, გვ. 150.

ჩვენი ყურადღების საგანი ეს თავისებური „ესთეტიკური სის ტემა“ იქნება. მაგრამ მხატვრული სახის ბუნების თავისებურების დადგენას ქართულ ჰაგიოგრაფიაში აქვს ნათელი და ლოგიკური მიმართულება. ზანი: გამოკვეთოს ამ ნაკადის ორგანული თანაზიარობა მხატვრულ თულ მწერლობასთან, ამ თავდაპირველი ძირების ნაყოფიერება თხუთმეტსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე.

მხატვრული სახე კი ამა თუ იმ ხალხის ესთეტიკური მსოფლ-აღქმის ძირითადი გამომავლინებელია. მაქს ვერლი ამბობს: „როგორც ქეშმარიტად მიუცილებელი ელემენტი კულტურული ადამი-ანური არსებობისა, მხატვრული სახის პრობლემა ღრმად მსჭვალავს ნებისმიერი ენობრივი და ნებისმიერი მხატვრული გამოსახვის პრობლემათა სფეროს და საბოლოო ანგარიშით ეხება ადამიანის ყოფიერებას — როგორც ინდივიდუალურს, ისე კოლექტიურს, როგორც არსებით ნაწილში, ისე მის ისტორიულ განვითარებაში საერთოდ“⁵. გამოვდივართ რა მხატვრული სახის, როგორც ეპოქის ამ-რეკლავის, ამ ზოგადი გაგებიდან, თან ვფიქრობთ, რომ მხატვრული სტილი თავისთავად არის მომენტი ეროვნული ხასიათისა. ეს აზრი მეგზურად წავიმძღვარეთ ქართული ჰაგიოგრაფიის ძეგლებზე დაკ-ვრვებისას. ამის შემდეგ კი ძნელი არ იყო იმ დასკვნამდე მისვლა, რომ საჭიროა რაღაც „ერთი თვალი“ ქართული ჰაგიოგრაფიის, ფრესკების, ოქრომჭედლობის, არქიტექტურის, საგალობელთა ეს-თეტიკური ბუნების უკეთ აღსაქმელად.

ჩვენ არ ვილაპარაკებთ ჰაგიოგრაფიული ძეგლების მხატვრული ენის შესახებ. თემის ინტერესების მიღმა დევს სფერო პოეტური სინტაქსისა და ტროპებისა — ეპითეტი, მეტაფორა, შედარება და ა. შ. „...ამ პაწაწა სახეებში როდია შეფარული ქეშმარიტი ძალა ხე-ლოვნებისა. შეიძლება ნაწარმოები თითქმის არ შეიცავდეს მეტა-ფორას, და ამავე დროს წარმოადგენდეს ერთ გიგანტურ სახეს, მხატ-ვრულ ბირთვად შეკრულს ხასიათებისაგან, გარემოებათაგან და ა. შ. ...ტროპი, უაღრესად „სიტყვიერი“ სახის ეს წარმომადგენელი, ძალზე შეკუმშულია, ერთმნიშვნელოვანია. მხატვრულ აზრს — აქ-ტიური და თავისთავადი სიცოცხლისათვის გარდუვლად ესაჭიროე-ბა რაღაც სხვა. ...მხატვრულ აზრს „თავისი თავის გამოსავლინებ-ლად“ ძალუძს მოიპოვოს უფრო მსხვილი ერთეულები — ხელოვნე-

⁵ Макс Верли, Общее литературоведение, М., 1957, стр. 10.

ბის სახეები“⁶. ქართული ჰაგიოგრაფიის მხატვრული სინამდვილიდან ჩვენ ამ „მსხვილ ერთეულებს“ გამოვყოფთ, წარმოვასწავლებას ისეთი „დიდი“ მხატვრული სახეებისა, როგორცაა მღვწედება და სულის მოძრაობა, სიუჟეტი, ხასიათები და ვინაობის ნაგანი ხილვანი.

ყოველი მხატვრული ანალიზისათვის ამოსავალია ნაწარმოების თვითკმარობა, როცა ობიექტურ და სუბიექტურ სინამდვილესთან (ცხოვრებასა და ხელოვანთან) მისი დამაკავშირებელი ხაზები ჩანან და განიცდებიან არა როგორც ამ ქმნილების გარეთ გასული ფესვები, არამედ, როგორც მისი შინაგანი მომენტები⁷. ქართულ ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებებშიც ჩვენ ყურადღებას ვაპყრობთ ამ თვითკმარებულებას, როცა მოხსნილ-გადაამუშავებულად განიცდება ისტორიულ და მწერლის სინამდვილესთან დამაკავშირებელი ფესვები ნაწარმოებისა. მიუხედავად ამისა, რაგინდ თვითკმარიც არ უნდა იყოს მხატვრული ქმნილება, მისი სრულფასოვანი ესთეტიკური აღქმა შეუძლებელია ისტორიული სინამდვილისა და მწერლის პიროვნებისაგან იზოლირებულად. მსჯელობა ქართული ჰაგიოგრაფიის პოეტიკის საკითხებზე ხერხდება დღეს, როცა შეგვიძლია დავემყაროთ ქართული ისტორიულ-ფილოლოგიური მეცნიერების სოლიდურ მონაპოვართ. ეპოქა, ბიოგრაფია მწერლისა, ლიტერატურული წყაროები, ენა, თანადროული ხელოვნება, სოციოლოგია და ფსიქოლოგიური პირობები, — აი, არასრული ნუსხა იმ ისტორიულ-ლიტერატურული წანამძღვრებისა, რომელთაც ვიშველიებდით. ლიტერატურის ისტორია, როგორც ამბობენ, პრინციპულად კი არ განსხვავდება პოეტიკისაგან, არამედ საგნის განხილვის სიბრტყით. მხატვრულ ნაწარმოებზე მთლიანად ვრცელდება ის, რაც კარლ იასპერსმა თქვა ადამიანურ არსებობაზე საერთოდ: „ყოველი ცდა ისტორიაზე ამალღებისა გარდაიქცევა სიცრუედ, როცა ჩვენ ვცოდებით მას. უმთავრესი პარადოქსი ჩვენი არსებობისა იმაში მდგომარეობს, რომ ჩვენ სამყაროზე ამალღება ძალგვიძს მხოლოდ მა-

⁶ Теория литературы, кн. I, стр. 93, 97. ნაშრომში ძირითადად ვემყარებით მხატვრული სახის იმ გაზრებას, რომელიც ამ კოლექტიურ მონოგრაფიაშია მოცემული სამამულო და უცხოური მეცნიერების უკანასკნელ მონაპოვართა შეჯამებით.

⁷ Б. К а в а д е, ესთეტიკური საგნის ბუნებისათვის, 1965, გვ. 82.

შინ, როცა ვცხოვრობთ სამყაროში, და ეს პარადოქსი მეორდება ისტორიულ ცნობიერებაში, რომელიც მალღდება ისტორიაზე⁸.
ძველი რუსული მწერლობის აღიარებული მკვლევარი დ. ს. ლიხაჩევი ჩოვი ერთგან ამბობს: „ლიტერატურათმცოდნე უნდა ფლობდეს ესთეტიკური ათვისების მაქსიმალურ უნარს, და ერთდროულად მაქსიმალურ უნარს თავისი ესთეტიკური ემოციების სხვებისთვის გადაცემისა. ამ თვალსაზრისით, ლიტერატურის ისტორია არა მხოლოდ მეცნიერებაა, არამედ ხელოვნებაც, და ლიტერატურის შემეცნება არის არა მარტო მეცნიერული შემეცნება, არამედ მხატვრული“⁹. ჩვენ ამ მოთხონის ერთგულებას ვცდილობდით.

⁸. Jaspers Karl, Vom Ursprung und Ziel der Geschichte, Zürich 1949, s. 16.

⁹ Д. С. Лихачев, Об эстетическом изучении памятников культуры прошлого, «Вопросы литературы», 1936., № 3, стр. 11.

პირველი თავი

ქრისტიანული ხელოვნების ძირითადი პრინციპები

(შესავალი)

ადამიანისა და ღმერთის, რეალურისა და იდეალურის ქრისტიანული გაგება იყო რეაქცია ამ მომენტთა ურთიერთმიმართების ბუნებაზე, როგორც იგი ანტიკურ სამყაროში ესმოდათ. კლასიკური ანტიკურობის ხანაში კი სულიერის, იდეალურის სამკვიდროდ მიწიერ-მატერიალური, გრძნობადი არსებობა მიიჩნეოდა. ამის შესაბამისად, კლასიკური ხელოვნება „...გვაძლევს ყველაზე სრულ ურთიერთშერწყმას სულიერი და გრძნობადი უშუალო არსებობისა, როგორც მათს შესატყვისობას“¹. ან, როგორც მეორეგანაა ნათქვამი: „კლასიკურ ხელოვნებას ესმის თავისუფალი სულიერობა, როგორც განსაზღვრული ინდივიდუალობა და ჰერმესს ამ უკანასკნელს უშუალოდ მის სხეულებრივ არსებობაში...“². აქ სულიერობა ქმნის საფუძველს და პრინციპს შინაარსისა, ხოლო ბუნებრივი მოვლენა მიწიერ-გრძნობად არსებობაში — ფორმას. რეალურისა და იდეალურის ამ იგივეობაში საფუძველი და განმსაზღვრელია რეალური. მატერიალური არსებობა, ცოცხალი სხეული აქ თვითონ აფუძნებს თავის თავს და როგორც კრიტერიუმი ყველაფრისა, არ საჭიროებს არავითარ სხვა კრიტერიუმს თავისი თავისათვის. „ამისდაკვალად, აქ სხეულებრივ-ცხოვრებისეული სტიქია თავის თავს ამკვიდრებს. იგი თავისი თავისათვის მიზანიცაა და საშუალებაც, იგი თავისი თავისათვის იდეალიცაა და სინამდვილაც. იგი თავიდან ბოლომდე ერთიანად „იდეალურია“ და თავიდან ბოლომდე „რეალურია“³. აქედან გამომ-

1 Гегель, Лекции по эстетике, Соч., т. XII, М., 1938, стр. 83.

2 Гегель, Лекции по эстетике, Соч., т. XIII, М., 1940, стр. 12.

3 А. Ф. Лосев, История античной эстетики, М., 1963, стр. 60.

იხსარე, ანტიკურმა სამყარომ კატეგორია იდეალისა არ იცოდა. არ იცოდა, იმ აზრით, რომ თანადროულობაში განფენილი ჰარმონიიდან ამოდიოდა. სრულიად არ ფიქრობდნენ, რომ იგი ყველგან უდაკრესულად სეულად იბოვნებოდა, მაგრამ აქ, ამქვეყნიურ სინამდვილეში მტკიცედ მოქმედებდა ციპულად მისაწვდომი კი იყო⁴. ზოგადი, ღვთაებრივი, იდეალური უდრიდა კერძოს, ადამიანურს, რეალურს, ოღონდ რაფინირებულს, განწმენდილს ყველა იმ ნაკლისაგან, რაც მხოლოდ გრძნობად არსებობაზე, შემთხვევითსა და სასრულოზე მიუთითებდა. ძველი ბერძნული აზროვნება კაცობრიობის ლამაზსა და ნორმალურ ბავშვობას გამოხატავდა, როცა ამ ლოგიკას ემყარებოდა — ლამაზ სხეულში ლამაზი სულია („ნორმალური ბავშვები იყვნენ ბერძნები“⁵).

ეს ზოგადფილოსოფიური საწყისი ხელოვნებაში საყოველთაოსა და კერძოს, ზოგადისა და ინდივიდუალურის იგივეობაში გამოიხატა. ანტიკურ ლიტერატურაში გმირი ორი თვალსაზრისით არ განიხილება. საზოგადოებრივი და პირადული ადამიანის სახეში უშუალოდ ემთხვევა ერთმანეთს, წარმოადგენს არა შეერთებას, არამედ განუსხვავებლობას. ზოგადისა და ინდივიდუალურის დიალექტიკური გამთლიანების პრობლემა აქ არ დგას, ისინი იგივეობრივი არიან თავიდანვე⁶.

ეს გულუბრყვილო ჰარმონია დაარღვია ქრისტიანობამ; სამყარო „ამ ქვეყნად“ და „იმ ქვეყნად“, სინამდვილედ და იდეალად გათიშა. როგორც მარქსი ამბობს, „...მიწიერი საფუძველი თავის თავს შორდება და დამოუკიდებელი სამეფოს სახით ღრუბლებში მყარდება“. ეს გათიშვა კი „...შეიძლება აიხსნას სწორედ ამ მიწიერი საფუძველის თვითგათიშვითა და თვითწინააღმდეგობით“⁷. გაცნობიერებულ იქნა, რომ წინააღმდეგობა არსებობს ადამიანის შიგნით, ცხოვრების შიგნით: „აზრი, რომელმაც თავდაყირა დააყენა ანტიკურობის ლოგიკა, იმაში მდგომარეობდა, რომ მონა ადამიანია, ხოლო, შესაბამისად, ადამიანი არის მონა ღვთისა“. რამდენადაც ღმერთი სულ-

4 Теория литературы (Основные проблемы в историческом освещении), кн. I (Образ, метод, характер), М., 1962, стр. 213. შემდგომ დავასახელებთ შემოკლებით — Теория литературы, кн...

5 К. Маркс, К критике политической экономии. Маркс, Энгельс, Ленин об искусстве, М., 1957, стр. 17.

6 Теория литературы, кн. I, стр. 328—347.

7 თეზისები ფოიერბახის შესახებ, კ. მარქსი, ფ. ენგელსი. რჩეული ნაწერები, 1950, გვ. 485.

შია, ადამიანი თავისი სინდისის მორჩილია; მრავალი ბატონი წაცვლად, — ერთი „უფალი“, რომლის წინაშე ყველა თანასწორია. „მთავარია ახალი გაგება ადამიანისა და ღმერთისა, როგორც უსასრულობათა (მიკროკოსმოსი და მაკროკოსმოსი), და მათი უკიდურესი (დამოუკიდებლად საზოგადოებისა, ფენისა, წოდებისა, მდგომარეობისა და ა. შ.) მიმართება (ღმერთკაცი და ღმერთი, რომელიც ადამიანში ცხოვრობს). რომელიც განმსჯელი გონებისათვის ყველაფერი ეს ჩანდა გროვად შეუსაბამობათა: „ჯვარს აცვეს გლახაკი ჩამოფლეთილი და მერე უცბად აღმოჩნდა, რომ იგი ღმერთია“⁸. მიწიერ, ხორციელ, ამქვეყნიურ სიგლახაკეში თავსდება და ცოცხლობს სულიერი, მშვენიერი, იდეალური, — აი, რა დაამკვიდრა ქრისტიანობამ. ეს კი იყო დიდი აღმოჩენა ანტიკურობასთან შედარებით⁷

ძველი ბერძენისათვის სრულიად უცხო იყო მსჯელობისა და ადამიანის აღქმის ეს ლოგიკა, რომელსაც პავლე მოციქულის ეპისტოლეში (2, კორინთელთა, 6, 7—10) ვხვდებით: „სიტყუთა ჭეშმარიტებისაჲთა, ძალითა ღმრთისაჲთა, საჭურველითა მით სიმართლისაჲთა მარჯუნისაჲთა და მარცხენისაჲთა;

დიდებითა და გინებითა, გმობითა და ჭებითა, ვითარცა მაცთურნი და ჭეშმარიტნი;

ვითარცა უცნაურნი და საცნაურნი, ვითარცა მოსიკუდიდნი, და აჲა ესერა ცხოველ ვართ, ვითარცა სწავლულნი და არა სიკუდილდნი;

ვითარცა მწუხარენი, და მარადის გვხარის; ვითარცა გლახაკნი, და მრავალთა განვამდიდრებთ; ვითარცა არარაჲ გუაქუს, და ყოველივე გუაქუს“.

ნეტარი ავგუსტინე ამბობს: „ღმერთს არ შეუქმნია არც ერთი — არ ვამბობ, ანგელოზი — მაგრამ ადამიანი, რომლის შესახებაც არ უწყოდეს, რომ ბოროტი იქნება იგი, ისევე, როგორც ღმერთმა ადრიდანვე უწყის, რაგვარ კეთილ მიზანთათვის იქნებიან კაცნი მისგან წინასწარგანჩინებულნი, — და ასე, — ჯაჭვი საუკუნეთა, ვითარცა ულამაზესი პოემა, შეამკო ერთგვარ ანტითეზათაგან“⁹.

წინააღმდეგობის ამ სულითაა აღბეჭდილი ქრისტიანული

⁸ Теория литературы, кн. I, стр. 214.

⁹ О граде Божиим, IX, 18. Избранные сочинения Блаженного Августина, М., 1786.



შსოფლაღქმა, სოციალურ-ეკონომიკური ურთიერთობანი, მთელი საზოგადოებრივი ცხოვრება¹⁰.

• ზოგადი და კერძო, ღვთაებრივი და მიწიერი ცნობიერების დაპირისპირებული ერთმანეთთან ქრისტიანი მოწამის მხატვრული სახეში და ხელოვნებაც მათი მორიგებისა და „მთლიანობის“ თავისებურ გადაწყვეტას გვაძლევს.

ქრისტიანული ხელოვნება „...მოხსნის იდეისა და რეალობის დასრულებულ მთლიანობას და კვლავ უბრუნდება, თუმცა უმაღლეს პლანში, განსხვავებასა და დაპირისპირებას ამ ორი მხარისა“, — ამბობს ჰეგელი. შემდეგ ფილოსოფოსი აზუსტებს თავის აზრს. კლასიკურმა ხელოვნებამ მოგვცა ყველაფერი, რის მოცემაც ძალუძს ხელოვნებას, რომლის იდეალიც გრძნობად-მატერიალურ სინამდვილეს ემთხვევა მთლიანად. „მაგრამ ამ შერწყმისას სინამდვილეში სული არ არის თავისი ჭეშმარიტი ცნების შესაბამისად წარმოდგენილი, ვინაიდან სული არის უსასრულო სუბიექტურობა იდეისა, რომელსაც, ატარებს რა აბსოლუტურად შინაგან ხასიათს, არ ძალუძს ამ სახით თავისუფლად გაიშალოს, ადექვატური ფორმა მიიღოს მანამდე, სანამ ჩაკეტილია სხეულებრივ ფორმაში, განფენილია უკანასკნელში, როგორც თავისი არსებობის ადექვატურ ფორმაში“¹¹ ქრისტიანული ხელოვნება უარს ამბობს „...კლასიკური ხელოვნების განუყოფელ მთლიანობაზე, რამდენადაც მან მოიპოვა შინაარსი, რომელიც გამოდის საზღვრებიდან კლასიკური ხელოვნების ფორმისა და გამოხატვის მისეული საშუალებებისა“. ანტიკურ ხელოვნებაში „კონკრეტული შინაარსი არის თავის თავში მთლიანობა ადამიანური და ღვთაებრივი ბუნებისა, მთლიანობა, რომელიც სწორედ იმიტომ, რომ იგი მხოლოდ უშუალოდ და თავის თავში არსებობს, ადექვატურ გამოვლინებას აღწევს უშუალოდ და გრძნობადი სახით. ბერძნული ღმერთი გულუბრყვილო ჰერესისა და გრძნობადი წარმოდგენისათვის არსებობს“¹¹. ამისდაკვალად, ანტიკური ეპოსისა და დრამის პერსონაჟთა ძალა და არსი გრძნობადი სინამდვილის ფაქტების, საგნებისა და ამბების სფერო-

¹⁰ ამის შესახებ იხ. Эйнкен Генрих, История и система средневекового мирозерцания, Спб., 1907. М. Дворжак, Очерки по искусству средневековья, М., 1934, стр. 71. Основы марксистско-ленинской эстетики, М., 1960, стр. 255—271. Franz Kraus. Geschichte der christlichen Kunst (erste Band), Berlin, 1906, s. 4—56.

¹¹ Гегель, Лекции по эстетике. Сочин., т. XII, стр. 83—84.

ტიმურობისა ქმნის მარტივის მხატვრული სახის განმსაზღვრელ შინაარსს. იმის შეგნება, რომ ფაქტებთან, საგნებთან და, საერთოდ, სასრულო ემპირიულ სინამდვილესთან ამ საგანძურის ელემენტები მხოლოდ შემთხვევითა და დროებითაა გადაბმული, ანიჭებს მარტივ ექტს თავისუფლებას და ტკობას თავისი უსასრულობით. დევ პლატონი მიუთითებდა, რომ ზენში არსებული ღვთაებრივი საწყისის ლტოლვა თავისი თავის უკვდავყოფისაკენ შეიძლება განხორციელდეს მხოლოდ, როგორც სულის მიმართება თავის თავთან და სრული შეცნობა თავისი ბუნებისა სულისაგან (სახელმწიფო, წიგნი VII).

ჰეგელი, რომელიც ქრისტიანული შუა საუკუნეების ხელოვნებას საერთოდ „რომანტიკულს“ უწოდებს, ხოლო მის უპირველეს გამოხატულებად გაანალიზებული აქვს „რელიგიური სფერო რომანტიკული ხელოვნებისა“ (ტ. XIII), ამბობს: „ჰემარიტ შინაარსს რომანტიკულისა ქმნის აბსოლუტური შინაგანი ცხოვრება, ხოლო შესაბამის ფორმას — სულიერი სუბიექტურობა, რომელიც წვდება თავის დამოუკიდებლობასა და თავისუფლებას“¹⁴. აქედან გამომდინარე, ქრისტიანული იდეალის აღმქმელი სუბიექტიც განსხვავებულია ანტიკური ხელოვნების აღმქმელი სუბიექტისაგან. მოწამის სახე ჰავიოგრაფიულ ნაწარმოებში თუ ბიზანტიურ ფრესკებზე გრძნობადი კვრეტისათვის არაა გათვალისწინებული. მათი ავტორები ორიენტაციას იღებენ აღმქმელის შინაგან ცხოვრებაზე, გულზე, გრძნობისა და ინტიმის შეუფერხებელ აღმაფრენაზე, ლირიკული ექსტაზის ისეთ ინტენსივობაზე, რომელიც ადვილად შლის საზღვარს ესთეტიკურ საგანსა და ამ საგნის აღმქმელ სუბიექტს შორის. „სულს სწყურია ხელოვნება, რათა სრულად ფლობდეს თავის თავს“¹⁵. წარმოსახვას აქ ხილული სამყარო ევიწროება. მხატვრული სახე ბიძგს იძლევა „...ხილულიდან უხილავისაკენ,

ისევე, როგორც ჰეგელის ფილოსოფიაში, საერთოდ (ბიბლიაშიც, ეკლესიის მამების უძველეს თხზულებებში), ერთმანეთისაგან მკაცრადაა გარჩეული „ДУХ“ და „душа“. პირველი იგივეა, რაც ცნება „აბსოლუტური სულისა“ ძეგლთან ან „პირველმიზეზისა“ თეოლოგიაში, რომელზეც პავლე ამბობს: „უფალი სულ არს“ (2 კორინთ. 3, 17). აი, ეს „სული“ თავის შესაბამის არსებობას, — ამბობს ჰეგელი, — პოულობს მისთვის „მშობლიურ“ სულიერ სამყაროში ადამიანისა. ამ უკანასკნელს ძველ ქართულში „სამშვინველი“ ეწოდებოდა.

¹⁴ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин. т. XIII, стр. 89.

¹⁵ მაქს კომერელის სიტყვები მოგვაქვს მ. ვერლის წიგნიდან — Общее литературоведение, М., 1957, стр. 84.

გრძნობადიდან ზეგრძნობადისკენ აღმასვლისათვის“. ფრესკებში ეს იმაში გამოიხატება, რომ „ფორმები იძენენ კრისტალურ ჩასით, ფერწერულ გააზრებას ცვლის ხაზობრივი, პლასტიკური მკვლევარობა და ხაზგასმული სივრცობლიობა ადგილს უთმობს სხვადასხვა გეგმებს“¹⁶. ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ამ ახალ ზოგადესთეტიკურ ტენდენციას სანიმუშოდ გამოხატავს, მაგალითად, ჰედური ხატი ზარზმიდან, რომელზედაც უფლის ფერისცვალებაა გამოსახული (IX ს.). აკად. გ. ჩუბინაშვილი ამის თაობაზე წერს: „ზარზმის ფერისცვალების ხატის ფიგურები არა მხოლოდ ყოველგვარ პლასტიკურობას და მოცულობას არიან მოკლებულნი, არამედ უბრალოდ სუსტ რელიეფსაც კი. ჩვენს წინაშეა საკუთრივ ხაზობრივი ნახატი... ამგვარად, გამოკვეთილად მოხაზულია ფიგურის კონტური, ფიგურის მთელი შიგნითა მხატვრობა მოცემულია ხშირი ხაზობრივი გამკაფიოებით ტანსაცმლის ნაოქებისა; თვით სახეები ფიგურებისა შესრულებული იყო უბრალოდ საღებავებით, ე. ი. პრინციპულად უარყოფდნენ პლასტიკურობას“¹⁷.

სწორედ იმის გამო, რომ ქრისტიანული პოეზიის ძირითად შინაარსს ქმნის „მზარდი საყოველთაობა და დაუცხრომლად მოქმედი სიღრმე სულისა“, ყველაზე შესაბამის ფორმად მას ევლინება გრძნობათა ინტენსიური მოძრაობა, დაღადისი ინტიმურობისა და, საერთოდ, ლირიკული ექსტაზი. ლირიზმი აქ ის ფორმაა, ის ტონია, რომელიც „...როგორც ერთგვარი საყოველთაო არომატი სულისა, აღავსებს თვით სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებებსაც კი, ვინაიდან აქ გონს და სულს ყველა თავისი ქმნილებით სურს ისაუბროს გონთან და სულთან“¹⁸ (აქ „дух“ და „душа“ ერთმანეთის გვერდითაა და პირველისათვის ვიყენებთ — „გონს“).

როგორც ნ. დიმიტრიევა განმარტავს, „ასეთი ხელოვნების სახეებში ფიზიკურ სილამაზეს არ შეიძლება არ დაეხია უკანა პლანზე და არ გადასულიყო თავის საპირისპირო მდგომარეობაშიც კი. დადგა დრო სხვა სილამაზის ძიებისა, რომელიც აღქმული და გამოხატული იქნებოდა სხვაგვარად“. ამ ხელოვნ-

¹⁶ Лазарев В. Н., Византийская эстетика, История византийской живописи, т. I, М., 1947, стр. 28, 37.

¹⁷ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство (Текст), Тбилиси, 1959, стр. 37—38.

¹⁸ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин. т. XIII, стр. 97. ანალოგიური აზრი იხ. Теория литературы, кн. I, стр. 215.

ნებისათვის „...უცხოა ის სიყვარული ნატურალური, ნორმალური ფორმების სილამაზისადმი, ის სწრაფვა ცხოვრებისეულობისაკენ რომელიც ასე დამახასიათებელია ანტიკური სამყაროსათვის... ამ ჯობინებდა შთაგონებულ ექსტაზის ხატვას ულამაზო, გაღეულ სხეულში“. წარმოდგენაც კი ლამაზი გარეგნობისა, ლამაზი სხეულისა „...გარკვეულ დისპროპორციულობასა და დეფორმაციას უკავშირდება. ეს თვალსაჩინოა არა მარტო გოტიკაში, არამედ აგრეთვე, მაგალითად, ბიზანტიურ ხელოვნებაში: სახეები პაწაწინა ტუჩებით, გაზვიადებულად ვიწრო ცხვირით და ძალიან დიდი თვალებით, წაგრძელებული, წვრილი, მოხრილი ფიგურები“¹⁹.

მშვენიერებაზე უარი კი არ უთქვამთ, ესთეტიკა კი არ მოუსპიათ, „დადგა დრო სხვა სილამაზის ძიებისა“. ახალმა დრომ სილამაზის ახალი გაგება მოიტანა, მნიშვნელოვანწილად ღრმა და ისეთი სფეროების მწვდომელი, რომელიც მისი გზით და მის შემდეგ გახდა ნაწილი ადამიანურობის ცნებისა. „ესთეტიკა შუა საუკუნეებში არ შეუმუსრავს ქრისტიანულ მორალურ წინააღმდეგმედებას... საქმე ეხებოდა არა უბრალოდ ბრძოლას შუასაუკუნეობრივ აზრსა და ესთეტიკას შორის, არამედ ახალ განსაზღვრებათა შექმნას, უფრო ნატიფ სხვაობათა დადგენას“. წინარე მხატვრული ტრადიციები ახალ ნიადაგზე იქნა გადმოტანილი და არა საერთოდ უარყოფილი და დანგრეული. „ხელოვნების აპოლოგეტებმა მოხერხებულად „გაძარცვეს მტრები“ თავიანთი საკუთარი მიზნებისათვის, ე. ი. თავიანთი ინტერესებისათვის გამოიყენეს წარმართული ძველი ეპოქის კულტურა და ამით გარკვეული საზომით შემოინახეს კლასიკური ხელოვნება ეკლესიის ჰერქვეშ, თუმცა ახალი სახით“²⁰. ამ ახალ ხელოვნებაში წინარე ეპოქის მიერ შექმნილი „...ობიექტურად ფასეული არ რჩება გაუგრძელებლად, თუმცა არაფერი არ განახლდება იმ სახით, რა სახითაც ერთ დროს არსებობდა. განვითარება სულიერი კულტურისა წარმოადგენს დიალექტიკურ პროცესს, უარყოფისა და მემკვიდრეობის, უკუგდებისა და განგრძობის მთლიანობაში. არამეცნიერულად უნდა მივიჩნიოთ ცდები, გაგებულ იქნეს მხატვრული კულტურა ფეოდალური ფორმაციისა — უზარმაზარი

¹⁹ Искусство феодальной эпохи. Основы марксистско-ленинской эстетики, М., 1960, стр. 264.

²⁰ К. Гилберт, Г. Кун, История эстетики, М., 1960, стр. 147. იხ. აგრეთვე М. Дворжак, Очерки по искусству средневековья, стр. 72.

და ისტორიულად უცილობელი ეპოქისა ხალხთა ცხოვრებაში — როგორც სრული დაცემა, რეგრესი მონათმფლობელური ერთკულტურასთან შედარებით. ხელოვნებას მთლიანად, მისი წამყვანი ტენდენციებით, საერთოდ არ შეუძლია არსებობა, თუ ვერა უკიდურეს ცხოვრებისეულ სიმაართეს: ისტორია არ უშვებს ასე „არამწარმოებლურ დანახარჯს“²¹.

ძველი ბერძენი ხელოვანის ბავშვურად გულუბრყვილო მხერა მშვენიერს, სულიერს მხოლოდ მატერიალურში, მიწიერში, სხეულში ეძებს. ლესინგს მოაქვს ერთი ძველი ეპიგრამატისტის სიტყვები მახინჯი გარეგნობის კაცის შესახებ: „ვინ მოისურვებს დაგხატოს შენ, როცა დასანახავად ეზარები ყველას“, — და ასე ახასიათებს ანტიკურ ესთეტიკურ ნორმას: „გონიერი ბერძენი განუწყესებდა მას (ხელოვნებას, გ. ფ.) უფრო ვიწრო საზღვრებს (ახალ დროსთან შედარებით, გ. ფ.) და ამოცანად უსახავდა მას მხოლოდ მშვენიერ სხეულთა განსახიერებას. ბერძენი ხელოვანი არაფერს გამოსახავდა, გარდა სილამაზისა... ბერძენი ხელოვანის ნამუშევარში მომხიბვლელი უნდა ყოფილიყო სრულყოფილობა თვითონ საგნისა“²². მაგრამ ბუნებრივად ისმება კითხვა: „რა არის სხეული, რომელიც გამოხატავს არა რაიმეს ზესხეულებრივს, არამედ სწორედ თავის თავს?.. და მაშინ ვღებულობთ, რომ სილამაზე ისაა, რაც ვლინდება სხეულებრივსავე თავისებურებებში თვით სხეულისა, ე. ი. მისი ნაწილების ჰარმონიაში, მისი სტრუქტურის სიმეტრიაში... სულ სხვა რაიმეს ვპოულობთ ჩვენ, მაგალითად, შუა საუკუნეების იკონოგრაფიასა ან არქიტექტურაში, სადაც გარეგნული მატერიალურობა გამოხატავს სრულიად არა თავის თავს, არამედ რაღაც სულიერს, რაც სხეულზე მაღლა დგას და მასში პოულობს თავის მხოლოდ მიახლოებით გამოხატულებას. ამისდაკვალად, ობიექტური განუყოფლობა სხეულის სილამაზისა თვით სხეულისაგან, როცა შინაგანი შინაარსი მაინცდამაინც ისევ იმავე სხეულად გვევლინება, არის არსებითი თავისებურება ანტიკური სილამაზისა“²³. მატერიალურ გარემოზე ზემოქმედების, ობიექტურ მოვლენებში მონაწილეობის და ფაქტობრივი ღვაწლის პირდაპირპროპორციულია ანტიკური ლიტერატურის გმირის სულიერი მინა-

21 Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 256.

22 Лаокоон (или о границах живописи и поэзии), М., 1957, стр. 80.

23 А. Ф. Лосев, История античной эстетики, стр. 93.

არსი. სულის თავისთავადი მოძრაობა, მისი შინაგანი ცხოვრება თავის სიხარულითა და ტკივილებით ქრისტიანობამ აღმოაჩინა და მას, როგორც პრინციპს, არ იცნობს ანტიკური ხელოვნება, რამდენადაც „...ყველაზე ნაკლებად ღრმავდება ფსიქოლოგიაში, განსაზღვრულია სულის შინაგან ცხოვრებაში“²⁴. „ანტიფსიქოლოგიზმი“ მიაჩნია ლოსევს ანტიკური ესთეტიკის ერთ თავისებურებად.

ქრისტიანული ხელოვნება „ამჯობინებდა შთაგონებული ექსტაზის გამოხატვას ულამაზო, გალუულ სხეულში“. მომენტი „შთაგონებული ექსტაზისა“, დაძაბული შინაგანი ცხოვრებისა ქმნის აქ ისეთი ხასიათის შინაარსს, რომელიც ყველაზე ნაკლებად შეიძლება დაუკავშირდეს რეალურ-მიწიერი არსებობის მომხიბვლელობასა და კმაყოფილებას, სხეულებრივი სილამაზის ყვავილოვნებას, ხოლო ყველაზე ადვილად გაუწვდის ხელს მატერიალურად უსრულსა და ფიზიკურად ნაკლულევანს, როგორც შინაგანად შესატყვის ფორმას თავისი თავისა. აი რატომ დაუკავშირდა სილამაზის ახალი გაგება გარკვეულ დისპროპორციულობასა და დეფორმაციას (გარეგნული სილამაზის გაგება). ჰეგელი ამბობს: „კლასიკურ სილამაზესთან შედარებით ულამაზო აქ გამოდის, როგორც უცილობელი მომენტი ყველა მიმართებაში“²⁵.

შედეგად ვღებულობთ იმას, რომ, მაგალითად, მარტვილის მხატვრულ სახეში ჰავიოგრაფი ძირითადად ორიენტაციას გმირის სულის მოძრაობაზე იღებს, მის შინაგან გაცნობაზე გვესაუბრება; ინტიმი, ღალადისი, სასოება, ლოცვა, გოდება, მოლოდინი, ნატვრა, ხმოვანება სულის უფაქიზესი სიმისა, საგნობრივ რეალობად ქცეული ფიქრები, აი ის ასპარეზი ძირითადად, სადაც იხარჯება მოწამის შინაგანი ენერჯია და რითაც მის იდეალურ ძლევამოსილებას ვეზიარებით (სხვა ასპარეზზე მოქმედებენ აქილევსი და ოდისევსი, ანტიგონე და ოიდიპოსი). როგორ იქცევა ამ შემთხვევაში სახვითი ხელოვნება, მან ხომ ყველაფერი გრძნობად-მატერიალურში უნდა გამოსახოს? ბიზანტიურ ფერწერაში, ამბობს ლაზარევი, „თავი, როგორც ცენტრი სულიერი გამომხატველობისა, ხდება დომინანტი ფიგურისა, იმორჩილებს რა ყველა დანარჩენ ნაწილს. სხეული მთლიანად გადადის მეორე პლანზე, გადაიქცევა რა თითქმის უწონად სიდიდედ, რომელიც იმალება მიღმა ტანსაბურავის თხელი ნა-

²⁴ იქვე, გვ. 210.

²⁵ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин. т. XIII, стр. 106.

ოქებისა, რომლის ხაზობრივი რიტმიკა განყენებულ, ირაციონალურ ხასიათს ამჟღავნებს. იმავე განსაკუთრებულ როლს, რასაც ანტიკურ ქანდაკებაში თამაშობს ტორსი, ბიზანტიურ ხატზე ანტიკურებს თავი“²⁶. თავის კომპოზიციაში კი აქცენტირებულია მალალი მუდლი და ხაზგასმულად ფართო თვალები, სადაც კონცენტრირებულია ძირითადი სულიერი შინაარსი. თვალები ის სარკმელია, რომლითაც ვიყურებით გმირის სულში და რომლითაც, მეორე მხრივ, გმირის შინაგანი სამყარო აშუქებს. ყურადღება ექცევა კიდურების, განსაკუთრებით მტევანის დამუშავებას. წაგრძელებული ხელის თითების ნერვული ექსტიკულაცია რთულ შინაგან ცხოვრებაზე მიუთითებს. ძველ ქართულ ხელოვნებაში ასე წარმოგვიდგებიან დავით გარეჯის, ბეთანიის და უბისის ფრესკების წმინდანები, იშხნის, ბრეთის, მარტვილის ჭედურ ნიმუშებზე გამოსახული ფიგურები ჯვარცმულისა. იშხნის ჯვარცმის შესახებ გ. ჩუბინაშვილი ამბობს: „...სწორედ ექსპრესია, გამომხატველობითობა გვევლინება დომინანტად იმ შთაბეჭდილებაში, რასაც ეს ფიგურა აღძრავს, და განსაკუთრებით მისი თავი, როგორც ეს საერთოდაა დამახასიათებელი აგრეთვე ადრეული შუასაუკუნეების დასავლეთ ევროპული ხელოვნებისათვის. ...უმთავრესი და, ასე ვთქვათ, დამაგვირგვინებელი ყველაფრისა — ესაა სახე ჯვარცმულისა. თავი დახურული და ჩაცვნილი თვალებით გამახვილებულ სახეზე, რომელიც სავსეა მწუხარებით, გადატანილი ტანჯვით, მოქანცულობით, და თითქოს მოსვენების წინათგრძნობით შეჩერებულია. მსუბუქი დახრა თავისა მხოლოდ ავსებს ამ შთაბეჭდილებას. ამგვარად, ხელოვანს იტაცებდა განსახიერება არა ფიზიკური წამებისა, არამედ სულიერი ტანჯვისა“²⁷. განსაკუთრებით ხაზგასასმელია უკანასკნელი გარემოება: ხელოვანს იტაცებს არა ფიზიკური წამება, არამედ სულიერი ტანჯვა. ქრისტიანული ხელოვნების გმირი, უპირველეს ყოვლისა, სულიერი არსებაა წინააღმდეგ ანტიკური გმირისა. რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ინდივიდუალია, რომლის ქმედებაში ფართულად ცხოვრობს სულიერი შინაარსი (პოეტური მზერა არ გამოყოფს მას).

26 Византийская эстетика, История византийской живописи, т. I, стр. 32.

27 Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, стр. 59—60.

ამის შემდეგ ბუნებრივად ისმება კითხვა: რაზე გვესაუბრებიან ქრისტიანული ხელოვნების ჯვარცმული ფიგურები, ანთებულ ხელები და ნერვიულად მახვილი სახეები, რა კონკრეტული შედეგებს დევს ფრესკების, ჰაგიოგრაფიულ მარტილობათა და საეკლესიო საგალობლების გმირთა ტრაგიკულ ექსტაზში?

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ღრმად ანალიტიკური პასუხი ამ კითხვაზე ასეთია: „აქ, რა თქმა უნდა, იგულისხმებოდა რაღაც უფრო ფართო, ვიდრე საეკლესიო ასკეტიზმის უბრალო გადაღება გამომსახველობითი ფორმების ენაზე. ეკლესიურობის პირობით ჩარჩოებში სტიქიურად იყო გამოხატული წინააღმდეგობა სიმდიდრის, კეთილდღეობის, ძალაუფლების სამყაროსა და მწუხარების, სიღატაკის, ტანჯვის სამყაროს შორის. ეს სამყარო, რომელიც ანტიკურობის ხანაში ხელოვნების ყურადღების გარეშე რჩებოდა და მას მხოლოდ კვარცხლბეკად ემსახურებოდა, ტალღად მოაწყდა ხელოვნებაში და დაამსხვრია მშვენიერი, მაგრამ მიიწვეზული ჰარმონია. მან თან მოიტანა „ბარბაროსული“, „ველური“ ფორმები: ნათელი სამყარო კლასიკური ძველი დროისა, როგორც ჩანდა, დაიმარხა ამ ნაკადის ქვეშ“²⁸ (ხაზი ჩვენია, — გ. ფ.).

იმის უარყოფა კი არ შეიძლება, რომ ხელოვნება ეკლესიას ექვემდებარებოდა, მაგრამ დაქვემდებარების ფაქტი არაა გადამწყვეტი ამ ხელოვნების ასახსნელად.

ამოსავალ მომენტად რელიგიასთან ხელოვნების კავშირს იმიტომ ვერ ავიღებთ, რომ თვით რელიგიას, ისევე როგორც ხელოვნებას, აღმოაჩნდებათ უფრო ზოგადი მნიშვნელობის განმსაზღვრელი ფაქტორი. „საჭიროა, შევეცადოთ გავიგოთ თვით რელიგიისა და ხელოვნების განპირობებულობა უფრო ზოგადი ისტორიული მიზეზებით. ეს ზოგადი მიზეზები გვიხსნიან ნამდვილ საერთოობას ცნობიერების განსხვავებული ფორმებისა, როგორადაც ეპოქის რელიგიური და მხატვრული ცნობიერებანი გვეკლინებიან“²⁹. ფრიად საყურადღებოა აზრია. თვით საფუძველი ქრისტიანული რელიგიისა გარკვეულმა ისტორიულ-საზოგადოებრივმა მიზეზებმა შექმნეს; ამ

²⁸ Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 264.

²⁹ Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 259.

ნიერის ესე სახლი ჩუენი კორცისაჲ არის „აღმენებული ღმრთისა მიერ“ (2 კორინთ. 5, 1).

ამავე თვალსაზრისს იზიარებდნენ ეკლესიის მამებიც. ოქტობერი (II ს.) ამბობს: „თავისი ძალებით ჩვენს გონებას არ ძალუძს განვიტოვოთ ღმერთი, როგორც იგი არის, მაგრამ შეიძენებს მას ყოველთა შექმნილთა მისთა საქმეთა სილამაზითა და სამყაროს მშვენიერებით... მისი ძალა აღავსებს ყოველივეს ცაშიც და მიწაზეც, როგორც ამას უფალიც იტყვის. ...წმინდა წერილის თანახმად, ღმერთმა შექმნა ყოველივე და შექმნილი უყვარს“³¹. სრსებობა, ყოფიერება არის „სიკეთე“. — აი, აზრი, რომელსაც მრავალგზის უბრუნდება ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი³². ხოლო ავგუსტინე ხაზგასმით იტყვის: „ყველაფერი, რაც არსებობს იმ საზომით, რომლითაც იგი არსებობს, წილნაყარია სიკეთესთან“³³. როცა ყოველივე ამას ვითვალისწინებთ, აღარ გვიკვირს, რომ ბიზანტიური ლიტერატურის პოეტიკისადმი მიძღვნილ წიგნში ერთ თავს ასეთი საგულისხმო სათაური აქვს: „ყოფიერება როგორც სრულქმნილება — სილამაზე როგორც ყოფიერება“. ავტორი ამბობს: „პირველი, რასაც ანგარიში უნდა გაუწიოს შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობის განმმარტებელმა, ეს არის ჩვენთვის მოულოდნელი შეხედულება ყოფიერებაზე როგორც უპირატესობაზე, როგორც ყველა სრულქმნილების მთლიანობაზე, რაშიც ესთეტიკური სრულქმნილებაც შედის“³⁴.

მეორე-მესამე საუკუნეთა ზღურბლზე კლიმენტი ალექსანდრიელი, ემყარება რა ქრისტიანულად გადამუშავებულ პლატონურ ესთეტიკას, წამოაყენებს პრინციპს „ქეშმარიტი სილამაზისა“. აქ გაერთიანებულია პლატონისეული „სილამაზის იდეა“ და მშვენიერება მატერიალური სინამდვილისა. ასეთი სრულქმნილი სილამაზით აღბეჭდა ღმერთმა მის მიერ შექმნილი გრძნობადი ქვეყანა, — გვასწავლის ქრისტიანი მოაზროვნე; ადამიანის სხეულიც ღვთაებრივი შემოქმედების ნაყოფია და იგი „სილამაზისა და თანაზომიერების

31 Творения Оригена, О началах, Казань, 1899, стр. 17, 91, 129.

32 პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი), საღმრთოთა სახელთათვის, IV, შრომები. გამოცემა ს. ენუქაშვილისა, 1961.

33 J. P. Migne. Patrologia cursus completus. Series Latina. Paris. 34 col. 132.

34 С. С. Аверинцев, Поэтика ранневизантийской литературы, М., 1977, стр. 37.

კანონების“ მიხედვით შეიქმნა³⁵. იმავე ეპოქის მეორე დღი (როგო-
წე ტერტულიანე, რომელიც თავის თანამედროვეთ მკაცრად აფო-
თხილებდა, არ გატაცებულიყვნენ ფუფუნებითა და გრძელდღეს-
ლამაზით, მიუთითებდა ხორციელი საწყისის დიდ მნიშვნელობაზე
ადამიანთათვის: „მეტყველებაც ხორციელების ერთ-ერთი ორგანოა;
ხელოვნებანიც ხორციელების წყალობით არსებობენ. მეცნიერებაც
და გენიაც დავალებულია მისგან: ხორციელების დახმარებით აღს-
რულდება ყოველგვარი სამუშაო, ყოველგვარი საქმიანობა და ყო-
ველგვარი სამსახური“³⁶. ამგვარად, ყოველგვარ სულთერ წარმატებას
მიწიერი არსება უცილობლად ამყარებს სხეულის სამსახურზე (მა-
შინაც, როცა უარყოფს და მალღდება ამ უკანასკნელზე. ადამიანუ-
რი არსებობის ეს ანტინომია, რომელზედაც ჩვენს დროში კარლ იას-
პერსი მიაპყრობს ყურადღებას, როგორც ვხედავთ, აღრევეა ნაგრძ-
ნობი).

საქმე იმაშია, რომ პოზიტიური მიმართება მატერიალური სუბ-
სტანციისადმი ქრისტიანობის საფუძველშივე დევს. რელიგიურ სის-
ტემათა გრძელ ისტორიულ რიგში ქრისტიანობა პირველი რელი-
გია, რომელმაც ღმერთი ჩვეულებრივი ადამიანიდან შობილად აღი-
ქვა, ჩვენივე მსგავსი ხორციელი არსებობით შემოსა, მიწიერ სინაჟ-
დვილეში აცხოვრა და ჯვარცმულის ეკლის გვირგვინი ადამიანთა
ხელთ დაადგა თავზე. პავლე მოციქული ქრისტეს შესახებ ამბობს:
„მას შინა დამკვიდრებულ არს ყოველივე სავსება ღმრთეებისაა
კორციელად“ (კოლასელთა. 2. 9). მთელი სისავსე ღვთაებრივი ბუ-
ნებისა, გონებით მიუწვდომელი არსი ლოგოსისა, ამ განმარტების
მიხედვით, სრულიად ეტევა სხეულში ადამიანისა. ნიკეა-კონსტანტი-
ნეპოლის სიმბოლოს ინტერპრეტაციით კი, ქრისტეს მოსვლა მიწა-
ზე არის არა უბრალოდ „ხორცმესხმა“, არამედ მაინცდამაინც „გან-
კაცება“. ამის თაობაზე საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის შემა-
ჯამებელ ნაშრომში ნათქვამია: „თავისი თავგანწირვით ადამიანები-
სათვის, ხორცმესხმით, ღმერთმა უსასრულო ფასეულობა მიანიჭა
თვითეულ ადამიანს, გაითანაბრა იგი თავისთან“³⁷. ადამიანთა მწყა-
ლობელი ღმერთის იდეა, ამბობს კორნელი კეკელიძე, „არის კუთვ-
ნილება ქრისტიანობისა, რომელმაც ასეთი ლოზუნგი წამოაყენა:

³⁵ Clemens Alexandrinus (Werke). 3. Aufl., Bd 1=3. Berlin, 1960—
1972. Pead. 1., 65.

³⁶ J. P. Migne Patrologia cursus completus. Series Latina. 2, 581 B

³⁷ Теория литературы, кн. 1, стр. 214.

„ღმერთი სიყვარული არს“ (იოან. IV, 8, 16), მან, ღმერთმან, უსრულეთ შეიყუარა სოფელი ესე, ვითარმედ ძეცა თვისი მხოლოდშობილი მისცა მას“ (იოან. III, 16), მისცა მის წინაშე დამნაშავე ქვეყნის რიობას „მაღხინებლად ცოდვათა“ მისთა, „რათა ცხონდნენ“ (იოან. III, 17) ერს“ (I იოან. IV, 9—10). სხვა რელიგიურ სისტემებში სიყვარულით აღსავსე ღვთაების, სახიერი ღვთის ადგილს იკავებს ან ბერძენ-რომაელთა განყენებული სამართლიანობა, ან ებრაელთა „თვალი თვალისა წილ და კბილი კბილისა წილ“, ან აღმოსავლეთის მრისხანე შეიხი, რომელიც ერთსადაიმავე დროს ბატონ-პატრონიც არის და უღმობელი მსაჯულიც თავისი ქვეშევრდომებისა (მაჰმადიანობა)“³⁸.

ქრისტე მიწაზე მცხოვრებ ადამიანებზე მზრუნველად და ამ ქვეყნის მოყვარედ მიაჩნდათ ძველ საქართველოშიც. ასე ფიქრობდნენ ერის ყველაზე საუკეთესო შვილები. იოანე საბანისძე ამბობდა: „ყოვლისა მპყრობელმან ღმერთმან და დიდად უხუმან უფალმან, რომელმან არა უგულვებელს-ყო ურვაჲ კაცთაჲ და სიყუარულისათჳს კაცთაჲსა ქალწულისაგან წმიდისა ჯორცნი შეიმოსნა, წმიდითა მით ჯორციითა მისითა სამოთხით გამოვრდომილსა მას კაცსა, დაცემულსა, ზეცად აღუწოდა და მიუწოდმელსა მას საიდუმლოსა ღირს ყო, რომელ-იგი არა იყო, და დაადგრა, რომელ-იგი იყო, დიდებაჲ მაცხოვრისა ჩუენისაჲ იესუ ქრისტესსა მას დამდაბლებასა ჩუენთჳს“³⁹ (ხაზი ჩვენია — გ. ფ.). როგორც ვხედავთ, ხორციელი ბუნება იქ „წმიდადა“ შერაცხილი. ბიბლია გვასწავლის: „ჯორცნი ეგე თქუენნი ტაძარნი თქუენ შორის სულისა წმიდისანი არიან“ (პავლე, I, კორინთ. 6, 19).

არა მხოლოდ ამქვეყნიური, იმქვეყნიური არსებობაც ქრისტიანობას ხორციელი ბუნებით აქვს წარმოდგენილი. უსხეულო არსებობა მარტო მამა ღმერთს, ძეს და სულიწმიდას მიეწერება. რას ნიშნავს ადამიანის სიკვდილი, მერე მკვდრეთით აღდგომა, რა კვდება სახელდობრ? — სხეული. მაშასადამე, აღდგება ის, რაც კვდება, სხეული. განა ამას არ ამბობს მოციქული პავლე: „დაეთესვის ჯორცი მშვნეიერი და აღდგების ჯორცი სულიერი“ (I კორინთ., 15 44). „ჯორცი მშვნეიერი“, მიწაში დათესილი, ამზადებს და „აღმოაჩევი-

³⁸ ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. 11, 1958, გვ. 200.

³⁹ ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი I (IV—X სს), ილია აბულაძის რედაქციით, 1963. გვ. 51. შემდგომ დაეასახელებთ შემოკლებით: ძეგლები, 1...

ლებს“ ხორცს სულიერს, რომელიც ისევა ჩვენი სახლი „იქ“, ოღონდ სახლი ხელთუქმნელი და უხრწნელი, როგორც სხეულია ღვთის მიერ აშენებული სახლი „აქ“, მიწაზე: „უკეთესი ქუთუნი იქვე ესე სახლი ჩუენი ვორცისაჲ დაირღუეს, აღშენებულა“ (ქმნისაჲს მიერ, მაქუს ჩუენ სახლი ველით-უქმნელი, საუკუნოჲ ცათა შინა“ (პავლე, 2, კორინთელთა, 5, 1). ორივენი განმარტავს: „სხეული, რომლითაც ჩვენ ვისარგებლებთ უხრწნელობისას, ძალმოსილობისა და დიდების ეჲსს, სხვა როდი იქნება, ვიდრე ის, რომლითაც ახლა ვსარგებლობთ დამცრობასა, ხრწნადობასა და უძლურებაში: არამედ იგივე სხეული, განთავისუფლებული უძლურებათაგან, რომელშიც იგი ახლა იმყოფება, შეიცვლება დიდების სახედ და გადაიქცევა სულიერად, და, ამგვარად, ის, რაც იყო ჭურჭელი უსახელო ყოფისა, განწმენდის შემდგომ შეიქმნება ჭურჭლად ღირსებისა და სამყოფელად ნეტარებისა“⁴⁰.

✱ ქრისტიანობა არ უარყოფს ამ ქვეყანას, მაგრამ მიიჩნევს, რომ მიწიერი ცხოვრების ბევრი მხარე თავის თავში შეიცავს შესაძლებლობას იქცეს ჩვენს მტრად; გონების მკაცრ საწყისს დაუმორჩილებელი მიწიერი ბუნება აზიანებს სულიერ ცხოვრებას. უმაღლეს ძლევამოსილებად სახარება იმას კი არ მიიჩნევს, საერთოდ აღიკვეთო და მოაშთო ხორციელი სწრაფვანი, მოაკვდინო სხეული, გაექცე მტერს, არამედ შეებრძოლო მას, დასძლიო წინააღმდეგობა, გონიერების მკაცრ კონტროლს დაუქვემდებარო ხორციელი სურვილი, შენ იბატონო იმაზე, რაც შენზე ცდილობს გაბატონებას. წინააღმდეგობა და ბრძოლა საუკეთესო „მესა“ და მდაბალ „მეს“ შორის, ამ ბრძოლაში მოპოვებული გამარჯვება ითვლება ყველაზე დიდ გამარჯვებად სახარებაში (და არა სხეულის დამახინჯება და მოშთობა). წინააღმდეგობითა და ბრძოლით იხსნება გზა ღმერთამდე ამაღლებისა. ამ შინაგან წინააღმდეგობასა და ბრძოლაში განცდილი ტანჯვაა ნათელმოსილი, ვინაიდან იგი აფორმებს ჭეშმარიტ პიროვნულ ცნობიერებას და სიყვარულს მოყვასისადმი, (და არა ტანჯვა სხეულის მოშთობისა, რაც არაფერს ქმედითს არ ქმნის). სიტყვა-სიტყვით არ უნდა გავიგოთ არც ეს ნათქვამი: „არა წინააღმდეგობად ბოროტისა...“. იგიც ოთხთავის ზოგად პათოსში უნდა განვიხილოთ. ლაპარაკია იმაზე, რომ ბოროტების გზით არ უნდა ვებრძოლოთ ბოროტებას, და არა, საერთოდ, არ ვებრძოლოთ (მა-

⁴⁰ Творения, стр. 298.

შინ გაუგებარი იქნება იოანეს გამოცხადების „მსგავსი ძისა კაცი-
საი“, რომელსაც აქვს „მახული ორპირი აღლესული“ და შემეხრავს
ბოროტებას; გაუგებარი იქნება წმინდა გიორგისა და „წმიდა მხე-
დართა“ ვრცელი ლიტერატურული ციკლი). ხორცის დასახრება
შეუთავსებელი უნდა ყოფილიყო სახარების სულთან, როგორც ბო-
როტების გზით ბრძოლა ბოროტებასთან. ✓

მაინც რას კრძალავს ქრისტიანობა, რისგან ვანრიდებას მოუ-
წოდებს იგი?

~~ადამიანის სულიერი სიწმინდის ყველაზე საშიშ მტრად ამ ქვე-
ყანაზე მიჩნეულია სიყვარული და სწრაფვა ფულისაკენ, თქო-
ვერცხლობაკენ, მიწიერ სიამოვნებათაკენ, ფართო მნიშვნელობით.~~
ყველა მათგანს სახარება აერთიანებს ერთი მტრის — მამონას სა-
ნით. ისინი მტრად იქცევიან, როცა გაბატონდებიან ადამიანზე, ტი-
რანებად, მჩაგვრელებად გვაქცევენ. არც ერთი მიწიერი მოთხოვ-
ნილება თავისთავად არ ითვლება ბოროტებად, ზომიერების ფარგ-
ლებში მათი დაკმაყოფილება ბუნებრივადაა მიჩნეული. ბუნებრი-
ვად, და არა ცოდვად, ითვლება საჭმელისა და სასმელის მოთხოვ-
ნილება: „იცის მამამან თქუენმან რაჲ გიგმს ამათ ყოველთაგანი:
...განიცადენით შროშანი ველისანი, ვითარ იგი ალოძნდის! მიძ-
ხედეთ მფრინველთა ცისათა... მამაჲ თქუენი ზეცათაჲ ზრდის მათ;
არა-მე თქუენ უფროჲს უმჯობეს ხართა მფრინველთა?“ (მათე. 6,
32, 28, 26. იხ. აგრეთვე — ლუკა. 12, 27—30). გრიგოლ ნოსელი
ამბობს, რომ ქვეყანა, ზღვა, ცა, მცენარენი, „სიმდიდრე ყოველთა
დაბადებულთაჲ“ ღმერთმა „...ესე ყოვლითურთ დაიუნჯხეს კაცი-
სათჳს უბესა შინა ქუეყანისასა“. ადამიანი უნდა „...იყოს კეთილთა
მათ ზედა უფალ, რაათა გულისხმა-ყოს მოცემული იგი მისი, რომ-
ლითა იშუებდეს და ცნას ძალი შემოქმედისა თვისისაჲ“⁴¹. მამაკაცი-
სა და ქალის ურთიერთლოცვა და შეუღლება მიჩნეულია ღვთის
საქმედ და არა ეშმაკისა: „პატიოსან არს ქორწილი ყოვლითავე და
საწოლი შეუგინებელ“ (ებრაელთა. 13, 4); ან: „რომელნი იგი
ღმერთმან შეაუღლნა, კაცნი ნუ განაშორებნ“ (მათე. 19, 6). მაგრამ
როგორც კი თავს ნებას მიეცემთ, მივიღოთ უფრო მეტი, ვიდრე
გვჭირდება და ზომიერების ფარგლებს გადავალთ, ის, რაც ბუნებ-
რივი იყო, იქცევა ბოროტებად, ცოდვად. ასე გადაიქცევა ჭამა-სმის

⁴¹ უძველესი რედაქციები ბასილი კესარიელის „ექუსთა დღეთაჲსა“
და გრიგოლ ნოსელის თარგმანებისა „კაცისა აგებულებისათჳს“, გამოცემა ილია
აბულაძისა, 1964, გვ. 147.

მოთხოვნილება — გაუმადლობად, ქურდობად; ფულის საჭიროება — ოქროს მოყვარობად, მომხვეჭელობად, ტირანიად; სიქესობრივი მოთხოვნილება — მრუშობად. ზემოთ მოტანილი სიტყვები მოციქულისა: „პატიოსან არს ქორწილი ყოვლითგულსაჲსა შეუფინებელ“, — ასე სრულდება: „ხოლო მეძავნი და მემრუშენი საჯნეს ღმერთმან“. • შემდგომი მუხლი კი ვგაუწყებს: „ვეცხლის უყუარულ იყვენით სახითა, კმა-გეყავნ, რომელი-იგი გაქუნდეს“. როცა სულიერ სიკეთეს გულისთქმა ეჯახება, პირველს უნდა მოვეუსმინოთ და მეორე ავლავდეთ, — აი, რა იგულისხმება მოციქულის სიტყვებში: „სულითა ვიდოდეთ და კორცთა გულის თქუმასა ნუ აღასრულებთ“ (გალატელთა, 5, 16). ეს დებულება აბსოლუტური მნიშვნელობით იქნა გააზრებული, თუმცა იქვეა განმარტებული რომ ავხორცულ გულისთქმათა შორის იგულისხმება: „სიძვანი, მრუშებანი, არაწმიდებანი, ბილწებანი“ (19).

სახარება გაქცევას კი არ მოითხოვს ამ ქვეყნიდან, არამედ თავისი თავის მოყვარულობიდან გამომდინარე ინსტინქტთა აღკვეთას, თვითაღკვეთას და მოყვასის სიყვარულით აღვსებას. ეს კი სხვადასხვა რამეა. მოთხოვნა უკომპრომისოა და შინაგან სიმტკიცეზე ორიენტირებული: „უკუეთუ თუალი შენი მარჯუენე გაცთუნებდეს შენ, აღმოიღე იგი და განაგდე შენგან; და უკეთუ მარჯუენე კელი შენი გაცთუნებდეს შენ, მოიკუთე იგი და განაგდე შენგან“ (მათე, 5, 29, 30). ა. ჰარნაკი წერს ამის გამო: „ყოველგვარი გრძობადი სწრაფვა, რომელიც გვბილწავს ჩვენ ან გვხდის მონებად ჩვენს გულისთქმათა, ჩანასახშივე უნდა იქნეს ჩაკლული, — და არა იმიტომ, რომ ღმერთს სიამოვნებს სახიჩრობა, არამედ იმიტომ, რომ სხვაგვარად ჩვენ ვერ შევძლებთ შევინარჩუნოთ საუკეთესო ნაწილი ჩვენი არსებობისა. ეს მკაცრი მცნებაა და მისი შესრულება შესაძლებელია არა საერთოდ აღკვეთის ფორმით, როგორც ამას ნერგავენ ბერები და რომლის შემდგომაც ხშირად ყველაფერი ძველებურად რჩება, არამედ მხოლოდ ბრძოლისა და მამაცური განხეთქილების (ხორციელ ვნებასთან, — გ. ფ.), გზით, როცა ამას გადამწყვეტი წუთი მოითხოვს ჩვენგან“⁴².

• ყველაფერი, რასაც აღამიანისაგან ქრისტეს მოძღვრება მოითხოვს, დაკავშირებულია არა უძრაობასა და უმოქმედობასთან,

⁴² Адольф Гарнак, Сущность христианства, С.-Петербург, 1907, стр. 63.

არამედ მოქმედებასთან, შეურიგებელ ბრძოლასთან, სიმტკიცესთან,
არა გაქცევა მამონასაგან — შეუპოვარი ბრძოლა მასთან, ბრძოლა
გამარჯვებამდე, — ამას გულისხმობს მაცდუნებელი მარჯვენა, მარჯვენა
ვეთა, ვერცხლის სიყვარულისაგან თავშეკავება, მრუშობის გულსქიშველი
თქმათა ჩაკვლა, მოყვასის საკუთარი თავის თანაბრად სიყვარული.
მხოლოდ აქაა საუნჯე. უკომპრომისოა მოწოდება: „სადაც არს სა-
უნჯე თქუენი, მუნცა იყოს გული თქუენი“ (მათე, 6, 21).

ადოლიოდა რა სახარების არსის ჭეშმარიტი ვაგებიდან, ორიგენი
ამბობდა: მოძრაობა და ქმედება უცილობელია ყოველი ცოცხალი
არსებისათვის; „მითუმეტეს გარდუვალა სულ მოძრაობდეს და რა-
იმეს აკეთებდეს გონიერი ცხოველი, ე. ი. ადამიანური ბუნება“.
როცა მას ვერ შეუცვნია თავისი თავი და ღირსება, მთელ ყურად-
ღებას სხეულებრივი მოთხოვნისაკენ მიმართავს. „ხოლო თუ
ადამიანი ისეთია, რომ ცდილობს იზრუნოს რომელიმე საზოგადო-
ებრივ საქმეზე, იგი თავის ძალებს ან სახელმწიფოზე მეურვეობას
ახმარს, ან ზედამგომელთა მორჩილებას. ან ისეთ რაიმეს; რაც ყვე-
ლა შემთხვევაში შეიძლება გამოადგეს საზოგადოებას. ხოლო თუ
ადამიანი... სიბრძნისა და ცოდნის გზას მიუყვება, მაშინ უეჭველია,
თავისი სიბეჯითე მან იმგვარ მეცადინეობისკენ მიმართა, რომ გამო-
იკვლიოს ჭეშმარიტება და შეიცნოს საგანთა მიზეზები და საფუძ-
ველი“⁴³.

როგორც ვხედავთ, ნორმად მიჩნეული იყო ქმედითი და არა
პასიური ცხოვრება. მხოლოდ ქმედითი ცხოვრებით, ჭეშმარიტები-
სათვის დაუღალავი გარჯით მიიკვალება გზა ადამიანობიდან ღმერ-
თობისაკენ. იღვანე თეოზისისა, ადამიანის განღმრთობისა, ყველაზე
ნათლად წარმოაჩენს იმ სიმაღლეს, რომელზედაც ქრისტოლოგია
აყენებს ადამის შთამომავალთ⁴⁴. ხოლო კაცის ღმერთამდე ამაღლე-
ბის გზები ჯერ კიდევ ძველ აღთქმაშია დასახული, როცა უფალი
თავისი სახით ქმნის ადამიანს (შესაქმე. 1. 26, 27.). ამ აქტს ასე გან-
მარტავს ორიგენი: „მან თქვა: „ექმნეთ კაცი ხატად ჩუენდა“, მაგ-
რამ დაიდუმა მსგავსებაზე. ამით იგი სხვას არაფერს აჩვენებს, თუ
არ იმას, რომ ღირსეულობა სახისა ადამიანმა მიიღო პირველქმნა-
დობის ეამს, სრულყოფილობა მსგავსებისა კი მიიღწევა ბოლოს;
ე. ი. ადამიანმა თვითონ უნდა მოიპოვოს იგი თავისი საკუთარი ბე-

⁴³ Творения, стр. 171.

⁴⁴ P. Bratsiotis. Die Lehre der Orthodoxer Kirche über die Theiosis des Menschen. Brussel. 1961.

✓ ზითი შრომით ღვთის შემსგავსების გზაზე, რამდენადაც შესაძლებლობა სრულყოფილობისა მას დასაწყისშივე აქვს ბოძებული სახის ღირსეულობით; სრულყოფილ მსგავსებას კი იგი შემოიქცევა ბოლოს საქმეთა აღსრულების გზით⁴⁵.

მოციქულ იოანეს მიხედვით, ადამიანის ხვედრი პერსპექტიულად მიემართება ღმერთობისაკენ: „აწ შეიღნი ღმრთისანი ვართ და არღარა გამოჩინებულ არს, რაჲ ყოფად ვართ. გარნა ვიცით, რამეთუ უკეთუ გამოცხადნეს, მსგავს მისა ვიყვნეთ“ (I, იოანე. 3. 2.). სახარებაში ქრისტე მიუთითებს, რომ ადამიანის მიმსგავსება ღვთაებასთან არა მარტო მოხდება, არამედ მამა ღმერთთან სწორედ მისი (ძის) შუამდგომლობით განხორციელდება (იოანე. 17, 21, 24.). იქვე ადამიანებს მიემართება ძველი აღთქმისეული (იხ. მოსე. 21, 6; ფსალმ. 81. 6.) სიტყვები: „ღმერთნი სამე ხართ“ (იოანე. 10. 34.). ცხადია, რომ „ადამიანის პრინციპული მიმსგავსება ღმერთთან ადამიანის სრულყოფილობის აღიარებაა, რასაც მხოლოდ ქრისტიანობა უშვებს“⁴⁶. ღმერთის ხორცშესხმის (განკაცების) აქტით „...ადამიანი ხდება ყველა ხორციელ არსებათა შორის ღმერთთან ყველაზე ახლობელ ქმნილებად“⁴⁷. ეკლესიის ცნობილ მამას ათანასე ალექსანდრიელს უთქვამს: „ღვთაება-სიტყვა იქმნა კაცად, რათა ჩვენ ხელგვეწიფებოდეს განღმრთობა“⁴⁸. ადამიანის ღმერთამდე ამაღლებაზე საგანგებოდ უწერიათ ფსევდო-დიონისე არეოპაგელს („სალმრთოთა სახელთათჳს“), გრიგოლ ნოსელს („კაცისა აგებულებისათჳს“, თავები: ბ, გ, დ, ე), იოანე ოქროპირსა და ეფრემ ასურს.

✓ ცხადი ხდება, რომ ის, რასაც სახარება მოითხოვს ადამიანისაგან, არის უკომპრომისო მორალი და მიწიერ სიამოვნებასთან მიმართებაში მკაცრი ზომიერების ფარგლებს არ სცილდება. ✓ ქრისტიანულ მსოფლალქმაში სულიერი საწყისი ნამდვილად უპირისპირდება ხორციელს, მაგრამ წინააღმდეგობა აქ გულისხმობს ბრძოლას ხორციელი საწყისის სულიერისათვის დასამორჩილებლად, პირველის შეფარდებით მნიშვნელობას მეორის აბსოლუტურ მნიშვნელობასთან.

• ამგვარად, ადამიანის მატერიალური ბუნების ქრისტოლოგიური

⁴⁵ Творения, стр. 291.

⁴⁶ გ. იმედაშვილი, ვეფხისტყაოსანი და ქართული კულტურა, 1968, 23-156.

⁴⁷ В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, стр. 24.

⁴⁸ მოგვაქვს ვ. ლაზარევის დასახელებული ნაშრომის მიხედვით, გვ. 24.

ინტერპრეტაცია ცხად ანტინომიზმს ემყარება; ჩვენი ხორციელი არსებობა, „ტაძარნი ჩუენ შორის სულისა წმიდისანი“, ცოდვის საწყისსაც შეიცავს და მკაცრ ზნეობრივ კონტროლს დაუქვემდებარება. ბლად სულიერი დაცემით გვემუქრება. მაგრამ „არ შეიძლება“ თანხმობით ზოგიერთი ავტორის აზრს იმის შესახებ, რომ სულის მატერიასთან „მკვეთრმა“ დაპირისპირებამ სხეულის უარყოფასთან მიგვიყვანა, ხოლო იდეალი, რომელიც საფუძვლად ედო ქრისტიანულ ესთეტიკასა და ხელოვნებას, იყო „მოშობა სხეულისა“. ...იდეალი იყო არა „მოშობა სხეულისა“ (ბერთა და განდგეილთა ცხოვრების მსგავს უკიდურესობებს სრულიად არ წაახალისებდნენ ხოლმე ქრისტიანობის წამყვანი იდეოლოგები), არამედ „განწმენდა“, „გასხივოსნება“, და „ფერისცვალება მისი“⁴⁹.

აქედან იღებს სათავეს ქრისტიანთა სწრაფვა თავშეკავებისაკენ, ზომიერებისაკენ, ასკეტიზმისაკენ. ასე იქცევა სამყარო მართლმორწმუნე ქრისტიანისათვის ბრძოლად. „სამყარო თქვენი, — მიმართავს ტერტულიანე თანამოაზრეებს, — არის ბრძოლა დევთან“. ხოლო ამ ომის ყველაზე ძნელი ნაწილია ბრძოლა საკუთარ თავთან. კლიმენტი ალექსანდრიელს უთქვამს: „ჩვენ ყველგან დავატარებთ ჩვენს მტერს ჩვენსავე შიგნით... და თუ გარეგანი ბრძოლა ადვილად მთავრდება, ბრძოლა ჩვენს სულში გრძელდება თვით სიკვდილამდე“⁵⁰. მაგრამ ასკეტური ნასიათის ამ ომისათვის სხეულის შეჭირვება და გრძნობად ლტოლვათა აღკვეთა თვითმიზანი და აბსტრაქტული ამოცანა როდია. როგორც პავლე მოციქული განმარტავს, ეს არის ბრძოლა არა „სისხლთა მიმართ და ჯორცთა, არამედ მთავრობათა მიმართ და კელმწიფებათა, სოფლისა მპყრობელთა მიმართ ბნელისა ამის საწუთრომსათა, სულთა მიმართ უკეთურებისათა, რომელნი არიან ცასა ქუეშე“ (ეფესელთა. 6. 12.). ხოლო მეორე საუკუნის მოღვაწე ტატიანე იტყვის: „სამყარო მშვენიერი და მოწყობილი, მაგრამ სულელურია მისი პოლიტიკური წყობა“, რადგან ქება-დიდებათა და ტაშით უმბასინძლდება უზნეოთა და უფიცთ, ხოლო კეთილმოქმედთა და სწავლულთ აწვალებს და სჯის⁵¹. ირკვევა, რომ ასკეტურ შემართებას თავის პრინციპულ საფუძვლად იდეო-

⁴⁹ В. В. Бычков. Византийская эстетика. М., 1977, стр. 72—73.

⁵⁰ ტერტულიანესა და კლიმენტი ალექსანდრიელის აზრები მოგვაქვს ს. აგერინცევის წიგნიდან — Поэтика ранневизантийской литературы, стр. 125.

⁵¹ I. P. Migne. Patrologiae cursus completus. Series graeca. 6. 849 A.

ლოგიური და სოციალური წანამძღვრები ეღო და რამდენად უზნეობრივი მრწამსის ერთგულება ამას საჭიროებდა, საზოგადოების საფეთქსო შეილება მატერიალურ ინტერესებსაც იზოლდადენენ; თავის თავთან ამგვარი დაპირისპირებით საზოგადოებრივ უპირისპირდებოდნენ, ხორციელ სიამოვნებათადმი დამონებულთ ამ კერვის არარაობას წარმოუჩენდნენ, თავის თავთან ეს ბრძოლა გაგებული იყო როგორც თანამონაწილეობა კოსმიურ ომში, ღვთაებრივ ლაშქრობაში ღვთისმგმობელთა წინააღმდეგ. წარმოშობისთანვე ქრისტიანობა იყო „რელიგია პიროვნული ერთგულებისა, ღვთისადმი მხედრული სამსახურისა“. აქედან გამომდინარე მოიაზრებოდა მარხვა, როგორც „მეომრული გუშაგობა“ და ასევე, როგორც „სამხედრო დისციპლინა“. „სახარებისეული „წმინდა ისტორია“ მსჯელობს არა უბრალოდ „კეთილსინდისიერებაზე“, არამედ ერთგულებაზე (საგულისხმებელ ერთგულებაზე ღვთისადმი ერთგულებაზე, რომელიც ადამიანისაგან მოითხოვება)“⁵². ღმრთობისა და უზნეობის ატმოსფეროში იდეალად ვერ ჩაითვლება ოდენ „კეთილსინდისიერება“, გვასწავლის ისტორია ასკეტიზმისა, საჭიროა „მხედრული ერთგულება“ ქეშმარიტებისა, საკუთარ მიწიერ ინტერესთა შეგნებული დამდაბლების საფააურად უნდა ავამაღლოთ და ფასი დაედოთ იმას, რაც ასე დაუმდაბლებიათ.

× ამგვარად, როცა ქრისტიანული მსოფლშეგრძნების ასკეტურ ელემენტზე ვმსჯელობთ, საჭიროა მის ისტორიულ-საზოგადოებრივ წანამძღვრებს ჩავწვდეთ და ამ მოვლენის თვითმიზნურ-აბსტრაქტული უკიდურესობანი მის არსად არ გამოვაცხადოთ. ხოლო ისტორია მრავალ მაგალითს გვაძლევს იმისა, რომ ამა თუ იმ მოღვაწის ასკეტურ შემართებას სასარგებლო ნაყოფი მოუტანია, მებრძოლი სული, რწმენა და იმედი გაუღვიძებია თანამედროვეთა შორის ძნელდებლობის უამს. ასეთ მებრძოლ სულს, ბოროტებისათვის ქედმოუხრელობის პათოსს თესავს უძველესი ქართული ჰაგიოგრაფიული თხზულების გმირი შუშანიკი, როცა ნაგვემ სახეზე შემხმარ სისხლს სიწმინდესავით დაატარებს და წყლულზე დახვეულ მატლებს აჩვენებს იაკობ ხუცესს; როცა ბოროტთა ახსნაზე ამბობს უარს და როცა „სასთაულსა ზედა თავი არა მიღვის, გარნა ალიზი ერთი დაიდვის სასთუნალ“. ის შემართება, რომლითაც შუშანიკი თავის ინდივიდუ-

52 С. С. Аверинцев, Поэтика ранневизантийской литературы, стр. 125—127.

აღურ იმპულსებს უპირისპირდება, უნდა გავიგოთ ისე, როგორც მის თანადროულობას ესმოდა: ხორციელი სწრაფვა, თუ მისი მოღვაწეობა უმაღლესს, საზოგადოებრივად უმნიშვნელოვანეს ფასეულობებს ამცირებს, უნდა აღვეკვეთოთ, უნდა დავეიმორჩილოთ მისი ძალისხმევას ჩვენს დამორჩილებას ცდილობს.

მეხუთე საუკუნის დასაწყისშივე სირიაში იქმნება თხზულება — „ცხოვრება ალექსი კაცისა ღმრთისა“, რომელიც მერე ბერძნულის გზით მთელს ევროპაში ვრცელდება და საოცრად პოპულარული ხდება (მეათე საუკუნიდან იგი საქართველოშიც ერთობ ცნობილი ნაწარმოებია). ამ თხზულების მთავარი გმირის ცხოვრება გამორჩეული ასკეტური რიგორიზმითაა აღბეჭდილი და საქმეში ჩაუხედავ თანამედროვე მკითხველს აბნევს. ამის გამო ს. ავერინცევი ამბობს: თუ ალექსის ქცევა მკაცრი აბსურდია, ეს არის პასუხი თვით ცხოვრების აბსურდზე. შარავანდელი, რომელიც „ღმრთის კაცის“ თავს ამკობს, იფარავდა ღირსებას სიღარიბისა. შეგინებული და დამცირებული გლახაკი, რჩებოდა რა ფსკერზე ცხოვრებისა, რალაც დროით მაინც აღარ ხედავდა ბრწყინვალეობას ძლიერთა ამა ქვეყნისათა; სულიერი ჭკრეტით მას შეეძლო მათთვის ზევიდან დაეხედა, შეეძლო მეტიც — შესცოდებოდა ისინი. „ლეგენდა. ალექსიზე, რომლის სიმკაცრე თანამედროვე მკითხველს ასე ხშირად ეჩვენება უაზროდ და არაადამიანურად, უპასუხებდა ძალიან ღრმა სულიერ მოთხოვნებს უზარმაზარი ეპოქისა და სწორედ უბრალო ადამიანებში სხვადასხვა ქვეყნისა გაუგონარ წარმატებას მიაღწია. ეს წარმატება ათასწლეულზე დიდხანს გრძელდებოდა“⁵³.

მიუთითებენ, რომ ადრეული ეპოქის ქრისტიანებს არა მხოლოდ სულიერი იდეალების კვალობაზე სჭირდებოდათ სხეულისადმი ასკეტური დამოკიდებულება, ფუფუნება-სილამაზისაგან განრიდება. მეორე-მესამე საუკუნეებში, ქრისტიანთა დევნილობის ამ მძიმე პერიოდში, ახალი ეთიკურ-ესთეტიკური იდეალები ყალიბდება; ქრისტიანი მოღვაწეები მამაცობის, გამძლეობის, ტანჯვათა ატანის სულისკვეთებით წვრთნიან თავიანთ თავს. ხოლო ფუფუნების, ყველაფრის მოყირკების ელინისტური ატმოსფერო, სულის მომადუნებელი მისეული ნორმა „სილამაზისა“, რა თქმა უნდა, ამგვარ წვრთნას ხელს ვერ შეუწყობდა. „მე არ ვიცი, — უთქვამს ამის გამო ტერტულიანეს, — ძალუძს თუ არა ხელებს, სამაჯურებს

53 ს. ავერინცევის დასახელებული ნაშრომი, გვ. 33.

შიგვეულო, ასწიონ სიმძიმე ბრკილთა. ვეკვობ, რომ ფეხებს, ასე ხშირად რომ აბრეშუმის წვივსაკრავებს ატარებენ, შეეძლოთ ატანონ ტკივილი თოკისა, რომელსაც ისინი შეუბოქავს. ვშიშობ, რომ თავი, ზურმუხტითა და ბრილიანტებით დაფარული, ვეკვობ, რომ დაიხვეს უკან ხმლისაგან, რომელიც ყოველ საათს გვემუქება ჩვენ⁵⁴.

თუ ქრისტიანობის არსში ღრმად ჩავიხედავთ, მივხვდებით, რომ გრძნობადი სინამდვილისადმი ყურადღების უფრო მეტის ძალითა და კატეგორიულობით კონცენტრაცია შეუფერებელია ძისთვის. ქრისტიანობა იმით გახდა მსოფლიო რელიგია და ადამიანთა გულისა და გონების მბრძანებელი საუკუნეთა მანძილზე, რომ თვითეულ შეგნებულ არსებაში აღძრა კითხვა, რომელიც ეხება არა საგნებს, არამედ ჩვენ, ადამიანის ჭეშმარიტ არსს: არის თუ არა მიზანშეწონილი, სიკეთედ და მთავარ ფასეულობად მივიჩნიოთ საკუთრება, ოქრო-ვერცხლი, ნათესაური კავშირი, პატივი, მემკვიდრეობა, თანამდებობა?... ნამდვილ სიკეთედ გამოცხადდა შინაგანი სათნოება პიროვნებისა და სიყვარული მოყვასისადმი. ამით ქრისტიანობამ ხელი შეახო, გამოაღვიძა და საზრდო მისცა ყველაზე ადამიანურ ნერვს ადამიანში, ამაღლდა გრძნობადი სინამდვილის ფასეულობაზე. ეს ასპექტი ხაზგასმით აქვს წარმოჩინებული ენგელსს: „ქრისტიანობა შეეხო სიძს, რომელსაც უამრავი გული უნდა გამოხმაურებოდა“. მსჯელობს რა ქრისტიანობამდელ და ქრისტიანობის თანადროულ რელიგიურ სისტემებზე, ენგელსი მიუთითებს, რომ ყველა მათგანისათვის იყო დამახასიათებელი ისეთი მსხვერპლის მიტანა ღვთაებისათვის, რომელიც მატერიალურ ფასეულობას შეიცავდა. ქრისტიანობამ უარი თქვა ასეთ მსხვერპლშეწირვაზე, ამაღლდა ყველა ეროვნულ საკულტო წეს-ჩვეულებაზე და პირველ მსოფლიო რელიგიად იქცა. ადამიანის მოყვარული ღვთაების თვალში ადამიანი მალღდება არა რაიმე მიწიერი ფასეულობის მსხვერპლად შეწირვით, არამედ „თავისი საკუთარი გულის ღვთისათვის მიტანის გზით“⁵⁵.

ჩვენ ზემოთ უკვე მოვიტანეთ კ. კეკელიძის სიტყვები, რომ სხვა რელიგიურმა სისტემებმა არ იცის ცნება სახიერი ღვთაებისა,

54 მოგვაქვს ვ. ბიჩკოვის მიხედვით — Византийская эстетика, стр. 73.

55 Бруно Бауер и первоначальное христианство. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 19, М., 1961, стр. 314, 313, 308.

რომ ადამიანთა მოყვარული და მწყალობელი ღმერთის „იდეა არის კეთენილება ქრისტიანობისა, რომელმაც ასეთი ღოზუნგი წამოაყენა: „ღმერთი სიყუარული არს“. იმ რელიგიაში, რომელიც ქადაგებს, რომ ღმერთმა „ესრეთ შეიყუარა სოფელი ესე, ვინაჲს მძეცა მხოლოდშობილი მისცა მას“, იმავე „სოფლის“ მოძულეა არ შეიძლება პრინციპი იყოს. არ შეიძლება პრინციპი იყოს, ვინაიდან ქრისტეს მოძღვრება წარმოადგენს „...ხარებას ღვთაებაზე სასოებისა, თავმდაბლობისა, ცოდვათა მიტევებისა და გულმონწყალებისა. ...შერკული მთლიანობა, რომელსაც ქმნიან ისინი (აღნიშნული იდეები, — გ. ფ.), არ დაუშვებს მინარევს რაიმეგვარი სხვა ნორმისა. ...არსებობს ღვთაებასთან ისეთი შერწყმა, რომლის წინაშეც ყოველგვარ საკითხს ასეუზისა და ქვეყნიდან გაქცევის შესახებ აზრი ეკარგება. ...ეს არის — თავისი თავის უარყოფა და სიყვარული“⁵⁶. ჩვენ უკვე განვმარტეთ, რომ ეს უარყოფა არის თვითაღკვეთა, ჩაკლა იმ გრძნობად მიღრეკილებათა, რომლებიც წაბილწვით გვემუქრებიან. სიყვარული კი არის — სიყვარული მოყვასისა და იმისა, ვინც არის პირველმიზეზი ყოველი სათნოებისა. ეს არის გზა ღვთაებისადმი „საკუთარი გულის მიტანისა“, როგორც შესანიშნავად ამბობს ენგელსი.

ეს რელიგიური მსოფლაღქმა კი, მალაღებელი სასოებისა, თავმდაბლობისა, ცოდვათა მიტევებისა, გულმონწყალებისა, მოყვასის სიყვარულისა, იშვა, როგორც რეაქცია, როგორც განრიდება იმ საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან, რომელიც დაცარიელდა ყოველგვარი ზნეობრივი იდეალისაგან და სადაც ეგოისტურმა ინსტინქტებმა შთანთქა ყოველგვარი სათნოება, თავმდაბლობა, გულმონწყალება და სიყვარული მეორე ადამიანისადმი. ქრისტიანობა რომ ამ რეალურ-საზოგადოებრივმა წანამძღვრებმა წარმოიშვა და მის მსოფლაღქმაში რომ კონკრეტულ-სოციალური შინაარსია არეკლილი, ეს ცხადადა ნაჩვენები ენგელსის იმავე ნაშრომში. ენგელსი საგანგებოდ ჩერდება რომის იმპერიის პოლიტიკურ, სოციალურ, მორალურ ვითარებაზე ქრისტიანობის წინა ხანაში და მიუთითებს, რომ დაცემულობის საერთო ატმოსფეროში, საყოველთაო აპათიისა და დემორალიზაციის ვითარებაში წარმოიშვა წინააღმდეგობის მძაფრი სულისკვეთება, სწრაფვა ხსნისაკენ. ასეთი ხსნა სულის სფეროში განხორციელდა; ნუგეში რელიგიური ფორმით მოგვევლინა და დაიპყრო

56 A. Гарнак, Сущность христианства, стр. 64, 62.

ადამიანთა გულები. ხასზგასმულია, რომ ქრისტიანობა, როგორც რელიგია, წარმოიშვა საყოველთაო დაცემის ატმოსფეროში, წარმოიშვა, როგორც პროტესტი, წინააღმდეგობა, სწრაფვა წინააღმდეგობიდან განთავისუფლებისაკენ და, ამისდაკვალად, ყველაზე უკეთესად მოხატავდა მონათა, უპოვართა, დამცირებულთა, დაჩაგრულთა სულისკვეთებას, „სიძულვილს მათი ცხოვრების პირობების წინააღმდეგ“⁵⁷.

ჩვენ ზემოთ უკვე დავიმოწმეთ აზრი იმის შესახებ, რომ ქრისტიანობა, როგორც რელიგია, განპირობებული იყო ზოგადი ისტორიული მიზეზებით, რომ „ქრისტიანობისათვის დამახასიათებელი გაყოფა სამყაროსი — „აქ“ და „იქ“ თავდაპირველად მკვეთრ-კრიტიკულ და კონკრეტულ-სოციალურ შინაარსს ატარებდა“, და როგორც წინააღმდეგობა და სწრაფვა განთავისუფლებისაკენ, იყო „ბეჩავი, დამცირებული ადამიანის სულში ნატარები იდეალი“.

აქედან უკვე შეიძლება შეიკრას გაწყვეტილი ჯაჭვი ჩვენი მსჯელობისა. ქრისტიანობის არსისა და ძირების მიმოხილვა ჩვენ დაგვჭირდა, რათა გავვერკვია ქრისტიანული რელიგიისა და ხელოვნების განპირობებულობა ზოგადი ისტორიული წინამძღვრებით, ხოლო ამის საშუალებით გვეპასუხა კითხვაზე — რას გამოხატავს წინააღმდეგობის ის სული, რომლითაც გაელენთილია მთელი ქრისტიანული ხელოვნება, არის თუ არა მასში ადამიანურად საგულისხმო შინაარსი?

ახლა ჩვენთვის საეჭვო აღარ უნდა იყოს, რომ ქრისტიანული რელიგია, ისევე როგორც მისი შესაბამისი ესთეტიკური მსოფლალქმა, არის პროდუქტი „უფრო ზოგადი ისტორიული მიზეზებისა“, ამოზრდილია გარკვეულ საზოგადოებრივ-სოციალურ ნიადაგზე და თავის თავში არეკლავს ამ კონკრეტულ-ადამიანური შინაარსისადმი მიმართებას. ✓ -

ახლა უფრო ადვილია ვუპასუხოთ მეორე, ძირითად კითხვას. რაკი დავრწმუნდით, რომ ქრისტიანობისათვის დამახასიათებელ გაყოფაში სამყაროსი („აქ“ და „იქ“), წინააღმდეგობისა და შინაგანი გათიშულობის იმ სულისკვეთებაში, რითაც ეს რელიგია გამსჭვალული თავის არსებით გამოვლინებაში, იღო „მკვეთრი-კრიტიკული

⁵⁷ Бруно Бауер и первоначальное христианство. К Маркс и Ф. Энгельс, Сочин., т. 19, стр. 312—313.

და კონკრეტულ-სოციალური შინაარსი“, მით უფრო სარწმუნო ჩანს ერთხელ უკვე დამოწმებული აზრი საბჭოთა მეცნიერებისა, რომ წინააღმდეგობისა და დაპირისპირებულობის, შინაგანი გათქმისა და ბრძოლის იმ საერთო პათოსში, რომლითაც სუნთქავს ქრისტიანული ხელოვნება, „იგულისხმებოდა რაღაც უფრო ფართო, ვიდრე საეკლესიო ასკეტიზმის უბრალო გადაღება გამომსახველობითი ფორმების ენაზე. ეკლესიურობის პირობით ჩარჩოებში სტიქიურად იყო გამოხატული წინააღმდეგობა სიმდიდრის, კეთილდღეობის, ძალაუფლების სამყაროსა და მწუხარების, სიღატაკის, ტანჯვის სამყაროს შორის“. მისწრაფებებისა და განცდების ის წრე, რომელთაც თვალი მიაპყრო ქრისტიანულმა ხელოვნებამ, ადამიანური იმპულსებითაა ნაკვები. იქვე, საიდანაც ზემოთ მოტანილი თეზისი დავიმოწმეთ, ვკითხულობთ: „ეს იყო, როგორც ჩანს, ის წრე განცდებისა, რომელიც წარმოიშვებოდა ფეოდალური წყობილების ძირითადი თავისებურებებით, მისთვის თანდაყოლილი წინააღმდეგობით ხალხის გაზრდილ თვითშეგნებასა და მისი ადამიანური ღირსების ფაქტიურად განუწყვეტელ დამცირებასა და შებლაღვას შორის. განა ამაზე არ მოგვითხრობდა ხელოვნება? განა მითი ხუროს ვაჟზე იესო ქრისტეზე, რომელმაც დიდი ტანჯვა გადაიტანა ადამიანთაგან, ხელთ რომ ეპყრათ ძალა-უფლება, ამიტომ არ ედება საფუძვლად სახეობრივ წარმოდგენებს შუა საუკუნეების ხელოვნებისა? სახე წამებული, შეუარაცხოფილი ადამიანისა ცენტრალური ამ ხელოვნებაში“⁵⁸ (ხაზი ჩვენია, — გ. ფ.) ხაზგასმულ სიტყვებს ფუნდამენტალური მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს, როგორც გასაღებს ქრისტიანული ხელოვნებისა.

აი, რაზე გვესაუბრებიან ქრისტიანული ტაძრების ნიშებიდან მზირალი ჯვარცმული ფიგურები, ახოვანი სულის გამომეტყველი გაღეული სხეულები, ულამაზოდ დაძაბული კიდურები და ნერვულად მახვილი სახეები; აი, რა კონკრეტული შინაარსი დევს ჰაგიოგრაფიულ მარტილობათა და საეკლესიო საგალობლების გმირთა ტრაგიკულ ექსტაზში. ასეა ეს ქრისტიანული ხელოვნების საუკეთესო ძეგლებში, სადაც არც რწმენა და არც მხატვრული მსოფლალქმა არაა მოწყვეტილი თავის მასაზრობებელ პირველწყაროებს, სადაც ქრისტიანობა გამოხატავს თავის ჭეშმარიტ არსს, უდრის თავის თავს.

⁵⁸ Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 262.

ანტიკური საზოგადოების წევრად მონა არ ითვლებოდა. რელიგია და ხელოვნებაც თავისუფალ კლასებზე იყო ორიენტირებული. ფეოდალური საზოგადოება კი ქმნის ისეთ იდეოლოგიას, რომელიც აკანონებს რა ოფიციალურ მდგომარეობას, ამავე დროს იკონსტიტუციას დაბალ კლასებზე იღებს: „ქრისტიანული რელიგია გაბატონებულ კლასებსაც ემსახურებოდა და ერთდროულად დაჩაგრულთა გრძნობებსაც აძლევდა გამოსავალს, რამდენადაც მათი ტანჯვა, დამცირება და გაჭირვება წარმოდგენილი იყო უკვე, როგორც რაღაც ამაღლებული, რომელიც მათ ღმერთკაცთან ანათესავებდა“. ადამიანთა თანასწორობის იდეა, სრულიად უცხო ანტიკური სამყაროსათვის, თუმცა მისტიფიცირებული ფორმით, მაგრამ მაინც არის აქ. „მხატვრული ცნობიერება ამ ეპოქისა, თუ ვილაპარაკებთ მის მთავარსა და განმსაზღვრელ ნიშნებზე, თავისი სულით, ემოციური არსებით ახლოს იყო სწორედ ხალხურ რწმენასთან“⁵⁹. ქრისტეს მოწამებრივ ღვაწლში თანაგრძნობას აღძრავდა ამ ხედრის მსგავსება ჩაგრულთა და ბეჩავთა ტანჯვასთან; ღვთისმშობლის სიყვარულში იღო სიყვარული ადამიანთა შუამდგომლისა და ხელის აღმპყრობელისადმი. „როგორც რელიგია, ისე ხელოვნება ფეოდალური ეპოქისა მიემართებოდა მასებს, „მდაბალთ“. ტყვილა როდი იწოდებოდა გოტიკური ტაძრები „ბიბლიად უწიგნურთათვის“.

თუ შუა საუკუნეთა ხელოვნებაზეც შეიძლება აგრეთვე ითქვას, რაც მარქსმა თქვა რელიგიაზე, — რომ იგი არის „ჩაგრულ ქმნილებათა ამოხვრა, უგულო ქვეყნის სული და გული“, მაშინ ეს გული გაცილებით უფრო ცოცხალი და თბილია, სისხლისა და ხორცისაგანაა შექმნილი; იგი განუყოფელია თავისი მიწიერი საწყისებიდან, თავისი რეალური ადამიანური არსისაგან“⁶⁰.

ანტიკური ხელოვნების გმირი სახელმწიფოებრივ, სამხედრო თუ სხვა საზოგადოებრივ სარბიელზე დასაქმებული, ძლევამოსილი და მონოლითური გმირია. ქრისტიანული ხელოვნების გმირის ასპარეზი მისივე შინაგანი ცხოვრებაა. იგი მთლიანად დრამატულ წინააღმდეგობაშია მოქცეული. „თანამედროვე აკლასაზრისით რარიგ უცნაურ, ზოგჯერ აუტანელ ფორმაშიც არ უნდა იყოს ხორცშესხმული ეს მწვავედ საგრძნობი დრამატიზმი ყოფიერებისა, შუა საუკუნეებში ხელოვნებას უარს ვერ ვეტყვით რეალიზმზე, რამდენადაც მასში სი-

⁵⁹ Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 260—261.

⁶⁰ Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 263.

ნამდვილის რეალური წინააღმდეგობანია ასახული“. საილუსტრაციოდ დასახელებულია გოტიკური ხელოვნება: „აბსტრაქტულ-რელიგიური სიდიადე არ არის გოტიკურ ღმერთში. პლებეი, გლახაკი ქონებელი, ექსტატიური მქადაგებელი, მდიდარ ცოდვილებს და ცაცობრიობის ტანჯვათა შესახებ რომ მოთქვამს, — ასეთია იდეალური და ნამდვილად საყვარელი სახე, რომელიც ცხადად ამუქებს (ატანს) გოტიკური ხელოვნების ეკლესიურ გარეგნულ კონცეფციას“⁶¹.

წინააღმდეგობის, შინაგანი დრამატიზმის სული ქრისტიანული ღვთაების გაგების საფუძველშივეა ჩადებული. აქ ღმერთი თავის სრულიად საპირისპირო არსებობამდე აღწევს — მიწიერი ხორციით იმოსება, კაცად იქცევა. ღმერთი, როგორც ნამდვილი ერთეული სუბიექტი, შედის თავის ღვთაებრივ სუბსტანციასთან განსხვავებულობისა და დაპირისპირებულობის მდგომარეობაში. სუბსტანციურად განუსაზღვრელი ღმერთი, დროისა და სივრცის განსაზღვრულობაში მოქცეული, ხდება წილნაყარი ამ განსაზღვრულობიდან მომდინარე მოვლენებისა: დაბადება, შეგრძნებათა ცხოვრება, ცნობიერების მოძრაობა, ღმერთობასა და კაცობასთან დაკავშირებული ტკივილი გაორებისა. ჯვარცმის ეპიზოდში ძე ღვთისა უკვე ცხადად და ხმამაღლა დალაღებს ამ ტკივილზე: „ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო, რაისათვის დამიტევებ მე?“ (მათე, 27, 46). ამ ტკივილზე გამარჯვებით, გაორებაზე ამაღლებით აღწევს ქრისტე წიაღს მშობლისა, უმაღლეს შერიგებას: „ტანჯვის კულტს ღვთაებრივი საწყისი აქვს ქრისტიანულ გაგებაში“⁶². ტკივილი თუ ტანჯვა, დაკავშირებული ბუნებრივ-მიწიერ არსებობასთან, ერთეულ სუბიექტურობასთან, უცილობელი გარდამავალი საფეხურია ღვთაებრივ სუბსტანციად ამაღლებისთვის. ქრისტიანული ღმერთის გაგება ნამდვილად დამყარებულია ამ ურთიერთსაპირისპირო მომენტების მორიგებისა და მთლიანობის ცდაზე. ამის-

⁶¹ იქვე, გვ. 263, 262.

⁶² გ. იმედაშვილი, „ვეფხისტყაოსანი და ქართული კულტურა, გვ. 150. „ღვთაება, როგორც ასეთი, არ ზეიმობს: იგი ნობათია და ნობათს არ იღებს. +ღ არა აქვს ძღვენი მას, ვინც ძღვენია“. იგი მაშინ ზეიმობს, როცა სწირავს თავს. ამისდაკვალად, ტანჯვა, სიკვდილი და ზეიმი ღვთაებისა, — ერთი და იგივეა. რელიგიური აზრის ყოველგვარი გაღრმავებისას, როცა ღვთაება იქცევა მთელი ყოფიერების აბსოლუტურ საწყისად, იგი გარღვევად ხდება სიმბოლო ტანჯვისა და სიკვდილისა“. — Н. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979, стр. 380.

დაკვლად, ქრისტიანულ ხელოვნებას ძალიან ცხა-
ლად აქვს აღბეჭდილი, როგორც ცენტრალური
ნერვი სტილისა, სწრაფვა ურთიერადსა-
პირეშულ მომენტთა გამთლიანე-
უსასრულობა ამ სწრაფვისა, როგორც პრინ-
ციპი. „ერთი მხრივ, მიწიერი სხეული და, საერთოდ, უძლუ-
რება ადამიანური ბუნებისა ამაღლებულია, ღირსეულ-ქმნილია იმით,
რომ თვით ღმერთი გვევლინება ამ სხეულში; მაგრამ, მეორე მხრივ,
ეს ადამიანური და ხორციელი აღებულია აქ სწორედ, როგორც უარ-
ყოფითი (არათავისთავად, არამედ შეფარდებით სულიერთან, გ. ფ.)
და ნაჩვენებია მის ტანჯვაში...“. შინაგანი გათიშულობა და წინააღმდე-
გობა ლოგიკური პრინციპი და ბუნება ადამიანის მხატვრული საზი-
სა ქრისტიანულ ესთეტიკურ აღქმაში. „საპირისპიროდ ამისა გრძნო-
ბადი მხარე კლასიკურ ხელოვნებაში არ მოკვდინდება და არ ქრება.
მაგრამ სამაგიეროდ არც აღდგება აბსოლუტურ სულიერობამდე.
ამიტომ კლასიკური ხელოვნება და მისი მშვენიერი რელიგია ვერ აკ-
მაყოფილებენ სულის სიღრმეთა მოთხოვნებს“⁶³. ამ უკანასკნელ გა-
რემოებას გულისხმობდა მარქსი, როცა ძველ ბერძნებს „ბავშვებს“
უწოდებდა.

სხეული, რომელსაც მხერას მიაპყრობს ქრისტიანული მსოფლ-
აღქმა, თვალთ საჭვრეტი კი არაა, არამედ შინაგანადაა შეგრძნობი-
ლი. „ეს არის სახე ტანჯული სხეულისა, წამებული სხეულისა,
ოლონდ, რომელშიც ცოცხლობს ისეთი „სისხლისმიერი“, „მშობლი-
ური“, „გულითადი“ სითბო ინტიმურობისა, რომელიც უცხოა ელინი
ათლეტის სტატუსებურად საჩვენებლად გამოდგმული სხეულისა-
თვის. ...„ოლიმპიური“ სიშიშვლის ბრწყინვალეობა თავის თავში ფა-
რავდა გარკვეულ უმართლობას. ეს უმართლობა გამუდმებით კომპენ-
სირდება, მაგრამ იმავდროულად ღრმავდება და მძაფრდება რეპრე-
ზენტატიულ-სანახაობითი მომენტის სიჭარბით“. ადამიანის ღირსების
ელინისტური წარმოდგენა „გულისხმობდა გარკვეულ უკმარისობას
ინტიმურობისა, სიღრმისა, საბოლოო კონკრეტულობისა“⁶⁴. ხოლო
ჰეგელი იტყვის: რამდენადაც კონკრეტული არ უნდა იყოს თავის
თავში, კლასიკური ხელოვნება სულისათვის მაინც აბსტრაქტულ
მოვლენად რჩება, რადგან მის სტიქიას მოძრაობა კი არ წარმოადგენს,

63 Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIII, стр. 105, 13.

64 С. Аверинцев, Поэтика ранневизантийской литературы, стр. 62.

არამედ ადამიანის უშფოთველი ჰარმონია, ის სიწყნარე თავის რეალობაში, ის ბედნიერება, ის კმაყოფილება და მარადიული ნეტარება, რომლებიც თვით უბედურებისა და წამების ქამსაც არ კარგავენ და ჯერ მიაღწია სიღრმემდე დაპირისპირებულთა, აბსოლუტურში რომ აქვს საფუძველი, და ვერ მოარიგა ისინი“. ამისდაკვალად, კლასიკური ხელოვნებისათვის უცხოა ამ დაპირისპირებასთან დაკავშირებული ასპექტები: სუბიექტის შინაგანი გამძაფრებისა, ცოდვისა და ბოროტებისა, ზნეობრივსა და აბსოლუტურ საწყისთან დაპირისპირებულობისა, პიროვნების შინაგანი გაორებისა⁶⁵.

კლასიკურ ხელოვნების აღნიშნული შეზღუდულობის გასათვალისწინებლად საინტერესო მასალას ვპოულობთ ლესინგის წიგნში „ლაოკოონი“. ძველი ბერძენი ხელოვანი, ამბობს ლესინგი, არ იცნობდა ისეთ ვნებათა, ტანჯვათა გამოსახვას, როცა იკარგება დახვეწილობა იმ ხაზებისა, რომლებიც ფიგურას გამოკვეთენ. „...წყნარ მდგომარეობაში სიმძაფრე და სასოწარკვეთილება არ შეურაცხყოფს არცერთ მათს ნაწარმოებს. მე ვაგებდავ ვამტკიცო, რომ ისინი არასოდეს გამოსახავდნენ ფურჩებს. ...ხელოვანი ტანჯვას გამოსახავდა მხოლოდ იმ საზომით, რა საზომითაც ამის ნებას იძლეოდა გრძნობა სილამაზისა და ღირსებისა“⁶⁶. ხოლო ანტიკურ სამყაროში, სადაც კერძო და ინდივიდუალური განურჩეველია (უდრის) ზოგადისაგან, შინაგანი ბრძოლა და გაორება შეურაცხყოფს და ვერასგზით ვერ დაუკავშირდება სილამაზისა და ღირსების გრძნობას. საუკეთესო მაგალითია თვით სკულპტურული ჯგუფი „ლაოკოონი“, სადაც ადამიანის მთელი სილამაზე და ღირსება გარე მოვლენებთან ვაჟაკურ შერკინებასა და ასევე გარეგულ-სხეულებრივ ტკივილებზე უდრტვინველ ამალეებაშია. გვანცვიფრებს ეს ქედუხრელობა და უდრტვინველი ამალეებულობა, მაგრამ, როგორც თვით ლესინგი იტყოდა, „განცვიფრება ცივი გრძნობაა“, რომლის უმოძრაო მჭვრეტელობითობაში გამჭრალია სხვა უფრო თბილი და ცოცხალი განცდა. ჩვენს გულსა და განცდას შინაგანად არ ეახლოვება და ნაკლებ ეხმიანება განსაცდელი „ლაოკოონის“ ფიგურებისა, როცა მამის სიმტკიცესა და თვითდაჯერებულ გაწონასწორებულობას სრულიად ვერ შესძრავს ტანჯვა, უბედურება. თავის

65 Лекции по эстетике, Сочин., т. XIII, стр. 13—14.

66 Лессинг, Лаокоон, М., 1957, стр. 85, 86.

თავზე ძალდატანების გარეშე, უდრტეინველი სიმშვიდით ხელბიან ბედისწერის დარტყმებს. ეს უშფოთველი სიმშვიდე, ინდივიდუალურის სრული დამორჩილება სუბსტანციურისადმი, აქვე უფრო დაწინაურდება. დამორჩილებისა და შერიგების საკითხი აქვე უფრო მკაფიოდ განუჩივრებელია მეორისაგან, მექანიკურად უდრის მას. ქრისტიანული ხელოვნების მკვლევარი ვულფი ამბობს: „გამოხატვის საშუალებების სიმდიდრესთან ერთად, რომელსაც ფლობდა ელინისტურ-რომაული ხელოვნება, მას მაინც აკლდა ის ენა — გადმოეცა უშუალოდ სულიერი, როგორც დასაწყისიდანვე ეს გააკეთა ქრისტიანულმა ცნობიერებამ“⁶⁷.

✦ ქრისტიანული ხელოვნების იდეალი, „...როგორც სულიერი თავისუფლება და დამოუკიდებლობა, არ ნიშნავს შერიგებას, რომელიც სამყაროს ბუნებრივსა და სულიერ სინამდვილეში სახეზეა თავიდანვე, არამედ პირიქით, განახორციელებს თავის თავს, მხოლოდ როგორც ამაღლებას მისი უშუალო არსებობის სასრულობიდან მისსავე ჭეშმარიტებამდე. ამისათვის საჭიროა, რათა სული თავისი მთლიანობისა და დამოუკიდებლობის მოსაპოვებლად განცალკევდეს თავისი თავისაგან და დაუპირისპიროს თავისი თავი, როგორც სასრულობა ბუნებისა და სულისა, თავისავე თავს, როგორც ისეთს, რაიც უსასრულოა თავის შიგნით.

...ამიტომ სულიერი შერიგება ჩვენ უნდა გავიგოთ და გამოვსახოთ, როგორც ქმედება, როგორც მოძრაობა სულისა, როგორც პროცესი, რომლის მსვლელობაში თავს იჩენს ძალ-ღონის დაძაბვა და ბრძოლა და არსებით მომენტად გვევლინება ტკივილი, სიკვდილი, მწუხარე გრძობა არარაობისა, ტანჯვა სულისა და ხორცისა“⁶⁸ (ხაზი ჩვენია, — გ. ფ.). ორი გარემოებაა აქ განსაკუთრებით საყურადღებო. პირველი: კლასიკური-საგან განსხვავებით ქრისტიანული ხელოვნებისათვის იდეალი თავიდანვე სახეზე არაა ბუნებრივსა და სულიერ სინამდვილეში, — იგი ბრძოლით, შინაგანი დაძაბვით, საკუთარ ტკივილებზე გამარჯვებით მოიპოვება. ეს არის იდეალი ქმედებისა, ბრძოლისა და არა

⁶⁷ Wulf Oskar, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, I, Die altchristliche Kunst, Berlin, 1914, S. 2.

⁶⁸ Гегель, лекции по эстетике, Сочин., т. XIII, стр. 91—92.

უშფოთველი სიმშვიდისა და უძრავი ნეტარებისა, როგორც ერთს შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს ფრესკების ჰერეტიკისა და პაგიოგრაფიული ძეგლების წაკითხვისას. ეს ნიშანი ქრისტიანულ ხელოვნებაში თავს იჩენს „...არა მხოლოდ ქრისტეს სახეში, არამედ სართოდ, მთელ კომპლექსში სახეობრივი წარმოდგენებისა, ეს სახე ჩვენს წინაშე წარმოდგება, როგორც ანტითეზა მონათმფლობელური ხელოვნების ცენტრალური სახისა — მოუწყველელი, მთლიანი, ფიზიკურად სრულყოფილი გმირისა, რომელიც წამების ყამსაც არ კარგავს თავის პარმონიულ წონასწორობასა და ლამაზ ძლიერებას. ბერძნული კლასიკურობის ნებისმიერ ჭანდაკებას გვერდში ამოვუყენებთ რა შუა საუკუნეების ნებისმიერ ჯვარცმას, არ შეიძლება უფრო ცხადად არ ვიგარძნოთ ძირეული სხვაობა ორი ეპოქის ესთეტიკურ ძიებათა და იდეალთა კაცობრიობის ისტორიაში. ამასთანავე, არ შეიძლება დავივიწყოთ, რომ პირველი, თავისი წარუვალი ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის მიუხედავად, შექმნილია თავის უფალი კლასის მიერ, როცა კლასი მონებისა განწირული იყო მუნჯობისათვის, ხოლო მეორე თავის თავში არაპირდაპირ გამოხატავდა ტრაგედიას დამცირებული ხალხისა“⁶⁹ (ხაზი ჩვენია, — გ. ფ.). ჰეგელის ციტატში ყურადღება უნდა მივაქციოთ მეორე გარემოებასაც: მთლიანობისა და თავისთავადობის მოსაპოვებლად სული განცალკევდება თავისი თავისაგან და ერთმანეთს უპირისპირებს სასრულო და უსასრულო ასპექტებს თავისივე თავისა. ესაა სწრაფვა ურთიერთდაპირისპირებულ მომენტთა გამთლიანებისაკენ და უსასრულობა ამ სწრაფვისა, როგორც პრინციპი. ქრისტიანული მხატვრული სახის სტრუქტურაში ერთმანეთს ხვდებიან ურთიერთგამომრიცხველი და ბუნებით საპირისპირო კომპონენტები. მათს წიხაალმდეგობასა და ურთიერთალოგიკურობაში, გამთლიანებისაკენ სწრაფვის უსასრულობა უსასრულობა კი იმიტომაც ცენტრალური ნერვი ამ ხელოვნების სტილისა, რომ სულის თავის თავთან შერდება, თავისთავად, წმინდა სულიერივე აქტია და, როგორც ასეთი, მხოლოდ აზრისა და ფილოსოფიისათვისაა მისაწვდომი და არა ხე-

⁶⁹ Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 263.

ლოვნებისათვის, რომლის პრინციპი სწორედ განსხეულება და ყოველგვარი იდეის სახეში და ხატში გაცოცხლებაა; ხელოვნება გამო-სახავს იმას, რის გამოსახვაც ძალუძს — სწრაფვას სუფილური სუფილური თან ხორციელის გამთლიანებისაკენ, სულის თავის თავთან დაბრუნებისა და შერიგებისაკენ. აქ ადამიანი ჯერ კიდევ არაა სულიერად დასრულებული, ჯერ არ დამდგარა ღვთაებრივი საწყისის აპოთეოზის ხანა; აქამდე, ასე თუ ისე, მიუწვდება ხელი მხატვრულ წარმოსახვას. აქ ხელოვნება, როგორც ჰეგელი იტყვის, „თავიდანვე წინააღმდეგობათა მეუფებაშია მოქცეული. წინააღმდეგობა იმაში მდგომარეობს, რომ თავის თავში უსასრულო სუბიექტურობა, თავისთავად, გაუმთლიანებადია და გარეგნულ მასალასთან გაუმთლიანებელი უნდა დარჩეს. ეს ანტითეზისურობა ორივე ასპექტისა მათს თავისთავადობაში და შინაგანი ცხოვრების თავის თავში დაბრუნება შეადგენს შინაარსს რომანტიკულისა. შედიან რა ერთმანეთში, ასპექტები კვლავ შორდებიან ერთმანეთს განუწყვეტლივ, ვიდრე ბოლოს სრულიად გაითიშებოდნენ. ამით ისინი გვაჩვენებენ, რომ თავის აბსოლუტურ მთლიანობას უნდა ეძებდნენ სხვა უბანში და არა ხელოვნების სფეროში“⁷⁰. ეს სხვა სფერო აბსოლუტური მთლიანობისა, როგორც ვთქვით, არის აზრი, ფილოსოფია, სული. „მხატვრული ლიტერატურა ამ ეპოქისა მწიფდება სულიერ სინკრეტიზმში ქრისტიანობისა, რომელიც „წმინდა“ აზროვნებად გარდაქცევისაკენ მიილტვის“⁷¹. ხელოვნებას უჭირს განასხეულოს ის შინაარსი, რასაც მას უდგენს ქრისტიანული მსოფლალქმა. ამით ზენ ახალსა და პრინციპულ საკითხს მივადექით.

როგორც ქვემოთ (თავი მესამე) იქნება განმარტებული, ძველი ბერძნების წარმოდგენა ღმერთებზე, რაც მითოლოგიიდან ხელოვნებაში გადატანილი, შეადგენს არა მხოლოდ ძირითადს, არამედ „ყველაზე უფრო შესატყვისს შინაარსს კლასიკური ხელოვნებისა“. ჰეგელი ამბობს: „ბერძნული რელიგია არის რელიგია თვით ხელოვნებისა, მაშინ როცა გვიანდელი რომანტიკული ხელოვნება, რჩება რა ხელოვნებად, უკვე მიუთითებს ცნობიერების უფრო

⁷⁰ Лекции по эстетике, Сочин., т. XIII, стр. 137. როგორც ერთხელ უკვე მივუთითეთ, ჰეგელი ქრისტიანული შუა საუკუნეების ხელოვნებას საერთოდ „რომანტიკულს“ უწოდებს, ხოლო მის უპირველეს გამოხატულებად გაანალიზებული აქვს „რელიგიური სფერო რომანტიკული ხელოვნებისა“ (იხ. ტ. XIII).

⁷¹ Теория литературы, I, стр. 219.

მაღალ ფორმაზე, ვიდრე ამის წვდომა ძალუძს ხელოვნებას⁷² (ხაზი ჩენია. გ. ფ.).

ხელოვნება ძველ საბერძნეთში, როგორც ჰეგელი იტყობინება „მისწვდა თავის საკუთარ ცნებას“. აქ ნაწარმოების იდეური სი სრულ ჰარმონიაშია ხორციელ-მიწიერ სინამდვილესთან. მატერიალურ-ამქვეყნიური არსებობა პირდაპირაა გადაჯაჭვული იდეასთან, სუბსტანციასთან, რომლის გამომხატველადაც იგია დანიშნული. და პირიქით: იდეა და სუბსტანცია თავის სახეში (ფორმაში) მხოლოდ თავის თავს არეკლავს და პირდაპირპროპორციულია თავისი განსხეულებისა, ზუსტად „ზის“ თავის ფორმაში. ქრისტიანობაში მშვენიერების იდეა, როგორც აბსოლუტური და თავისუფალი სული, ვეღარ „ეტევა“ გარეგნულ-მატერიალურ ფორმაში. თავის სრულ შესატყვისობას იგი თავისავე შიგნით, სულში ეძებს. „სიღრმე შინაარსისა ხდება ძალიან მძლავრი. ...ღვთაებრები საწყისი უნდა ამოსხლტეს ადამიანური სუბიექტურობიდან“⁷³. სულიერობა, რომელიც გმირის მხატვრული სახის შინაარსს შეადგენს, აქ ისეთი შინაარსისაა, რომ მას არ ძალუძს მთლიანად გამოხატოს თავისი თავი ბუნებრივ ადამიანურ სახეში. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს არა კერძო, ადამიანურ არსებასთან, არამედ სულიერ პიროვნებასთან, თავისუფალ სულიერობასთან. და როცა ხელოვნება ცდილობს თავისუფალი სულიერობა გრძნობად-მიწიერ საბურველში გახვიოს, აწყდება წინააღმდეგობას — შინაარსი ვერ ეტევა ფორმაში, თითქოს გამოშვერილია გარსაბურველიდან. ქრისტიანული ხელოვნება არის „გამოსვლა ხელოვნებისა თავისი თავიდან, გარდამეტება თავისი თავისა, თუმცა, ამასთანავე, ეს პროცესი ხორციელდება მის საკუთარ უბანში და თვით ხელოვნების ფორმით⁷⁴. ყურადსაღებია, რომ თუმცა ხელოვნება აქ ცდილობს თავისი თავისა და შესაძლებლობების გარდამეტებას, მაგრამ თვით ეს პროცესი, ტენდენცია ხორციელდება ხელოვნების სფეროში და „თვით ხელოვნების ფორმით“. შეიძლება მივიღოთ, რომ ტენდენცია შინაარსის ფორმაში ვერ დატევისა. ხელოვნების თავისი თავიდან გასვლისა არის ზოგადი ნიშა-

72 Лекции по эстетике, сочин., т. XIII, стр. 15.

73 Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIV, стр. 35.

74 Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XII, стр. 85.

ნი ქრისტიანული მხატვრული სტილისა, რომ ქრისტიანულ მღვდელი მიემართება ისეთ აბსტრაქტულ შინაარსს, რომლის ადვილად უჩვენებელია ეკლესიის მამათა ნაშრომებშიც. „შუენდერლიქი უენდერლიქი თოჲ, — ამბობს გრიგოლ ნოსელი, — არა გამოხატულ არს შუენდერებითა ფერთაჲთა, არამედ უზეშთაესითა წესითა, რომელი მიუთხრობელ არს გულისხმის-ყოფად“⁷⁵.

ეს არის გამოვლინება გამომსახველობითი და გამომხატველობითი ასპექტების ანტინომიისა ყველა დროის მხატვრულ სახეში (გამოსახატავ-გამოსათქმელი ეძებს საყრდენს — გასაგნებას გამომსახველობით საწყისში); ფლონდ ქრისტიანულ მხატვრულ სახეში ეს ანტინომია ზღვარს აღწევს და ამით სპეციფიკურ ნიშნად იქცევა ესთეტიკურ საგანში. „აზრობლივი შინაარსი მისი ობიექტური გასაგნების რეალურ შესაძლებლობებზე ფართოა. .. აზრი მეტობს სახეზე, მზადაა იქცეს „წმინდა“ შინაარსად, თავისი თავის გამოსახატავად კმაყოფილდება გარეგნული ფორმებით, რომლებიც კარგავენ უშუალო გამომსახველობით შინაარსს, იქცევიან პირობით ნიშნებად“⁷⁶. ქრისტიანულ მხატვრულ სახეში აზრი აღმოაჩენს, რომ თავის ფორმას, განსხეულებას შეიძლება ჰქონდეს გარკვეული დამოუკიდებლობა მისგან. მხატვრულ სახეს აქ ყოველთვის აქვს სათქმელი რაღაც უფრო მეტი, ვიდრე გარეგნობა — ფორმა მიუთითებს ამაზე პირდაპირ, უშუალოდ. საკმარისია გონების თვალი მოვალოთ ქრისტიანულ ფრესკებს, სკულპტურულ გამოსახულებებს, პოეტურ თხზულებებს, რომ ადვილად დავრწმუნდეთ ნათქვამის სისწორეში. ყველა ამ გამოსახულებაში „სული მიისწრაფვის ზეგრძნობადი სამყაროსკენ, თითქოს ცდილობს ჩამოიხსნას თავისი თავისაგან გარს შემოხვეული ნეიტრალური საბურველი, რომელიც აფერხებს მის აღმასვლას“⁷⁷. სულს ევიწროება სხეული, საცაა თითქოს „ამოფრინდება იქედან, საღღაც მიწასა და ცის შუაა გაკიდებული, მხატვრული სახე იმ ზღვართან დგას, რომლის იქეთაც იწყება ხმოვანება უსაგნობისა, ლივლივი ჰაერში. მას „ვხედავთ“ და „ვერც ვხედავთ“. აღქმის ეს განსაკუთრებული მდგომარეობა, ხელოვნებისა და მეტაფიზიკის ზღვარზე არსებობა ესთეტიკური საგნისა, გან-

⁷⁵ უძველესი რედაქციები ბასილი კესარიელის „ექუსთა დღეთაჲსა“ და გრიგოლ ნოსელის თარგმანებისა „კაცისა აგებულებისათვის“, გვ. 149.

⁷⁶ Н. К. Гейн, Искусство слова, стр. 124.

⁷⁷ В. Н. Лазарев, История византийской живописи, ч. I, стр. 36.

მსაზღვრელია ამ ხელოვნების ბუნებიათვის. ეს წინააღმდეგობრი-
ობა კი განპირობებულია ზოგადი მსოფლალქმის შინაგანი წინააღ-
მდეგობრიობით: ქრისტიანობისათვის მატერიალური სამყარო ღვთა-
ებრივიცაა და არცაა ღვთაებრივი, იდეალურიცაა და არცაა მატერიალური.
მსჯელობს რა ბიზანტიური ესთეტიკის შესახებ, ვ. ლანცეტის

ზემოთ მოტანილ ციტატას ასე აგრძელებს: „სხეულთან ამ ბრძოლა-
ში იბადება მტანჯველი კონფლიქტი, რომელიც ყველა
პორტრეტს ანიჭებს გამოხატულებას რაღაც
დაძაბულობისა. ქრისტიანული ხელოვნება, მოგვიანებით კი
ბიზანტიური, შემდგომში გადალახვენ გამოხატულების ამ დაძაბუ-
ლობას, დაუმორჩილებენ რა სხეულს სულს, რომელიც ხდება
დომინირებული საწყისი. თუმცა არც ბიზანტიური, არც
ევროპული ხელოვნება ამის შემდეგ უკვე არასოდეს ამბო-
ბენ უარს იმ დუალიზმზე ადაქიახის გაგებაში,
რაც პირველად გვიანანტიკურ ხელოვნებაში გამოვლინდა. სწო-
რედ ამიტომ ეს უკანასკნელი ქმნის მათი სტილის
მთავარ წანამძღვართაგან ერთს, მჭიდროდ და-
კავშირებულს წარმართული სპირიტუალიზმის ტრადიციებთან“⁷⁸
(ხაზი ჩვენია, — გ. ფ.).

იმავე ნიშნითაა აღბეჭდილი ძველი ქართული მარტიროლოგი-
ური მწერლობა და სახვითი ხელოვნება. ბერთის ჯვარცმის (XI ს.)
მხატვრულ სტრუქტურაში „...დაძაბულობა შეადგენს ფიგურის აგე-
ბისა და მისი პლასტიკის გამოვლინების ცენტრალურ ნერვს“⁷⁹.
ანალოგიურად გამოიყურება (როგორც ზევით სხვა კონტექსტში უკ-
ვე ითქვა) იშხანის ჯვარზე (973 წ.) გამოსახული ფიგურა მაცხო-
ვრისა⁸⁰.

განწყობილება დაძაბულობისა, გამოხატულება შინაგანი დრა-
მატიზმისა ქრისტიანული სტილის ერთი უმთავრესი წანამძღვართა-
განია. ამ ხელოვნების საყრდენ იდეურ შინაარსში იგი მელავნდება,
როგორც წინააღმდეგობა სხეულისა და სულისა, ამ ხელოვნების
სტილში იგი თავს იჩენს, როგორც იდეის ვერ დატევა სახეში, „გა-

78 დასახელებული ნაშრომი, გვ. 36—37.

79 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, стр. 74.

80 იქვე, გვ. 60. ევროპული ხელოვნებიდან ამის ნიმუშია, მაგალითად, ფრეს-
კული ჯვარცმა რომის წმინდა მარიაშის მონასტრიდან ან იგივე მოტივი დაწინს-
ვებული კედლის მოზაიკისა. იხ. O. Wulff. Die byzantinische kunst, Pot-
stdam, 1924, s. 542, 566.

მოსკლა ხელოვნებისა თავისი თავიდან, გარდამეტება თავისი თავისა“.

მთელ უკანასკნელ მსჯელობას კი ასეთ დასკვნამდე მივყავართ: ფილოსოფიური შინაარსის სიღრმით ქრისტიანულ ხელოვნება აჭარბებს როგორც ანტიკურს, ისე შემდგომი ხანის საერო ხელოვნებას; რაც შეეხება გრძნობად განსხეულებას, ფორმას, იგი ანტიკური ეპოქისა და მომდევნო პერიოდის საერო ძეგლებშია (მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანში“) უფრო სრულყოფილი⁸¹. „აზრი პოეზიისა იმაში გვარწმუნებს, რომ არავის ძალუძს გახდეს ერთნაირად ამაღლებული პოეტი და მეტაფიზიკოსი. მეტაფიზიკა ხომ ცნობიერების აბსტრაქციას ახდენს გრძნობისაგან, ხოლო პოეტურმა ნიჭიერებამ მთელი ცნობიერება გრძნობაში უნდა ჩაძიროს“⁸². ჩვენ შემოთ უკვე მოვიხმეთ ჰეგელის აზრი იმის შესახებ, რომ „კლასიკური ხელოვნება და მისი მშვენიერი რელიგია ვერ აკმაყოფილებენ სულის სიღრმეთა მოთხოვნებს“.

კლასიკური ხელოვნება და მისი მშვენიერი რელიგია კი იმიტომ ვერ აკმაყოფილებენ სულის სიღრმეთა მოთხოვნებს, რომ იქ მშვენიერით, მიწიერ-გრძნობადი ფორმით აღქმული სილამაზით ამოიწურება საგანი, არაა გადახსნილი სული მისი შინაგანი მოძრაობით. ამ ხელოვნების იდეალური პერსონაჟები განწმენდილი არიან მიწიერი ნაკლისაგან, წინააღმდეგობათაგან, ყოფითისაგან.

ქრისტიანულ ხელოვნებაში სრულიად საპირისპირო მოვლენასთან გვაქვს საქმე. როგორც უკვე ითქვა, წამებული, შეურაცხყოფილი კაცის სახეა მთავარი მასში. კლასიკური ანტიკურობისათვის უცხოა ასეთი ინტერესი, უცხოა ამგვარი ტანჯვისაგან მომდინარე შინაგანი ტკივილები, შემძვრელი კვნესა სულის უღრმესი სიმებისა, შინაგანი გათიშულობის დაძლევა იდეალის უმაღლეს წერტილზე. ქრისტიანულმა ხელოვნებამ „მოიტანა სულისა და სხეულის კონფლიქტი, რომელიც უცხო იყო ძველი მხატვრული აზროვნებისათვის“⁸³. ანტიკურობისათვის უჩვეულო არ არის სულის აჯანყებაც.

⁸¹ ამის შესახებ საგანგებოდ იხ. В. В. Гогоадзе, Форма и содержание в поэзии (По творчеству Важа Пшавела), Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Издательство тбилисского университета, 1967, стр. 6—16.

⁸² Вико, Основания новой науки об общей природе наций, Л., 1940, стр. 357.

⁸³ Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 264.



სულის პროტესტი ბედისწერის წინააღმდეგ (ოიდიპოს მეფის სტა-
სიმები. ევრიპიდეს გმირთა ტრაგიკული ექსტაზი). მაგრამ აქ სუ-
ლი მაინც გარეთაა მიმართული, ბედისწერას ებრძვის და შინაგანი
გახლეჩილობის დასაძლევად არაა დასაქმებული (როგორც, როგორც
ლითად, ავგუსტინეს „აღსარების“ მთავარი პერსონაჟი, როგორც
გრიგოლ ნაზიანზელის ლირიკულ აღსარებათა გმირი, როგორც
იაკობ ხუცესის — შუშანიკი და იოვანე საბანისძის — აბო). ანტი-
კურ დრამაში თითქმის ვერსად ვიპოვით სულის შინაგანს, თავის-
სიღრმისკენ მიმართულ მოძრაობათა ხატებს. სოფოკლეს ოიდიპო-
სის ვრცელი მონოლოგები, მაგალითად, წარმოადგენს თხრობას
ფაქტებისა და თანამემამულეებს მიემართება⁸⁴. ამ გმირის პირა-
დულ-ინდივიდუალური ასპექტი განურჩეველია ზოგადისაგან. „ეს-
ქილესა და მის თანამედროვეთა მსგავსად მან (სოფოკლემ), რა-
თქმა უნდა, იცოდა, რომ ნამდვილი გმირული სულის მთავარი თვი-
სებაა თავისუფლება წინააღმდეგობათაგან“. სოფოკლეს გმირებს
ზოგჯერ ეშინიათ, იწყებულებიან კიდევ და მუდარას აღავლენენ,
სისუსტესაც ამჟღავნებენ, „...მაგრამ არასოდეს არ ებრძვიან საკუ-
თარ თავს, არასოდეს სერიოზულად არ ეჭვდებიან თავიანთ სიმარ-
თლეში, შიშით არასოდეს ჰკითხავენ რაიმეს თავიანთ თავს, არასო-
დეს იხევენ უკან“⁸⁵.

ქრისტიანული ხელოვნების იდეალი ბევრ ასპექტში უფროა ჩვეუ-
ლებრივი, ადამიანური, ჩვენი მსგავსი. კლასიკური და ქრისტიანული
ღმერთების არსთა სხვაობაა აქ განმსაზღვრელი ყველაფრისა. ჰეგელი
ამის თაობაზე ამბობს: კლასიკური ეპოქის ღმერთებმა არსებობა
მხოლოდ წარმოსახვის გზით მოიპოვეს; ისინი მხოლოდ ქვასა და
მეტალში ან მჭკრეტელობით სფეროში წარმოიქმნენ და არა ხორ-
ცითა და სისხლით, ანუ ნამდვილ სულად. „ბერძნულ ღვთაებათა
ანთროპომორფიზმს ამიტომაც აკლია ნამდვილი ადამიანური არსე-
ბობა როგორც ხორციელი, ისე სულიერი. ეს სინამდვილე სხეულისა
და სულისა პირველად მოიტანა მხოლოდ ქრისტიანობამ, როგორც
ყოფა, ცხოვრება და საქმიანობა თვით ღმერთისა“⁸⁶. როგორც ვხე-
დავთ, ჰეგელი ხაზგასმით ამბობს, რომ ბერძნული მითოლოგიისა

84 Теория литературы, кн. II (Роды жанры), М., 1964, стр. 455.
85 А. и М. Круазе, История греческой литературы, Петроград,
1916, стр. 276.
86 Лекции по эстетике, Сочин. т. XIII, стр. 76.

და ხელოვნების ანთროპომორფისტულ ღმერთებს აკლიათ ნამდვი-
ლი ადამიანური არსებობა სხეულისა და სულისა. უზაღოდ მიჩნეუ-
ლია ისეთი არსებობა, რომელშიც წაშლილია „ყოველგვარი ნიშანი
სისუსტისა“, ლაქა მიწიერ-გრძნობადისა. ეს სინამდვილე მწვე-
რი ხორციით მოსილი ღვთაებისა მიწაზევე ყოფა-ცხოვრებისა და
ქმედების სახით ქრისტიანობამ დაამკვიდრა. წარმოსადგენი, მხატვ-
რული ჰერეტიკა და ფანტაზიით კონსტრუირებული არსებობიდან
ფაქტიურ, მიწიერ არსებობაზე გადადვივართ. ქეშმარიტების დიდი
დოზაა პლოტინის, ერთის შეხედვით, უცნაურ მსჯელობაში: „ფი-
დიასმა შექმნა თავისი ზევსი არა ამა თუ იმ გრძნობად საგანთან
მიმართებით, არამედ აიღო ისე, როგორადაც იგი მოგვევლინებო-
და, რომ ამ ზევსს მოსურვებოდა, გამოცხადებოდა ჩვენს მზერას“⁸⁷.
ფიდიასის ზევსის არსებობა წარმოსადგენი არსებობაა, ისეთია, რო-
გორადაც მოგვევლინებოდა; რომ მას, როგორც ღმერთს,
„მოსურვებოდა გამოცხადებოდა ჩვენს მზე-
რას“. ქრისტიანული ღვთაების არსებობა კი ისეთი არსებობაა
როგორადაც მან, როგორც კაცმა, მოსურვა და
მოველინა კაცობრიობას. აქ გადის წყალგამყოფი ხაზი
ორი მსოფლალქმისა, აქედან გამომდინარე ყველა შედეგით.

† ქრისტიანულ მსოფლალქმაში ღმერთი არ არის ფანტაზიით შო-
ბილი უბრალო იდეალიზი ჩამოდის სასრულო არსებობის შემთხ-
ვევითობამდე, თუმცა მიწიერი არსებობის ამ სასრულობაშიც
სჭვრეტს თავის თავს, როგორც ღვთაებრივ სუბიექტს. „რამდენა-
დაც ამის წყალობით ნამდვილი სუბიექტი არის მოვლენა ღვთაები-
სა, ხელოვნება მხოლოდ ახლა იძენს უმაღლეს უფლებას — აბსო-
ლუტურის გამოსახატავად გამოიყენოს სახე ადამიანისა და, საერ-
თოდ, მისეული წესი გარეგნული გამოვლინებისა“⁸⁸.

ჩვეულებრივი სახე მიწიერი ადამიანისა და გარეგნული მისი
გამოვლინება არ აშენებს კლასიკური ხელოვნების იდეალს. ეს ხე-
ლოვნება ჩრდილავს კერძო ნიშნებს და ფორმებს ადამიანური არ-
სებობისა, „ლამაზი“ ნიშნებითა და ფორმებით ცვლის სიმწირეს
ბუნებრივისა, მიწიერ ნაკლს. ქრისტიანული ხელოვნება კი „...ესწ-
რაფვის უშუალო კავშირს ცოცხალ ადამიანთან. მისი სახეები სრუ-

⁸⁷ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. I, М., 1962, стр. 225.

⁸⁸ Гегель, Лекции по эстетике, Соч. т. XIII, стр. 90.

ლიად სხვაგვარად გველაპარაკებიან ჩვენ, ვიდრე გამოხატულებანი ოლიმპიური ღმერთებისა, რომლებიც მოკვდავთ სთავაზობენ მხოლოდ თავიანთი ამალღებულობის ხილვას, უღრუბლო ყოფიერებას⁸⁹. ჩვენს გულსა და ემოციურ გაცდას შინაგანად არ ეახლოვება და ნაკლებ ეხმიანება, ნათქვამი იყო ზევით, განსაცდელი სკულპტურული ჯგუფის „ლაოკონის“ ფიგურებისა, მოუწყველი, ყოველმხრივ უხინჯო გმირისა, რომელსაც ერთი ნერვიც არ შეუთრთოდება წამებისას, ბოლომდე ჰარმონიულია და ერთგული თავისი ღამაში ძლიერებისა. განცვიფრების ცივი ნიაჲი გვეცემს მათგან.

ეს სიცივე გარეგნულად იმაში გამოიხატება, რომ სკულპტურულ სახეში სული არ ასხივებს, თვალის სინათლე ჩამქრალია (თვალეები კი, როგორც ცნობილია, ის სარკმელია, რომლითაც სული გამოაშუქებს და, მეორეს მხრივ, რომლითაც სულში ვიხედებით). „ბერძნული სკულპტურის ყველაზე მაღალ ქმნილებებში მზერა (გამოხედვა) არა გვაქვს, მათი სული და გული არ ჩანს... სულის ეს გამოაშუქება არსებობს მათ მიღმა და ეკუთვნის მაყურებელს, რომელიც ვერ ბედავს თვალნი სულისანი გაუმართოს ამ სახეების სულს, მზერა შეუდგას მზერას. რომანტიკული ხელოვნების ღმერთი კი ჩვენ გვევლინება, როგორც მხილველი, თავისი თავის გამცნობიერებელი, შინაგანად სუბიექტური და თავისი სულისა და გულის გადამხსნელი ჩვენი სულისა და გულისათვის“⁹⁰, ანტიკური ლიტერატურისა და ესთეტიკის ცნობილი მკვლევარი ლოსევიც გახაზავს, რომ კლასიკური ხელოვნების იდეალში „...არ არის ჩვენი ტანჯვა-წამებანი და იგი მარადიულად წარმოდგება როგორც რალაც ნეტარი, მშვიდი და ყოველთვის გაწონასწორებული“⁹¹. აქ სმენა დახშულია ჩვეულებრივი ადამიანური ტკივილებისათვის. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება მოვიტანოთ საგულისხმო ეპიზოდი ქართული ჰაგიოგრაფიიდან. გიორგი მცირე, ავტორი „გიორგი ათონელის ცხოვრებისა“, მოგვითხრობს იმ კერპის შესახებ, რომელიც „დაშთომილ იყო პირველითგან და ვიდრე აქამომდე მარმარილოჲსა, სახითა დედაკაცისაჲთა“. მოქმედება საბერძნეთში, ათონის სიახლოვეს, სოფელ ლივიზდიაში, ხდება. ყველა ნიშნით, ლაპარაკია რომელიღაც ანტიკურ ქალღმერთზე („დაშთომილ იყო პირველითგან“), რომელ-

89 Гегель, Лекции по эстетике, Соч., т. XIII, стр. 13.

90 Гегель, Лекции по эстетике, Сочин. т. XIII, стр. 90.

91 А. Ф. Лосев, История античной эстетики, стр. 82.

საც „ბორღალნი“ თავყანს სცემდნენ „ვიდრე აქამომდე“, ვინაიდან იყოს ის „...ადგილი რაიმე მოქცეული, ყური ყოლად უდაბნოა, მთა-ნი უღნარ-მალნარნი და, ვკვანებ, თუ არავინ წმიდათაგანი, მძვწუთ-არ არს მუნ“. წარმართ „ბორღალთ“ გიორგი ათონგულს „უჩვეულებ-ღვთაების წინაშე მიჰყავთ: „და წარიყვანეს ბერი კაცთა მათ ყ რ უ-ისა მის მიმართ და უსულ ო მ ს ა - ღ მ რ თ ი ს ა მათისა“⁹². ანტიკურ ღვთაებას აქ ზუსტად ის ლოგიკური განსაზღვრება ეძლე-ვა („ყრუ“ და „უსულო“), რითაც იგი დახასიათებულია შემდგომ ჰეგელის ნააზრევში. ანტიკური ღმერთის რაობა სრულიად ნათლად არის გამოჩენილი ქრისტიანული ღვთაების არსისაგან ძველი ქარ-თველი მწერლის ცნობიერებაში. ეს არის ერთი მაგალითი იმ აზრის საილუსტრაციოდ, რომ ადამიანისა და ღმერთის, რეალურისა და იდეალურის ქრისტიანული გაგება იყო რეაქცია ამ მომენტთა ურთ-იერთმიმართების ბუნებაზე, როგორც იგი ანტიკურ სამყაროში ესმოდათ (იხ. ამ თავის დასაწყისი).

კლასიკური ხელოვნების იდეალი თავის თავშია დასრულებული და ჩაკეტილი, ძველია თავისი თავისა, ემპირიულსა და ყოფითს, ჩვე-ულებრივ, არ მიემართება. ამიტომ ამ იდეალის არსებობას მისი მკვრეტელი არ აღიქვამს, როგორც თავის მონათესავე მოვლენას. თუმცა ანტიკურ ღვთაებათა სახეები ადამიანურია, მაგრამ ისინი, რო-გორც ჰეგელი განმარტავს, მაინც არ ეკუთვნის მოკვდავთ, ვინაიდან სენი სასრულო არსებობისა თვით ამ ღმერთებს არ ეხება; ემპირი-ულთან და ყოფითთან საერთო არაფერი აქვთ. ხოლო აბსოლუტური ქრისტიანული ხელოვნებისა არ არის ჩამორჩენილი გრძნობად გამოვ-ლინებაში, იგი თავის შიგნითაა და ამიტომ მისი გარეგნობა მისთვის კი არაა დანიშნული, არამედ სხვისთვის, როგორც თავისუფლად, თვითთვის ნება-სურვილზე მიშვებული გარეგნული ასპექტი. გარეგნობამ აქ ჩვეულებრივი ცხოვრების, ემპირიულ-ადამი-ანური სახე უნდა მიიღოს, ვინაიდან თვით ღმერთი ჩამოდის სასრუ-ლო, ხრწნად არსებობამდე. ამის წყალობით ემპირიული ადამიანი ნათესაობრივს, დამაკავშირებელ ასპექტს მოიპოვებს აბოლუტურ-თან, რის შედეგადაც თავისი ბუნებრივი არსებობის სფეროში ნდო-ბით ეკიდება საკუთარ პიროვნებას, ვინაიდან გარეგნული სახე არ

⁹² ძველი ქართული ავთოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი 11, (XI—XV სს.), ილია აბულაძის რედაქციით, 1967, გვ. 139—140. შემდგომ დაეასახელებთ შემოკლებით — ძეგლები, II...

აშინებს მას კლასიკური სიმკაცრით კერძოსა და შემთხვევითი დაკავშირებით: კი არ აკრთობს, არამედ მის მზერას სთავაზობს იმას, რასაც პიროვნება თვით ფლობს, ან იმას, რასაც ხედავს და უყვარს სხვაში, მის ირგვლივ მყოფ ადამიანებში. სწორედ ამიტომ საურითა და ჩვეულით გვიზიდავს ჩვენ გარედან შუა საუკუნეების ხელოვნება ასეთი ნდობით⁹³.

ცნობილი დებულება, რომ კლასიკური ხელოვნება ახდენს ადამიანის გაღმერთებას, გარკვეულად შესაბრუნებელია ქრისტიანული ხელოვნების მიმართ, რომელიც ღმერთის გადაადიანურების გზით წავიდა.

რადგან ადამიანის სულიერი სამყაროს სიღრმისეული სილამაზე გამოცხადდა უმაღლეს მშვენიერებად, მხატვრული სახის კონსტრუქციაში თავისუფალი გზა მიეცა გრძნობადი რეალობის შემთხვევითობას, ყოფითი სინამდვილის აქსესუარს, მიწიერ ნაკლულევანებას. გარეგნულად ჩეულებრივსა და ულამაზოსაც კი. ფაქტების, მოქმედების, ამბების შინაგანი სარჩულისა და მოტივის ძებნა წამოიწია წინა პლანზე. ამიტომ შესაძლებელი გახდა თითქმის ყოველგვარი ფაქტი, ამბავი და გარეგნული ქმედება შემოტანილიყო ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში, როგორც გარეგანი და ფორმალური მომენტი. უფრო მეტიც, შთაგონებული ექსტაზის გამოხატვას, ნათქვამი იყო ზემოთ, ე. ხელოვნება ამჯობინებდა „ულამაზო, გალეულ სხეულში“. ძირეულმა განსხვავებამ ანტიკურსა და ქრისტიანულ მსოფლალქმათა შორის თავი იჩინა მხატვრულ სტილთა ძირეულ სხვაობაში. „განსხვავება ანტიკურსა და ადრინდელ ქრისტიანულ ნაწარმოებთა სტილს შორის, — ამბობს ერიხ აუერბახი, — ის არის, რომ ისინი სხვადასხვა თვალსაზრისითა და სხვადასხვა ადამიანებისათვის არის დაწერილი“. აუერბახი ერთმანეთს უდარებს ბიბლიურ წიგნებისა და ჰომეროსის ნაწარმოებთა მხატვრულ სტილს და ასკვნის: ყველაზე დიდი სხვაობა მათ შორის იმ გარემოებას უკავშირდება, რომ „ძველი აღთქმის ტექსტების შესწავლა ქმნის სულ სხვა წარმოდგენას მაღალი სტილისა და ამაღლებულის შესახებ, ვიდრე ჰომეროსის ნაწარმოებები: თუმცა ჰომეროსი სულაც არ ერიდება ყოველდღიურ-რეალისტური სცენები გადაჯაჭვოს ამაღლებულ-ტრაგიკულს“⁹⁴. სანიმუშოდ დასახელებულია ოცი წლის გა-

⁹³ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIII, стр. 100.

⁹⁴ Erich Auerbach, Mimesis (Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur), Bern, 1945, S. 52, 28.

დაკარგული ოდისევსის შინ დაბრუნების პათეტიკური ეპიზოდი, რომელთანაც ბუნებრივადაა შერწყმული ყოფითი სცენა ფუნის დაბანისა. ჯერ კიდევ ფსევდო-ლონგინი მიუთითებდა ეპიკურულ პათეტიკურისა და ყოფითი სცენების ამ შერწყმაზე პათეტიკურ-ეპიკურ-მოგებებში⁹⁵. ამ პასაჟებზე დაკვირვებას შემდეგ დასკვნამდე მიჰყავს აუერბახი: „პომპროსის ნაწარმოებებში შინაური ყოფის რეალიზმი, ყოველდღიური ცხოვრების წარმოდგენა მუდამ რჩება იდილიურ-მშვიდობიან სფეროში, იმ დროს, როცა ძველი აღთქმის მოთხრობებში ამაღლებული, ტრაგიკული და პრობლემატური იმთავითვე სწორედ ყოფითსა და ყოველდღიურში ვლინდება“⁹⁶. ფრიად საყურადღებო დასკვნაა. იმის თქმა არ შეიძლება, რომ ანტიკურ ლიტერატურაში საერთოდ არაა წარმოსახული ყოფა-ცხოვრებითი ეპიზოდები, ჩვეულებრივი, მიწიერ-ადამიანური დეტალები, ნაკლულევანებანი. მაგრამ მიწიერის, ყოველდღიური ცხოვრების ეს ვრცელი სფერო „მუდამ რჩება იდილიურ მშვიდობიან სფეროში“ და „ამაღლებულის, ტრაგიკულის, პრობლემატურის“, ზოგადად — იდეალის, კონსტრუქციაში იგი არ მონაწილეობს. ეს არის „პერიფერია ადამიანური ქცევისა“⁹⁷. ქრისტიანულ ხელოვნებაში კი „ამაღლებული, ტრაგიკული, პრობლემატური იმთავითვე სწორედ ყოფითსა და ყოველდღიურში ვლინდება“.

ბიბლიური წიგნების მხატვრული სტილის მიმოხილვის დასასრულს აუერბახი ამბობს: „ის ლიტერატურული სტილი, რითაც გამოცემულია ქრისტეს გამოჩენა და მოქმედება პალესტინელთა შორის, არ ხასიათდება არავითარი ამაღლებულობით, რომლითაც დაწერილია წინამორბედი ანტიკური ნაწარმოებები“. ყურადღება გამახვილებულია ჯვარცმის ეპიზოდზე, როგორც განსაკუთრებით ტრაგიკულსა და ამაღლებულზე. ის, რომ მეფეთა-მეფე (ქრისტე) ჯვარცმულ იქნა, როგორც ჩვეულებრივი დამნაშავე, ყველასგან უარყოფილი, დამცირებული, მასხრად აგდებული და ჩაქოლილი, — ეს მოთხრობა სრულიად სპობს ესთეტიკურის ანტიკურ ნორმებს. „ის ქმნის ახალ მაღალ სტილს, რომელიც არამცთუ უარყოფს გრძნობად-რეალურს, არამედ შეითვისებს კიდევ ულამაზოს, უღირსს,

⁹⁵ О возвышенном, М.-Л., 1966, стр. 23.

⁹⁶ Mimesis, S. 28.

⁹⁷ Теория литературы, кн. I, стр. 346. ამ უკანასკნელი გარემოების შესახებ იხ. აგრეთვე — Гегель, Сочин., т. XIII, стр. 72; А. Ф. Лосев, История античной эстетики, стр. 530.

ფიზიკურად დაკნინებულს“. უფრო კვებით აუერბაზი შენიშნავს: „ყოფითი რეალიზმი შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნების არსებითი ნაწილია, განსაკუთრებით ქრისტიანული დრამებისა“⁹⁸. მსოფლადქმა, რომელმაც ღმერთი მიწაზე ჩამოიყვანა და ჩვეულებრივი ადამიანური არსებობით შემოსა, ესთეტიკური იდეალის ფორმირებაშიც ყოფითსა და ჩვეულებრივს ემყარება.

✓ უკანასკნელად ბუნებრივად ისმება კითხვა: რა ფუნქციითა და პროპორციით შედის ქრისტიანული ხელოვნების იდეალში მიწიერ-ხორციელი მომენტი, ადამიანის პირადული და ინდივიდუალური მხარე? ✓ ადგან კაშმარიტი ქრისტიანობისათვის ამკვეყნიური სინამდვილე თავისთავად სრულიად არ წარმოადგენს ბოროტებას, მისი შესატყვისი ხელოვნებაც არ მიდის გრანობადი სამყაროს შიშველი უარყოფის გზით. თუმცა გვაქვს მრავალი ნაწარმოები, ამ შესატყვისობის მიღმა მდგარი, სადაც სწორედ შიშველი უარყოფის გამო, ესთეტიკური საგანი ძნელად შეიგრძნობა. სხვა შემთხვევაში მატერიალურ-გრძნობადში დაიძებნება გამოძახილი ან აჩრდილი სულიერობისა. ეს გარემოება კი გრძნობადი სინამდვილის წარმოშობას უკავშირდება — ღმერთთა შემოქმედი კოსმოსისა და მის მიერ შექმნილი საგნები მას მიემართება, ჩამოგავს: სამყაროს სილაბაზე შემოქმედის მშვენიერების გამოსხივებაა. ეს არის ყველაზე ჯანსაღი და სიცოცხლისუნარიანი ნერვი ქრისტიანულ ხელოვნებაში, რითაც ის თავისი არსის უღრმეს საფუძველში უკავშირდება, ერთი მხრივ, კლასიკურ ხელოვნებას (წინ) და, მეორე მხრივ, რენესანსს (შემდგომ.).

ქრისტიანობის არსის გამომხატველ ნაწარმოებში სხეულის სილაბაზე, მატერიალური სინამდვილე დაჩრდილულია არა თავისთავად, არამედ სულიერ სინამდვილესთან, სულის სამყაროსთან შედარებით და შეპირისპირებით. „სამყარო სულისა გამარჯვებას ზეიმობს გარეგან სამყაროზე და მოასწავებს ამ გამარჯვებას თვით ამ გარეგანი სამყაროს ფარგლებში და იმავე სამყაროზე, და ამის კვალობაზე გრძნობადი მოვლენა უფასურდება“⁹⁹.

✓ სულიერი ინტერესებისა და ხორციელ სწრაფვათა შეჯახების გზაზე ქრისტიანული ხელოვნების გმირი მალდდება უკანასკნელზე. ✓ ჰეგელი

⁹⁸ Mimesis, S. 76, 155.

⁹⁹ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XII, стр. 85.

შეგრძნება, არ არის წინააღმდეგობა, არის მშრალი რეზონანსობა. იდეის პერსონიფიკაცია, ე. ი. არ არის ესთეტიკური საგანი.

ასეთივე მიმართება მყარდება ინდივიდუალურთან, კერძოდ კი პირადულთან. ლიტერატურული ხასიათის სპეციფიკურ ანუ შინაარსში ეს ასპექტი წარმოდგენილია. იგი წინააღმდეგობაში აღმოჩნდება იდეალურთან, ღვაებრივთან, საყოველთაოსთან. შინაგანი გაორებისა და ტკივილის გზით გმირი მალღდება ინდივიდუალურზე. ხოლო გაორებასა და ტკივილს ის იწვევს, რომ ინდივიდუალური და პირადული გარკვეული პოზიტიური შინაარსითა აღბეჭდილი და არაა არარაობა თუ ბოროტება. ამალღებულობის განცდასაც მსხვერპლად მიტანილის ფასეულობის შეგნება უდევს საფუძვლად. რაც უფრო რეალურია ამ ფასეულობის შეგნება, მით უფრო მძაფრია წინააღმდეგობის ტკივილი; რაც უფრო მძაფრია ტკივილი გაორებისა, მით უფრო ზემოქმედია განცდა ამალღებულობისა, რომელიც შინაგანი ტკივილისა და გაორების დაძლევისა და მოხსნას გულისხმობს იდეალში. ჰეგელი ამის თაობაზე ამბობს: „ინდივიდუალური დახასიათება იძენს აქ დიდ გარკვეულობას სწორედ იმიტომ, რომ იგი წარმოდგენს რაღაც არარსებითს და აბსოლუტურად არ ერწყმის სულიერ ნეტარებას სიყვარულისა; რომანტიკული მხატვრული ფორმის შესაბამისად ამ დახასიათებას ეძლევა თავისუფლება... რელიგიური სფეროს იდეალურ ცენტრსა და ძირითად შინაარსს ქმნის შერეგებული, დაკმაყოფილებული სიყვარული...“¹⁰¹. თანამედროვე ლიტერატურაში ზოგადს ვწვდებით განსაკუთრებულში და განსაკუთრებულთ, იდეალურს ვპკრებთ ნოქმედების, განცდისა და მეტყველების ინდივიდუალურ განუყოფრებლობაში; ლიტერატურული ხასიათის შემადგენელი ორი ასპექტი ერთმანეთს ერწყმის და მსჭვალავს აბსოლუტურად. ქრისტიანული ლიტერატურის გმირის ხასიათში ასპექტი ინდივიდუალურისა, განსაკუთრებულისა აუცილებლად შემოდის, მაგრამ „აბსოლუტურად არ ერწყმის“ და არ მსჭვალავს ზოგადს, იდეალურს, არამედ ემსახურება მას, როგორც საყრდენი, პიედესტალი, რომელზედაც აღიმართება მონუმენტური სახე იდეალისა. კერძო და ინდივიდუალური თავისი არარსებითობითა და შედარებითი სიდაბლით ამკვიდრებს (მიუთითებს) არსებითობას და ამალღებულობას ზოგადისა, სულიერისა, „...ვინაიდან სწორედ ასეთ შემთხვევაში, როცა

101 Лекции по эстетике, Сочин., т. XIV, стр. 33—34.

ერთი განიცდის თავის შეზღუდულობას, მეორეს ეფუძნება მეგ-
ნება თავისი ძალისა და უსასრულოდ მალღდება სწორედ იმით, რომ
ძიწწაზე აჰყვლტს სხვას¹⁰².

მაგრამ პირადულისა და ინდივიდუალურის მომეტო-
ლად ჯილდოვდება გარკვეული პოზიტიური ფასეულობით და მისი
მსხვერპლად მიტანა მხოლოდ ამ გზით ხდება ესთეტიკურად ამაღ-
ლებული. ჰეგელის მიერ ხაზგასმული სიტყვები, რომ „რელიგიური
სფეროს იდეალურ ცენტრსა და ძირითად შინაარსს ქმნის შე რ ი-
გ ე ბ უ ლ ი, დაკმაყოფილებული სიყვარული“, — იმას ნიშნავს, რომ
გმირის ინდივიდუალური სამყარო მარტო უმაღლეს საფეხურზე —
იდეალშია „შერიგებული, დაკმაყოფილებული“ თავისი სიყვარულის
საგანთან — ღმერთთან. „შერიგებულის, დაკმაყოფილებულის“ სტა-
დია დგება შერიგებისა და დაკმაყოფილების პ რ ო ც ე ს ი ს შემდეგ,
როცა პირადული საწყისი მტკივნეულად უპირისპირდება საყოველ-
თაოს. სულიერი სინაზე, ნეტარება და სიხარული, ქრისტიანული
ხელოვნების გმირთა სახეებში რომ გამოკრთის, არის სიხარული
ტანჯვასა და ტკივილზე გამარჯვებისა, გაორების დაძლევით
გაწონასწორებული სულისა. იგი გამოიხატება, როგორც ჰეგელი
იტყოდა, „...ლიმილით ცრემლებში. ცრემლი მიანიშნებს კაეშანს, ლი-
მილი — ნათელსხივოსნობას და, ამრიგად, ლიმილი ტირილში გა-
მოხატავს ამ შინაგან სიმწვიდეს განცილდ ტანჯვასა და წამებაში“¹⁰³.
ჩვენ ზემოთაც ვგქონდა საგანგებო მსჯელობა იმის თაობაზე, რომ
ქრისტიანული ხელოვნების იდეალი, როგორც თავისუფლება და
დამოუკიდებლობა, არ ნიშნავს შერიგებას, რომელიც სახეზეა თავი-
დანვე, არამედ მოიპოვება, როგორც ამაღლება გრძნობადი არსებო-
ბის სასრულობიდან ქეშმარიტებამდე, და თან ახლავს ბრძოლა, ტკივი-
ლი, ტანჯვა სულისა და ხორცისა. აი რატომ ეძლევა თავისუფლება
ინდივიდუალურ დახასიათებას. თუმცა ისიც ცხადია, რომ ინდივი-
დუალური დახასიათება აქ არ შეიძლება ძალიან მკვეთრი და ძლიერი
იყოს, თორემ იგი დაჩრდილავს ნეტარებას სულიერი სიყვარულისა,
რომელიც ყველას ათანასწორებს ღვთაების წინაშე. ინდივიდუა-
ლურ-სახასიათო კომპლექსი ფუნქციონალურ მნიშვნელობას დაკარ-
გავს და თავისთავადს აზრს შეიძენს. აქცენტირებული ინდივიდუ-

102 Ф. Шиллер, О возвышенном, Статьи по эстетике, М.-Л., 1935, стр. 174.

103 Лекции по эстетике, Сочин., т. XII, стр. 162.

ალური ასპექტი თვითონვე შექმნის დაბრკოლებას თავის თავს მო-
ხსნისათვის იდეალის ბოლო საფეხურზე. ზოგადი კი აქ, როგორც
ვთქვით: ინდივიდუალურის მოხსნით, დაქვემდებარება-დამორჩილებ-
ბით, მასზე გავლით მკვიდრდება და არა მისი გზითა და გზისა.

დაახლოებით ასე წარმოგვიდგება ფილოსოფიური წანამძღ-
ვრები და ძირითადი ესთეტიკური პრინციპები შუა საუკუნეების
ქრისტიანული ხელოვნებისა. თავის საუკეთესო ძეგლებში (იქ, სა-
დაც თავის საწყისსა და არსს შეესატყვისება) ამ ხელოვნებამ შექმნა
ისეთი ფასეულობანი, რომელთა უარყოფა აუხსნელს დატოვებდა
ბევრ რამეს მხატვრული სახის განვითარების ისტორიაში. „შუა საუ-
კუნეების ხელოვნებამ უძვირფასესი აღმოჩენებით გაამდიდრა
მსოფლიო მხატვრული კულტურა და იყო უცილობელი ეტაპი ესთე-
ტიკური შემეცნებისა. მან გაკვალა გზა დევნილი და შეურაცხყოფილი
ადამიანების ცხოვრების დრამატული სტიქიის გამოსახატავად; მან
დაგვანახა მშვენიერება სულის წვისა უძღურსა და ულამაზო სხე-
ულში; მან გაათართოვა დიაბაზონი გრძნობებისა, რომლებიც „ადა-
მიანურობის“ ცნებაში შედიან, — გულმოწყალებობისა და თანაგრძ-
ნობის წყურვილიდან მწარე პლემბეურ ზიზღამდე მაძლარი, უზრუნ-
ველყოფილი, თვითკმაყოფილი ხორცისადმი“¹⁰⁴.

როგორც მიუთითებენ, შუა საუკუნეებმა შექმნა სამყაროს სა-
კუთარი სურათი, მწყობრი და თანაზომიერი, ხოლო ადამიანი იყო ამ
სამყაროს „პარმონიული ნაწილი“ და გარკვეული თვალსაზრისით
„ყველა საგნის საზომს“ წარმოადგენდა მასში. თუმცა შუა საუკუ-
ნეთა ჰუმანიზმი არა ჰგავს იმავე მოვლენას სხვა ეპოქებისა, მაგრამ
„ეს არ უშლის მას იყოს და დარჩეს ჰუმანიზმად — სამყაროში ადა-
მიანის დამკვიდრების ფორმად“¹⁰⁵. მიუთითებენ, რომ, მაგალითად,
ათასწლოვანი ბიზანტიური კულტურა „მსოფლიო ცივილიზაციის და-
უვიწყარი ფურცელია“; რომ იგი ორმხრივს, ნაყოფიერ ურთიერთო-
ბაში იყო „...თავისი დროის ყველა დიდ კულტურასთან: ქართულ-
თან, სომხურთან, სლავურთან, არაბულთან და სპარსულთან“¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 264.

¹⁰⁵ Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков, М., 1972, стр. 5.

¹⁰⁶ Памятники византийской литературы IV—IX веков, М., 1968 стр. 5.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქრისტიანობის სულისკვება კარგად „მოერგო“ ქართულ მსოფლალქმას. მიწისა და ზეცის ენათნაირი ძალმოსილებით მლტოლველი ჩვენი ეროვნული ცხოვრება-ნატივში არასოდეს ჩაძირულა და „ქართულ ეკლესიას“ მისი სახელით ქრისტიანები არ უდევნია“¹⁰⁷ შუა საუკუნეების ქართული კულტურის ძეგლებში ეროვნული მსოფლგანცდა ქრისტიანობის ცხოველმყოფელ ძირებზეა დამყნილი. რაც შეეხება ლიტერატურას, სასულიერო მწერლობის წიადში შემზადდა საფუძველი საერო სიტყვიერი ხელოვნებისათვის და მათს თანაარსებობას მწვავე ხასიათი არასოდეს მიუღია. ამიტომ წარმოგვიდგება ძველი ქართული კულტურის განვითარების ხაზი ორგანულ მთლიანობად, შინაგანი დრამატიზმისა და ტეხილების გარეშე.

107 გ. იმედაშვილი, ვეფხისტყაოსანი და ქართული კულტურა, გვ. 172.

მეორე თავი

ოგიკატურ და ესთეტიკურ სინამდვილეთა ურთიერთმიმართება

მხატვრული ცნობიერება სინამდვილეს მშვენიერების თვალსაზრისით აღიქვამს და გარდაქმნის ახალ, ესთეტიკურ, სინამდვილედ. გაცნობა პაგიოგრაფიული ნაწარმოებებისა იმ შთაბეჭდილებას აღძრავს, რომ აქ ემპირიული სინამდვილე აღქმულია სხვადასხვა გზით და არაერთგვარად. სამყაროს ხატოვან ხილვას ხშირად ცვლის არა-ესთეტიკური მასშტაბი: — მისტიკური, ისტორიული თუ მორალური ხასიათისა. სახეობრივი ნაკადის პარალელურად ნაწარმოების შინაარსი არასახეობრივი ნაკადით მიედინება, სადაც იდეალი და სინამდვილე აზროვნების ფორმაში ჩანს მორიგებული და არა სინამდვილისავე ფორმაში, როგორც ეს მხატვრულ ძეგლს მოეთხოვება.

სტეფანე მტბევარის თხზულება „წამებაა წმიდისა მოწამისა გობრონისი“ 914 წელს საქართველოსა და სომხეთში არაბთა სარდლის აბულ-კასიმის შემოსევას გვისურათებს. ამ ისტორიულ რეალობაზე დაყრდნობით მწერალი ქმნის ახალს, მხატვრულ რეალობას. სადაც ემპირიულ-ფაქტოლოგიურ ხილვას სინამდვილისა თავისუფალი პოეტური ხილვა ენაცვლება. ეს „თავისუფლება“ ფაქტის მხოლოდ მასალად გამოყენებას და მხატვრული ფანტაზიის გზით მისთვის ახალი სიცოცხლის მინიჭებას გულისხმობს. არაბები „მოვიდეს და მოადგეს ციხესა მას ყველისასა. გარე შეადგეს კარები იგი მათი, ვითარცა თოვლი. რომელნი ხუთისა სოფლისა საზღვართა და-ოდენ-ეტენეს იწროებით და საბელნი იგი კარვებისა მათისანი განეთხზნა ურთიერთას, რამეთუ ესე იყო ჩუეულება დადგრომისა მათისა, ნათესავთა მათ საძაგელთა, უღმრთოთა, ფიცხლად მოისართა, რომელნი ჰამდეს ძაღლთა, თაგუსა, კაცსა და ყოველსა არაწმიდასა. და ესრეთ განემზადნეს ბრძოლად ფილეკავნებითა მრავ-

კენაც ამ გზით მივეყვართ მწერალს, რა თქმა უნდა, ისტორიული და
ლოგიკური ჭეშმარიტება კი არაა, მხატვრულია.

ამ პოეტურ სურათს სტეფანე მტბევიარის ჰაგიოგრაფიულ ნაშრომში
ლუბაში მოსდევს თხრობა, სადაც მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნებით
არ იგრძნობა: „ხოლო კელმწიფც იგი ჰბრძოდა ციხესა მას ოც და
რვა დღე და ნაბაკნი შეუტდეს, რომელთა განჯურიტეს კლდმ და გა-
ნარღვეს ზღუდმ, რომელთა გამოუტდის ნეტარი გობრონ და განდევ-
ნის და ძლევისა მისგან უმეტმს განაკრვნა ყოველნი. და ვითარ არა
იყო შეწვენაჲ, არცა წინააღდგომაჲ, საფიცი ითხოვეს, რამეთუ
ღმერთმან განიჭნა იგინი. ესრჭთ გამოიყვანნა იგინი და განუყვნა
კაცთა თუსთა რიცხვთ ვითარ ორასნი ოდენ. ხოლო ნეტარისა გობ-
რონისი ამცნო უმეტმს ყოველთასა კრძალვით ჰყრობაჲ და
ესრჭთ წარემართა და მგზავრ რომელთამე აბირებნ და აქადებნ სი-
კუდილსა. და რომელთა მიაგლინებნ მისა და აღუთქუამნ კეთილ-
თა...“².

ამ მონაკვეთში მკითხველის თვალწინ კი არ აღიმართება სამყა-
როსა და ადამიანის სინამდვილე. წარმოდგენა თვალხილულად და
საგნობრივად კი არ აცოცხლებს მოქმედებებს, სხეულებს, მოვლე-
ნებს, არამედ ავტორი მოგვითხრობს მათ შესახებ, როგორც ისტო-
რიკოსს შეეფერება. ადამიანის მოძრაობა და მეტყველება აქ სინამ-
დვილისავე ფორმით კი არ გვექლევა არამედ არაპირდაპირ, მოხს-
ნილ-გადაამუშავებული გზით. სინამდვილეს კი ვერ „ვხედავთ“, მოგ-
ვითხრობენ მასზე, „მშრალი“ ცნებებით ვეცხსნიან მას.

ცოცხალი მხატვრული წარმოსახვით შესრულებულ ბუნების
სურათს: „კეთილ არს უდაბნოჲ იგი მზისა მცხინვარებითა და ჰაერი-
სა შეზავებითა ყოვლით კერძო. და აქუს მას წყაროჲ მდიდრად გა-
მომდინარმ. შუენიერი, გრილი და ჰამოჲ, და მალნართა სიმრავლმ
ურიცხვ...“ — გიორგი მერჩულის ტექსტში ასეთი დოკუმენტური
სტილით გამართული პასაჟი აგრძელებს: „ესე ვითარცა ესმა დიდე-
ბულსა კურაპალატსა, შეწირნა ადგილნი კეთილნი და შატბერდისა
ადგილი აგარაკად ხანცთისა. მაშინ სამთა მათ დიდებულთა ძეთა
კურაპალატისათა — ადარნესე, და ბაგრატ, და გუარამ შეწირეს
თითოეულად, რაჲცა საგმარი მონასტერსა მისსა უკმდა, ყოველი
უხუებით...“³ და ა. შ.

² ძეგლები, 1, გვ. 177.

³ ძეგლები, 1, გვ. 262—263.

ამ პასაჟიდან კი მერჩულეს შეუმჩნევლად გადავავართ ზენონის დის მიჯნურობის პოეტურ სამყაროში. ეს არის მშვენიერი ნოველა, რომელსაც ამ ჟანრის ყველა კომპოზიციური ნიშანი გააჩნია. „ქაბუკი სახელოვანი“, რომელიც „შეიქურა საჭურველი“⁴ მსჭოჭად და ამხედრდა ცხენსა და დევნა უყო“ დის მაცდუნებელს. სასიკლოოდ მღელვარე სულის დასაწყნარებლად მონასტრის კედლებს მიაშურებს. ამქვეყნიურ შფოთს განრიდებული ზენონი გრიგოლმა „ადგილსა მას მწუხანვილსა ღმრთისა მადლისასა დაამკვიდრა და წყალთა ზედა განსასუენებელთა სულისა წმიდისათა გამოზარდა“⁴. ამ დრამატული ფინალის შემდეგ სახეობრივი ნაკადის სიმძლავრე, პოეტური ტონუსი შესამჩნევად იკლებს და მალე მწერალი ისტორიულ-დოკუმენტურ თხრობაზე გადადის: „ხოლო მამაჲ გრიგოლ გულსა ეტყოდა, ვითარმედ: „ვითარცა მონასტრისა ჩემისა მამანი სათნოებითა უზეშთაეს არიან ჟამისა ამის მონაზონთა, ეგრეთცა წეს არს წესი საღმრთოჲ საეკლესიოჲ ეკლესიასა შინა ჩემსა დაწესებად ბრძენთაგან განუკითხველი“⁴. ამისთვის განიზრახა წარსვლაჲ ქრისტეს საჭურველედ, მეორედ იერუსალჴმდ, რომელ არს კონსტანტინოპოლისი... და თანა წარიყვანნა საბა, დედის დისწული თჳსი, და ერთი ვინმე სხუჲა მოწაფე, და წარემართა საბერძნეთად...“⁵. ამგვარადვეა მოფხრობილი საბერძნეთში ყოფნის ამბავი. ბიზანტიიდან დაბრუნებულნი ტაოში შეიტყობენ აშოტ კურაპალატის მოკვლის ამბავს. აქ მწერალი გრიგოლს წარმოათქმევინებს ლირიკულ მონოლოგს, რომლის მხატვრულ ღირსებაზე საგანგებოდ გვექნება მსჯელობა ქვემოთ.

მეტნაკლებად ასეა ორგანიზებული ქართული ჰაგიოგრაფიის ყველა ნიმუში. ამ ნაწარმოებთა ზოგად სტრუქტურაში პოეტურ ხილვას ხშირად სინამდვილის ისტორიული, მორალური და რელიგიური აღქმა ენაცვლება; შინაარსი სახეობრივი და არასახეობრივი ნაკადების სახით მიედინება. ეს ნაკადები ხან თანმიმდევრულად ენაცვლება ერთმანეთს, ხან კი შეხლართულია ურთიერთში ერთი ეპიზოდისა თუ სიტუაციის ფარგლებში.

არასახეობრივი ნაკადი ყველა დროისა და ყოველგვარი ფორმის ნაწარმოებშია, საერთოდ. საკუთრივ სახეობრივი აზროვნება ნაწარმოების ყველა მონაკვეთს არასდროს აფორმებს. ლოგიკური თუ სხვა არახატოვანი კონსტრუქცია ყველა მწერლის ნახელავში შეგვხვდე-

⁴ იქვე, გვ. 263.

⁵ ძეგლები, 1, გვ. 264.

ბა. ჩვენ იმის გახაზვა გვინდა, რომ ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებში არასახეობრივი მასშტაბების ხვედრითი წონა დიდია. ეს გარემოება კი „... განპირობებულია, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრობის, როგორც ასეთის, გამოუყოფლობით, პოეზიის სინკრეტული ხასიათით“⁶. XVIII საუკუნემდე მხატვრული ლიტერატურა, განსაკუთრებით მის მაღალ ენაებში, პირდაპირ და უშუალოდ დაკავშირებულია სოციალურ-პოლიტიკურ და რელიგიურ იდეოლოგიასთან და თვით ისტორიულ მეცნიერებასთანაც კი⁶. ქართული ჰაგიოგრაფია იმ დროისა და მსოფლგაგების პრილუქტია, როცა მხატვრული ცნობიერება დამოუკიდებელ მოვლენად არაა გამოყოფილი, იგი სინკრეტული ხასიათისაა.

ზოგიერთ ჰაგიოგრაფიულ ტექსტში არასახეობრივი ნაკადი ისტორიული ხასიათისა საკმაოდ მძლავრია ესთეტიკური მასშტაბის გვერდით. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ „ხელოვნების ძეგლი თვითგახსნის უნარს მთლიანად არ ფლობს, განსაკუთრებით წარსულის ხელოვნების ძეგლი“⁷, — გასაგებია, რომ ქართული ჰაგიოგრაფიის შესწავლის პირველ ეტაპზე წინ წამოიწია მისი ისტორიოგრაფიული ფასეულობა⁸. 1966 წ. გამოვიდა მ. ლორთქიფანიძის საინტერესო ნაშრომი „ადრეფეოდალური ხანის ქართული საისტორიო მწერლობა“, სადაც ქართული ჰაგიოგრაფიის ძეგლები განხილულია, როგორც საისტორიო წყარო. ნაშრომი კიდევ ერთხელ გვიმომწმებს, რომ ჰაგიოგრაფიულ ტექსტებს შეუძლია მნიშვნელოვანი სამსახური გაუწიოს ქართულ ისტორიოგრაფიას გარდასულ ეპოქათა სურათების გასაცოცხლებლად. თავისთავად ამ უდავო გარემოებიდან მომდინარე კვალიფიკაცია ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურისა გვეჩვენება სადავოდ; ქართულ ჰაგიოგრაფიას მ. ლორთქიფანიძე განსაზღვრავს, როგორც საისტორიო მწერლობას. ის რაც ქართულ ჰაგიოგრაფიას საისტორიო წყაროს მნიშვნელობას ანიჭებს, გამოცხადებულია ამ მწერლობის სპეციფიკად, უპირველეს ფუნქციად, მისი ბუნების ძირითად თვისებად.

6 Теория литературы, Основные проблемы в историческом освещении, кн. II (Роды и жанры литературы), М., 1964, стр. 449.

7 Д. Лихачев, Об эстетическом изучении памятников культуры прошлого, Вопросы литературы, 1963, № 3, стр. 110.

8 იხ. ივ. ჯავახიშვილი, ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა (V—XVIII სს.), პირველი (1916 წ.) და მეორე (1945 წ.) გამოცემა, სადა ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოებები სუმბატ დავითის ძის ქრონიკის, „მატიანე ქართლისაჲს“, ეამთაღმწერლის სიბრტყეზეა განხილული.

ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის საისტორიო მწერლობის უან-
რად მიჩნევა, ჩვენის აზრით, მცდარია ორი ძირითადი გაუმართაობის
გამო; პირველი — ეს თვალსაზრისი ვერ ითვალისწინებს ჰაგიოგრა-
ფიული ძეგლების მხატვრულ სპეციფიკას; მეორე შეიძლება უმეტესად
უწევს თვით ისტორიული პასაჟების ბუნებას, თავისებურებას და
რაც მთავარია, ფუნქციონალურ მიმართებას მხატვრულ-ესთეტიკურ
ნაკადთან.

როგორია სახეობრივ და არასახეობრივ ნაკადთა ურთიერთმი-
მართების ბუნება ქართულ ჰაგიოგრაფიაში? ე. ი. გარკვეული პასუ-
ხი უნდა გაიცეს კითხვაზე: ისტორიულ-ლოგიკური ხასიათისაა ის
ქეშმარიტება, რომლისკენაც შუშანიკისა და აბოს „წამებათა“, გრი-
გოლ ხანძელისა და გიორგი ათონელის „ცხოვრებათა“ ავტორებს
მიყვებართ თუ პოეტური ხასიათისა? ისტორიასთან გვაქვს საქმე
თუ პოეზიასთან?

ჰეგელის ლექციების კურსში ესთეტიკის შესახებ გენიალური
დიალექტიკური სიცხადითაა წარმოჩინებული, თუ რით განსხვავდე-
ბა პოეტური აღქმა, წარმოდგენა და განსახიერება პროზაული შე-
მეცნებისაგან (პოეზიაში ნაგულისხმევია, საერთოდ, მხატვრული ლი-
ტერატურა, პროზაში — არამხატვრული, ისტორია: მკვევრმეტყვე-
ლება, საერთოდ, მეცნიერება, ლოგიკურ ცნებებზე დამყარებული).
ჰეგელი განმარტავს: „პროზაში გამოიყოფა არა სახე, არამედ აზრი,
როგორც ასეთი, რომელიც შინაარსად იქცევა... პროზას არა აქვს
მოთხოვნილება მხედველობას წარმოუდგინოს თავისი ობიექტების
უახლოესი რეალობა“⁹. ამის საპირისპიროდ „საერთოდ, ჩვენ შეგვი-
ძლია აღვნიშნოთ პოეტური წარმოდგენა, როგორც სახეობრივი, რამ-
დენადაც იგი ჩვენს მზერას ნაცვლად აბსტრაქტული არსისა წარმო-
უდგენს მის კონკრეტულ რეალობას, ნაცვლად შემთხვევითი ყოფი-
სა — ისეთ მოვლენას, რომელშიც ჩვენ შევიმეცნებთ სუბსტანციურ
საწყისს უშუალოდ თვით გარეგნობის გზით დამის (არსის, — გ. ფ.)
ინდივიდუალობას მასთანვე განუყოფელ კავშირში. სწორედ ამით
ჩვენს წინ აღმოჩნდება საგნის ცნება და მისი არსებობა, როგორც
უცვლელი მთლიანობა წარმოდგენის შინაგან არსში... პოეზია გვაძ-
ლევს ჩვენ ცნებას მის ყოფიერებაში, გვარს — განსაზღვრულ ინდი-
ვიდუალობაში“¹⁰.

⁹ Гегель, Лекции по эстетике, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 196.

¹⁰ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIV, 194—195.

ისტორიული თხზულების შედეგად აზრი გვევლინება, რომ კური ცნებების შეჯერების გზით მოპოვებული შინაარსი საკუთრივ აზრის ფორმაში ყალიბდება. რა ჰქვია მკითხველის ცნობიერებაში შემოსულ იმ შინაარსს, რასაც „მატიანე ქართლისაჲ“ თუ სუმბატ დავითის ძის ქრონიკა გვაძლევს? რა თქმა უნდა, აზრი, გაგება აღწერილ ეპოქათა, აზრი და მნიშვნელობა იქ გამოყვანილ მეფეთა დეწლისა. არც სუმბატ დავითის-ძეს და არც დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსს თავის არსებით მიზნად არ დაუსახავთ მკითხველისათვის გაეთვალისწინებინათ თავიანთი თხრობის ობიექტის უშუალო რეალობა. ისინი აბსტრაქტული ცნებებით გვესაუბრებიან, თავიანთ საგანს სამყაროსთან ისეთ მიმართებაში აღიქვამენ, რომელშიც მათი კერძო, ინდივიდუალური ბუნება კი არ მოჩანს, არამედ ათასი სხვა მსგავსი საგნის ბუნება.

„ქართლის ცხოვრების“ ყოველი მემატრიანისათვის პრინციპული და არსებითი აზროვნების დაახლოებით ასეთი სისტემაა: „ლამესა ნისლისაგან განცისკრებულსა ოდენ დაესხა ვახტანგ სპარსთა ზედა და რქუა ყოველსა ერსა მისსა: „ყოველი კაცი, რომელი დარჩეს სიკუდილისაგან და მტერთა ჩუენთაგანისა თავი ანუ კელი არა გამოიტანოს, ჩვენ მიერ მოკუედინ იგი“. და ცისკარი რა აღედებოდა, დაესხა და შევლო ვიდრე პალატამდე მეფისა. შევიდა კარავსა შინა მეფისასა და მეფე შეესწრა ცხენსა ზედა და ძე მისი ბარტამ მოკლა და მოკუეთა თავი მისი“¹¹. ან ასეთი: „ესე ბაგრატ, აფხაზთა და ქართველთა მეფე წარმატა ყოველთა კელმწიფეთა ყოველითა განგებითა. ამისდა შემპოვნედ და ამისა მოაჯედ შეიქმნეს ყოველნი კელმწიფენი, მაზლობელნი და მოთუალენი მამულისა და სამეფოსა მისისანი, მოლაშქრედ ვითარცა თვსნი და მისანდობელნი. და დაუმორჩილნა ღმერთმან ყოველნი მტერნი და წინააღმდგომნი მისნი; მომადლა დღეთა მისთა მშვიდობა და დიდი დაწყნარება ქუეყანისა“¹².

იმავე მემატრიანისათვის არაპრინციპული და არაარსებითია აზროვნების ასეთი მოდელი. „მუნ მეფობს... ქალაქსა მას, რომლისა შეუენიერება არა უხილავს თუალსა სხეულიანსა და რომლისა ბრწყინვალეობა ვერა აღვალს გულსა კორციელსა, ვერცა სასმენელი დაიტევს სმენილსა. რამეთუ მუნ არს შუება და სიხარული, რომელსა არა აქუს მწუხარება და სიმდიდრე, რომელსა არა განკუეთს ურვა და

11 ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ., I, 1955, გვ. 202.

12 იქვე, გვ. 281.

მეფობა, რომელსა არა აქუს აღსასრული, და მუნ არს ცხოვრება, რომელსა არა შეამღერევს სიკუდილი“¹³. ან ასეთი: საგდუნს დედოფალი (ვახტანგ გორგასლის დედა) „წარვიდა ბარდავს მამისა თვისისა თანა. განილო თავი, და უყარნა მუკლნი და აღმოყარნა ძუძუნს წინს, დაწავს და პირსა ზედა და დაღვა პირი თვისი ფერკთა მისთა ზედა, დააღლომდა ფერკთა მამისა თვისისათა ცრემლითა და ითხოვდა მისგან შეწყალებასა და არა ხსენებასა ნაქმართა მამამთილისა და ქმრისა მისისათა, და შენდობასა დატევებისათჳს სჯულისა“¹⁴. აღქმის ასეთ ფორმასაც იყენებს ზოგჯერ მემატიაზე, როგორც დამხმარე საშუალებას იმ საერთო კონსტრუქციაში, რომელიც არსებითად სულსხვა სისტემითაა აგებული. აბსტრაქტული ლოგიკის გზით დადგენილი აზრი აქა-იქ საგნისა თუ მოვლენის ინდივიდუალური ფერითაა გაცოცხლებული. ამით, რა თქმა უნდა, საერთო კონსტრუქციის არსი და მიზანი არ იცვლება.

ამის საპირისპიროდ ჰაგიოგრაფი მწერლის წარმოდგენასა და განსახიერებაში წარმმართველია სწრაფვა—აბსტრაქტულის ზოგადობა კონკრეტულად განასხეულოს, არსებითის არსებითობა საგნისა და მოვლენის ცხოვრებისეულ უშუალოებაში გვაგრძნობინოს. ამიტომ ისინი საგნობრივი ცხოველმყოფელობით აღმართავენ ჩვენს წარმოდგენაში იმას, რაზეც მოგვითხრობენ.

ჰაგიოგრაფი მწერლისათვის პრინციპული და არსებითია აზროვნების ასეთი მოდელი: „ჟამი იყო არისაჲ, ოდეს მზისა მიერ და მხურვალებისა აღმოიზიდვიან მიწით დასაბამითგანვე ამას ჟამსა აღმორჩებად განწესებულნი ნერგნი და მწუხანვილნი...“¹⁵.

არის ძალიან დიდი განსხვავება სინამდვილის აღქმისა და შემეცნების ამ ორ მოდელს შორის. ჰაგიოგრაფი არ ისაზღვრება ხილული ობიექტის აბსტრაქტული გაგებით და საგანს მხოლოდ აზრის ფორმაში როდი გვიტვალისწინებს. საგნის ცნება აქ მის ყოფიერებაშია დანახული, მოვლენათა გვარი ერთეულ არსებობაშია განკვერტილი. როცა „ქართლის ცხოვრების“ წიგნში ჩვენ ვკითხულობთ: „იყო ჟამი გაზაფხულისა და ბაგრატ აფხაზეთს იყო...“¹⁶, სიტყვებ-

¹³ იქვე, გვ. 363.

¹⁴ იქვე, გვ. 144.

¹⁵ ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველი რედაქციები, ილია აბულაძის გამოცემა, 1955, გვ. 154. შემდგომ დაეასახელებთ შემოკლებით: ასურელ მოღვაწეთა ცხოვ. წ. ძვ. რედაქციები...:

¹⁶ ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 299.

თან — „უამი გაზაფხულისა“ ერთად აღვიქვამთ მათს მნიშვნელო-
ბას, აზრს და ჩვენს წარმოდგენაში არ შემოდის თვითონ გაზაფხუ-
ლი, უფრო ზუსტად, სახე მისი. არსებითად იგივეს ამბობს უფრო
გარეჯელის ცხოვრების“ ავტორი: „უამი იყო არისაჲ, ოდესმე უფროსად
მიერ და მხურვალეებისა აღმოიზიდვიან მიწით დასაბამითგანვე ამას
უამსა აღმორჩებად განწესებულნი ნერგნი და მწუანვილნი“... არც
სიტყვიერ მასალაშია ხარისხობრივი სხვაობა. „სიტყვა სამეცნიერო
ტრაქტატიდან და პოეტური ქმნილებიდან არაფრით განსხვავდება
ერთმანეთისაგან... განსხვავება იწყება სიტყვისა და იმის მიმართე-
ბისაგან, რაც სიტყვის უკან დგას“¹⁷. ან ვ. კოჭინოვის სიტყვით რომ
ვთქვათ: „პრინციპული განსხვავება აქ სწორედ ობიექტურ სინამ-
დვილესთან დამოკიდებულებაში მდგომარეობს“¹⁸. ხოლო ობიექ-
ტურ რეალობასთან ადამიანის გონების პროდუქტის მიმართების
განმსაზღვრელია მიზანი, რისთვისაც გამოთქმა ხდება. მემატიანის
ისტორიული თხრობა ობიექტურ რეალობასთან განუყოფელი კავ-
შირის პრეტენზიას აცხადებს. „ამიტომ, საერთოდ, კანონის სახით
პროზული (ვიმეორებთ, უდრის არამხატვრულს, გ. ფ.) წარმოდგე-
ნისათვის ჩვენ შეგვიძლია წამოვაყენოთ, ერთის მხრივ, სისწორე,
მეორე მხრივ, თვალსაჩინო განსაზღვრულობა და ცხადი
ჩაწვდომა, მაშინ, როცა მეტაფორული და სახეობრივი (წარ-
მოდგენა, — გ. ფ.), საერთოდ, გარკვეული ხარისხით ყოველთვის
ბუნდოვანია და არასწორი“¹⁹. პოეტური განსახიერება იმიტომაა
გარკვეული საზომით ბუნდოვანი და არაზუსტი, რომ აქ თვით გამო-
თქმას ენიჭება უპირველესი მნიშვნელობა, საპირისპიროდ ისტო-
რიული თხრობისა, სადაც უმთავრეს ფასეულობას გამოთქმის საგა-
ნი შეადგენს. და როცა გიორგი მერჩულე თავის გამორზე ვგაუწყებს:
„ცრემლითა მისთა მდინარითა ირწყვოდა ადგილი იგი“, — აქ თვით
გამოთქმის ამგვარობაშია უმაღლესი ღირებულება თავისთავად,
ობიექტურ სინამდვილეზე ამ გამოთქმის პირდაპირ, სიტყვა-სიტყვი-
თი მნიშვნელობით გადატანის გარეშე (ესაა გარკვეული საზომით
ბუნდოვანება და არასიზუსტე). ასე თავისუფლდება პოეზია „შიშ-
ველი“ ემპირიული სინამდვილიდან და ქმნის ახალ სინამდვილეს;

¹⁷ Н. К. Гей, Искусство слова (О художественности литературы),
М., 1967, стр. 86.

¹⁸ Теория литературы, кн. I, стр. 61.

¹⁹ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIV, стр. 197.

„ხელოვნება არ მოითხოვს, რომ მისი ნაწარმოები მიჩნეულ იქნეს სინამდვილედ“ (ვ. ი. ლენინი), თუმცა მისი ყურადღება საგანთა ცოცხალ, გრძობად რეალობაზეა მიპყრობილი.

ამგვარად, თუ ზევით მოტანილ მონაცემებს დამატებთ, თუმცა ისტორიკოსიც და ჰაგიოგრაფიც ერთსა და იმავეს ამბობენ პრინციპში (გაზაფხული იყო მაშინ), მაგრამ ჰაგიოგრაფი მაინც „რალაც“ მეტს გვაძლევს, ვინაიდან მის სურათში გაზაფხულის აზრსა და გაგებას უერთდება წარმოდგენა და ხატი გაზაფხულისა. ჭეშმარიტება, არსი გაზაფხულისა ჰაგიოგრაფის ნახელავში „გამოთქმულია არა აბსტრაქტულ საყოველთაობასა და ფილოსოფიურად დასაბუთებულ კავშირში ან მოფიქრებულ შერწყმაში მისი ნაწილებისა, არამედ, როგორც რალაც ცოცხალი, რომელიც მოგვევლინება, გასულდგმულგმული, ყველაფრის განმსაზღვრელი; და ეს მაინც იმნაირად გამოიხატება, რომ მხოლოდ ფარულად გამოავლენს ყოვლის-მომცველ მთლიანობას, ნამდვილ გამაცხოველმყოფელბელსულს“²⁰. ასე გამოთქმა კი სრულყოფასა და სილამაზეს გვაძლევს, ვ. ი. სწორედ იმას, რასაც პოეტური რეალობა ჰქვია.

როგორც ვხედავთ, ყველაფერი დამოკიდებულია გამოთქმის მიზანზე. ეს მიზანი ავლებს ობიექტურ ზღვარს ადამიანის გონების ორგვარ პროდუქტს შორის — ლოგიკურ ცნებებზე დამყარებულ აზროვნებასა და პოეტურ-სახეობრივ შემოქმედებას შორის. ორგვარ მიზანში განხორციელებულია ორგვარი მიმართება ობიექტური რეალობისადმი. ამიტომ ჰეგელის თეზის: „გამონათქვამი არსებობს პოეზიისათვის მხოლოდ იმისათვის, რათა გამოითქვას“²¹, — ფუნდამენტური მნიშვნელობა ენიჭება და მას კიდევ დავუბრუნდებით.

ჩვენ მივიღეთ, რომ მხატვრული სახის უკან ესთეტიკური ობიექტი დგას, ლოგიკური ცნების უკან — ემპირიული საგანი. ხოლო „ესთეტიკური ობიექტი არც თავისი შინაარსით, არც ფორმით არ დგას ემპირიული სინამდვილის გარეთ, მაგრამ იგი არც ემპირიული საგნის იდენტურია. იგი ადამიანთან ურთიერთობაში გარდაქმნილი ობიექტია, სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების საგანია...“²². აქედან ცხადია, რომ ვერავითარი ენობრივი სამკაული (მეტაფორა, შედარება და ა. შ.) თუ გალექსვა ვერ

²⁰ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIV, стр. 169—170.

²¹ «Высказанное имеется для поэзии лишь затем, чтобы быть высказанным». Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIV, стр. 170.

²² ნიკო ჭავჭავაძე, ესთეტიკური საგნის ბუნებისათვის, 1965, გვ. 56.

აქცევს ისტორიულ თხზულებას პოეზიად. უმთავრესი ნაშა-
ნი, რითაც მხატვრული ნაწარმოები ისტორი-
ული საგან განსხვავდება, ისაა, რომ ერთსა-
თავისი სპეციფიკური შინაარსი აქვს კვანძულ-
ორესაც. ამ გამიჯვნასაც ჰეგელის ესთეტიკურ ნაზრევში ვა-
რდობთ.

ა) „ისტორიის სფეროში, — განმარტავს ჰეგელი, — უპირვე-
ლეს ყოვლისა, შედის საზოგადოებრივი ცხოვრება, გავიგებთ მას
სახელმწიფოს რელიგიური თუ საერო ცხოვრების აზრით; აქ შემო-
დის კანონები, დაწესებულებანი და ა.შ., თავისთავად მტკიცედ
დადგენილნი, ზოგადი კანონების მნიშვნელობის მქონენი ან ვალდე-
ბულნი ასეთად გვევლინებოდნენ“²³. ხაზგასმულია, რომ ისტორია
უპირველესად საზოგადოებრივი ცხოვრებითაა დაინტერესებული.
„ქართლის ცხოვრების“ ყველა წიგნი ამ აზრის სისწორეში გვარწმუ-
ნებს. ადამიანთა პიროვნული ცხოვრება და პირადული ურთიერ-
ობანი ამ წიგნებში ან სულ არაა, ან თუა, იშვიათად, მხოლოდ იმ-
დენად, რამდენადაც საზოგადოებრივს გახზავს, რამდენადაც ამ
უკანასკნელს წარმოაჩენს. ეს იმდენად ცხადია, რომ, ვფიქრობთ,
სავანგებო საბუთებს არ საჭიროებს. ქართულ ჰაგიოგრაფიას კი,
როგორც ამას თავის ადგილას ვაჩვენებთ, ყურადღების ცენტრში
სწორედ პიროვნება ყავს.

ბ) ყველასა და ყველაფერზე საზოგადოებრივი ცხოვრების გა-
ნუყოფელი ბატონობა საისტორიო მწერლობაში გულისხმობს გან-
საზღვრულ მოქმედებებს მისი ჩამოყალიბებისა და შეცვლისათვის.
ამას აკეთებენ ინდივიდები. — მნიშვნელოვანნი და გამორჩეულნი,
თუ თავიანთი ინდივიდუალობით საზოგადოებრივ-საყოველთაო ინ-
ტერესებს გამოავლენენ, უმნიშვნელონი, თუ ვერ ასულან ამ ინტე-
რესების დონეზე. პირველის მაგალითია ვახტანგ გორგასლის სახე
ჯუანშერის თხზულებაში „ცხოვრება ვახტანგ გორგასლისა“ ან და-
ვით აღმაშენებლის პიროვნება მისივე ისტორიკოსის წიგნიდან
„ცხოვრება მეფეთ-მეფისა დავითისი“. საყოველთაო-სახელმწიფო-
ებრივ ინტერესებს, სუბსტანციურ საწყისს ახმარენ მთელ თავიანთ
ინდივიდუალობას ეს ძლიერი პიროვნებანი. მაგრამ როგორია სუბ-
სტანციური საწყისის მიმართება ინდივიდუალურ-პიროვნულ საწყ-
ისთან, ამის განსჯაში ისტორიკოსი არ შედის. სუბსტანციური მი-

23 Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIV, стр. 182.

ზანი „...მათ აქვთ მიცემული, განწესებული, თავს მოხეულობა, გვარად, არ შეიძლება წარმოდგეს ინდივიდუალური მთლიანობა, რომელშიც ზოგადი საწყისი და მთელი ინდივიდუალობა ერთმანეთს ბოდა უსიტყვოდ იგივეობრივი, სადაც ისინი თავისთავად არ არიან, არა თვითმიზანი, შეკრული მთლიანობა. და ინდივიდებმა თავიანთი მიზანი თავის თავიდან გამომდინარე განუწყესონ თავიანთ თავს (მაგალითად, ვახტანგ გორგასლის „ლაშქრობა ოვსეთისა“ თავისი დის — მირანდუხტის გამოსახსნელად, ჟუანშერის წიგნიდან. გ. ფ.), მაინც ისტორიის საგანს წარმოადგენს არა თავისუფლება ან არა-თავისუფლება მათი სულისა და გრძნობისა, არა თვით ეს ინდივიდუალური ცოცხალი გაფორმებულობა, არამედ მიზანი, ცნობილი პირის ზემოქმედება წინასწარგანჩინებულ სინამდვილეზე, რომელიც თავისთავად დამოუკიდებელია ინდივიდისაგან“²⁴. „ქართლის ცხოვრებიდან“ ამის მშვენიერი მაგალითია დავით აღმაშენებლის დამოკიდებულება კავკასიისა და წინააზიის მრავალრიცხოვან ხალხებთან და სახელმწიფოებთან (დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსის წიგნიდან), რომლებზედაც დავითი „ზემოქმედებს“, მაგრამ ეს მიმართება მექანიკურია, მთელი ეს ჭრელი სამყარო „თავისთავად დამოუკიდებელია ინდივიდისაგან“.

საისტორიო მწერლობა სინამდვილის ჭეშმარიტებას გვთავაზობს, მაგრამ ამ ჭეშმარიტებას სინამდვილეშივე ვერ ვიპოვით გაცხადებულს, როგორც შემოქმედებით ძალასა და საკუთარ სულს რეალობისა. „აზროვნება არის მორიგება ჭეშმარიტებისა და რეალობისა თვით აზროვნებაში“²⁵. ისტორიკოსი ლოგიკური აზროვნების კვალობაზე აკავშირებს მოვლენებს ერთმანეთთან, ზოგად-გვარეობრივი აბსტრაქტული კანონისათვის უყურადღებოდ ტოვებს ერთეულსა და ინდივიდუალურს. მიღებული მთლიანობა ლოგიკური, მექანიკური მთლიანობაა, აზრით მიღწეული და აზროვნებაში ფორმირებული. „პოეტური შემოქმედება და ქმნადობა კი არის მორიგება თვით რეალური მოვლენების ფორმაში, თუმცა იგი მხოლოდ სულიერადაა წარმოდგენილი“²⁶. მხატვრული ჭეშმარიტება, როგორც სუბსტანცია, ინდივიდუალური, ცოცხალი სინამდვილის ფორმაშია განჭვრეტილი. რეალურისა და იდეალურის ამ გზით მიღებული მთლიანობა ორგა-

24 Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIV, стр. 182.

25 Там же, стр. 172.

26 Там же.

ნული მთლიანობაა. იგი სინამდვილეშია გაცხადებული, როგორც მოქმედი ძალა და საკუთარი სული ამ სინამდვილისა, ორგანული მთლიანობა მხატვრული ნაწარმოების ის უპირველესი ნიშანდობაა, რომელიც იგი უნდა დავუპირისპიროთ საისტორიო თხრობას. მთლიანობა თოდ, ხელოვნების მიღმა სამყაროს.

ქართულ ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურაში საყოველთაო, სუბსტანციური საწყისი მეტნაკლებად ასეთ ორგანულ მთლიანობაშია მათს გამომავლინებელ პერსონაჟთა ინდივიდუალურ-პიროვნულ საწყისთან. ორივე მომენტი ცოცხლადაა გადახლართული ერთმანეთზე. მაგალითად, „შუშანიკის წამებაში“ რელიგიური და ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი ბრძოლა ვარსკენის დესპოტურ ბუნებასა და შუშანიკის ფიცხსა და ჯიუტ ხასიათშია გადატეხილი, ყველაფერი ეს კი ოჯახურ-ინტიმურ ფონზეა გაშლილი. ზოგიერთ ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებში ძირითადი შინაარსი უფრო ზოგადი ხასიათისაა, ვიდრე იაკობის თხზულებაში, მაგრამ პერსონაჟები სუბსტანციური საწყისის მექანიკურ მსახურებად მაინც არ არიან გამოყვანილი, საყოველთაო და პიროვნული მომენტები აბსტრაქტულად არ ითიშება.

გ) საისტორიო თხზულებაში ორგანული ერთობა არაა, შინაგანი ცოცხალი კავშირი გაწყვეტილია ცალკეულ საგნებსა, მოვლენებსა, მოქმედებებსა და ზოგად-საყოველთაო საქმეებსა, ინტერესებსა და კანონებს შორის. საისტორიო მწერლობაში, ამბობს ჰეგელი, „საკუთრივ პოეტურისაგან განსხვავებით“ თავს იჩენს „უთანხმოება“ საგანთა და მოვლენათა სუბიექტურ თავისებურებებსა და „საერთო საქმისათვის გარდუვალ შეგნებას შორის კანონებისა, ძირითადი დებულებისა, მაქსიმუმებისა“. ნაწილობრივ აქ დასმული ამოცანის რეალიზაცია ბევრ შეწყობილობას მოითხოვს; გარეგნული საშუალებანი საამისოდ უამრავია და მრავალ რამეზეა დამოკიდებული. რაც შეეხება ჩაფიქრებულ ღონისძიებას, ეს მიზნები, „გვეგმაზომიერად უნდა იყოს ორგანიზებული და მიყენებული გონებასთან“. უპირატესად საქმეს ხელს ჰკიდებენ მრავალმხრივი სამზადისის შემდეგ.ასე რომ, ცალკეული შესრულებული აქტები, განხორციელებულნი ერთიანი მიზნის თვალსაზრისით, შინაარსობლივად ხშირად სრულიად შემთხვევითი და შინაგან მთლიანობას მოკლებული აღმოჩნდებიან; ან წარმოდგებიან რაღაც პრაქტიკულად სასარგებლოს ფორმით, რომელსაც გონება ადგენს განსაზღვრულ მიზანთან კავშირში, მაგრამ არა თავისთავადი, უშუალოდ თავისუფალი სი-

ცოცხლით²⁷. საისტორიო თხზულებაში ცალკეული საგნები და მოვლენები ერთმანეთთან „შინაგან მთლიანობას“ არიან მოკლულნი. ისინი ზოგად მიზანთან პრაქტიკული მიმართების აზრით და მექანიკურად არიან მისადაგებულნი. ამიტომ ცალკეული საგნები და მოვლენა მხოლოდ საშუალებაა, რაციონალურად თანაზომიერი ზოგადი მიზნისა. ეს ართმევს საგნებსა და მოვლენებს ცხოვრებისეულ უშუალობას, ფერსა და სურნელს, შინაგან მთლიანობას, თავისთავად სიცხველეს. საისტორიო პროზაში ცალკეულ საგანთა თავისთავადი ღირებულება, სიცოცხლე, კოლორიტი ჩამქრალია, ისინი ცივი განსჯის გზით მექანიკურად არიან გადაბმული ზოგადთან.

ხოლო „პოეტური აღქმისა და დამუშავებისათვის ყველა ნაწილაკი, ყველა მომენტი თავისთავად უნდა წარმოადგენდეს ინტერესს, თავისთავად უნდა იყოს სავსე სიცოცხლით: ამიტომ პოეზია სიხარულით ჩერდება ერთეულ მოვლენებზე, სიყვარულით გამოსახავს და დაამუშავებს მათ, როგორც რაღაც თავისთავად მთლიანს²⁸.

ქართული ჰაგიოგრაფიის ნიმუშებში თვალსაჩინოდ გამოკვეთილია პოეტური ინტერესი ცალკეული მოვლენისა და ნაწილაკისადმი, საგნისადმი, მომენტისადმი. აი, მაგალითი „დავით გარეჯელის ცხოვრებიდან“: „წარჯდეს დღენი რაოდენნიმე, ზრქელ იქმნეს მდელონი იგი და განკმეს უწინარეს აღმომაცენებელისა და აღმომზრდელისა მათისა მზისა მიერ. აწ დამქნარნი და შემწუარნი, რამეთუ ყოველი დამეტებაჲ ვითარ მბრძოლი რაიმე განმზრუნელი თავისა თვისისაჲ იქნების... ესეი ზამთრისაჲ მოწევნად იყო, რომელსა შინა ყინელსა მიმფენელი ჰაერი მიწისა ზედა არღა მერმეცა უტევებს აღმომაცენებად მწუანვილთა და ნერგთა ვორეოსა კერძოთათა და ჩრდილოეთ მიმართ წიაღსვლითა მზისაჲთა²⁹. ეს არის ზამთრის პირის პოეტური სურათი, რომლის ყველა ნაწილი თავისთავადი, უშუალო სიცოცხლით სუნთქავს. საგნობრივი სიცხადით ვჭვრეტთ მდელოებს, „ზრქელ-ქმნილსა“ და გადახმარს „უწინარეს აღმომაცენებელისა და აღმომზრდელისა მათისა მზისა მიერ“. ის, რაც გაზაფხულზე სიცოცხლეს ანიჭებდა მინდორს, მერე „შემწუელად“ და „განმზრუნელად“ ქმნილა მისთვის. „ესეი ზამთრისაჲ მოიწევს, „ყინელისა მიმფენელი ჰაერი“ არსად ტოვებს „მწუანვილთა და ნერგთა“. მზე უფრო და უფრო შორს მიიწევს „ჩრდილოეთ მიმართ წი-

27 Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIV, стр. 183.

28 იქვე, გვ. 176.

29 ასურულ მოღვაწეთა ცხოვ. წ. ძვ. რედაქციები, გვ. 155.

აღსლვითა“. სევდისა და ცივი მოწყენილობის ემოციებით შეფერილი ეს სურათი ორგანულ მთლიანობაშია ნაწარმოების სხვა ეპიზოდებთან და შინაგანად ექსოვება გაჭირვების და განსაცდელის საერთო პათოსს, რომელშიც უდაბნოში განმარტოებულ და ლუკიანე ცხოვრობენ.

გარდა იმისა, რომ პერსონაჟის ღვთაებრივი ძალმოსილების დადასტურება ევალება, განა თავისთავადი ინტერესით და გამოსახულისადმი შინაგანი პოეტური სიყვარულით არაა დახატული ბასილი ზარზმელის მიერ „რტომა ბაჰაჰსაჰ მრავალ-ქამეული“, რომლის დარგვა მიქელ პარეხელმა უბრძანა სერაპიონს. სერაპიონმა „გამოუღო კელთა მისთა და დაჰნერგა ქუეყანასა. ხოლო შემდგომად მცირედისა განედლდა და რტო-გარდაფენით ქადაგებდა დიდებულსა მას სასწაულსა“³⁰.

იგივე მდგომარეობაა მაშინაც, როცა ჰაგიოგრაფი პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობას წარმოგვიდგენს. შინაგანი სისავსით, ერთიანი სურათის შემადგენელ ცალკეულ მოძრაობათა, ექსტოთა და რეპლიკათა საგულდაგულო მხატვრული დამუშავებითაა შესრულებული ქართული ჰაგიოგრაფიული თხზულებები, როგორც ამ საკითხისადმი სპეციალურად მიძღვნილი მონაკვეთები წიგნისა დაგვარწმუნებს.

ვფიქრობთ, ექვს აღარ უნდა იწვევდეს ის გარემობა, რომ ქართულ ჰაგიოგრაფიას, როგორც მხატვრულ ლიტერატურას, აქვს თავისი სპეციფიკური შინაარსი, რომელიც ანალოგიური არ არის საისტორიო პროზის სპეციფიკური შინაარსისა. საქმე ეხება უბრალოდ არა იმას, რომ ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებებში უფრო მეტია მხატვრული პასაჟები, ვიდრე ისტორიულში. პრინციპულ განსხვავებას ემპირიული სინამდვილიდან აღებულ შინაარსთა სხვადასხვაგვარობა ქმნის. ფაქტებიდან და მოვლენებიდან სხვა რამ აქვს გამოწვლილული ჰაგიოგრაფს და სხვა — მემატიანეს.

მაშ როგორ უნდა შეფასდეს ის ისტორიული ნაკადი, რაც ასე საგრძნობია ქართულ ჰაგიოგრაფიაში? პასუხი ცხადია: უნდა შეფასდეს იმ მიზანთან მიმართებაში, რომლისთვისაც ასეთი ნაკადია შემოტანილი; გადაწყვეტია, როგორც გაირკვა, „გამოთქმის მიზანი“. ქართული ჰაგიოგრაფიის საისტორიო მწერლობის ენარად კვალიფიკაციის საწინააღმდეგოდ უკვე აღინიშნა, რომ „ისტორიული სურათე-

ზის ასახვა ჰაგიოგრაფიაში არ ხდება თავისთავადი ისტორიული მნიშვნელობიდან ამოსვლით. აქ ადგილი აქვს ისტორიის თავისებურ გამოყენებას, ისტორიის თავისებურ „გაშიფვრას“. ანტიკონსტანტინოპოლიტურატურის სპეციფიკურ დანიშნულებას არ შეესაბამება ისტორიული იყო ისტორია. მისმა თავისებურმა ლიტერატურულმა ხასიათმა განსაზღვრა მასში ისტორიზმის სიჭარბე. ისტორია მისთვის საშუალება იყო და არა მიზანი. მისი მიზანი იყო ადამიანის თავისებური იდეალი დაეხატა, ეჩვენებინა გზა ამ იდეალის მისაღწევად. ეს გზა წმინდანის ცხოვრების გზაა. იგი ისტორიიდან აღებული ფაქტია; ამდენად სჭირდება მას ისტორია. სინამდვილიდან კი აღებულია ის, რაც იდეალს შეესაბამებოდა. ...კონკრეტულ-ისტორიული სინამდვილის ასახვა აგიოგრაფიის თავისებური ლიტერატურული ბუნებიდან გამომდინარეობს და ეს თვისება მას ისტორიულ მწერლობად ვერ აქცევს. აგიოგრაფიული ლიტერატურა სიტყვაკაზმული მწერლობის უნარს განეკუთვნება და არა ისტორიულს³¹.

ქართულ ჰაგიოგრაფიულ ტექსტებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ იქ არასახეობრივ-ისტორიული ნაკადი ფუნქციონალური მნიშვნელობისაა და არა თავისთავადი. იგი წარმმართველი სახეობრივი ნაკადის სამსახურშია ჩაყენებული. ამის უპირველესი დადასტურება გახლავთ ის გარემოება, რომ ჰაგიოგრაფი მწერალი ცვლის ან სხვა ასპექტში წარმოგვიდგენს ისტორიულ სინამდვილეს, როცა ეს უკანასკნელი ესთეტიკურ იდეალს ჰარმონიულად არ ეთანხმება. ეს კი საისტორიო მიზანდასახულობის ძეგლში არაა მოსალოდნელი. ისტორიკოსი ვერ შეცვლის ისტორიული პირის „პროზაულ“ (ფაქტობრივი რეალობიდან მომდინარე) ნიშან-თვისებებს. ჰეგელი ამბობს: „ისტორიკოსს უფლება არა აქვს ჩააქროს ეს პროზაული დამახასიათებელი ნიშნები... ან გადააქციოს ისინი სხვად — პოეტურად; ის ვალდებულია მოგვითხროს ის, რაც მის თვალწინ არის და როგორც იგი მას ეძლევა, არ გადაასხვანაიროს და არაფერი შემოიტანოს პოეტური“³². იაკობ ზუცესი კი „ასხვანაირებს“ ისტორიულ რეალიას, როცა ეს უკანასკნელი შემთხვევითია და არ შეესაბამება მოვლენის სიღრმისეულ არსს. მხედველობაში გვაქვს შუშანიკის მი-

31 იხ. რ. სირაძის სარეცენზიო წერილი მ. ლორთქიფანიძის დასახელებულ წიგნზე — „ქართული ლიტერატურა ისტორიკოსის თვლით“, ლიტერატურული საქართველო, 1967, № 14.

32 Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIV, стр. 183.

გართვა ვარქსენისადმი, სადაც არშუშა პიტიახშის პიროვნებაა წარ-
მოჩინებული: „მამამან შენმან აღმართნა სამარტულენი და ეკლესიანი
აღაშქნა და შენ მამისა შენისა საქმენი განჰრყუენ და სხუად საქმენს
აქციენ კეთილნი მისნი; მამამან შენმან წმიდანი შემოიხუენ ზე
თსა, ხოლო შენ დეენი შემოიხუენ: მან ღმერთი ცათაჲ და ქუეყა-
ნისაჲ აღიარა და ჰრწმენა, ხოლო შენ ღმერთი ქეშმარიტი უვარ-
ჰყავ და ცეცხლსჲ თაყვანის-ეც“³³.

როგორც საისტორიო მწერლობის მონაცემებიდანაა ცნობილი,
ვარსქენის მამამ — არშუშა პიტიახშმა უარყო ქრისტიანობა და მზ-
ღეანობა მიიღო. მაგრამ იმავე წყაროდანვე აშკარაა, რომ ეს იყო
იძულებითი და ფორმალური აქტი, ისტორიული შემთხვევითობის
ნაყოფი, რითაც სამშობლოს თავისუფლებისათვის მეღგარი და
ქვეიანი მებრძოლი ცდილობდა თავისი ხალხი ეხსნა აგრესიულად
შემართული სპარსეთის მახვილისაგან. არშუშას დიპლომატიური
ნაბიჯი შექმნილ მძიმე სიტუაციაში საუკეთესო გამოსავალი აღმოჩნ-
და ქართველი ხალხისათვის³⁴. თუ საისტორიო ყანრის თხზულებაში
არშუშა პიტიახშის გამაზღვანება საგანგებო ყურადღების საგანია,
იაკობ ხუცესი მთლიანად ამოგდებს განსახიერებიდან ისტორიუ-
ლად საგულისხმო ამ რეალიას და არშუშას თანამიმდევრულ და
უკომპრომისო ქრისტიან მოღვაწედ წარმოგვიდგენს; ასე „ჩააქრო“
ხელოვანმა ისტორიული პირის პრაქტიკული საქმიანობისათვის და-
მხასიათებელი ერთი ნიშანი. იგი პოეზიის შესაბამის თარგზე გა-
დაასხვანაირა. ამ ცვლილების არსს ზუსტად უდგება და ამომწურა-
ვად გვაგებინებს ჰეგელის მსჯელობა: „ეს გარდაქმნა არის პოეზიის
მთავარი დანიშნულება, როცა იგი თავისი მასალით ისტორიული
თხრობის სფეროში შედის. ამ შემთხვევაში მან უნდა გახსნას შინაგანი
მარცვალი და აზრი მომხდარისა, ქცევისა, ნაციონალური ხასიათისა,
გამოჩენილი ისტორიული პიროვნებისა, აცილებს რა შემთხვევი-
თობათა თამაშს, მნიშვნელობის არმქონე თანხლებ გარემოებებს,
უმნიშვნელო ამბებს და ნიშნებს ხასიათისა“³⁵. იაკობ ხუცესი, ვი-
თარცა ხელოვანი, უფლებას იტოვებს თავისუფლად მოექცეს ისტო-
რიულ მასალას, რათა იგი გარეგნულადაც ესატყვისებოდეს შინაგან
ქეშმარიტებას, არსს პიროვნებისა. ისტორიული სინამდვილე მით-

³³ იველები, 1, გვ. 15.

³⁴ ლ. ნ. ჯანაშია, ლაზარ ფარპეცის ცნობები საქართველოს შესახებ, გვ.
109—136, 223—243.

³⁵ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XIV, стр. 188.

ვის საშუალებაა სხვა, უფრო მიშვნელოვანი მიზნის — მხატვრული
 ჭეშმარიტების მისაღწევად. დღეს ჩვენ ხელთა გვაქვს ისტორიულ-
 კრიტიკული მასალა იაკობის ისტორიული სიზუსტის „წინააღმდეგ“,
 მაგრამ ნაწარმოების კითხვის დროს ჩვენ მაინც განვტყუდებულ-
 მოქმედებას, რაც მწერალს ჰქონდა ჩაფიქრებული. ეს კრიტიკის
 ხდება, რომ დღევანდელი მკითხველის მიმართება ამ ნაწარმოები-
 სადმი და ავტორის მიზანდასახულობა მნიშვნელოვნად თანმხვედ-
 რია (ესთეტიკურია). იმავე მომენტს უნდა გაეხსნა გზა ამ ნაწარმოე-
 ბის მისაღებად უძველესი ქართველი მკითხველისა და ლიტურგი-
 კული პრაქტიკისათვის. მათ ხომ ჩვენზე მეტი საბუთი ჰქონდათ
 თხზულების მიუღებლობისათვის, თუ ხელოვნების კრიტიკიუმით
 არ ხელმძღვანელობდნენ. ანალოგიურ შემთხვევაზე ამბობს ერის
 აუერბახი: „ჰომეროსისათვის სინამდვილე იყო არა მიზანი, არამედ
 საშუალება. ხოლო მიზანი იყო ჭეშმარიტება. შესაძლებელია, თქვენ
 გქონდეთ შესანიშნავი ისტორიულ-კრიტიკული აზრები ტროას ომი-
 სა და ოდისევსის თავგადასავლის წინააღმდეგ, მაგრამ კითხვის დროს
 თქვენ მაინც განიცდით ჰომეროსის იმ ზემოქმედე-
 ბას, რომელიც ავტორს ჰქონდა წინასწარ გამიზ-
 ნული“³⁶ (ხაზი ჩვენია, — გ. ფ.). ისტორიული ფაქტის წინაშე
 „შემცოდე“ ავტორისაგან გამიზნული ზემოქმედებისადმი ეს მორ-
 ჩილება განსაზღვრულად აკვალთანებს ნაწარმოებს.

იმავე თხზულებაში მეორეგანაც შეიძლება დავადასტუროთ
 მწერლის თავისუფალი მიმართება ფაქტობრივი რეალობისადმი.
 იაკობი ხატავს იმ გარემოს სურათს, სადაც შუშანიკი იტანჯებოდა:
 „ჟამსა ზაფხულისასა ცეცხლებრ შემწუელი იგი მკურვალებაა მზი-
 საა, ქარნი ხორშაკნი და წყალნი მავნებელნი, რომლისა მკვდრი-
 ცა მის ადგილისანი სავსენი სენითა, წყლითა განსივებულნი და
 განყვითლებულნი, დაწერტილნი და დამკნარნი და დამდიერებულ-
 ნი, ჩარადოვანნი, პირ-მსივანნი და დღე-მოკლედ ცხორებულნი; და
 მოხუცებული არავინ არს მათ ქუეყანათა“³⁷. მიაჩნია რა ჰავიოგრა-
 ფია საისტორიო მწერლობის უანრად, მ. ლორთქიფანიძე იაკობის
 თხზულების ამ მონაკვეთის შესახებ წერს: „ულრესად კონკრეტული
 და მრავალმხრივია იმ გეოგრაფიული გარემოს აღწერილობა, სადაც
 მიმდინარეობს მოქმედება. შუშანიკის საპყრობილეში ყოფნის აღ-

³⁶ Erich Auerbach, *Mimesis*, S. 19.

³⁷ ძეგლები, 1, გვ. 25.

წერისას იაკობ ხუცესი იძლევა იმ მხარის მძიმე ბუნებრივი პირობების დახასიათებას³⁸. ვერ დავეთანხმებით ამ სტრიქონების ავტორს, „უაღრესად კონკრეტული“ კი არა, ნაკლებ კონკრეტულია მტკიცებულებები, თუ მას ისტორიულ-გეოგრაფიული თვალსაზრისით ვუდგებით და მოვინდომებთ იგი ფაქტობრივი სიზუსტით მივუსადაგოთ პერეთის თუ საქართველოს სხვა რომელიმე კუთხის გეოგრაფიულ-კლიმატურ პირობებს. რას მისცემს ამ მონაკვეთის ისტორიული ინტერპრეტაცია მკითხველს? ვერაფერს. სად ვეძიოთ საქართველოში ის ადგილი, რომლის მკვიდრნიც ყოფილან „სავსენი სენითა, წყლითა განსივებულნი და განყუთლებულნი, დაწერტილნი და დამქნარნი და დამლიერებულნი, ჩარადოვანნი, პირ-მსივანნი...“, და სადაც მოხუცებული არავინ ყოფილა.

მხატვრული სახის სიტყვასიტყვით „წაკითხვას“ უმეტესად გაუგებრობამდე მივყავართ. ჩვენს წინაშეა მხატვრული სახე გარემოსი, გმირის წარმოსახენად კონსტრუირებული წმინდა პოეტური ფანტაზიის გზით. ავტორს ამ შემთხვევაში არ აინტერესებდა პერეთის ბუნების სურათი შეექმნა. მისი მიზანი იყო შუშანიკის იდეალიზაცია, „კაცთაგან მიუთხრობელი“ მისი ღვაწლისა. და გმირობის წარმოსახვა. რწმენისათვის თავდადებული დედოფლის ხვედრის განსაკუთრებულ ტრაგიზმს მწერალმა იმითაც გაუსვა ხაზი, რომ იგი ადამიანისათვის ფანტასტიკურად აუტანელ გეოგრაფიულ გარემოში წარმოგვისახა. სურათი ამ გარემოსი საგანგებოდ გამუქებული საღებავებითაა შესრულებული. პოეტური წარმოსახვა უაღრესად გაბედულ ტრასფორმაციას ახდენს ფაქტობრივი რეალობისა. მოჩვენებითი გარეგნული ფორმა, კონკრეტული გარემოს საგნობრივ რეალობას დაცილებული, დანიშნულია, რათა პერსონაჟის ზეადამიანურ სულიერ და ფიზიკურ ტკივილებს დაუახლოვოს მკითხველის აღქმა.

• წმუცა „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“ სავსებით სამართლიანად ითვლება ძვირფას ისტორიულ წყაროდ, მისი ავტორიც არ ერიდება ისტორიული რეალობის მხატვრული იდეალის კვალობაზე შეცვლას. მერჩულეს არაბთაგან მოხრებულ სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში ცხოვრების გამოცოცხლებელს მოთავედ გრიგოლი და მის მოწაფეები გამოყავს. მ. ლორთქიფანიძის დამსახურებაცაა იმის გარკვევა, რომ „ამ მხარის კოლონიზაცია ცარიელ ადგილზე არ დაწ-

³⁸ მ. ლორთქიფანიძე, ადრეფეოდალური ხანის ქართული საისტორიო მწერლობა, გვ. 22.

ყებულა. აგრეთვე წინააღმდეგ მერჩულეს თბრობისა, ამ კოლონიზაციის პიონერები სასულიერო პირები არ იყვნენ³⁹.

უეჭველია, რომ მერჩულეს გრიგოლის პოეტურ მოქანდაკება ჰქონდა უპირველეს მიზნად და ყველა ისტორიული რეალია მხოლოდ ამდენად დასჭირდა და ამ მიზანს დაუქვემდებარა. აშოტ და ბაგრატ კურაპალატების სახელმწიფოებრივი საქმიანობა აქ თითქმის ჩრდილშია დატოვებული და ფართო პლანითაა ნაჩვენები მათი ცხოვრების ის რეალიები, რომლებიც გრიგოლის მონუმენტური სახის გასანათებლადაა გამიზნული. არც ბულა თურქის 853 წ. ლაშქრობა (რომელზეც ანონიმი ავტორის „ცხოვრება და წამება კოსტანტი კახისაჲ“ მოგვითხრობს), არც 914 წ. აბულ-კასიმის შემოსევა საქართველოსა და სომხეთში (რასაც სტეფანე მტბევაარი ეხება) თავისთავად, — ისტორიული ჭეშმარიტების ძიების აზრით. არ ქცეულან ქართული ჰაგიოგრაფიის თემად. ორივე ლაშქრობის პერიოდები ძირითადად იმდენად და იმ კუთხით არიან შემოტანილი ჰაგიოგრაფთა ყურადღების სფეროში, რამდენადაც გამოკვეთილად აირეკლება მათში სარწმუნოებრივი და ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის მებრძოლი გმირების ლიტერატურული პორტრეტები. როგორც დავრწმუნდებით, სტეფანე მტბევარის ბატალურ სცენაში უფრო აშკარადაა დარღვეული ემპირიული სინამდვილის პროპორციები და ფაქტობრივი რეალობა, ვიდრე ეს ერთხელ უკვე დავინახეთ. გიორგი მერჩულე მოგვითხრობს, რომ გრიგოლმა ხანძთას განაწესა წესი „სიბრძნით განსაზღვრებული და მეცნიერებით განბრწყინებული“. მერე გადმოცემულია, თუ რაში გამოიხატება ეს წესები და როგორ ასრულებდნენ მას ხანძთელი ბერები: „...მტკიცე მოთმინებაჲ სიმდაბლით და სიმშვიდით, მარხვაჲ ლოცვითა შეზღუდვილი, სარწმუნოებასა თანა მართალსა დამტკიცებული, სიწმინდჲ გულისაჲ და ჭეშმარიტებაჲ ენისაჲ და უბიწოებით კრძალვაჲ სრულიად ყოველსავე ზედა...“⁴⁰. მთელი შემდგომი თბრობა ამ ქვეთავისა ქართული ეკლესიის ისტორიკოსს? ბევრს ვერაფერს. ხანძთელი ბერების ცხოვრება აშკარად იდეალიზირებულია. ისინი სასურველი განათების პოზაში არიან დაყენებული.

გიორგი მთაწმინდელის „ცხოვრების“ რამდენიმე პასაჟი ბაგრატ

³⁹ დასახელებული ნაშრომი, გვ. 86—87.

⁴⁰ ძეგლები, 1, 265.

„ფხაზთა მეფისა“ და მისი დედის — მარიამის ურთიერთობას გვაც-
ნობს გიორგისთან. ისტორიული რეალობიდან გიორგი მცირეს ისა-
აქვს გამოკრებილი ამ პირთა დამოკიდებულების შესახებ, რაც გი-
ორგი მთაწმინდელის სახის წარმოჩინებას უწყობს ხელს. ქართული
საბჭოთა
საზოგადოებრივი
მეცნიერებათა
აქადემია

კიდევ უფრო აშკარაა, რომ „აბო ტფილელის წამება“ არაა და-
წერილი საისტორიო მიზანდასახულობით. „როდესაც ავტორს ხელი
მიუყვია ამ თხზულების წერისათვის, იმას განუზრახავს ისეთი უბრა-
ლო და იმ დროს ჩვეულებრივი ფაქტი, როგორც იყო აბოს მარტვი-
ლობა, გამოყენებინა დიდი და მნიშვნელოვანი მიზნების მისაღწე-
ვად“⁴¹.

ისტორიული რეალები ვრცლადაა შესული ბასილი ზარზმე-
ლის თხზულებაში. დოკუმენტური თხრობის ბევრი მაგალითია აქ,
მაგრამ ისინი წარმმართველ სახეობრივ ნაკადს ემსახურება. ინფორ-
მაციის საგანი ატარებს გამორჩეულისა და საგანგებოს ბეჭედს. ის-
ტორიულ-დოკუმენტური თხრობა გარკვეული იდეალის კვალობაზე
ხდება, გადმოსაცემი მასალა საგანგებოდ შეირჩევა მხატვრული კონ-
ცეფციის თანხმიერი, ფონისა და განწყობილების შემქმნელი. საქმე
იმაშია, რომ მხატვრული წარმოსახვაა თავისებური ჰაგიოგრაფიულ
მწერლობაში (ეს უკანასკნელი კი განზოგადების მეთოდის თავისე-
ბურებითაა განპირობებული). წარმოსახვის (მხატვრული გამოგონე-
ბის, ფანტაზიის) ამ თავისებურებაზე ჩვენ შემდგომ თავში გვექნე-
ბა მსჯელობა და ვნახავთ, რომ მხატვრული სახის შეეანა შესაძლებე-
ლია იმგვარადაც, რომ მწერალმა არაფერი შეცვალოს ისტორიულ
მონაცემთაგან, არ „მიუმატოს“ რეალურ პირს.

არასახეობრივ-ისტორიულ ნაკადს ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურ-
რაში თავისთავადი ღირებულება არ გააჩნია. ფაქტების გადმოცემა
მიზნად არ ისახავს ისტორიული ჭეშმარიტების მოპოვებას, ვინა-
იდან რეალური ფაქტებიდან მხოლოდ ნაწილია გამოკრებილი, ნაწი-
ლი გაზვიადებული და ნაწილი შეცვლილი. ფაქტები იქცევიან სიუ-
ჟეტად, მხატვრული რეალობის შექმნის საშუალებად. ქართული ჰა-
გიოგრაფია მხატვრული ლიტერატურის ქანრია და არა ისტორიული
მწერლობისა.

ჩვენ არ ვფიქრობთ, რომ ჰაგიოგრაფიას საისტორიო ხასიათის
ფუნქცია არ წაეყენებოდა. ჰაგიოგრაფიულ თხზულებას ისტორი-
ული ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილებაც ევალებოდა და პრაქ-

⁴¹ კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, 1, 1960, გვ. 131

ტიკულ-ლიტურგიული სამსახურის გაწევა ეკლესიისათვის. რაგონდ მნიშვნელოვანიც უნდა ყოფილიყო ეს მოთხოვნები, უეჭველად ის გახლავთ, რომ ერთიცა და მეორეც წარედგინებოდა, ნაწილობრივ, რომელიც მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპზე იყო შეფუძნებული, სამყაროს სახეობრივ პლანში მოიაზრებდა. ქართველ პაგიოგრაფებს თავადაც ჰქონიათ გაცნობიერებული, რომ მათმა თხზულებებმა სწორედ სახეობრივ-ხატოვანი ფორმით უნდა წარმოადგინონ სინამდვილე. გიორგი მცირის მიხედვით, პაგიოგრაფიული ნაწარმოები „სახედ და ხატად“ იწერებოდა⁴².

ისიც ფაქტია, რომ ქრისტიანი ხელოვანის ხატოვანი აზროვნება ხშირად მისტიკურ სფეროში შედის. ქართველი პაგიოგრაფებიც სესხულობენ მოტივებს ქრისტიანული მისტიკის საგანძურიდან. მისტიკური მოტივებისაკენ მიდრეკილებას გარკვეული გამართლებაც ეძებნება. მიუთითებენ, რომ ესთეტიკური აღქმა „ახლოს დგას ბავშვის გულუბრყვილო ხედვასთან, სამყაროს მითოლოგიურ აღქმასთან, რელიგიურ ცდასთან, მისტიკასთან“. ხელოვნება „შეიძლება ხშირად სარგებლობდეს, როგორც მასალით და თანაც მადლიერი მასალით, სამყაროს ბავშვური, მითოლოგიური თუ რელიგიური აღქმით. მადლიერით იმ აზრით, რომ შედარებით ნაკლები გადამუშავება ჭირდება და ესთეტიკურ ცდაში გამომქლავუნებას უფრო ეგუება ასეთ აღქმებში დანახული სურათი სამყაროსი, ვიდრე მაგალითად თანამედროვე მეცნიერებისა“⁴³. ამის თაობაზე ჰეგელი მიუთითებდა, რომ ძველი საბერძნეთის რელიგია იყო რელიგია ხელოვნებისა. ცნობილია მარქსის დებულება, რომ ბერძნული მითოლოგია განდა ნიადავიც და არსენალიც ბერძნული ხელოვნებისა. გერმანელი მეცნიერი ე. ჰედერერი ამტკიცებს, — მისტიკაში რელიგიური და პოეტური გამოსახვა ერთმანეთს⁴⁴.

პაგიოგრაფები იმიტომაც ეტანებოდნენ მისტიკურ მოტივებს, რომ მასში ხელსაყრელ მასალას ხედავდნენ მხატვრული კონსტრუქციისათვის. გიორგი მერჩულისა თუ ბასილი ზარზმელის მისტიკურ ხილვებში ღვთაებრივი მოტივირების პარალელურად ადამიანური მოტივირებაც ჩნდება. ქრისტიანობის პირველწყაროების გარ-

42 ძეგლები, 11, გვ. 109.

43 ნ. ჭავჭავაძე, ესთეტიკური საგნის ბუნებისათვის, გვ. 123.

⁴⁴ Edgar Hederer, *Mystik und Lyrik*, München-Berlin, 1941, S. 61.

და. საამისო ნიადაგს ეროვნული მოფლალქმის თავისებურებას
ქმნიდა.

ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოების პრაქტიკულ-ლიტურგიკული კრი-
ტერიუმი საზოგადოების რელიგიურ-ზნეობრივ აღზრდას განა-
ხმობდა. მონათხრობს აღფრთოვანება და მიბაძვის სურვილი უნდა
გამოეწვია მკითხველში („ფრთოვან ვიქმნებოდით და ბაძვად სათ-
ნოებათა მათთა წარვემატებოდით“, — გიორგი მცირე; „...აღსაბაძ-
ველად, რომელთა შური-იგი საღმრთოა აქუნდეს“, — კოსტანტი-
კახის მარტვილობის ავტორი). მკითხველი გულგრილი არ უნდა და-
ჩენილიყო ჰაგიოგრაფიული იდეალის წინაშე, რამდენადაც იგი
ხატავდა ღმრთისკენ მიმსწრაფ სულით ძლიერ აღამიანს.

ართმევს თუ არა ზნეობრივ-მორალური მიზანდასახულობა (რო-
მელიც შუა საუკუნეებში არ შეიძლება არ იყოს დაკავშირებული
რელიგიასთან) პოეტურ უფლებებს ნაწარმოებს, რომელიც სამყა-
როს სახეობრივ კლანში მოიაზრებს? რა თქმა უნდა, არა. პოეზიას,
როგორც ცნობილია, ყოველთვის წარედგინებოდა შემეცნებითი
(უპირატესად ისტორიული) და მორალურ-ზნეობრივი კრიტერიუმე-
ბი, რაც მისი ესთეტიკური ღირსების გაფერმკრთალებას არ ნიშ-
ნავდა. მხოლოდ ერთდ შეხედვით ჩანს უცნაურად ელიოტის სიტყ-
ვები: „სიდიადე ლიტერატურისა არ შეიძლება განისაზღვროს მარ-
ტოოდენ ლიტერატურული კრიტერიუმებით, თუმცა ჩვენ უნდა
გვახსოვდეს, რომ არაფერს, გარდა ლიტერატურული კრიტერიუმე-
ბისა, არ ძალუძს გაარკვიოს, ლიტერატურაა ეს თუ არა“⁴⁵.

ჰაგიოგრაფიული ტექსტი არაიშვიათადაა დამძიმებული მშრა-
ლი რეზონანსის მაგალითებით. მაგრამ ნაწარმოების იდეურ-მო-
რალურ სიმძიმეს არც ავტორები სდებდნენ და არც მკითხველები
აღიქვამდნენ არასახეობრივი ნაკადის ამ ცივ მდინარეებში. ეს იყო
ერთგვარი ხარკის გაღება ეპოქის ოფიციალურ მოთხოვნათა წინაშე.
ამიტომ, რომ ამ რიგის მსჯელობანი უმეტესად ნაწარმოების თავ-
ში და ბოლოშია მოქცეული, როგორც შესავალი და შეჯამება. უმ-
თავრესი იდეურ-ზნეობრივი ამოცანა ნაწარმოების ძირითად სახე-
ობრივ ნაკადს აქვს დაკისრებული და ღვთისმსახურების პრაქტიკაც
მასზე იღებდა ორიენტაციას. „მხატვრულ სახეს მორწმუნის აზრე-
ბი ცისკენ უნდა მიემართა“. იგი „ამ გრძნობადი სახეების დაუხმა-

⁴⁵ მოგვაქვს მ. ვერლის წიგნიდან — *Общее литературоведение*, М., 1957, стр. 155.

რებლად არ თვლიდა თავისათვის შესაძლებლად ღმერთს მიხლო-
ვებოდა“⁴⁶. ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის მიხედვით, ჩვენ, ჩვენი
მიერ და სახეთა უსახონი და გამოუხატველნი წინა-დაგუესმან“⁴⁷.
ქართველი მწერალი საბა სვინგელოზი ამბობს: „ხატნი, წიგნნი, ღმერთი
ფერთანი... აღგვიყვანებენ ჩუენ უნიეთოფსა ღმრთისაჲს“⁴⁸.
მრევლზე ესთეტიკურ-ემოციური ზემოქმედების მომენტს უკავშირ-
დებოდა ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოების შეუცვლელი ფასეულობა
ლიტურგიკაშიც, თორემ რეზონერობის ამოცანას ჰომილეტიკა და
სხვა ქანრები უკეთ ასრულებდნენ. სასულიერო ლიტერატურაში,
ამბობს გ. ეიკენი, „წარმოდგენა მშვენიერისა და იდეალურისა
მთლიანობაში ერწყმოდა ეკლესიური სიწმინდის გაგებას“⁴⁹.

ის გარემოება, რომ ქართული ჰაგიოგრაფიის ძეგლებს საკულ-
ტო დანიშნულება ჰქონდა, მხოლოდ სპეციფიკურ შეფერილობას
აძლევს ამ ნაწარმოებების ესთეტიკურ ბუნებას, მაგრამ როდი აუქ-
მებს მას. ყინწვისის ცნობილ ფრესკასა და სვეტიცხოვლის ანსამბლს,
რუბლიოვის ხატებს საკულტო დანიშნულება ჰქონდა, ისევე რო-
გორც ანტიკური დრამატურგიის ნიმუშებს, მაგრამ ეს გარემოება
ხელს არ უშლის, იყენენ ისინი უფრო მნიშვნელოვანი ძეგლები ხე-
ლოვნებისა, ვიდრე ბევრი წმინდა ესთეტიკური მიზნით შექმნილი
ნაწარმოები.

46 Н. В. Лазарев, Византийская эстетика, История византийской живописи, т. I, М., 1947, стр. 28.

47 შრომები, ს. ენუქაშვილის გამოცემა, 1961, გვ. 9.

48 ჩვენი საუნჯე, ტ. I, გვ. 550.

49 История и система средневекового миросозерцания, Спб., 1907, стр. 621.

მესამე თავი

მხატვრული ფანტაზია და შინაგანი ხილვა

სინამდვილე, რომელშიც მხატვრულ ნაწარმოებს შევყავართ. ემპირიულ რეალობასთან ადამიანის ესთეტიკური მიმართების პროდუქტია. ერთი სინამდვილის მეორედ გარდაქმნა-სახეცვლის აქტი ფანტაზიისა და გამონაგონის გზით ხორციელდება. პოეზიის „ნამდვილ მასალას წარმოადგენს თვით ფანტაზია, ხელოვნების ყველა კერძო ფორმისა და ცალკეულ ხელოვნებათა ეს საერთო საფუძველი“¹. ნ. პარტმანის სიტყვით, „ფანტაზია არის და რჩება პოეტური შემოქმედების მარადიულ პირველწყაროდ. და ის, ვინც ისურვებდა გაეგო პოეტურ ნაწარმოებში სიმართლის მოთხოვნა, როგორც ფანტაზიის საპირისპირო რამ, თავიდანვე არასწორად გაიგებდა მას“².

რა მდგომარეობაა ამ მხრივ ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებში?

როდესაც ქართულ ჰაგიოგრაფიას საისტორიო მწერლობის ენარად დაიგულებენ, ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად იმ თვალში საცემი გარემოებიდან ამოდიან ძირითადად, რომ ამ მწერლობას მხედველობაში ჰყავს კონკრეტული ისტორიული პიროვნება, ნაწარმოების ფაბულა ისტორიულია, მწერლობის თემად გამოცხადებულია რეალური ან ასეთად მიჩნეული ფაქტები. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოების ფორმირებაში მხატვრული ფანტაზია არ მონაწილეობს.

ჰაგიოგრაფია მხოლოდ როდი იღებს თემად კონკრეტულ-ისტორიულ ფაქტებს (ასეთად მიჩნეულ მოვლენებს). მსგავსი ტენდენცია საერთოდ დამახასიათებელია ძველ ეპოქათა მხატვრული აზროვნე-

¹ Гегель, Лекции по эстетике, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 164.

² Н. Гартман, Эстетика, М., 1958, стр. 409.

ბისათვის. ძველი ბერძნული მითოლოგია, როგორც ცნობილია, კვებ-
ბავდა ძველ ბერძნულ ლიტერატურას; პოეტები მითოლოგიური გად-
მოცემებს იღებდნენ ფაბულის წყაროდ. მხატვრულ პრაქტიკაში გა-
მოკვეთილი ეს ტენდენცია თეორიულად გაიხარა მანსტრუკლიმ,
როცა ხელოვანი ისტორიას მიმართავს, „გადმოცემული მითების
გასწორება არ არის საჭირო“³, — განაცხადა მან. არისტოტელეს
თეზისი დაკანონდა და მის კვალობაზე წარიმართა ძირითადად ანტი-
კური ხანისა და მთელი შუა საუკუნეების ლიტერატურის განვითა-
რება. „კლასიკური პოეზია... მთლიანად მიყვებოდა „გადმოცემულ
მითებს“. იგივეა დამახასიათებელი ევროპისა და აზიის შუა საუკუ-
ნეთა პოეზიისათვის და ძალიან მნიშვნელოვანი საზომით აღორძინე-
ბის ეპოქისა და კლასიციზმისათვის“⁴

ისტორიული, მითოლოგიური და ფოლკლორული გადმოცემე-
ბის მხატვრულ ნაწარმოებთა ფაბულად გამოყენების საკითხი სპე-
ციალურად აქვს გამოკვლეული ო. ფრეიდენბერგს⁵, რომელიც ფა-
ბულათა სესხების ტენდენციას ფაბულურ „ტრადიციონალიზმს“
უწოდებს.

ისტორიულად მომხდარი ან გადმოცემებით შენახული ამბის
ნაწარმოების ფაბულად ქცევის გამოკვეთილი ტენდენცია (ფაბუ-
ლური ტრადიციონალიზმი) განპირობებული იყო თვითონ ფაბულის
განსაკუთრებული მნიშვნელობით ძველად. ფაბულა, არისტოტელეს
განმარტებით, არის „ტრაგედიის საწყისი და, ასე ვთქვათ, მისი სუ-
ლი“ (§ 6), ხოლო ხასიათები მას მიჰყვებიან კვალში. დღეს გარკვე-
ულია, რომ ფაბულისა და ხასიათის არისტოტელისეულ ცნებებში
ჩადებული შინაარსი არ უდრის მათს თანამედროვე მნიშვნელობას.
არისტოტელესათვის ფაბულა უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე ჩვენთ-
ვის, იგი იდეასაც განსაზღვრავს, სიუჟეტსაც და ნაწარმოების მთლი-
ანობასაც. ხასიათი დაქვემდებარებულია ფაბულას, პირველი ზოგა-
დის სფეროა, მეორე — კონკრეტულისა. „ანტიკურ პოეზიაში
„ერთეულს“ მოიცავს, უპირველეს ყოვლისა, ფაბულა; ხასიათი კი,

³ არისტოტელი, პოეტიკა, § 14. შემდგომ ტექსტში პარაგრაფის ნიშ-
ნით (§) მითითებული ყველა ციტირება ამ წიგნს გულისხმობს.

⁴ Теория литературы, кн. II, стр. 447. ჩვენთვის ცნობილი თიოქმის ყვე-
ლა პირველი ბერძნული რომანი ასე თუ ისე დაკავშირებულია ისტორიულ იე-
მასთან, — ვკითხულობთ ავტორთა კოლექტივის წიგნში — «Античный ро-
ман», М., 1969, стр. 186.

⁵ იხ. მისი — Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.

რომელსაც ფაბულა ქმნის, — ეს რაღაც ზოგადია⁶. ესაა შებენი-
ბული გაგება ამ ცნებების თანამედროვე აზრისა, იმისა, რაც ლესინ-
გმა ჩამოაყალიბა პირველად „ჰამბურგის დრამატურგიაში“¹⁷¹⁷¹⁸¹⁹²⁰
არისტოტელეს მიხედვით, მწერალი მიმართავს ფაბულტორს²¹²²²³²⁴
როს, ისტორია იქნება ეს თუ მითოლოგიური გადმოცემა, რათა იქე-
დან წამოიღოს კონკრეტული, ერთეული, ინდივიდუალური. აი, რა-
ტომ არ უნდა შეიცვალოს „გადმოცემული მითები“. ხელოვანის
„ხელოვნება“ ამის შემდეგ იწყება, როცა ამ ერთეულსა და კონკრე-
ტულს პოეტური სიცოცხლე უნდა მიენიჭოს, როცა უნდა შეიქმნას
მხატვრული სახე იმისა, რასაც ბაძავენ, რაც ამოსავალი იყო. საგნის
მხატვრული სახე არ უნდა უდრიდეს საყრდენ ემპირიულ საგანს.
მართალია, გვეუბნება არისტოტელე, ხელოვანი ბაძავს არა ზოგადს,
არამედ ინდივიდუალურ საგანს, მაგრამ საგანსა და მიბაძვას (მხატ-
ვრულ სახეს) შორის ზღვარი არ უნდა წაიშალოს, თორემ ესთეტი-
კურ ნატურალიზმთან მივალთ. საჭიროა „გადმოცემული მითები“
სიტყვიერ გამოსახვაში „ისე იქნას დამუშავებული, რომ ყველაფე-
რი რაც შეიძლება უფრო ცოცხლად იყოს თვალების წინაშე და-
ყენებული“ (§ 17). გამოსახულება კი მაშინ არის „ცოცხლად თვა-
ლების წინაშე დაყენებული“, როცა აღმქმელი სუბიექტი მასში შე-
იცნობს იმ საგნებსა თუ მოვლენებს, რომლებიც მას უნახავს, ამის-
დაკვალად, გვიხსნის არისტოტელე, „პოეტის საქმეა თქვას არა ის,
თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა იყო აღბათო-
ბის ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი“ (§ 9). (რ. თ. უ.,
არავითარი წინააღმდეგობა ამ თეზისსა და „გადმოცემული მითე-
ბის“ დაურღვევლობის მოთხოვნას შორის არაა, ვინაიდან ისინი ერთ-
სა და იმავე საგანს არ შეეხება). აი, როგორ განმარტავს არისტო-
ტელეს თეზისის აზრს მკვლევარი ს. დანელია: „ამის თანახმად ის
მხატვრული ნაწარმოები კი არ შეეფერება უკეთესად ხელოვნების
დანიშნულებას, რომლის მიერ მოცემული სახე უფრო ზუსტად ემ-
სგავსება იმ ინდივიდუალურ საგანს, რომელსაც ხელოვანი ბაძავდა,
არამედ ის ნაწარმოები, რომლის სახეც ათქმევინებს მაყურებელს:
„აი ეს არის ის“. ე. ი. ხელოვანი ისე ბაძავს თავის საგანს და ჰქმნის
იმნაირ სახეს, რომ ამ სახეში იცნოს მაყურებელმა ის საგნები, რომ-
ლებიც მაყურებელს თვითონ უნახავს. აი, მაგალითად, მხატვარმა
აპელესმა მიბაძა ერთ ათენელ მხედარს და დახატა აქილევსის სუ-

⁶ Теория литературы, кн. II, стр. 442.

რათი, მაგრამ ისე დახატა, რომ ყოველმა მაყურებელმა იცნო ამ სურათში იმ მხედრის თვისებები, რომელიც მას უწინ უნახავს და თავის გულში: „ის არის ეს“ (ე. ი. სურათში წარმოდგენილი აქვს აქვს ლევსი ჰგავს უწინ ნახულ მხედარს). რას ნიშნავს ეს, თუ არა იმეორე რომ აქვს ლევსს შეუქმნია აქილევსის ისეთი სურათი, რომელიც ჰგავს არა მხოლოდ ერთ რომელიმე რეალურ მხედარს (არა ერთს ინდივიდუალურ პირს), არამედ მრავალ მხედრებს? მაგრამ იმას, რაც მრავალს ჰგავს ან მრავალს აერთებს თავის თავში, ეწოდება ხომ ზოგადი, ვინაიდან ზოგადი არის ის, რაშიც წილი აქვს რამდენიმეს, რაც მრავალთათვის არის საზიარო და რაშიაც რამდენიმე ან მრავალნი არის გაერთიანებული“⁷.

რას ვლენბულობთ? ისტორიული თუ მითოლოგიური წყარო, რაც საფუძვლად ედება ნაწარმოების ფაბულას, ხელოვანს აძლევს კონკრეტულს, ინდივიდუალურს, ემპირიული სინამდვილის უშუალოდ და მთლიანობით აღბეჭდილ მოვლენათა წყებას. ხელოვანის ამოცანაა ერთეული და ინდივიდუალური ზოგადის დონემდე აამაღლოს და გააცოცხლოს, იმნაირად შეაკავშიროს ერთმანეთთან ფაქტები, რომ ერთი მოვლენა მეორეს უბრალოდ, დროის თანამიმდევრობით კი არ მისდევდეს, არამედ „ალბათობის ან აუცილებლობის“ ძალით, მიზეზ-შედეგობრივად გამოიმდინარეობდეს: „დიდი განსხვავებაა ხომ, ჩნდება ერთი მოვლენა მეორის გამო თუ მეორის შემდეგ“ (§ 10). კონკრეტულ-ისტორიულ მოვლენებში ამ ზოგადის განჭვრეტითა თუ შეტანით „პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია. პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი, ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული“ (§ 9).

აუცილებლობისა და შესაძლებლობის მომენტით გაყენებულ აქცევს მხოლოდ ისტორიულ ფაქტს ხელოვნების ფაქტად, ემპირიულ საგანს — სახედ ამ საგნისა, ისტორიკოსს — ხელოვნად. საგნის ემპირიული აღწერა ასლს გვაძლევს, ზოგადის კონკრეტულში განჭვრეტა და წარმოდგენა — ასახვას, სახეს. არისტოტელე ხაზგასმით ამბობს, რომ პოეტი სწორედ „ასახვის გამო არის პოეტი“, რომ მან კონკრეტული ზოგადით უნდა განმსჭვალოს, ვინაიდან „არაფერი არ უშლის ხომ ხელს, რათა ზოგი რამ იმისაგან, რაც ნამდვილად მოხდა,

7 იხ. შესავალი წერილი წიგნისა — არისტოტელი, პოეტიკა (წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები პროფ. ს. დანელიასი), 1944, გვ. X—XI.

ესეთი იყოს, როგორც დასაჯებელია და შესაძლებელია რომ ხდებოდეს, რის მიხედვითაც ასეთი მწერალი ამ მომხდარის შემოქმედი იქნება“ (ხაზი ჩვენია, — გ. ფ. ნ 9). ფოსი გვეუბნება: რამდენადაც ნამდვილად მომხდარი დასაჯებელია და შესაძლებლის გზით განზოგადდება, ამდენად და ამის მიხედვით არისო მწერალი ამ „მომხდარის შემოქმედი“, თორემ ისე „მომხდარი“ ვილაცამ მოახდინა ემპირიულ სინამდვილეში და მისი არც აღწერა ჩაითვლება შემოქმედებად.

ანტიკურ ხანასა და შუა საუკუნეებში შემოქმედებით აქტს ბიძგს აძლევს არა მხატვრული იდეა თუ ხასიათი, რომელთაც დღევანდელი პოეტი ამა თუ იმ ფაბულაში განასხეულებს, არამედ, პირიქით. პორაციუსი თავის „პოეზიის ხელოვნებაში“ ტრაგიკოს პოეტს პირდაპირ აძლევს რეკომენდაციას: „...Лучше ты илионскую песнь перекладывай в действо, чем первым то на подмостки вводить, что совсем неизвестно и ново“.

(129 = 130).

ეკერმანთან საუბარში გოეთეს უთქვამს: „სოფოკლე თავის პიესებში სულაც არ გამოდიოდა იდეიდან, არამედ ჩვეულებრივ იღებდა თავისი ხალხის რომელიმე უკვე დიდი ხნის მზამზარეულ საგას, სადაც, რა თქმა უნდა, უკვე მოიპოვებოდა გარკვეული იდეა, მისი საზრუნავი კი იყო, რაც შეიძლება უკეთ და ზემოქმედად განესახიერებინა იგი“⁸.

ძველ ეპოქათა ხელოვანი ისტორიული ფაქტიდან ამოდის, სინამდვილედ გაგებული მითოლოგიური თუ ფოლკლორული გადმოცემა მისი შთავგონების პირველწყარო და მწერალი ცდილობს „განასახიეროს იგი, რაც შეიძლება უკეთ და ზემოქმედად“, „რომ ყველაფერი რაც შეიძლება უფრო ცოცხლად იყოს თვალების წინაშე დაყენებული“. ფაბულურ ჩონჩხს ხორცი ესხმება სიუჟეტში, რის მიხედვითაც გამოვლინდება ხასიათი და იდეა. ესაა შებრუნებული სახე თანამედროვე შემოქმედებითი პროცესისა, როცა მწერალს „იდეა უნდა ჰქონდეს აღრიდანვე“⁹. (ლაპარაკია მხატვრულ იდეაზე და ხასიათზე, რომელიც „ციმციმებს“ და „აწუხებს“ დღევანდელი შემოქმედის ცნობიერებას, რასაც იგი ამა თუ იმ ამბავში, ფაბუ-

⁸ И. П. Эрман, Разговоры с Гете... М.-Л., стр. 688

⁹ Н. Гартман, Эстетика, М., 1958, стр. 430.

ლურ ჩონჩხში ჩასდებს თუ განასხეულებს, და არა სავსებით იდეოლოგიურ თვალსაზრისზე, პოლიტიკურ და რელიგიურ შეხედულებებზე, რომელიც გარკვეულად განსაზღვრავს ფეოდალურ-სოციალისტური, მაგალითად, ჰაგიოგრაფის დამოკიდებულებას სოციალისტური კონკრეტული ფაქტისადმი, აღქმას ფაქტისა).

ქართული ჰაგიოგრაფიისათვის თვალის გადავლება გვიდასტურებს, რომ აღნიშნული კანონზომიერება აქაც ძალაშია. კონკრეტულ-ისტორიული ფაქტი გამხდარა მთლიანად იაკობ ხუცესის შთაგონების წყარო. ეკლესიის მახლობელ სენაკში შეფარებულ შუშანიკს იაკობი უთვალისწინებს: „ღუაწლსა დიდსა შესლვად ხარ, დედოფალო, ეკრძალე სარწმუნოებასა ქრისტესსა, ნუუკუე მტერმან ვითარცა სრსულმან საძოვარი ჰოოს შენ თანა“. ამ ღუაწლის წარმოდგენით მიმართავს მწერალი მომავალ გმირს: „ვითარ გეგულეების, მითხარ მე, რამთა უწყოდი და აღწერო შრომაჲ შენი“¹⁰. შემოქმედებითი სტიმული ღუაწლის სიდიადის გათვალისწინებასაც კი წარმოუშვია. რაც შეეხება იოვანე საბანისძეს, მისთვის შთაგონება სხვას (სამოელ კათალიკოსს) მიუყვია. იოვანე ერთგვარად აიძულეს თითქოს: „უმჯობესად შევრაცხე მორჩილ-ყოფად თავი ჩემი ბრძანებასა უფლისა ჩემისასა“. აბომ რომ „იმარტულა მეოხად ქრისტეს მიმართ ჩუენდა და ყოვლისა ამის სოფლისა ჩუენისა ქართლისათს“¹¹, — ისტორიული ფაქტის სწორედ ეს საზოგადოებრივი მნიშვნელოვანება იყო განმაპირობებელი იმისა, რომ იგი საფუძვლად დადებოდა ნაწარმოებს.

„კოსტანტი კახის მარტვილობის“ უცნობი ავტორი ამბობს: ურწმუნო მეფენი „აიძულებდეს მორწმუნეთა მათ მსახურებად კერპთა თვსთა, ხოლო რომელნი არა ერჩიდეს მათგანნი, მოსწყუედდეს მათ პირითა მახლისაჲთა და ცეცხლითა დასწუევდეს“. ამ გმირობით აღფრთოვანებულნი „მაშინ აღ-ვინმე-დგეს კაცნი მორწმუნეთაგანნი, იწყეს აღწერად ცხორებაჲ წმიდათა მოწამეთაჲ... ამისვე მიზეზისათს, მეცა არა ღირსმან, ვინებე მიბაძვებად პირველთა მათ და აღწერე ცხორებაჲ და წამებაჲ წმიდისა და ნეტარისა მოწამისა კოსტანტისი“¹².

ღამახასიათებელია „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ შემოქმე-

10 ძეგლები, წიგნი I, გვ. 13—14.

11 იქვე, გვ. 46.

12 ძეგლები, წიგნი I, გვ. 164—165.

დებიითი ისტორიის ერთი დეტალი. მერჩულე გვაუწყებს: „...ვგონებდ ცხოვრებისა ამის დაწერად ბრძენთაგან და სრულთა მამათა, რომელნიცა იყვნეს ქამთა ჩუენთაო“. ეს მწერლები ყოფილან, როგორც ჩვენს წინააღმდეგ, რომ შატბერდელი, ილარიონ პარეხელი, გიორგი მაწყვერელი და სხვები იყვნენ მტბეგარი. „და ვითარცა მათ ნეტართა დაიძინეს,—განაგრძობს მერჩულე,—მაშინღა რეცა განმეღვიძა უცებსა ამას და ფრიად ცოდვილსა კელყოფად და აღწერად ცხოვრებად და სასწაულნი ესე“¹³. გრიგოლის ცხოვრების ასახვის სურვილი გიორგი მერჩულეს ადრევე აღძვრია, მაგრამ ვერ გაუბედავს წინ გადაესწრო უფროსი თაობის ცნობილ მწერალთათვის, რომელთაგანაც თანამედროვენი გამოელოდნენ თურმე ასეთი ნაწარმოების დაწერას. მხოლოდ მათი გარდაცვალების შემდეგ ხელყო მერჩულემ „აღწერად ცხოვრებად“.

რას ეკრძალებოდა მერჩულე? ხომ იწერება მსგავს ფაბულაზე მხატვრული იდეითა და ხასიათებით ურთიერთსაპირისპირო ნაწარმოებზე კი. მაგრამ ეს თანამედროვე ლიტერატურული ნორმაა, როცა ფაბულას მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვს და ამოსავალია მხატვრული იდეა ხასიათებისა; ფაბულა „წარმოებულია“ ხასიათებისაგან. თანამედროვე ნაწარმოები ისტორიულ სინამდვილეს ხასიათებით გვაცნობს და გვაგებინებს. „ძველი ზელოვანისათვის მისი ქმნილება, უპირველეს ყოვლისა, ფაბულითაა დაკავშირებული ისტორიასთან. სინამდვილესთან“¹⁴. მერჩულის თანადროული ლიტერატურული აზროვნებისათვის ნაწარმოები სწორედ ფაბულითაა დაკავშირებული სინამდვილესთან, ფაბულიდანაა „წარმოებული“ ხასიათიც, სიუჟეტიც, იდეაც, მთლიანობა თხზულებისა. და თუ მერჩულე ადრევე დაწერდა თავის თხზულებას, იგი თანამედროვე მწერლებს თემასა და ფაბულას კი არ შეეზიარებოდა, არამედ შემოქმედებითი აქტის საყრდენსა და ამოსავალ პრინციპს ართმევდა ფაბტიურად. აი, რას ეკრძალებოდა მერჩულე.

იოვანე და ექვთიმე მთაწმინდელების კონკრეტულ-ისტორიულ ღვაწლს („...ესე ნეტარნი მამანი ჩუენნი არარაათ უნაკლულო იყვნეს პირველ გამოჩინებულთა წმინდათასა“) შთაუგონებია გიორგი ათონელი, აღწერა მოხსენებულ მამათა ცხოვრება. ამას თან დართვია სულიერ მოძღვართა ბრძანება („...მამათაცა ჩემთა სულიერთა მიბრ-

13 ძეგლები, წიგნი I, გვ. 294.

14 Теория литературы, кн. I (Образ, метод, характер), М., 1962, стр. 348.

დანეს ამისი კელყოფა¹⁵). ზუსტად ამ ორ მოტივს განუყოფლობა „გიორგი ათონელის ცხოვრების“ შექმნაც.

განსაკუთრებით საყურადღებო უნდა იყოს „იოანე¹⁶ მწიგნობარის ცხოვრების“ დასაწყისი, სადაც კონკრეტულ-ისტორიული მოვლენის, ფაბულური წყაროს პირველადობა შემოქმედებით პროცესში თეორიულად ჩანს გააზრებული. ავტორი ასე იწყებს ნაწარმოებს: „მიზეზნი არიან აღმძვრელნი სიტყვსა და სიტყუა არს მიმთხრობელ მიზეზთა“¹⁶... რა „მიზეზი“ იგულისხმება აქ? სულხან-საბას განმარტებული აქვს: „დაწყებასა ერთისა საქმისასა მიზეზი ეწოდების“. კონტექსტითაც ცხადია, რომ ლაპარაკია საქმის, მოქმედების მიზეზებზე. საქმე, ნამოქმედარი, ფაქტი,—განმარტავს ჰაგიოგრაფი, — არის ბიძგის მიმცემი, ამოსავალი, „აღმძვრელი სიტყვსა“ ლიტერატურულ შემოქმედებაში; ხოლო, თავის მხრივ, პოეტური სიტყვა ამ საქმეებსა და ფაქტებს ასახავს პირველ რიგში, „არს მიმთხრობელ მიზეზთა“ („მოქმედებები და ამბავი — აი რა არის მიზანი“, — როგორც ამბობს არისტოტელე).

როცა ჰაგიოგრაფი ასახავი ამბის მომსწრე არაა, ზეპირსა თუ წერილობით გადმოცემებს ემყარება, რომელთაც, როგორც წესი, ყოველთვის ასახელებს: ბასილი ზარზმელი: „ყოველნი ესე სასწაულნი და საქმენი, რომელნი იგი პირველ ებისკოპოსობისა და უკანაჲსკნელ ეხილვნეს, მომითხრნეს პირმან მან უტყუელმან, გიორგის ვიტყვ მაწყუერელსა“¹⁷; გიორგი ათონელი: „...ვისწავლეთ კაცთა სარწმუნოთაგან და სულიერთა მამათა, რომელთა-იგი ეხილვეს და ემსახურა მათდა, რომელნი იგი უცხო იყვნეს ყოვლითურთ ტყუვილისაგან“¹⁸; გიორგი მცირე: „...აღვწერო, არათუ სხუათაგან სმენილი, არამედ უმეტეს ყოვლისა, წმიდისა და უტყუველისა პირისა მისისაგან (ლაპარაკია გიორგი შეყენებულზე, გ. ფ.) თხრობილი“¹⁹. მწერალი ასახელებს ფაბულურ წყაროს, დარწმუნებულია და მკითხველსაც აჯერებს მის სისწორეში, რითაც ხაზი ესმება იმ გარემოებას, რომ შემოქმედებითი აქტის საფუძველი და განმსაზღვრელი მომეხტი (რაზედაც აშენებუ-

15 ძეგლები, II, 1967, გვ. 40.

16 ძეგლები, II, გვ. 191.

17 ძეგლები, II, გვ. 340.

18 ძეგლები, II, გვ. 40.

19 იქვე, გვ. 105.

ლია ფაბულა) მყარია, უცილოა, ისაა, რაც უნდა იყოს.

ამ კონტექსტშია გასაგებიც და გამართლებულიც პრინციპული პაგიოგრაფი მწერალთაგან დაყინებული მითითება იმაზე, „ჩვენ თავით თვსით არააა აღგვიწერიაო“ (გიორგი ათონელი; ამასვე ამბობენ იოანე საბანისძე და გიორგი მცირე), მაშინაც, როცა ამბის მომსწრე არიან და მაშინაც, როცა გადმოცემულს მოგვითხრობენ. მითითება გულისხმობს ამბავს, ფაბულურ ჩონჩხს, მოქმედებათა შემკვრელ და გამაერთიანებელ სისტემას და აქ პაგიოგრაფები ძირითადად, მართლაც, ან ისტორიულ ჭეშმარიტებას იცავენ, ან ასეთად მიჩნეულ გადმოცემებს ემყარებიან. ეს არის განაღდება ანტიკურსა და შუა საუკუნეებში საზოგადოდ მიღებული ლიტერატურული პრინციპისა, რომ „გადმოცემული მითების გასწორება არ არის საჭირო“ (არისტოტელე); ეს კანონი კი ორი მომენტითაა განპირობებული: წმინდა ლიტერატურულით, — რომ ნაწარმოების „საწყისი და, ასე ვთქვათ, მისი სული არის ფაბულა“ (არისტოტელე), და არალიტერატურულით, — პოეზიის საზოგადოებრივ-შემეცნებითი კრიტერიუმით. საქმე იმაშია, რომ იგივე არისტოტელე ამბობს: „დასაჯერებელია მხოლოდ შესაძლებელი: ჩვენ არ გვჯერა, რომ ის, რაც არ მომხდარა, შესაძლებელი იყოს; ხოლო ის, რაც მომხდარა, ცხადია, შესაძლებელია, ვინაიდან შეუძლებელი რომ ყოფილიყო, არც მოხდებოდა“ (§ 9). მაგრამ არც ყოველგვარი „მომხდარი“ შეიძლება დაედოს საფუძვლად ნაწარმოებს. მწერლის ყურადღების საგანი დიდი და მნიშვნელოვანი ამბები, დიდი და ცნობილი პიროვნებანი შეიძლება გახდეს. როცა მხატვარმა პროტოგენმა, წერს ლესინგი, არისტოტელეს დედა დახატა, „შეგნებული ჰქონდა რა უცილობლობა, რომ ხელოვნება ყველასათვის გასაგები უნდა იყოს, არისტოტელემ პროტოგენს ურჩია, განესახიერებინა ალექსანდრეს (მაკედონელის, — გ. ფ.) გმირობანი, რომელზედაც მაშინ მთელი ქვეყანა ლაპარაკობდა და რომელთა მიმართ მას შეეძლო ევარაუდებინა, რომ ისინი შთამომავლობასაც დარჩებოდა სამახსოვროდ“²⁰. პლინიუსი, რომლის გადმოცემასაც ემყარება ლესინგი ამ შემთხვევაში, არაგონივრულს უწოდებს პროტოგენის სწრაფვას უცნაური და ფართო საზოგადოებისათვის უცნობი ამბებისაკენ, ჩვეულებრივი, პატარა ადამიანებისაკენ. ამგვარად, საქმე გვაქვს თემებისა და პერ-

20 .Лессинг, Лаокон, стр. 167—168.

სონაჟების აშკარა იერარქიასთან, ახალი მწერლობისათვის უცხო პრინციპთან.

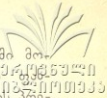
იმ ეპოქაში, როცა ქართული ჰაგიოგრაფიის ნიმუშები მხატვრული ნაწარმოები ყველაზე უფრო ფაბულის დება და გვაგებინებს ისტორიულ სინამდვილეს (და არა ხასიათების გზით, როგორც დღეს). მკითხველისათვის ისტორიული სინამდვილის გამათვალისწინებელ ამ ფენაში (ფაბულა) გასწორება და შეცვლა ისტორიის ძირითადი სახის შეცვლისა და დამახინჯების ტოლფასად აღიქმება. ვ. კოჟინოვი განმარტავს: „ცნობილი, რეალური ამბების გადმოცემად მიჩნეული ფაბულის გამოყენება ერთგვარად ადასტურებს ნაწარმოების საზოგადოებრივ მნიშვნელობას. საკითხის ასე დასმა გასაგებია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ პოეზია გაიგება არა წმინდა მხატვრული აზრით, არამედ აგრეთვე, როგორც თავისებური სახის „ისტორიული“ ნაწარმოები. თვით XVIII საუკუნემდე სერიოზული პოეტური ნაწარმოები განიხილებოდა, როგორც ცოტად თუ ბევრად ადექვატური ასახვა რეალური ისტორიული ამბებისა“²¹.

როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ქართულ ჰაგიოგრაფიაში მხატვრულობა არ არის გამოყოფილი, ნაწარმოები აღიქმება არა წმინდა პოეტური თვალსაზრისით, იგი ისტორიულ ცნობისმოყვარეობასაც აკმაყოფილებს ასე თუ ისე. მაგრამ გადამწყვეტი მასში ესთეტიკური ასპექტია და ამ ასპექტის შესაბამისად ზოგჯერ, როგორც ვნახეთ, ისტორიულ ფაქტსაც ცვლიან, მაგრამ ეს ცვლილება მოვლენათა მაგისტრალურ ხაზს მაინც არ შეეხება, ძირითად ფაბულურ ჩონჩხს პრინციპულად არ არღვევს და მთავარი გმირის მხატვრული სახის რელიეფურად გამოკვეთისთვისაა ყოველთვის გამიზნული.

ამგვარად, მხატვრული ნაწარმოების ორგანიზაციის ამ კონკრეტულ ფაზაზე ფანტაზია და გამონაგონი არ მოქმედებს ქართულ ჰაგიოგრაფიაში. პოეტური ნაწარმოების საერთო სახეობრივი კონსტრუქციის ფაბულისეულ შრეს ქრისტიანულ ლიტერატურაში ფანტაზია საერთოდ არ აშენებს.

ნიშნავს თუ არა ეს, რომ ნაწარმოების ორგანიზაციის სხვა ფაზაზე ფანტაზია არ მოქმედებს? არ ნიშნავს. ჰაგიოგრაფიული ძეგლის მხატვრული კონსტრუქციის სხვა შრეებში ფანტაზია და გამონგონება ჩაირთვება, და ზოგან ძალიან აქტიურად.

²¹ Теория литературы, кн. II, стр. 447.



ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოების ორგანიზაციაში მო-
 ნაწილეობს და ერთმანეთისაგან უნდა გავარჩიოთ ორგვარეულობის
 ტაზია: პირველი — ფანტაზია დამოუკიდებელი მნიშვნელობის პრე-
 ტენზიით, ფანტაზია — ხილვა ახალი სამყაროსი, როცა იგი მოით-
 ხვებს მისი ნაყოფი სინამდვილედ ვცნოთ. ფანტაზიის მიზანი ფან-
 ტასტიკური სამყაროა, ახალი სინამდვილის შექმნაა, მიზანი და შე-
 დეგი მთლიანობაშია. პოეზია და ხელოვნება აქ თავს იჩენს, რო-
 გორც საშუალება ამ მიზნის განსახორციელებლად. ესაა ფანტაზია—
 დემიურგი სინამდვილისა. მეორე — ფანტაზია არა როგორც მიზანი,
 არამედ საშუალება ამა თუ იმ შინაარსის ხორცშესხმისათვის, რო-
 ცა იგი პრეტენზიას არ აცხადებს ნამდვილობაზე, არამედ ხელს უწყ-
 ყობს მოვლენის ღრმასა და შთამბეჭდავ წვდომას. ესაა წმინდა
 მხატვრული ფანტაზია.

შევეხით ჯერ პირველს, ფანტაზია-ხილვას. ასეთი წარმოსახ-
 ვისას ფანტაზია დემიურგია, იგი ბატონობს ხელოვნებაზე.

დავიწყოთ იმით, რომ ანტიკურის საპირისპიროდ ქრისტიანუ-
 ლი ხელოვნების განმსაზღვრელი იდეური „შინაარსი არ გამოავ-
 ლენს თავის თავს, როგორც რაღაც ხილვას ხელოვნების გზით, არა-
 მედ ხილვაა თავისთავად, უკანასკნელისაგან დამოუკიდებლად...
 ღვთაებრივი, თვით ღმერთი, განსხეულდა, იშვა, იცხოვრა, ეწამა,
 მოკვდა და აღდგა. ეს ისეთი შინაარსია, რომელიც არ გამოუგო-
 ნებია ხელოვნებას“. იგი ფანტაზია-დემიურგის ნაყოფია, ხილვაა
 თავისთავად. ხოლო მრავალი ღმერთით დასახლებული სამყარო
 ძველი ბერძნული მითოლოგიისა, რომელსაც დაემყარა ანტიკური
 ხელოვნება, „...სათავეს იღებს თვით მხატვრულ ჰერეტასა
 და ფანტაზიაში, რომელიც თავის მოძღვრებასა და სახეებს
 შიგნიდან (თვით მხატვრული ჰერეტისა და ფანტაზიის სიღრმი-
 დან, — გ. ფ.) იკრებდა და განცვიფრებულ ადამიანებს მათი ახალი
 ღმერთები უბოძა“²².

ე. ი. კლასიკური ხელოვნების ძირითადი იდეური შინაარ-
 სის საწყისი და საფუძველი „თვით მხატვრულ ჰერეტასა და ფან-
 ტაზიაშია“ წარმოშობილი. აქ სათავეშივეა ფანტაზია; საგანი, რას-
 თანაც უნდა მივიდეს ხელოვანი და მისი ემპირიული შინაარსი ეს-

²² Гегель, Лекции по эстетике. Соч., т. XIII, стр. 76.

თეტიკურ შინაარსად და ფორმად გადააქციოს, თვით ეს საგანი თავისი პირველადი არსებობის ფარგლებში — მითოლოგიაში მხატვრული ფანტაზიის და ქვერეტის ნიშნით აღბეჭდილი, ამაღლებული, საყრდენი საგანი, ის, რასაც ჰბაძავს ხელოვანი, აღარაა მხატვრული, ემპირიული საგანი. ანტიკური ხელოვნება განსაკუთრებით მხატვრულიდან ამოდის, თუ შეიძლება ითქვას, მაღლიდან იწყებს. საქმე იმაშია, რომ „ბერძენმა ხალხმა, — როგორც ჰეგელი ამბობს, — ღმერთების სახეშიც თავისი სული შეიცნო, შეიცნო გრძნობადს, მჭვრეტელობითს, წარმოდგენითს ფორმაში, და ხელოვნების გზით ღმერთებს ჰეგემარტი შინაარსის სრულიად თანაზომიერი არსებობა მიანიჭა“. ასეთი შესატყვისობა (აღამიანი იყო სახე და მსგავსება ღვთისა) ბერძნული მითოლოგიის ცნების შედეგი იყო და ბერძნული ხელოვნების ცნების საფუძვლად იქცა. ამისდაკვალად, ხელოვნება საბერძნეთში აბსოლუტურის უმაღლესი გამოვლინება იყო, მაშინ, როცა ქრისტიანული ხელოვნება „მიუთითებს ცნობიერების უფრო მაღალ ფორმაზე, ვიდრე ამის წვდომა ძალუძს ხელოვნებას“. შუასაუკუნეებში რელიგია უმაღლესი გამოვლინება აბსოლუტურისა. შემაჯამებელი მნიშვნელობისაა ჰეგელის თეზისი, რომ „ბერძნული რელიგია არის რელიგია თვით ხელოვნებისა“²³. პროფ. ს. დანელიას სიტყვით, „ბერძნული კულტურა ესთეტიზმით ხასიათდებოდა. ხელოვნებამ შთანთქმა საბერძნეთში კულტურის სხვა კომპონენტები, უწინარეს ყოვლისა კი რელიგია“²⁴ (ხაზი ორივეგან ჩვენია; — გ. ფ.).

კლასიკური ხელოვნების საფუძვლისაგან (მითოლოგიისაგან) განსხვავებით ქრისტიანული ხელოვნების საფუძველში — ბიბლიაში ღმერთი „მხატვრული ქვერეტისა და ფანტაზიის“ საფუძველზე კი არ მოგვევლინება, არამედ „აღამიანის სუბიექტურ ცოდნაში იგი შემოდის საბუთებით უარყოფის პროზაულ ნიადაგზე, ხოლო შემდეგ შეაღწევს სულში და მის რელიგიურ გრძნობაში უპირატესად სასწაულების, წამებათა ძალით და ა. შ.“ აბსოლუტურს აქ წარმოსადგენი არსებობა კი არ ენიჭება, არამედ ფაქტიური; ღმერთი განსხეულდა, იცხოვრა, აწამეს, აღდგა. ეს შინაარსი არ გამოუგონებია ხელოვნე-

²³ იქვე, გვ. 15. ანტიკური ხელოვნების დახასიათებისას ა. ფ. ლოსევი შენიშნავს: „მხატვრული თუ ესთეტიკური აქ ძალიან ხშირად ატარებს აბსოლუტური ყოფის ყველა ნიშანს“. იხ. მისი История античной эстетики, стр. 535.

²⁴ შესავალი წერილი წიგნისა — არისტოტელი, პოეტიკა, 1944, გვ. XXX.

ბას, იგი აქამდე და მის გარეშე არსებობდა. ამიტომ ქრისტიანული ხელოვნების ძირითადი შინაარსი „ხელოვნების მიერ თავისი თავიდან კი არაა ამოღებული, არამედ წინასწარაა მოპოვებული, როგორც მასალა გაფორმებისათვის“.

საფუძველთა ასეთმა სხვაობამ მოიტანა ის, რომ კლასიკური ეპოქის ღმერთებმა, როგორც ჰეგელი იტყვის, თავიანთი არსებობა მხოლოდ წარმოსახვის გზით მოიპოვეს; ისინი მხოლოდ ქვასა და მეტალში ან მკვრეტელობით სფეროში წარმოიქმნენ და არა ხორცითა და სისხლით, ანუ ნამდვილ სულად. „ბერძნულ ღვთაებათა ანთროპომორფიზმს ამიტომაც აკლია ნამდვილი ადამიანური არსებობა როგორც ხორციელი, ისე სულიერი, ეს სინამდვილე სხეულისა და სულისა პირველად მოიტანა მხოლოდ ქრისტიანობამ, როგორც ყოფა, ცხოვრება და საქმიანობა თვით ღმერთისა“²⁵. იმის გასაგებად, თუ რა სიახლე მოიტანა შუა საუკუნეების ქრისტიანულმა ხელოვნებამ, ფუნდამენტური მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს ჰეგელის მითითებას, რომ ბერძნული მითოლოგიისა და ხელოვნების ანთროპომორფისტულ ღმერთებს აკლიათ ნამდვილი ადამიანური არსებობა სხეულისა და სულისა (რაფინირებულია ისინი, განწმენდილია ყოფითისა და მიწიერი ნაკლისაგან); რომ ეს სინამდვილე მიწიერი ხორციით მოსილი ღვთაებისა მიწაზევე ყოფა-ცხოვრებისა და ქმედების სახით ქრისტიანობამ დაამკვიდრა. წარმოსადგენი, მხატვრული ჰერეტიკთა და ფანტაზიით კონსტრუირებული არსებობიდან ფაქტიურ, მიწიერ არსებობაზე გადავდივართ. ამაზე საგანგებოდ ზევით (შესავალში) ვმსჯელობდით. მოხმობილი იყო პლოტინის აზრი ფიდიასის ერთი ქმნილების (ზევისის ქანდაკება) შესახებ. ფიდიასის ზევსის არსებობა, ვამბობდით ჩვენ, წარმოსადგენი არსებობაა, ისეთია, როგორადაც იგი მოგვევლინებოდა, რომ მას, როგორც ღმერთს „მოსურვებოდა გამოცხადებოდა ჩვენს მზერას“ (პლოტინი). ქრისტიანული ღვთაების არსებობა კი ისეთი არსებობაა, როგორადაც მან, როგორც კაცმა, მოისურვა და მოევლინა კაცობრიობას. აქ არის საფუძველი თვალსაჩინო სხვაობისა ორ მსოფლადქმასა და ორ ხელოვნებას შორის.

ბერძნულ რელიგიაში ფართოდაა შექრილი ხელოვნების მომენტი (ასეთ მომენტს ქრისტიანობაც შეიცავს, მაგრამ მნიშვნელოვნად ნაკლებს); მითოლოგიის ღვთაებრივი სამყარო პრინციპში ხელოვნების კანონების მსგავსადაა ფორმირებული. „ბერძნული სარწმუნოების

²⁵ Гегель, Лекции по эстетике. Соч., XIII, стр. 76.

მუნოების წარმოდგენა ღმერთებზე... შეადგენს ძირითადს და ყველაზე უფრო შესატყვის შინაარსს ულასიკურ ხელოვნებისა“²⁶. ეს წარმოდგენა სრულყოფილია ხელოვნებაში, ამიტომ ფორმულა ჰეგელისა ასეც შეიძლება შევსოთ: „მეტი ძნული ხელოვნება არის ხელოვნება ბერძნული რელიგიისა (რელიგიის იგი ფართოდ შეიცავს ხელოვნების მომენტს) და არა ყოველი რელიგიისა.

ე. ი. ხელოვნების პრინციპების ანალოგიურად მოაზრებულ შინაარსი ღვთაებრივისა ბერძნული რელიგიიდან გადატანილი და სრულყოფილია საკუთრივ ბერძნულ (კლასიკურ) ხელოვნებაში. აქ შინაარსი ვლინდება, როგორც „ერთგვარი ხილვა ხელოვნების გზით“, საპირისპიროდ ქრისტიანული ხელოვნების ღვთაებრივი შინაარსისა, რომელიც „ხილვაა თავისთავად“, დამოუკიდებლად ხელოვნებისა. კლასიკური ხელოვნების თვით მასალა (მისი გენეზისის სპეციფიკის გამო) არაა ემპირიული მასალა, ხელოვნების ნიშნითაა აღბეჭდილი. ფანტაზიის მომენტი აქ თვით მასალას ეხება ძირითადად და შედარებით ნაკლებად საკუთრივ ხელოვნების ფარგლებს, კონკრეტულ ნაწარმოებს. ხოლო როდესაც კლასიკური ხელოვნება ამ შინაარსის ხორცშესხმას იწყებს, ადამიანის გრძნობად-მატერი-ალური აღქმაა მისთვის ამოსავალი. აქ „სულის კავშირი მის აღქმავატურ გარეგნულ სახესთან, აღებული ერთ ასპექტში, არის რაღაც თავისთავად მზამზარეული და მოცემული, რომლის გახსნა ხორციელდებად საპირო არაა შერწყმა, — ფანტაზიით შექმნილი, საწინააღმდეგოდ იმისა, რაც სინამდვილეში არსებობს“²⁷ (ხაზი ჩვენია, — გ. ფ.). ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსი კი იმ „დაპირისპირებულობის შეგნებით გამოდის, რომელიც ყველა სასრულო არსებასა და აბსოლუ-

²⁶ Гегель, Лекции по эстетике, Соч., т. XII, стр. 84. ან „შობლივ ნიადაგს“, როგორც ამბობს ო. ვულფი, იხ. მისი — *Altebristliche und byzantinische Kunst*, I, S. 2.

²⁷ Гегель, Лекции по эстетике. Соч., т. XII, стр. 12. გ. გაჩევი ამის თაობაზე ამბობს: „თვით ანტიკურობამ კატეგორია იდეალისა არ იცოდა სწორედ იმიტომ, რომ თანდროულობაში განფენილი ჰარმონიიდან ამოდიოდა — არა იმ აზრით, რომ იგი იპოვებოდა ყოველ ადგილას და მეყსეულად, არამედ იმ აზრით, რომ იგი გაცნობიერებული იყო, როგორც ადამიანისათვის პრინციპულად მისაღწევი აქ“. იხ. მისი — *Развитие образного сознания в литературе. Теория литературы*, кн. I, стр. 213.

ტურს შორის არსებობს“. ესაა დაპირისპირება შექმნილი სამყაროსი შემოქმედთან. ამ ხელოვნებაში, წინააღმდეგ ანტიკურისა, სული კავშირი გარეგნულ (გრძნობად) სახესთან არ არის „რაღაცეების თვალთვალად მზამზარეული და მოცემული“ და მის განსახორციელებლად საჭიროა შერწყმა — აქტიური ფანტაზიით შექმნილი, საპირისპიროდ იმისა, რაც სინამდვილეში არსებობს (ესაა სულის დაბრუნება საკუთარ თავში და იქ პოვნა თავისი რეალობისა). ქრისტიანული ხელოვნების სათავესთან, მის მასალაში არაა მხატვრული ფანტაზია, ხელოვნება, მხატვრული ხილვა; იგი ხილვაა თავისთავად, ფანტაზიაა თავისთავად, მაგრამ გაგებულია, როგორც სრული რეალობა. ესაა ფანტაზია-დემიურგი, რომელსაც სახარებისეული სამყარო ოცნებისა ყველაზე მართალ სინამდვილედ ესახება. ანტიკურობის პოეტური წარმოდგენის საპირისპიროდ იგი „პროზაული“ აღქმიდან ამოდის, ღვთაების ისეთ გაგებას ემყარება, როცა იგი ნამდვილი მიწიერი სხეულით შეიმოსა, მიწაზევე იცხოვრა და იმოქმედა ჩვეულებრივ ადამიანთა შორის. „ქრისტიანულ ფანტაზიას, — ამბობს ჰეგელი, — შეუძლია განასახიეროს ღმერთი მხოლოდ ადამიანურ სახეში და მის (ადამიანის,—გ. ფ.) სულიერ გამოვლინებაში“²⁸. აქ ღმერთი იხატება ადამიანურ სულიერ მდგომარეობაში, შინაგანი ტკივილით, წინააღმდეგობით და არა ანტიკური ღმერთების უშფოთველ სიმშვიდეში. ასეთ ჩვეულებრივ, ყოფით სინამდვილედ არის აღქმული ღვთაება პირველ, საწყის გამოვლინებაში. აქედან იწყებს ქრისტიანული ხელოვნება, იწყებს, ასე ვთქვათ, დაბლიდან, ჩვეულებრივიდან, მიწიდან. ზოლო მისი იდეალი კონსტრუირდება იმ „დაპირისპირებულობის შეგნებით, რომელიც ყველა სასრულო არსებასა და აბსოლუტურს შორის არსებობს“. ამ სიმალღეზე ასასვლელად კი, ბუნებრივია, წარმოსახვის მძლავრი ამოქმედებაა საჭირო. ამიტომ ქრისტიანული ხელოვნების შიგნით ფანტაზიის მომენტი ძირითადია. აქ, ჰეგელის სიტყვით, „უფრო მეტი სივრცე რჩება ხელოვანის სუბიექტური შემოქმედებისათვის, ვიდრე კლასიკურ იდეალში“²⁹. ა. ლოსევი წერს, რომ ანტიკურ სამყაროში „ფანტაზიას აქვს სულ მცირე მნიშვნელობა, მიუთითებს რა, ყველაზე მეტი, მატერიალური სამყაროს პასიურ არეკვლაზე ადამიანის წარმოდგენებში. ხელოვნება ბაძავს ბუნებას და ცხოვრებას ისევე, როგორც ეს

²⁸ Гегель, Лекции по эстетике, Соч., т. XII, стр. 79.

²⁹ იქვე, გვ. 76, 104.

უკანასკნელი სუბსტანციის, იდეალურ პირველსაზე. ეს არის სპირიტისპირო გაგება ანტიკურობის შემდეგდროინდელ ესთეტიკურ წარმოდგენათა, „...რომლის თანახმად ადამიანი თავის ფანტაზიურ სილამაზისა და ხელოვნების სამყაროს, ხოლო პირველსაზე აპრიორულად არსებობს თვით ადამიანში, მისი შინაგანი ცხოვრებას სიღრმეში“³⁰. საქმე ისაა, რომ ანტიკურ კლასიკაში იდეალური უღრის მატერიალურს, ოღონდ საგანგებოდ დახვეწილს, ფიზიკური ნაკლისაგან განწმენდილს, რაფინირებულს (ჰეგელი). იდეალურისა და რეალურის ამ წონასწორობაში მატერიალურია საფუძველი და ამოსავალი იგივეობისა. გასაგებია, რომ ასეთ მსოფლაქმას სილამაზის კონსტრუირებისათვის ფანტაზიისა და შინაგანი ხილვის განსაკუთრებული აქტივიზაცია და დაძაბვა არ სჭირდება, რაც აუცილებელია ქრისტიანულ ესთეტიკურ აღქმაში, რომელიც მატერიალური სამყაროს მიღმა იყურება და მშვენიერებას სულიერი ცხოვრების შიგნით ეძებს. „ანტიკური რაციონალიზმის კრახის ხანაში ქრისტიანობა ააღორძინებს სერიოზულ დამოკიდებულებას ფანტაზიის, წარმოსახვის სფეროს მიმართ. ასეთი დამოკიდებულება სახეობრივი შემოქმედებისადმი, ცნობილი აზრით და განსაზღვრულ პერიოდში, ხელს უწყობდა მხატვრულ ცნობიერებას. ...მხატვრული ნაწარმოები აქ რეალური ფანტაზიით სამყაროს თავისუფალი გარდაქმნის ნაყოფად წარმოდგება. თავისი შინაგანი სამყაროდან ხელოვანი სამყაროს მთლიანი სახეობრივი კონცეფციის კონსტრუირებას ახდენს. ალბათ არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვით, რომ ყველაზე უფრო გავრცელებული ჟანრი შუა საუკუნეებში — ხილვაა“³¹.

ხილვა, აქტივიზირებული შინაგანი ჰერეტიკა შეიქმნა მსოფლაქმის პრინციპი. გათიშა რა რეალურისა და იდეალურის ანტიკური მონიშნები, ქრისტიანულმა ფილოსოფიამ სამყარო ორ ნაწილად გაყო: „ეს ქვეყანა“ და „ის ქვეყანა“, „აქ“ და „იქ“. ჩაგრულთა და უპოვართა ძიება იდეალისა სინამდვილედაა გაცნობიერებული აპოკალიპ-

30 А. Ф. Лосев, История античной эстетики (ранняя классика), стр. 536.

31 Теория литературы, кн. I, стр. 215, 218. ლაპარაკობს რა რელიგიურ და მხატვრულ ცნობიერებათა ურთიერთმიმართებაზე შუა საუკუნეებში, ს. ვაიმანი წერს: „გარკვეული საზომით შეიძლება ვილაპარაკოთ რელიგიური შეგნების დადებითი ზეგავლენის შესახებაც პოეტურ კულტურაზე, განსაკუთრებით თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ეს შეგნება ავითარებდა ხელოვნებისათვის უაღრესად მნიშვნელოვან ნიჭს წარმოსახვისა — Марксистская эстетика и проблема реализма, М., 1964, стр. 303.

სისა და მეორედ მოსვლის ხილვებში. ბიბლიიდან და თეოლოგიური მსოფლალქმიდან ეს პრინციპი ქრისტიანულ ხელოვნებაში გადადის, სადაც ფანტაზია-დემიურგი შიშველ ფანტასტიკურ ჩვენებათა და სასწაულთა გვერდით პოეტური მხერით გაშუალებულ სურათებს ქმნის სწორად, ე. ი. რელიგიური ფანტაზია გაშუალებულია მხატვრული ფანტაზიით. მათი გათვალისწინება ავსებს ჩვენს წარმოდგენას შუა საუკუნეთა ადამიანის სახეობრივ აზროვნებაზე.

გამოცხადდა რა ღმერთი „ერთადერთ და ხელთუქმნელ სილამაზედ“ (ნიკეის კრება), უმაღლეს ხელოვნებად ბუნებრივად იქცა მკვრეტელობითი ხელოვნება, როცა ღვთისკენ მიმსწრაფი ადამიანი გონებრივი ეგზალტაციის გზით შეერწყმის უზენაესს: „უმაღლესი ხელოვნება — ეს მკვრეტელობითი ხელოვნებაა, როცა სული კვრეტს ღმერთს, არეკვლილს გონების შინაგან სარკეში“³². პლოტინის ამ თეზისის მიხედვით, რომელიც გამოიყენა ქრისტიანულმა ფილოსოფიამ, სული მაშინ ასრულებს თავის უმაღლეს დანიშნულებას, როცა შემშეცნებელი მთლიანობაშია შესამეცნებელთან. ღვთაებრიობით ეს შინაგანი ავსება შინაგანივე ხილვის, მკვრეტელობითი შემეცნების სიმართლის ერთადერთი გზა და წყაროა.

ბასილი ზარზმელის თხზულებაში ასეთი ეპიზოდი: გიორგი ჩორჩანელი -თავისი ამალით ეწვია მის საბრძანებელში გამოჩენილ ბერებს. ამ შეხვედრისას სერაპიონს, „სწავლათა საღმრთოთა“ მიხედვით, სტუმრებისათვის ღვთაებრივი სამყაროს ისეთი სურათი დაუხატავს, „რომლისათვისცა განკვრდა მთავარი იგი და ყოველნი წინაშემდგომნი, რომელნი შეუვრდეს ფერჯთა მისთა და ეტყოდეს: „ვითარცა ერთი მოციქულთაგანი, ქრისტემან მოგავლინა...“ ეს კი იმით განხდა შესაძლებელი, რომ „სანატრელი სერაპიონ აღივსო სულითა წმიდითა...“³³. გიორგი მერჩულე კი გვაუწყებს, რომ გრიგოლ ხანძთელი „ხედვიდა საღმრთოთა ხილვათა მადლითა სულისა წმიდისაჲთა“³⁴.

ქრისტიანული თეოლოგიის ერთი მამამთავარი ორიგენი წერს: „წმიდა და უცოდველი სულნი, მთელი გუნებითა და სრული სიწმინდით თავს რომ უძღვნიან ღმერთს, ინარჩუნებენ რა თავიანთ თავს ყოველგვარი დემონური სნების ხელყოფისაგან, ძლიერი თავშეკავე-

³² მოგვაქვს წიგნიდან — К. Гилберт, Г. Кун, История эстетики, М., 1860, стр. 179.

³³ ძეგლები, I, გვ. 326.

³⁴ იქვე, გვ. 305.

ბის გზით განწმენდილნი და ღვთისმოსავობის და რელიგიურ შემეცნებათაგან დამთვრალნი, ყოველივე ამით თანაეზიარებიან ღვთაებას, წინასწარმეტყველების მადლისა და სხვა ღვთაებრივ ნიჭთა ღირსნი ხდებიან³⁵. იმ მომენტში, როცა ხერხდება სხეულის, მთლიანად ნიღებათა დაყრუება, შინაგანი ნებელობა აღარაა დაბანდებული ხორციელ იმპულსთა ზომიერების კალაპოტში მოქცევისათვის, მთელი სულიერი ენერჯია შეტრიალდება სუბსტანციისაკენ, სულა უბრუნდება თავის თავს. და ასე, თავისი თავით მაღლიანად ავსებული და მხოლოდ თავისი თავისაკენ მიმართული სული, „დამთვრალი ღვთისმოსავობისა და რელიგიურ შემეცნებათაგან“, თანაეზიარების ღვთაებას.

ღვთით გარეჯელის მეტაფრასული „ცხოვრება“ გვაუწყებს, რომ „ქუაბსა მას შინა მცირესა“ შეფარებული ღვთისა და ლუკიანეს საკვები იყო „ირემთა მიერნი იგი საზრდელი, რამეთუ მოვიდიან იგინი მათდა მიმართ ნუკრთა თანა მათთა ყოველთა დღეთა თუნერ ოთხშაბათისა და პარასკევისა, რამეთუ ამათ დღეთა შინა ყოველითურთ უსაზრდელოდ და ადგრიან კელგანპყრობით მდგომარენი და გონებისა თუალთა წინაშე საყდართა ღმრთისათა წარდგომილნი“³⁶. სულიერი სიწმინდე ხდება ძალა, რომლითაც კაცი თანაეზიარების ღვთაებას. იქცევა ნაპერწკლად, რომლის სხივები სწვდება იქამდე, სადაც ყველა მოკვდავის მზერა ვერ აღწევს ხოლმე.

„სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაში“ ვკითხულობთ: „...იყო რაჲ დიდი იგი მამად და მოძღუარი მიქაელ მდგომარე ლოცვასა ღამისასა, განკრვებაჲ რაჲმე დაეცა და აღიტაცა ზეცად და იხილა ვინმე, ვითარცა მღღელ-შუენიერად შემოსილი, და ეტყოდა მას, რაჲთა მის მიერ განსწავლულნი იგი მოწაფენი მყის წარავლინნეს ქუეყანად სამცხისა, რომელ არიან სერაპიონ და იოვანე“³⁷. ხილვის მოტივირება აქ კიდევ უფრო გაფართოებულია. მხილველის პირად ღირსებებს აქ ხილვის კონკრეტული სიტუაცია ემატება. მიქაელს „ლოცვასა ღამისასა, განკრვებაჲ რაჲმე დაეცა და აღიტაცა ზეცად“. ქრისტიანული გაგების თანახმად კი ლოცვა ის აქტია, როცა ღირსეული სული სუბსტანციამდე მალღდება („ლოცვაჲ მიმახლებელი არს

35 Ориген, Творения, стр. 267.

36 ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველი რედაქციები, 1955, გვ. 158.

37 ძეგლები, I, გვ. 322.

ღმრთისა“, — ბასილი ზარზმელი). შეიძლება ეს აქტი რაიმე სპეცი-
ალურ თხოვნასაც შეიცავდეს, მაგრამ ლოცვის არსი ამ თხოვნაში
მინც არაა. თვითონ მოწიწება და მოკრძალება იქცევა ქვეყნის
ლებად, თვითონ თხოვნა — ნეტარებად. ასეთი შინაარსის
ვა არის ტკობა, გრძობა ნათელისა, შეუმღვრეველი სიყვარულისა.
შინაგანი გასხივოსნებისა და განწმენდის ამ მომენტს უნდა გულის-
ხმობდნენ, როცა ამბობენ, რომ ესთეტიკური აღქმა ახლოს დგას რე-
ლიგიურ ცდასთან, მისტიკასთანო (იხ. ნ. ჭავჭავაძისა და ე. ჰედერე-
რის გამონათქვამები წინა თავში).

რადგან ბოროტებითა და ეშმაკებით სავსე ქვეყანა ქრისტიან-
ულ იდეალს უფრო ფანტასტიკურად ესახება, ვიდრე სახარებისე-
ული სამყარო ოცნებისა, მწერალი ფართოდ უხსნის გზას საკუთარ
შინაგან ხილვას მოვლენისა ან ლეგენდურ-სასწაულებრივ გადმოცე-
მებს, იმავე გზით შობილთ. სახარებაა მისთვის ამოსავალი, ბიბლიის
თვალთ უყურებს. აღიქვამს და გარდასახავს იგი ყველაფერს.
ბუნების კანონებზე ამაღლება, დეფორმაცია სინამდვილისა, შეცვლა
და ზოგჯერ შებრუნება ემპირიულ პროპორციათა იმდენადვე ბუ-
ნებრივია „იმ ქვეყნისკენ“ მზირალი ქრისტიანი ხელოვანისათვის,
როგორც არაბუნებრივი დღევანდელისათვის. ამ „ნამდვილ სინამდ-
ვილესთან“ მისასვლელი გზა გაღრმავებული შინაგანი ჰერეტის გზაა,
ვინაიდან ჩვეულებრივი გრძობადი აღქმა გრძობადივე ფორმით მო-
ცემულ საგნებს სწვდება მხოლოდ. და საგანი ისე „გადატრიალდება“
ხელოვანის წარმოდგენაში ემპირიული მდგომარეობიდან იდეალურ
სამყაროსათვის შესაფერის მდგომარეობაში, რომ ხშირად თვით
შემოქმედისთვის არაა საეჭვო, რომ ხილვით მიღებული სასურველი
ფორმა საგნისა ჭეშმარიტი ფორმაა მისი. „შუა საუკუნეების ადამი-
ანმა მოახდინა სასწაული სახეცვლილებისა. მან გრძობადი სამყარო
მოჩვენებითად გადააქცია...“³⁸.

ამიტომ ირწმუნებიან ქართველი ჰაგიოგრაფები, ჭეშმარიტებას
ვწერთო, მაშინაც კი, როცა აშკარად იგონებენ, ღრმა ფანტაზიით
თხზავენ. „იგონებენ“ და „თხზავენო“ რომ ვამბობთ, თანამედროვე
თვალსაზრისზე ვდგებით, დღევანდელი მსოფლგაგებით ვსჯით. ეს,
რა თქმა უნდა, არაა სწორი პოზიცია, ვინაიდან მოვლენებს მათშივე
მოცემული კანონებით უნდა ვხსნიდეთ. ეს კანონი კი გვეუბნება,

³⁸ К. Гилберт, Г. Кун, История эстетики, стр. 169; კიდევ უფრო
საგანგებოდ გვ. 143—144.

რომ შუა საუკუნეების მწერალს არანაკლებ სჯერა თავსივე მკითხველს ვიდრე თუ ტრადიციით გადმოცემული ამბებისა, ვიდრე ის, რაც ისტორიულად იყო და აღწერა. ზღვარს ესთეტიკურ ილუზორულ სინამდვილეს შორის კიდევ უფრო ნაკლებს წარმოადგენს მკითხველი. შუა საუკუნეების მისტერიული თეატრის მკვლევარი ჟიულევილი წერს: „უსმენდა რა ტრუვერის მელოპეას ფეოდალური ციხე-სიმაგრის დარბაზში, ბარონი არაიშვიათად წამოავლებდა ხელს ხმალს: ასეთ წუთებში იღებდნენ მრავალ საბრძოლო გადაწყვეტილებას და ნამობიდან საქმეზე გადადიოდნენ. საზოგადოებრივ მოედანზე, ეკლესიის წინ, ხალხი სცენის ფიქტიური ცხოვრებით ცხოვრობს. გრძნობები, ასახულნი სცენაზე, მძლავრ ტალღებად მომოქცევა მასაში. დემონები ეშაფოტებიდან ხტებიან და ხალხში შეიჭრებიან. ხალხი ხარხარებს და კრთება, როგორც ბავშვი. კაცები ჩხუბობენ სცენაზე, მაყურებლები მიბაძვით მუშტებს უშენენ ერთმანეთს; ეს „ფარსია“, რომლის იმპროვიზაცია ხდება მისტერიის გვერდით. თუ მოედანს სამრეკლოს სიმალიდან გადმოვხედავთ, მხერას წარმოუდგება არა სცენა მაყურებლებით, არამედ ორმაგი სპექტაკლი. აი, იწყება რეკვა ზარებისა: ისინი ღვთაებრივი მსახურებისთვის გვიხმობენ თუ საცქერლად... მისტერიისა? ერთისთვისაც და მეორესთვისაც.

უახლესი რამბა წარმოადგენს გაუმჭვირვალ ბარიერს ფიქციასა და სინამდვილეს შორის: უწინდელი რამბა საშუალებას იძლეოდა ისინი მიახლოებოდნენ ერთმანეთს და იმ ზომამდე შერეულიყვნენ, რომ ყველა მომენტში შეიძლებოდა დანახვა იმისა, თუ როგორ გადადის ფიქცია რეალურ ცხოვრებაში, ხოლო უკანასკნელი ადის სცენაზე“³⁹. რელიგიური იდეოლოგიისათვის ნიშანდობლივი სწრაფვა, — სინამდვილედ წარმოსახოს გამონაგონი, ასაზრდოებდა ასეთ არაკრიტიკულ რეაქციას.

ქართული ჰაგიოგრაფიული ძეგლების განხილვისას აკად. ივანე ჯავახიშვილი წერდა: „იქ გულუბრყვილობა „შეთხულის“ აუცილებელი შემადგენელი ნაწილი უნდა იყოს და ექვს იქ ადგილი არ ჰქონდა ხოლმე“. ამ ნაწარმოებებში მრავალგზის ხაზგასმული „თვითხილველობაც“ კი უძლურია ზოგიერთ შემთხვევაში, „როდესაც ამბავი ისეთ სფეროს ეხება, რომელიც თვითმხილველის რწმენას შე-

³⁹ მოგვაქვს წიგნიდან А. Давид-Соважо. Реализм и натурализм в литературе и в искусстве. М., 1891, стр. 44.

ადგენს, სადაც მისი ექვის თვალი დახუჭულია და გონიერება ფეხიზლობს“⁴⁰. „შუა საუკუნეთა ისტორიკოსი, — წერს ო. ვაინშტეინი, — ვერ ხედავდა არსებით განსხვავებას ჭეშმარიტ ფაქტსა და მის კუთარი თუ სხვისი ფანტაზიის გამონაგონთა შორის“⁴¹. თუ მისი მის ისტორიკოსზე, კიდევ უფრო შეესაბამება იგი ხელოვანი მწერლის აზროვნებას, რომელსაც გამოცხადების სიბრძნისა არანაკლებ სჯერა, ვიდრე იმისა, რაც მატერიალურ-გრძნობადი ორგანოებით შემოდის ცნობიერებაში, თვლით დაინახება და ყურით გაიგონება. უფრო მეტიც, ჰაგიოგრაფი მწერალი გრძნობის ამ ორგანოებით მიღებულ ცოდნაზე მეტად გამოცხადების სიბრძნეს აფასებს. იოანე საბანისძე ამბობს: „უფროს-და საცნობელნი ეგე ყურნი გულისა და გონებისა“ არიან ჭეშმარიტების მიმკვლევნიო. „აბიბოს ნეკრესელის მარტვილობის“ ავტორის სიტყვით, სწორედ „გონებითა იხილვების შორეული ვითარცა მახლობელი“. აი რა კონტექსტშია ეს სიტყვები მოტანილი: აბიბოსი ნეკრესიდან მარზაპანთან მიჰყავთ სპარსელებს დასასჯელად. გზად მას შემოხვდა სვიმონ მესვეტის მოციქული „და მისცა წიგნი, ევლოგია და კურთხი წმიდისა მამისა ჩუენისა სვიმონ საკრველთ-მოქმედისა... ხოლო ნეტარი ესე ებისკოპოსი (აბიბოსი, — გ. ფ.) მეგობარი იყო ბრწყინვალისა მის მნათობისა სვიმონ მესვეტისა ანტიოქელისა და არა თუ თუალითა ეხილვა ურთიერთარს, არამედ სულიერითა მით სიყუარულითა, რომელი გონებითა იხილვების შორიელი ვითარცა მახლობელი“⁴². ესაა ბიბლიის თვალთ მხედველი ჰაგიოგრაფის მიერ შექმნილი სურათი. ბიბლიაში კი „იხილვებოდე და ხედავდე“, — ამას მამასა და ძესთან მიმართებაში ჰქვია: „შიეცნობდე და შიეცნობდე“, — რა თქმა უნდა. ცოდნის ძალით და არა ხრწნადი მხედველობით“⁴³. ეს ფორმულა ქართულ ჰაგიოგრაფიაშიც გვხვდება: „მან (ძე ღმერთმა) მხოლომან იხილა დაუსაბამო იგი (მამა ღმერთი, გ. ფ.), და იგი მხოლოდ მის

⁴⁰ ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა. გვ. 122, 133.

⁴¹ О. Л. Вайнштейн, Западноевропейская средневековая историография М.-Л., 1964, стр. 102. „არა ყველა, ვინც ტუილს ამბობს, — უთქვამს ავგუსტინეს, — ბრალეულია სიცრუეში, თუკი იგი ფიქრობს და სჯერა ჭეშმარიტება იმისა, რასაც ამბობს“, იქვე, გვ. 87. ნამდვილისა და ფანტასტიკურის ამ განურჩევლობაზე იხ. აგრეთვე Эйкен Генрих, История и система средневекового мирозерцания, Спб., 1907, стр. 516, 605. С. Ваиман, Марксистская эстетика и проблемы реализма, стр. 303.

⁴² ძეგლები, I, გვ. 242—243.

⁴³ Ориген, О началах, стр. 21—22.

თანა არს, რომელი-იგი მდაბალთა ჰხედავს და მაღალნი იგი შორით იცნის“⁴⁴. ძე ღმერთმა იხილა მამა ღმერთი, ეს ხილვა კი იმას ნიშნავს, რომ მან „მაღალნი იგი შორით იცნის“⁴⁵ მტყულებს თხზულების გმირები — გრიგოლი, საბა, თეოდორე ღმერთნი — რე სამხრეთ საქართველოსკენ მიეშურებიან: „და სიხარულითა წარმართნეს გზასა მას, რომელი არა უწყოდეს, არამედ არა უმეცარ იყვნეს...“⁴⁵.

ნეტარი ავგუსტინე ჰეშმარიტი სილამაზის აღმქმელს ახასიათებს, როგორც „შინაგანი ხედვის მფლობელს და უხილავად მხილველს... ხორციელი მხერით შენ ხომ მხოლოდ ხორციელს ხედავ. ამისადაკვალად, ჩვენ ვხედავთ ამ მთლიანობას (ლაპარაკია ღვთაებით განპირობებულ ჰარმონიასა და სიმეტრიაზე სამყაროში) აზრის საშუალებით“⁴⁶. ავგუსტინეს თეზისს პირდაპირ ეხმაურება გიორგი მცირე, რომელიც წერს: „...ჯორციელითა თუალითა ყოლადვე ქუეყანად ხედავენ, ხოლო თუალნი სულისანი მარადის უხილავსა მას დიდებასა ღმრთისასა უხილავად განიცდინ, რომელ-ესე მცირეთა მიერ მოსაპოვნებელ არიან“⁴⁷. გიორგი მერჩულის განმარტებით, „სულსა კაცისასა აქუს მეტყუელებამ ანგელოზებარი“⁴⁸. ამ თვალსაზრისის თანახმად, თუ სინამდვილის აღქმა შინაგანი ხილვით არ არის გაშუალებული, ცნობიერება მოვლენის ზედაპირზე ტივტივებს მხოლოდ.

მთელი ამ მსოფლაქმის ძირი ნეოპლატონიზმშია საძიებელი. ყველაზე სპეციფიკურ სილამაზედ ნეოპლატონური ესთეტიკა თვლის იდეის განსხეულებას, პირველსახიდან (Первообраз) მომდინარეს ხელოვანში, ხელოვანიდან ნაწარმოებში. პლოტინი თავის „ენეადებში“ განმარტავს, რომ სილამაზის აზრისეული იდეა, ფორმა უფრო მაღალია, ვიდრე ის, რაც შემოქმედშია; ხოლო რაც შემოქმედშია, უფრო მაღალია იმაზე, რაც ხელოვნების კონკრეტულ ნაწარმოებშია: „რამდენადაც სილამაზე, ჩამოდის რა მატერიაში (განსხეულება, — გ. ფ.), აღმოჩნდება განერცობილი (განფენილი), იმდენად

44 ძეგლები, I, გვ. 133.

45 იქვე, გვ. 252.

46 История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. I, М., 1962, стр. 268—269. შემდგომ დავასახელებთ შემოკლებით — История эстетики. Памятники... т...

47 ძეგლები, II, გვ. 125.

48 ძეგლები, I, გვ. 315.

იგი უფრო სუსტია იმაზე, რაც მთლიანობაში არსებობს. ყველაფერი განვრცობადი ხომ შორდება თავის თავს... და ყველაფერი პირველ-ქმნადი თავისთავად უფრო ძლიერი უნდა იყოს მეორად-ქმნადზე⁴⁹. პირველსახის სილამაზე არ ჩამოდის ხელოვანში, არამედ რჩება მისი თავში. მისგან იღებს საწყისს სილამაზის უფრო დაბალი ფორმა (ხელოვანის გონებაში რომაა). ის, რაც ხელოვანის გონებაშია, ვერ ჩამოვა წმინდა სახით ხელოვნების ნაწარმოებში, ვინაიდან მისი არსებობის ფორმა უფრო აზრისეული და „წმინდაა“. იგი ქვაში ჩამოვა და განსხეულდება არა ისე, „როგორც ხელოვანს სურდა, არამედ იმდენად, რამდენადაც ქვა დაემორჩილა ხელოვნებას“. ფორმა კი, რომელიც ქვაში შეაქვს, „იყო შემოქმედში არა იმდენად, რამდენადაც მას თვალები და ხელები ჰქონდა“, არამედ რამდენადაც იგი ჰერეტს და საზრდოობს პირველსახით, სილამაზის აზრისეული იდეით⁴⁹. «Да и как может кто-нибудь находится в прекрасном, не созерцая его? Именно, созерцая его как иное (მატერიალური სამყაროს თვისებად — გ.ფ.), он еще — не в прекрасном, но только ставши им, он таким образом в собственном смысле пребывает в прекрасном. Поэтому если видение красоты относится к всевышнему, то и в этом случае видение не должно быть иным, чем тождественным с видимым»⁵⁰. როცა ხელოვანი გარეგულ-გრძობადი სამყაროს სილამაზეს ჰერეტს, მისი ხილვა უნდა ემთხვეოდეს იმას, რაც სახილავია, პირველსახეს, მიმართული უნდა იყოს უმაღლესი და ულამაზესი იდეისაკენ. ამ მომენტშია შემეცნებელი მთლიანობაში შესამცნებელთან, გონებრივი ეგზალტაციით შეერთვის პირველსახეს.

აქედან ამოვიდა ქრისტიანული აზროვნება, რომელმაც ფიზიკური სამყაროს სილამაზე და ჰარმონია ამავე სამყაროს ნიშან-თვისებად კი არ მიიჩნია, არამედ მის გენეზისს დაუკავშირა. ღმერთი, როგორც შემოქმედი, აისახა მის მიერ შექმნილ საგნებში. მატერიალური სამყარო მისწრაფვის შემოქმედის ჰარმონიისა და სილამაზისაკენ, როგორც შედეგი მიზეზისაკენ, და გარკვეული ზომით ემსგავსება მას. ჰეშმარიტ ცოდნასა და სილამაზეს მაშინ ვწვდებით, როცა ხილული ქვეყნით ვტკბებით, როგორც ხატით ღვთაებისა, უხილავისა (თვალთ), როცა მივილტვიით გონებრივი ეგზალტაციით, შინაგა-

49 История эстетики. Памятники... т. I, стр. 225.
 50 История эстетики. Памятники... т. I, стр. 233.

ნი ხილვით განვკვირვით გრძობად აღქმაში მოცემული შედეგის მიზეზი, მიზეზთა მიზეზი, პირველსაზე იმ სახისა, რაც ბუნებასა თუ ხელოვნების ნაწარმოებში გვეძლევა.

პლოტინის კატეგორიული დასკვნა ასეთია: „...Мы оказываемся незнающими, если придерживаться чувственного восприятия, которое в данном случае утверждает, что оно не пользуется видением, так как оно и не имеет знания и даже не может когда-нибудь иметь знания о подобных мысленных предметах. Ощущение же есть недоверие, и на самом деле увидевший (შინაგანი ხილვით, — გ. ფ.) обладает иным, чем ощущение умом. Если не увидит и он, то он не поверит и в свое собственное существование»⁵¹. არც საკუთარი თავის არსებობის რეალობაში შეიძლება ვიყოთ დარწმუნებული, თუ ფიზიკური შეგრძნებები შინაგანი ხილვით არაა გაშუალებული. თუ ჩვენს სახეს მიზეზთა მიზეზთან, პირველსაზე მთავრად თუ არ ვკვრეთ. ქანდაკების სილამაზე წარმოდგება იქიდან, თუ რა გზით (შინაგანი კვრეტისა თუ ფიზიკურ შეგრძნებათა დახმარებით) ქმნის მას ხელოვანი, ვიდრე ნაწილებისა და ფერების გრძობად-გარეგნული შეხამებისაგან.

საუკეთესო მაგალითს შინაგანი ხილვისა, რომელიც მშვენიერ პოეტურ ხატებს ემყარება, მთელი ქრისტიანული მწერლობის მასშტაბით წარმოადგენს ფსალმუნთა წიგნის 103-ე თავი. ესაა ამაღლებულის შეგრძნებაზე დაფუძნებული კოსმიური პოეტური ხილვა, სადაც რაფინირებული სული თავის საყოველთაობას ზემოშეს გრძობად-რეალურ სამყაროზე:


1. აკურთხევს სული ჩემი უფალსა; უფალო ღმერთო ჩემო, განსდიდენ ფრიად, აღსაარებაჲ და დიდად შეუნიერებაჲ შთაიციუ.

2. შეიმოსე ნათელი ვითარცა სამოსელი, გარდაართხენ ცანი ვითარცა კარავნი;

3. დაპრთენ წყალთა ზედა ზესკნელნი მისნი; რომელმან დასხნა ღრუბელნი აღსავალად თჳსა, და იქცევს იგი ფრთეთა ზედა ქართაჲსა;

4. რომელმან შექმნა ანგელოზნი მისნი სულად და მსახურნი მისნი — აღად ცეცხლისა;

⁵¹ История эстетики. Памятники... т. I, стр. 234.

- 
5. რომელმან დაამტკიცა ქუეყანა სამყაროსა ზედა თვისსა, არა შეიძრას იგი უკუნისამდე.
 6. უფსკრულნი ვითარცა სამოსელნი გარე-მოდებულ არიან მიწაზედა, მათა დადგენ წყალნი.
 7. სასტიკებთა შენითა ივლტოდიან და კმითა ქუხილისა შენისათა შეძრწუნდიან.
 8. აღმაღლიან, მთა იქმნიან, დამდაბლდიან, ველ იქმნიან ადგილსა მას, რომელსაცა დაამტკიცენ შენ იგინი.
 9. საზღვარი დასდევ და არა გარდაჰვლენ, არცაღა მიიქციან დაფარვად ქუეყანისა.
 10. რომელმან გამოადინენ წყარონი ჳვენებსა შორის, მათა დიოდნიან წყალნი;
 11. სუან იგი ყოველთა მკეცთა ველისათა, განძლენ კანჯარნი წყურილსა მათსა.
 12. მუნ მფრინველთა ცისათა დაიმკედრონ და შორის კლდესა გამოსცენ კმა მათი.
 13. რომელმან დაათრვნა მთანი საუნჯითა თვისითა, ნაყოფითა საქმეთა ჳელთა თვისთადათა აღავსო ქუეყანადა.
 14. რომელმან აღმოაცენა თივაჲ მათა და მწუანე სამსახურებელად კაცთა, რომელმან გამოიღის პური ქუეყანით.
 15. ღვინომან ახარის გულსა კაცისასა, საცხებელმან მზიარულყვის პირი, და პურმან განამტკიცის გული კაცისადა.
 16. განძლენ ხენი უფლისანი და ნაძუნი ლიბანისანი, რომელ შენ დაჰწერგენ.
 17. მუნ მფრინველთა მართუე-ისხან, და ბუდე ყარყადთაჲ მერაცხილ მათდა.
 18. მთანი მალაღნი ირემთა და კლდენი შესავედრებლად ყურგდელთა.
 19. შეჰქმენ მთოვარე ყამათუს, მზემან ცნა ყამი დასღვრსა თვისისადა.
 20. შექმნა ბნელი და იქმნა ღამჲ, მას შინა ვიდოდნიან ყოველნი მკეცნი ველისანი;
 21. ლეკუნი ლომთანი ყვრიედ ტაცებად და ითხოვენ ღმრთისაგან საზრდელსა მათსა.
 22. მოფენასა მზისასა შეკრბიან და სადგურსავე თვისსა დაადგრიან.

23. გამოვიდის კაცი საქმესა თუსსა და შრომასა კვლთა შინთა-
სა მიმწუხრამდე.

24. რამეთუ დიდ არიან საქმენი შენნი, უფალო, და ყოველივე
სიბრძნით ჰქმენ; აღივსო ქუეყანა და დაბადებულითა, ქმენიოცა ქუეყანა

25. ესე ზღუად დიდი და ვრცელი, მას შინა არიან ყოველნი
ქუეწარმავალნი, რომელთაჲ არა არს რიცხვ, მკეცინი წუღილნი დიდ-
თა თანა: მას ზედა ნავნი ვლენან;

26. ვეშაპი ესე, რომელ შენ დაჰბადე სამღერელად მათდა.

27. ყოველნივე შენგან ელიან მოცემად საზრდელი მათი ჟამსა;

28. მოსცე მათ, და აღიზარდენ იგინი, აღამაღლე კელი შენი
და ჰზრდიდე ყოველთავე სიტკბოებითა ნებისა შენისაჲთა.

29. გარე-მიიქციე პირი შენი მათგან, შექრწუნდიან; მოუღე სუ-
ლი მათი მათგან, მოაკლდიან და მიწადე თუსა მიიქციან.

ესაა ამაღლებულის ყველაზე სპეციფიკური გამოხატულება
ქრისტიანულ მსოფლადქმნაში, როცა პირველსახიდან ბუნებრივი
გზით საგანთა წარმოშობის თვალსაზრისი იცვლება თვალსაზრისით,
რომლის თანახმად, ღვთაების თვით აზრი და სურვილი ზდება საქმა-
რისი, რომ წარმოიქმნას მთელი ხილული სამყარო. თვითონ სურვი-
ლი ღმერთისა, როგორც ამბობს ორივენი, იქცევა აგრეთვე ძალად
ღვთაებისა. უხილავისაგან (პირველსახისაგან) ხილული სინამდვილის
თვით ქმნადობა არის უაღრესად წმინდა, ჰაეროვანი აქტი, უსხეუ-
ლო რამ, სიტყვა. აზრი და ჰერეტიკა იქცევა იდეალურ ძალმოსილებად.
ეს იგივეა, რაზედაც პლოტინი იტყოდა: «...Все, что появляется
на свет, — это результат моего безмолвного видения, яв-
ляющегося одним из моих свойств; оно происходит из виде-
ния, любит видение и создает его благодаря присущей мне
способности видеть видение. ...Я— созерцаю, и предметы ма-
териального мира проявляются на свет, как бы выходя из
моего созерцания»⁵².

ახლა განვიხილოთ ქართული ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოებების
ხილვათა, ჩვენებათა თუ გამოცხადებათა ის პასაჟები, სადაც ფან-
ტაზია-დემიურგი მხატვრული სახეებით აშენებს თავის სამყაროს.
ხაზს ვუსვამთ, რომ ჩვენი ყურადღების საგანი ხელოვნების საშუ-
ლებებით, პოეტური გარდასახვით კონსტრუირებული ხილვები იქ-
ნება მხოლოდ და არ გვანტერესებს „წმინდა“, „შიშველ“ ჩვენე-

⁵² მოგვაქვს წიგნიდან К. Гилберт, Г. Кун, История эстетики, стр. 134.


ბათა და სასწაულთა ვრცელი სფერო, სადაც პოეტური მზერა გამო-
თიშულია.

როგორც სხვაგან, ისე აქაც ქართული ჰაგიოგრაფიის მხატვ-
რულ არსენალს ბიბლიურ სახეთა გავლენის ბეჭედი აზის სტრუქტურულ
როგორც აკად. კ. კეკელიძე აღნიშნავდა, ბიბლიამ „მისცა მველ სა-
სულიერო მწერლობას ნიმუშები ლიტერატურული ჟანრებისა, პოე-
ტური ფორმისა, მხატვრული გემოვნებისა და ჩამოქნილი, დახვეწი-
ლი პროზაული ენისა. ძველი მწიგნობრები ბიბლიაში ეცნობოდნენ
ლიტერატურული სიტყვის ხერხებს და შემოქმედების ტექნიკას,
რომელიც ასე მნიშვნელოვანი იყო ორიგინალური საქმიანობის გან-
ვითარებისათვის. ისინი ცალი თვალით იყურებოდნენ ბიბლიაში,
სადაც პოულობდნენ საჭირო ნიმუშებს, მათ მენსიურებაში ინახება
ძველისა და ახალი აღთქმის ისტორიის სახეები...“⁵³.

ქართველ ჰაგიოგრაფთა პოეტურ ხილვებში უფრო ძალუძია
ფსალმუნთა წიგნისა და აპოკალიპსის, მეორედ მოსვლისა და გან-
კითხვის დღის სურათების ზეგავლენა. პირველად მოვიტანთ ნაწყ-
ვეტს „ნინოს ცხოვრებიდან“, რომელსაც ფსალმუნის ახლახან მოხ-
მობილი მონაკვეთის მხატვრული სახეებით შთაგონება ეტყობა. ნანა
დედოფალი და მირიან მეფე ნინოს სნეული ხუარას (რომელიც იყო
„მოგვ მთავარი სპარსი“) განკურნებას შესთხოვენ. მეფე მოციქულს
ეუბნება: „რომლისა ღმრთისა ძალითა იქმ საქმესა ამას კურნებისა-
სა? ანუ ხარ შენ ასული არმაზისი, ანუ შვილი ზადენისი, უცხოებით
მოხუედ და შეურდი, ხოლო მას ზედა-აც მოწყალეზა, და მიგანი-
ქეს ძალი კურნებისა, რაითა მით სცხოვნდებოდი უცხოთა ამას ქუ-
ეყანასა“. ნინოს პასუხი ღვთაების კოსმიური შემოქმედების პოე-
ტურ ხილვას წარმოადგენს: „მოავლინენ შენ ზედა ღმერთმან ცისა
და ქუეყანისა შემოქმედმან, დამბადებელმან ყოვლისა დაბადებუ-
ლისამან, დიდისა დიდებისა მისისაგან, ვითარცა საკუმილისაგან ნა-
ბერწყალი ერთი მადლისა მისისა, რაითა სცნა და გულისხმა-ჰყო
სიმართლჳ ცისა და სინათლჳ მზისა, სიღრმჳ ზღუსა და საძირ-
კუელნი მისნი, სივრცჳ ქუეყანისა და საფუძველნი მისნი, და რა-
თა უწყებულ იყო შენ, მეფე, თუ ვინ შემოსნა ცანი ღრუბლითა და
ქუხილნი კმითა ჰაერისაითა და იძრვინ ქუეყანა და სიმძრაფრითა მისი-
თა და რბიოდინ მეხის-ტეხანი, კუალს მისსა ეგზებინ ცეცხლი გუ-
ლის წყრომითა მისითა, ანუ ოდეს შეიძრის ვეშაპი იგი დიდი, რო-

53 ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, 1960, გვ. 428.

მელი არს ზღუასა შინა, და შეძრის ყოველი ქუეყანაჲ, ვიდრემდის დაირღვან მთანი მყარნი და კლდენი“⁵⁴.

მსგავსი სურათია დახატული უწინარეს ამისა:  ცაჲ ქუხდა და ქუეყანაჲ იძრვოდა, მთანი ჰკრთებოდნენ, იმღერდეს, ზღუაჲ დგა, წყალნი აღმართ დიოდეს, ზაქარიას ძე ივლიტოდა და ჩუენ ყოველთა ზარი შეძრწუნებისაჲ დაგუეცა“⁵⁵. ამ ჩუენების ფონზე გვეცხადება მესია.

პოეტურ ხილვათა მეორე რიგს შეადგენს მეორედ მოსვლისა და განკითხვის ქამის დრამატული სცენები. გიორგი მერჩულე მოგვითხრობს: გრიგოლი“ რამდენიმე მოწაფის თანხლებით მოვიდა ხანძრას, სადაც მონასტრის აშენება ღმერთმა გამოუცხადა მასა და ბერს — ხუედლოსს. იქაურობა სრულიად უდაბური იყო. ბერებს, ენთუზიაზმის გარდა, აქ არაფერი მოჰყოლიათ. მათს ცნობიერებაში ბუნებრივად გაიღვრა შიშმა, — შესძლებენ თუ არა მონასტრის აშენებას. ამიტომ იყო, რომ „წმიდამან გრიგოლ გონებითა შემუსრვილითა ლოცვაჲ ესე ცრემლით ჳელგანპყრობით წართქუა...“. რას წარმოადგენს „ლოცვაჲ ესე“? ეს არის ქეშმარიტი დრამატიზმით შესრულებული ხილვა მსოფლიო განსჯის ქამისა და ამასთან დაკავშირებული შიშისა. შიშის ერთი გრძნობის გვერდით სრულიად მიზანდასახულად მოხმობილია მეორე: „უამსა ამას უცხოებისა და უპოვარებისა ჩუენისასა, ქრისტე, არა შემეშინოს ჩუენ ბოროტისაგან, რამეთუ შენ, უფალი, ჩუენ თანა ხარ განმზადებული ჩუენთვის ადგილსა ამას კეთილსა განსასუენებელსა ნებისა შენისასა, რომელსა შინა მარადის ვედრებასა შევსწირავთ მოსალოდებელისა მისთვის დღისა დიდებით მეორედ მოსვლისა შენისასა, ღმერთო! რაჲამს-იგი საშინელებათა ზარი და საყვრისა ოხრაჲ შეაძრწუნებდეს დაბადებულთა ყოველთა, რამეთუ უქადაგებდეს ცოდვილთა სატანჯველთა მათ დაუსრულებელთა, ხოლო მართალთა ახარებდეს ცხორებასა დაუსრულებელსა. მაშინ ეტყებდენ ყოველნი ტომნი ქუეყანისანი ამისათვის, რამეთუ მიეცემოდინ ყოველნი ბრალეულნი გუემათა და საარებათა. ხოლო მართალნი მათთვის იგლოვდნენ, რამეთუ არს უბიწოთაცა შეძრწუნება ზარი შენი, რომლისაგან მე ვძრწვი, რამეთუ განუმზადებელ ვარ არათუ უმეცრებისა აჩრდილთა შეყენებული, არამედ უღებებისა მედგრობათაგან ძლეული ვკმობ სულთქუმით: რაჲამს

54 ძეგლები, I, გვ. 132—133

55 იქვე, გვ. 127.



მოწიოს დაქსნამ გუამთამ და მხილება ცოდვითამ და კულად გა-
 ნახლება და შეერთება სულისა და გორცთამ, რომელთამ-მე ცხო-
 რებად საუკუნოდ და რომელთამ-მე სატანჯველად საუკუნოდ **მეჩქუნულნი**.
 შინ ვინამ იყოს ჩემდა ვსნამ ბრალთა პატიყისაგან? ⁵⁶ **გმბლნიქთქქ**

შიშს, რომ ამ პირობებში ძნელია ღვთის ბრძანების შესრულე-
 ბა, მწერალმა გმირის შეგნებაში დაუპირისპირა მეორე შიში, რას
 უნდა მოელოდოს „უღებებისა მედგრობათაგან ძლეული“ განკითხვის
 ემს, თუ ეს ბრძანება არ იქნება განხორციელებული. მცირე ვნებას
 აქეებს დიდი ვნება; ერთი შიში მოხსნა მეორემ, უფრო დიდმა, „გო-
 ნების შემმუსვრელმა“ შიშმა. მწერლის ფსიქოლოგიური ალლო-
 თვალსაჩინოა. განკითხვის ზარისა და აქედან მომდინარე შინაგანი
 ძრწოლის ასე დახვეწილი პოეტური განსხეულება მკითხველის წარ-
 მოდგენას მწერლის შინაგანი ხილვის თანამგზავრად ხდის და თან
 გაიყოლიებს იმ უსიერ ტვერში, სადაც პოეტურსა ჯა მისტიკულს
 შორის ზღვარი ქრება. მერჩულის ამ ხილვას შეიძლება გვერდში
 ამოვუყენოთ დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანის“ ფი-
 ნალური სურათი: „ჟამი რამ წუხილთა და ავთა აღმოფშვნათაა წარ-
 მოდგეს, ზარი მეფობისამ წარჯდეს და დიდებამ დაშრტეს, შუებანი
 უქმ იქმნენ, ყუავილოვნება დაჰნეს, სხუამან მიილოს სკიპტრაჲ,
 სხუანა შეუდგენ სპანი, — მაშინ შემიწყალე, მსაჯულო ჩემო!

გან-რამ-ელოს წიგნი დღესა შინა სასჯელსასა და მე ქედლად-
 რეკილი წარმოგიდგე განკითხვად, მსაჯული მართლ სჯიდეს, მსახურ-
 თა რისხუაჲ ქროდის, მართალნი ნეტარებდენ, ცოდვილთა ჰგუემ-
 დეს ცეცხლი — მაშინ შემიწყალე, იესუ ჩემო!“⁵⁷

მეორედ მოსვლისა და განკითხვის მოტივი მხატვრულ სახეებ-
 შია განხორციელებული „შიოსა და ევაგრეს ცხოვრების“ ტექსტშიც:
 „მაშინ არცა ქრთამი არს, არცა სიტყუს მიცემაჲ, არცა შეწირულ
 იქმნენ ცრემლნი, არცა დრო მოგუეცეს, არამედ წარვდგეთ შიშუ-
 ელნი და თავდადრეკილნი ყოველნი ერთბამად და განეხუნენ წიგნი
 თითოეულისა საქმეთანი და მიეკადებოდის თითოეულსა თუსი ვალი
 და თუსი აღთქუმაჲ და თუსნი საქმენი. და გამოვიდეს საშინელი იგი
 კმაჲ, მიმწოდებელი მართალთა სასუფეველად, ხოლო წარმდევნელი
 ცოდვილთაჲ ცეცხლად უშრეტად. ⁵⁸ ჩემდა, ძმანო, ვითარ ვძრწვი დღი-
 სა მისგან, უკუეთუ ვიპოვო მარცხენით და მესმას კმაჲ წარმგზავნე-

56 ძეგლები, I, გვ. 256.
 57 ჩვენი საუნჯე, I, გვ. 520—521.

ლი ჩემი სატანჯველად საუკუნოდ. რაჟღამე ვყო უბადრუკმან მაშინ, რამეთუ არღარა არს დასასრული სასჯელისაჲ მის, არღარა არს ლხინებაჲ, არღა გარე-მოიქცეს საუკუნოჲ იგი, არღა კუალად განჯორციელდეს ქრისტე⁵⁸.

პაგიოგრაფიულ ძეგლებში შეიძლება გამოვყოთ მთელი ციკლი იმ გამოცხადებათა, როცა წმინდანი ამ ქვეყანას ტოვებს და „ცად აღის“. წმინდა ნინო მოგვითხრობს: „(1) რიფსიმე დედოფალი და გაიანე დედამძუძუ და ორმოც და ათი სული წარმოვემართენით თთუესა პირველსა ათხუთმეტსა და გამოვედით არეთა სომხითისათა, სამოთხესა მას თრდატ მეფისასა. იგინი მოიკლნეს მუნ თთუესა პირველსა ოც და ათსა, დღესა პარასკევსა. ხოლო მე დავშთი ეკალთა შინა ვარდისათა, რამეთუ ვარდი და ნუში ყუავოდა მას ყამსა. (2) და ოდეს იგი აღმოპვიდოდეს სულნი წმიდათა მათ, ვიხილე ზეცით სამოსლის მსგავსად ჩამომავალი დიაკონი ოლარითა ნათლისაჲთა. და კელთა მისთა აქუნდა სასაკუმეველჲ, რომლისაგან გამოვიდოდა კუამლი სულნელებისაჲ, რომელი ცათა დაჰფარვიდა, და მის თანა სიმრავლჲ ერთა ცისათაჲ. და შეიერთნეს წმიდანი იგი სულნი ერთა მათ ზეცისათა და დიდებით აღმალდეს ცად. (3) ხოლო მე ვლადყავ: „უფალო, უფალო, რად დამიტევე მე შორის ასპიტთა და იქედნეთა?“. კმაჲ მესმა მე მუნით, რომელი მეტყოდა მე: „ესრმთვე იყოს წარყვანებაჲ შენი, ოდეს ეგე ეკალი, რომელი შენსა გარემოჲს არს, ყოველივე იქმნეს ვარდ მეწამულ, სულნელ შენ მიერ“⁵⁹.

ეს სურათი მთლიანად ერთს საყურადღებო მხატვრულ სახეს წარმოადგენს მოცულობით და შემადგენელ ელემენტთა შინაგანი ბუნებით. პირობითად ამ პასაჟში შეიძლება სამი მონაკვეთი გამოვყოთ, როგორც ეს ტექსტში ჩვენი სახელდახელო ჩარევიდან ჩანს. სახის მთლიანი კონსტრუქციის პირველი მონაკვეთი რეალურ სინამდვილეს მიემართება და ხილვის შემდგომ სიტუაციასთან მას კავშირი თითქოს არც აქვს. მონაკვეთს ხურავს თრდატ მეფის ვარდთა სამოთხეში მარტოდშთენილი ნინოს პლასტიკური ხატი: „მე დავშთი ეკალთა შინა ვარდისათა, რამეთუ ვარდი და ნუში ყუავოდა მას ყამსა“. ამას მოყვება ჩამოქნილი სპირიტუალისტური მანერით შესრულებული ხილვა მეორე ნაწილისა, მესამე ნაწილში კვლავ ჩვენებაა, — ზეციური ქმედება ახლა უშუალოდ ნინოს შეეხება. მაგრამ აქ უაღრესად

58 ასურელ მოღვაწეთა ცხ. წ. ძე. რედაქციები, გვ. 137.

59 ძეგლები, I, გვ. 115.

საყოველთაო-სულიერი შინაარსი პლასტიკური სახე-სიმბოლოებითაა მოწოდებული ჯერ ნინოს დაღადისში: „უფალო, უფალო, რად დამიტყვე მე შორის ასპიტა და იქედნეთა?“ — ხოლო მერე პასუხისმკობელი ზეციდან: „ესრმთვე იყოს წარყვანება შენი, ოდეს ეგე ეკალიც აღმოჩნდება მელი შენსა გარემოას არს, ყოველივე იქმნეს ვარდ მეწამულ, სულნელ შენ მიერ“. აქ უკვე არც ეკალი და არც ვარდი თავიანთი საგნობრივი მნიშვნელობით არ იგულისხმება. ამ შინაარსის ზემოქმედება, როგორც სახის საშენი მასალისა, არ არის უგულებელყოფილი, მაგრამ იგი მაინც კარგავს იმ თავისთავადობას, რაც პირველ მონაკვეთში ჰქონდა, და უმაღლესი მხატვრული იდეის სამსახურში დგება. წარმართთა (ეკალი) შორის მოსულმა ქალმა ისინი უნდა გააქრისტიანოს („იქმნეს ვარდ მეწამულ, სულნელ შენ მიერ“). მაგრამ ერთგვან სწორედ ყოფითი სინამდვილის წარმოსადგენად მოხმობილი „ეკალთა შინა ვარდისათა“ ხდის მეორეგან (ხილვის დასასრულს) სახე-სიმბოლოდ მის ტრანსფორმაციას განსაკუთრებით შთამბეჭდავს. ძნელი არ არის მიუხედავად მწერლის ნაგულვებს. ვარდთა და ნუშთა ყვავილობის ქამს ეკალთა შორის მარტოდშეთენილობის ხატი ჩაფიქრებულთა, რათა გრძნობად სინამდვილეზე მიმთითებლიდან ხილვის დასასრულს ზეგრძნობად-სულიერ ღვაწლზე მიმანიშნებელი მეწამული და სულნელოვანი ვარდის მშვენიერ სახე-სიმბოლოდ გადაიქცეს. ამგვარად, მოტანილი მონაკვეთის პირველი ნაწილი ორგანულადაა შეკავშირებული მეორე და მესამე ნაწილთან. მათი მთლიანობა ერთ კომპოზიციურ ერთეულს გვაძლევს, რომლის ფარგლებში შენარჩუნებულია განსახიერების ერთი რაკურსი, ერთი ფორმა, რომლის დაშლა აღარ შეიძლება.

სულთა ცად ამალღების ასევე გამოკვეთილი სპირიტუალისტური მანერით შესრულებული სურათი გვაქვს გიორგი მერჩულესთან; ვგულისხმობთ ბერი მატოის ცად „აღყვანების“ ეპიზოდს. ანატოლე დაყუდებულს გამოეცხადება „კაცი ბრწყინვალედ შემკობილი“ და წაიყვანს „ხილვად დიდებით მიცვალებასა მისსა ამიერ სოფლით ზეცისა სასუფეველსა“. ანატოლე უყვება თემესტია დეკანოზს: „ხოლო მე შეუდგე და მიმიყვანა ბორცუსა მახლობელად ბერთისა და მრქუამე: მიხედე ბერთას ზედა და იხილე დიდებული ხილვაჲ. და მე ვხედვედ სუეტსა ნათლისასა, რომელი შთამოიწეოდა ზეცით ზედა მონასტერსა მას და სიმრავლემ წმიდათა ანგელოზთაჲ სუეტსა მას თანა გარდამომავალი. და ერთი ვინმე დიაკონის სახედ ოლარითა მათ თანა, რომელნი უგალობდეს ღმერთსა ბრწყინვალითა კმითა. და კუალად

ვიხილე კრებული იგი წმიდათა ანგელოზთა, ეგრეთვე სახეც არმა-
ვალი ზეცად და საშუვალ მათსა წმიდა მათო კელ-ჰურობით კო-
პყვანდა ნათელითა შემკობილთა მათ უჯორცოთა დიდებულთა გამლეთ-
ქუმელითა გალობით მალალთა შინა⁶⁰;

ცად ამალლების ამ სურათებში ესთეტიკურ ფორმებს წარმოე-
ული აქვს ყველაფერი, რაც ადამიანის გრძნობადი არსებობის მხატ-
ვრულ აპოთეოზს ქმნის. მთელი სურათი რაღაც უსხეულო სხეულის
წარმოგვიდგენს და ჰაერში ლივლივებს დროისა და სივრცის განზო-
მილებათა მიღმა. ამიტომ მოქმედების ფონი ხილულ სამყაროს
სცილდება და უსაზღვროებაში იკარგება. საგნები მოკლებულია სიმ-
ძიმეს, ფიგურები მოცულობას. ისინი გამოიყურებიან, როგორც ჰა-
ეროვან ქმნილებები და ღვთაებრიობის მკრთალი შუქით არიან გა-
ნათებული. სურათის სწორედ ისე წარმოსახვა, რომ ხილული სინამ-
დვილე მკითხველის ფენტაზიაში, უსაზღვროებად შეიძლება განივ-
რცოს, იყო წყარო ამალლებულის განცდისა, რაც თავის მხრივ.
ღვთისკენ მიმსწრაფი ადამიანის სუბსტანციასთან მიახლოების მი-
ზანს ემსახურებოდა. შუა საუკუნეთა ხელოვნების მკვლევარი მაქს
დვორჟაკი ამბობს, რომ ღვთაების შემეცნების ამოცანასთან ერთად,
ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებებს „აბსტრაქტული მხატვრუ-
ლი ორგანიზაციის დინამიკის მეშვეობით უნდა აღეძრა საზეიმო და
ღვთაებრივი განწყობილება. როგორც ლოცვასა და გალობას, ისე
ქრისტიანული ეკლესიის სურათებისა და ქანდაკებების წყებას მოი-
ცავდა ახალი რელიგიური გრძნობის არსის განმსაზღვრელი პროცე-
სი ადამიანისა და ღმერთის მიმართებისა“⁶¹. საზეიმო და ღვთაებ-
რივი განწყობილების გაღვივება ისევე დამახასიათებელია ჰაგიოგ-
რაფიული ხილვებისათვის, როგორც რიტუალის თვალისმომკრელი
ბრწყინვალეებისათვის იყო იგი მოუცილებელი.

იმავე მოტივის ვარიაციას წარმოადგენს ის ხილვა, რომელიც
„გარდმოავლინა უფალმან“ აბოს აღსასრულის გამო, რითაც „პატივ-
სცა თესსა მას მარტულსა“⁶². „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრების“
ტექსტიც გვითვალისწინებს „ანგელოზთა მწყობრის“ გამოცხადებას,
რომელთაც „ზეცას აღიყვანეს ყოლად სანატრელი იგი სული მისი“⁶³.

60 ძეგლები, I, გვ. 285.

61 М. Дворжак, Очерки по искусству средневековья, М., 1934, стр. 96.

62 ძეგლები, I, გვ. 74.

63 იქვე, გვ. 342.

უგულებელყოფს რა ობიექტურ პრაქტიკასა და გამოცდილებას, ფანტაზია-დემიურგი ისეთ სიტუაციებს ქმნის, რომლის სახე და სტრუქტურა დემონსტრაციული რიგის ამოცანებითაა განსაზღვრული. ღვთაებრივი ძალაუფლების დემონსტრაციის ამოცანა კატანის მწერალს ხასიათსა და კომპოზიციას ხილული სურათისა, სადაც სახე და სტრუქტურა ემპირიული სინამდვილისა ხშირად შეტრიალებულია. ზღვარი შესაძლებლობისა აქტივიზირებული შინაგანი ჰერეტიკათვის ფაქტიურად არ არსებობს.

„ნინოს ცხოვრება“ მოგვითხრობს: „იხილეს სასწაული დიდი და საშინელი“ იმასთან დაკავშირებით, რომ ქართლი მოიქცა და მოხდა „აღმართებაჲ პატიოსნისა ჟუარისა მცხეთისაჲ: „აჲა ესერა სუეტი ნათლისაჲ სახედ ჟუარისა დგა ზედა ჟუარსა მას და ათორმეტნი ანგელოზნი დაგვრგვენებულ იყვნეს გარემოჲს მისა, ეგრევე სახედ ათორმეტნი ვარსკულავნი დაგვრგვენებულ იყვნეს.“ ხოლო ბორცვი იგი ჟუარისაჲ ერთ-სახედ კუმოდა სულნელად. ...მერმე კუალად იხილეს სხუაჲ სასწაული პატიოსნისა ჟუარისაჲ; ვითარცა ცეცხლი დგა და ვითარცა ალი ეგზებოდა ზედა თავსა ჟუარისასა სამგზის მზისა უბრწყინვალესი, და ვითარცა საჯუმელისა რაჲ ნაბერწყალი აღვალნ ძლიერად, ეგრეჲ სახედ იყო: აღვიდოდეს ანგელოზნი და გარდამოვიდოდეს ზედა პატიოსანსა ჟუარსა. ხოლო ბორცვი იგი ჟუარისაჲ იხარებდა ძლიერად და ყოველი ქუეყანაჲ იძვროდა, და მათა და ბორცუთა და ლელეთა არმური სურნელებისაჲ აღვიდოდა ცამდჲ, და კლდენი შეიმუსრვოდეს...“⁶⁴. ამავე რიგის „სასწაული საშინელი და სასამენელად საზარელი“ წარმოსახულია „დავით და კოსტანტინეს წამებაში“⁶⁵.

შინაგან ხილვაზე ერთიანად ორიენტირებული მზერა უღარესად გამმსკვალავია. „თუ სულიერი თვალი განხმულია, მიწა გამჟვირვალეა სულისათვის“⁶⁶. „საღმრთოთა მით სლვითა გონებისაჲთა“ მწერალი ზეცად აღწეული სულის თანამგზავრი ხდება. გიორგი მთაწმინდელის დატირების დახვეწილი ინტიმით გამთბარ ეპიზოდს ასე ამთავრებს გიორგი მცირე: „განთავისუფლებულ იქმნა საკრველ-

64 ძეგლები, I, გვ. 155.

65 ჩვენი საუნჯე, ტ I, გვ. 44.

66 რუდოლფ შტაინერის სიტყვები მოგვაქვს მ. გიგინეიშვილის ნაშრომიდან. — „მზიანი ღამე“ ვეფხისტყაოსნისა და ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ზოგი საკითხი. კრებ. „ძველი ქართული მწერლობის საკითხები“, III, 1968 (ცალკე ამონაბეჭდი), გვ. 53.

თავან კორცთაჲსა, საბრკე შეიმუსრა, ხოლო სირი აღფრინდა, დაუ-
ტევა ეგვპტე, რომელ არს ცხორებაჲ ესე ნივთიერი, და წიაღ-ვლო
არა თუ ზღუაჲ იგი მეწამული, არამედ შავი ესე და წყუდიადი ზღუ-
აჲ ამის საწუთროჲსაჲ, შევიდა ქუეყანასა მას აღთქმულსა და წა-
კადა ჯამლი სულისაჲ, და რაჲთა საღმრთოჲთა მით სლვითა გოხე-
ბისაჲთა წმიდასა მას ქუეყანასა შინა უნივთოდ იმოთხვიდეს...⁶⁷“. აქაც
სილამაზის ნიშნითაა საგნები შერჩეული და კომპოზიცია აგებული;
ზოგადი არსი „საკრველთაგან კორცთაჲსა“ განტევებული სულისა
თავისუფალი ფრინველის ცად აფრენის ხატშია დანახული. ბინდის-
გვარი ამ ქვეყნიდან რომ თვალმეუღგამი მზით განათებულ აღთქმულ
ქვეყანაში მიელწია, სულმა „წიაღვლო არა თუ ზღუაჲ იგი მეწამუ-
ლი, არამედ შავი ესე და წყუდიადი ზღუაჲ ამის საწუთროჲსაჲ“.
საწუთროს შავსა და წყუდიად სამყოფელს განრიდებული სული მი-
წიერი საფარველისგან იძარცვება, რათა თავის თავს დაუბრუნდეს
და უსხეულოდ შეერთოს მარადიულ ნათელს ღვთაებისა, ასევე
უნივთოსა და უსხეულოს. ეს არის „ჯამლ-წარკვლილი“ სულის ლიე-
ლივი მატერიალური სამყაროს ზემოთ, როცა ხილულ საგნებში ოდ-
ნავ აირეკლება მშვენიერება უხილავისა.

რა არის ყველაზე ზოგადი ნიშანი ამ ხილვათა და გამოცხადე-
ბათა? ასეთი ნიშანი შემოქმედისა და აღმქმელის ცნობიერებათა სუ-
ბიექტივიზმში დევს. ხილვის შინაარსის შესაგნებად აუცილებელი
იყო, რომ მკითხველის აზროვნების სუბიექტივიზმი პირდაპირ პრო-
პორციული ყოფილიყო მწერლის აზროვნების სუბიექტივიზმისა.
„ქრისტიანობას შეეძლო უფრო ადვილად მიმხრობოდა, ვიდრე ყვე-
ლა სხვაგვარს, იმ ხელოვნებას, რომელიც საგნებს წარმოადგენს არა
ისე, როგორც ისინი ეძლევა ობიექტურ გამოცდილებას, არამედ,
როგორც ისინი წარმოუდგება სუბიექტურ აღქმას: არამატერიალურ
შთაბეჭდილებებად გარდაქმნილად; ზუსტად ასევე, ქრისტიანულ
აზრსაც შეეძლო მიმხრობოდა ნეოპლატონურ ფილოსოფიას, რომე-
ლიც შეუდგა სამყაროს გაგებას, როგორც სულის პროდუქტისა, ხო-
ლო სილამაზის წყაროს ძებნა გრძნობად გარემოში სულიერი სინათ-
ლის გამოშუქებაში დაიწყო“⁶⁸.

უაღრესად დიდია მასშტაბი და შინაგანი ძალა იმ მოქმედებათა,
რომლებიც ჩვენებებშია ასახული. მაგრამ ეს მოქმედებანი ადამიან-

67 ძეგლები, II, გვ. 194.
68 М. Дворжак, Очерки по искусству средневековья, стр. 52.

ნისგან არ წარმოდგება. მათ საყოველთაო სუბსტანციური ძალები გაითამაშებენ ხოლმე. ეს არის ამოსავალი შემოქმედისთვისაც და მკითხველისთვისაც. ამიტომ „არავინ არ მოითხოვს მთხრობელობას და მამაჯერებლობას, მსგავსებას, არ ამოწმებს მას რეალურად და ნახულ ფაქტებთან შესატყვისობის თვალსაზრისით. პირიქით, მსმენელთა შორის გამეფებულია ნდობა ინდივიდუალური ცნობიერების წმინდა ქმედებისადმი, იმ სამყაროსადმი, რომელიც ადამიანის შინაგან მზერას წარმოუდგა. ის, რომ ეს სრულდება, როგორც ჩვენება, ხილვა, ინდივიდის ცნობიერებაში ყოვლისშემძლე ძალის მიერ შეტანილი, თითქოს მეტაფორაა ინდივიდუალური ფანტაზიის ძალისა, საზომია მისი სიმძლავრისა“⁶⁹.

ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ხილვათა და გამოცხადებათა ჰემმარიტი შინაარსის რეალიზება გარკვეულ ცოდნას გულისხმობდა და ყოველგვარი მკითხველისათვის არ იყო გამიზნული. ეს მომენტია რომ გაცნობიერებული იყო მაშინდელ ქართულ ლიტერატურულ წრეებში, ამას გიორგი მცირის ერთხელ უკვე მოხმობილი სიტყვები გვიდასტურებს: „...თუალნი სულისანი მარადის უხილავსა მას დიდებასა ღმრთისასა უხილავად განიცდიან, რომელ ესე მცირეთა მიერ მოსაპოვებელ არიან“. ადამიანის სულიერ შესაძლებლობათა გვირგვინად შინაგანი ხედვის ნიჭი ითვლებოდა. „ნეტარმან იოანე (ზედაზნელმა) იხილა რაჲ გონიერებაჲ ჭაბუკისა მის (შიოსი, — გ. ფ.) და შინაგანი მხედველობაჲ... გულისგმა-ყო სულითა სიმაღლე სულისა მისისა“⁷⁰. ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის სიტყვით, ღვთაებრივი ხილვა „...მხოლოდ მათ ოდენ გამოუჩნდების დაუფარველად და ჰემმარიტებით, რომელნი წმიდათაცა და არა წმიდათა ყოველთა თანა წარკლებიან და, ყოველსავე ყოველთა წმიდათა მწუერვალობად აღსლვასა ზემთა-აღვდებიან და ყოველთავე საღმრთოთა ნათულთა კმებსა და სიტყუებსა ზეცისასა ქუე დაუტევებენ და ნისლსა მას შეველენ, სადა-იგი ნამდვლვე არს“. ღვთაებრივი ხილვა, ამბობს მეორეგან იგივე ავტორი, ყველასათვის არ არის დანიშნული, „...რამეთუ არა ყოველნივე წმიდა არიან, არცა ყოველთა არს მეცნიერებაჲ“⁷¹.

პლოტინიც („ენეადები“) თვლიდა, რომ პირველსახისკენ მიმარ-

⁶⁹ Теория литературы, кн. I, стр. 218.

⁷⁰ ასურელ მოღვაწეთა ცხოვ. წ. ძვ. რედაქციები, გვ. 73.

⁷¹ პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი), შრომება. ს. ენუქაშვილის გამოცემა, თბილისი, 1961, გვ. 124, 105.

თული ყოველგვარი ხილვა უცილობლად გულისხმობდა მათი სუ-
 ლიერი პოტენციალის პიროვნებას, რომელიც შეძლებდა ავითმე-
 მეცნების გზით მიახლოებოდა და მიმსგავსებოდა წვეთის მკურნალს.
 როგორც მიუთითებენ, ის მომენტი, რომ „მსგავსის მსგავსს შევძე-
 ნობს“, — იყო საფუძველი ეზოტერიული წვდომისათვის ქრისტიან-
 ნობამდე კარგა ხნით ადრე, ნეოპლატონიზმში და ქრისტიანობაშიც.
 ნათლად იყო შეგნებული, „რომ მოუმზადებელი პიროვნება ვერ
 ერეოდა უმაღლეს იდეებს და მათი შეუგნებელი ათვისება გზას უხ-
 სნიდა ფანატიზმს, ბორკავდა პიროვნებას და თავისუფლების ნაცვ-
 ლად იდეის მონად აქცევდა“⁷². ყოველივე ეს ალეგორიულადაა გა-
 მოთქმული ქართულ რედაქციაში თხზულებისა „სიბრძნე ბალაჰვარ-
 რისი“: იოდასაფი ზანდან მზარდულის მეთვალყურეობით იზრდება
 განცალკევებით. უფლისწული შეიქნა „ფრიად მიმღებელ სიბრძნი-
 სა და შემწყნარებელ სწავლულობისა და გამომეძიებელ ყოველთა
 სიტყუათა გონიერებისათა. ...მას უამსა შინა ბალაჰვარ ცნა სულითა
 წმიდითა, ვითარმედ ძესა მეფისასა სწადის ნახვაჲ კაცთა ღმრთის
 მსახურთაჲ“. აიღო ყუთი და ვაჭრულად გამოწყობილი მიადგა იო-
 დასაფის ქალაქს. ზანდანს ეუბნება, რომ აქვს უფლისწულისათვის
 თვალი პატიოსანი, რომელიც „ბრმათა აღუხილავს თუალთა და ყრუ-
 თა ასმენს, და უტყუთა ატყუებს, და უძღურთა ჰკურნებს და ნაკლუ-
 ლევანთა განამდიდრებს და მტერთა ზედა მძლე ჰყოფს, და ყოველ-
 სა საწადელსა გულისასა მოატყუებს“. სინამდვილეში ყუთი ცარიე-
 ლია. აღნიშნულ სიკეთეთა მომნიჭებლად იგულისხმება ქრისტეს ჭეშ-
 მარიტება, რომელსაც „ყოველთა სიტყუათა გონიერებისათჳს გამოძ-
 ეძიებელი“ უფლისწული უნდა აზიაროს ბალავარმა. ზანდანი მოი-
 თხოვს, აჩვენონ თვალი პატიოსანი. ბალავარის პასუხია ამჯერად
 ფრიად საყურადღებო: „ვერვინ შემძლებელ არს ხილვად მისა, არა
 თუ იყვნენ მის თანა ორნი საქმენი: სიფრთხილე თუალთაჲ და სიწ-
 მიდე ჯორცთაჲ. ხოლო უკეთუ იხილოს იგი მძიმედ მხედველმან და
 ცოდვასა ზედა დადგრომილმან, ნათელი თუალთაჲ მოაკლდეს და
 საცნობელი გონებისაჲ. და მე კაცი ვარ მკურნალი, და ვხედავ მძიმედ
 მხედვარებასა შენსა და მეშინის, ნუუკუეუ მიგიტაცოს სინათლე თუ-
 ალთაჲ, არამედ მასმია მეფისა ძისა სიწმიდით ცხორებაჲ, და ყრმა

⁷² მანანა გიგინეიშვილი, „მზიანი ღამე“ ვეფხისტყაოსნისა და
 ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ზოგი საკითხი, კრ. „ძველი ქართული მწერ-
 ლობის საკითხები“, III (ცალკე ამონაბეჭდი), გვ. 36.

არს, და მახულ თუალითა, და იგი შემძლებელ არს ხილ-
ვად მისა⁷³. უზენაეს ჭეშმარიტებათა სამყაროში გზას გაიგ-
ნებს ის, ვინც თვალს შეუდგამს იქაურ ნათელს სულიერი ეჭვიანობის
მძიმედ მხედველს ეს მზე თვალთა სინათლეს მისტაცებს, ზმონებს⁷⁴
განხმული გონების თავისუფალი აღმაფრენის ნაცვლად პიროვნებას
წყვედიანი ბორკავს.

ქრისტიანულ ხილვათა სრულყოფილი წვდომა გულისხმობს
ამაღლებულ გონებას, „მღვიძარეთა სულითა“, როგორც ქართველი
ჰაგიოგრაფები იტყვიან.

3

ხილვათა და გამოცხადებათა სფეროში ფანტაზია თვითმიზანია,
მოითხოვს მისი ნაყოფი რეალობად ვცნოთ. მხატვრული ფანტაზია
სხვა ბუნებისაა. იგი საშუალებაა მხატვრული სიმართლის შესაქმნე-
ლად, მასალაა სახის ასაშენებლად. „ფასეულობა პოეტური ილუზი-
ისა, სულიერად რომ წმენდს ადამიანს, რელიგიურ ნიადაგზე აღმო-
ცნებულ ილუზიასთან შედარებით, იმაში მდგომარეობს, რომ იგი
სცნობს თავის თავს ილუზიად“⁷⁴.

ფანტაზიისა და გამონაგონის უცილობლობა ხელოვნების საფუძ-
ველში დევს და იმ ცნობილი ანტინომიიდან მოდის, რომ მხატვრუ-
ლი სინამდვილე არ დგას ემპირიული სინამდვილის გარეთ, მაგრამ
არც ემპირიულ სინამდვილეს ემთხვევა. მხატვრულ სურათში ბევ-
რი რამ მოდის ობიექტური რეალობიდან, მაგრამ იგი მაინც „სურა-
თია“ (სახეა), სადაც ეს რეალობა ადამიანის სულშია რეპროდუქცი-
რებული ახალ რეალობად. ეს ახალი სინამდვილე (მხატვრული) ემ-
პირიულ სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური მიმართების პრო-
დუქტია. ერთი რეალობის მეორე რეალობად გარდაქმნა-სახეცვლა—
მხატვრული აზრის მოქმედება შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ ფან-
ტაზიის გარეშე. თვით ელემენტარული მხატვრული სტრუქტურაც
კი (მაგალითად, შედარება — „ვითარცა მკეცი მძინვარზე ყიოდა“)
შემოქმედის ფანტაზიის გარკვეული დანახარჯის ნაყოფია, „დიდ“
ლიტერატურულ სახე-ხასიათებზე რომ არაფერი ვთქვათ.

ანტიკურ სამყაროში უკვე გაცნობიერებული ჰქონდათ, რომ

73 ჩეხნი საუნჯე, I, გვ. 239.

74 Кристофер Кодуелл, Иллюзия и действительность (Об источниках поэзии), М., 1969, стр. 339.

ასლგადაღება არაა ხელოვნების საქმე. ჰესიოდეს („თეოგონია“) ეკუთვნის უძველესი მითითება, რომ მხატვრული ნაწარმოები გამონაგონის, ნამდვილთან დამსგავსების გზით იქმნება. ერუდისკი, ვენეციელი ამ უბრალო განმარტებაში საკმაოდ რთული და წინააღმდეგობრივი აზრია ჩადებული: ის, რასაც მხატვრული სახე გვაძლევს, გამონაგონია, მაგრამ გამონაგონია ნამდვილთან დამსგავსების გზით. ე. ი. მხატვრული ფანტაზია არაა წმინდა ფანტაზია, მაგრამ იგი არც ობიექტური რეალობის განმეორებაა. არისტოტელე ამბობს, რომ „პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა“ (§ 9). ბალზაკის სიტყვებია: ხელოვნების ოსტატი „გამოიგონებენ სიმართლეს ანალოგიის მიხედვით“⁷⁵. მარტინ ჰაიდეგერის მიხედვით, ის სამყარო, რომელშიც ლიტერატურულ ნაწარმოებს შეეყვართ, თვითკმარია (გასაზიარებელია ეს თეტიკური თვალსაზრისით თვითკმარობა, თორემ ისე ნაწარმოების სინამდვილე მეორადია), წარმოადგენს ხილვას მიწიერ მომენტთა, რომელსაც უპირისპირდება მიწიერისგანვე განუყოფელი არამატერიალური (სულიერი) ფასეულობანი. ეს უკანასკნელი შეფარულია მიწიერში. ხილვისა და შეფარვის, მიწიერისა და არასაგნობრივის ამ დაპირისპირებაში ნაწარმოებში და ნაწარმოების ფორმით იბადება ქეშმარიტება სილამაზის სახით. „ქეშმარიტება, როგორც ხილვა და შეფარვა არსებულისა, წარმოდგება, როცა მას თხზვენ“⁷⁶ (ლაპარაკია მხატვრულ სიმართლეზე).

ასეთია მხატვრული გამონაგონის შინაგანი წინააღმდეგობრივი ბუნება. სახე ამ წინააღმდეგობათა დიალექტიკური მთლიანობისა და მოხსნის აქტს წარმოადგენს. ნათქვამი რომ უფრო ცხადი იქნეს, საჭიროა ცხოვრებისეული და მხატვრული სიმართლის ურთიერთმიმართების ბუნებაში გავერკვეთ.

ცხოვრებისეული სიმართლე არ არის ფაქტის სიმართლე. როცა ნაწარმოებში ცხოვრებისეულ სიმართლეს ვეძებთ, ჩვენ მოვითხოვთ, რომ ნაწარმოების სინამდვილე საცხებით გარკვეულად იყოს ობიექტური სინამდვილის თანხმობით. ამ უკანასკნელში ერთეული და განუყოფელი კი არ წარმოგვიდგენია, არამედ ისტორიულად კანონზომიერი და ადამიანური თვალთახედვით არსებითი. როცა განსახი-

⁷⁵ «Бальзак об искусстве». М.-Л., 1941, стр. 183.

⁷⁶ მოგვაქვს წიგნიდან М. Верли, Общее литературоведение, М., 1957, стр. 82.

ერებას საფუძვლად ოდენ ფაქტის სიმართლე ედება, ფანტაზია გან-
დევნილია, განზოგადება და ესთეტიკური შეფასება არ ხდება, ვლ-
ბულობთ ნატურალიზმს და არა მხატვრულ სიმართლეს.

„გამონაგონი პოეზიის შინაარსს კი არ წარმოადგენს, გქმნის მხოლოდ საშუალებას ცხოვრებისეული შინაარსის განსახიერებისა.
...ხელოვნების ჭეშმარიტ ნაწარმოებში აუცილებლად ისმის ხმა ცხოვრებისა და ხმა ხელოვანისა... და მხატვრული სიმართლე ხელოვნებაში არ შეიძლება გაგებულ იქნას ობიექტურისა და სუბიექტურის ამ რთული დიალექტიკის გარეშე. ხელოვნებაში წარმოსახვითი საშუალებას გვაძლევს გავიგოთ კავშირი სინამდვილესა და იდეალს შორის, იდეალებს ამოწმებს ცხოვრებით, ხოლო ცხოვრებას აფასებს იდეალის პოზიციიდან. ასე გვაძლევს ხელოვნება საშუალებას ჭეშმარიტება და სილამაზე დავინახოთ ერთად“⁷⁷.

როგორ უნდა შეირწყას ობიექტური და სუბიექტური მომენტები, მზამზარეული პასუხი ამაზე არ არსებობს. მხატვრული ფასეულობის პრობლემა არასოდეს განისაზღვრება ნორმატივიზმით, პირიქით, იგი ყოველთვის უკავშირდება თითოეული ნაწარმოების თვითკმარობასა და განუმეორებლობას. ლიტერატურის ისტორია სავსეა მაგალითებით, როცა პოეტური ფანტაზია ძალიან შორდება განსაზღვრების საგნად აღებულ ობიექტს. რათა სრულად გვაზიაროს საგნის არსს და მშვენიერებას, სწვდეს მის სულსა და ფარულ შინაგან კავშირებს, ხელოვანის წარმოსახვა ხშირად მიმართავს, როგორც საშუალებასა და იარაღს, უაღრესად ფანტასტიკურ სურათებს. ისმება კითხვა — სადაა საზღვარი ფანტაზიის გაფრენისა? ზოგადი პასუხი ამ კითხვისა ასეთი შეიძლება იყოს: ხელოვანის სუბიექტურ წარმოსახვას, დანიშნულს ობიექტური საგნის შესაცნობად, უფლება აქვს დასცილდეს ცხოვრებისეულ სინამდვილეს ისეთ მანძილზე, საიდანაც ცნობიერებას კვლავ ძალუძს დაუბრუნდეს განსახიერების საგანს, რომელსაც ამ აქტის შედეგად ვპერეტთ არა უბრალო ემპირიულ საგნად, არამედ როგორც ჭეშმარიტებასა და სილამაზეს ერთად. თუ წარმოსახვა იმდენად სცილდება საგნის სიმართლეს, რომ საგანს ვეღარ ვგრძნობთ, ვლბულობთ უსაზმნო ფანტასტიკას, წარმოსახვის აკრობატულ თამაშს. როცა ჭეშმარიტი პოეტური წარმოსახვა სცილდება საგნის სინამდვილეს, მათს დამაკავშირებელ არტერიებში „სას-

77 Н. Гей, Образ и художественная правда, Теория литературы, кн. I, стр. 133—134.

ზღის მიმოქცევა“ კი არ სუსტდება, ძლიერდება, და წარმოსახვის უმაღლეს წერტილზე გამოაშუქებს ის საოცარი სინაფლე, რითაც ნათელფენილი ამოსავალი (ემპირიული) საგანი იქცევა უკუწინააღმდეგობრივ ტიკურ საგნად, რომელიც „მსგავსია“ ემპირიული საგნისა. „მსგავსე“ დიდი ალღო ესთეტიკურად მოზომილი ჰარმონიისა, რათა „მსგავსე“ საგანში (სახეში) ხელიდან არ გაგვიქრეს შეგრძნობა იმ საგნისა, რისი მსგავსიც იგია. თუ ხელოვანმა ეს შეძლო, უაღრესად ფანტასტიკურ სახეშიც კი შევიცნობთ ღრმა ცხოვრებისეულ შინაარსს და მკითხველს სჯერა მწერლისა. მაგალითად, მკითხველს სჯერა ოდისევსის ბედის ფანტასტიკურ უკულმართობათა ჰომეროსთან, ქაჯებისა რუსთაველთან, გველის ბუნების კაცთმოყვარეობით აღვსებისა ვიჟა ფშაველასთან, ლერმონტოვის დემონისა, შჩედრინის ფანტასტიკური სახეებისა... ყველა ამ შემთხვევაში სინამდვილის ტრანსფორმაცია დანიშნულია ცხოვრების ისეთ არსებით მხარეთა შესაცნობად, რომლებიც ადვილად აღსაქმელი არაა, ღრმა და ფარულია. მოჩვენებითი, ფანტასტიკური გარეგნობა საგნებისა, ღრმა და ცხოვრებისეულ ჭეშმარიტებას გვაზიარებს (მაგალითად, თვით გველური ბუნების გამლხობ მშვენიერებას მამულისათვის დაცემული ვაქკაცობისა — ვაქას „ბახტრიონში“).

ამ გვარად, მწერლის წარმოსახვა იმისათვის სცილდება საგანს, რომ უფრო და უახლოვდეს მას. ესთეტიკური აღქმარომ საგნის მთელი შინაარსის სიღრმის ადექვატური იყოს, მხატვრული ფანტაზია ცვლის საგნის გარეგნობას. მრავალი ხელოვანის გამონათქვამი შეიცავს მითითებას ამ ანტინომიაზე. ჩინელ მხატვარს ცი ბაი შის უთქვამს თავის დროზე: „მხატვრული ოსტატობის საიდუმლოება მსგავსებასა და განმსგავსებას შორისაა“. მეჩვიდმეტე საუკუნის იაპონელი დრამატურგი ტაკემაცუ მონძაემონი თვლიდა, რომ „ხელოვნება იმყოფება ძნელად შესაცნობ ზღვარზე იმისა, რაც არსებობს და იმისა, რაც არ არსებობს“. და შემდგომ იძლევა სრულიად დამთავრებულ ანტინომიას: „ხელოვნება არ არის ის, რაც არის, იგი არც ისაა, რაც არ არის“⁷⁸.

ამრიგად, თუ მხატვრული ნაწარმოები ფანტაზიის გარეშე ვერ იარსებებს, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ საგნის მხატვრული სახის შექმნა არის სუბიექტურ წარმოსახვაში ჩაძირვა და ინდივიდუალიზაცია. მხატვრული სახე მეტს აძლევს მის აღმქმელს, ვიდრე უშუ-

⁷⁸ მოგვაქვს წიგნიდან Н. Гей, Искусство слова, М., 1967, стр. 219.

ლო ცქერა იმ საგნისა, განსახიერებას რომ დაედო საფუძვლად მართალია, ხელოვანი ინდივიდუალურის ფორმით ჰერეტს ჰეშმარიტებას, მაგრამ ინდივიდუალური არ უდრის აქ ერთეულს, სინთეზისა და ტიპიზაციის გზით მასში შეტანილია მსგავს საგანთა არსებითი ნიშნები, ე. ი. განსახიერების ობიექტი „გაზრდილია“ (ამიტომაც საჭირო გარეგნულ ფორმათა ტრანსფორმაცია). ხელოვნება ყოველთვის „უმატებს“ არსებულს (ხელოვნება არის გადაჭარბების ერთერთი სახეო, — უთქვამს ოსკარ უაილდს), მაგრამ „მიმატება“ ნებისმიერი არ არის, იგი ყოველთვის უნდა მოთავსდეს შესაძლებლის ფარგლებში. მიბაძვის თეორიის საფუძველი სწორედ ესაა — განსახიერება არსებულისა, როგორც შესაძლებლისა, არსებულის შესაძლებელი სილამაზის რანგში აყვანა. ასე შევდივართ ესთეტიკური იდეალის სფეროში, რომელიც სინამდვილის პოტენციალური შესაძლებლობებითაა ნაკვები.

ასეთია მხატვრული ფანტაზიის დიალექტიკური ბუნება, თანმზღები ყველა დროის ხელოვნებისა. თავს იჩენს იგი ქრისტიანულ ხელოვნებაშიც. უფრო მეტიც: მხატვრული სახის აღნიშნული ანტი-ნომია ასე გამოკვეთილად ყველაზე ადრე ქრისტიანული ესთეტიკის ფუძემდებელს — ნეტარ ავგუსტინეს აქვს გაცნობიერებული. ხელოვანის ნაწარმოებს, გვეუბნება ავგუსტინე, აქვს მიდრეკილება, იყოს ის, რადაც მოლიანად ვერასოდეს იქცევა. დახატული ადამიანი ვერასოდეს იქნება სრული ადამიანური არსება, რისკენაც ის, ერთის შეხედვით, მიისწრაფვის. მაგრამ გამონაგონის ავტორის ნება სიმართლის წვდომისკენაა მიმართული და მოჩვენებითი გარეგნობა აქ მართალი განსახიერების უცილობელი პირობაა. ჩვენს წინაშეა მსახიობის ფენომენი: ავტორის ნება აქცევს მსახიობ როსციუსს ცრუ ჰეკუზბად, მაგრამ იგივე ხდის მას ჰეშმარიტ ტრაგიკულ მსახიობად. რჩება რა იმად, რაც არის (როსციუსად), მსახიობი უნდა იქცეს სრულიად სხვად (ჰეკუზბად). აქედან გამომდინარე, ასკენის ავგუსტინე, ხელოვნების ნაწარმოები მართალია მისთვის ნიშანდობლივი სიკრულის წყალობით. მსახიობი ვერ დადგება მოწოდების სიმალლეზე, თუ იგი, ცნობილი აზრით, არ ტყუის. გამოსახულება ადამიანისა თუ ცხენისა ვერ იქნება ჰეშმარიტი გამოსახულება, თუ იგი არ არის ხელოვნური ადამიანი ან ცხენი⁷⁹.

⁷⁹ მოგვაქვს წიგნიდან K. Гилберт, Г. Кун. История эстетики, стр. 144. იქვე (გვ. 170) აღნიშნულია, რომ შუა საუკუნეებში წარმოსახვას ზოგჯერ უწოდებდნენ პატარა ნაეს, რომელიც ზეცისა და მიწიერ სფეროთა შორის დაცურავს.

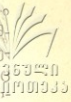
ამგვარად, ავგუსტინეს სავსებით ნათლად აქვს გათვალისწინებული მხატვრული სიმართლის რაობა, განმარტავს მას, როგორც ცხოვრებისეულ სიმართლეს, ხორცშესხმულს ხელოვნების სიმართლებით.

ქართველ ჰაგიოგრაფთა ნაწერებში ვერ ვპოულობთ რაიმე მითითებას მხატვრული სიმართლის თაობაზე. გამონაგონ თემას, ფაბულასა და გმირს კი ქართული ჰაგიოგრაფია არ იცნობს და იმდროინდელი მხატვრული აზროვნება არ სცნობს. მაშინდელი თეორიული აზრის თანახმად, „გამონაგონი („ნატყუარი“) მწერლობის თემად არ უნდა იქცეს. ...მწერლობის თემად აღიარებულია მხოლოდ რეალური (ან რეალურად გამოცხადებული) ფაქტები. კონკრეტულ-ისტორიული პიროვნება განზოგადებულ უნდა იქნეს ადამიანის იმდროინდელი იდეალის შესაბამისი გმირის სახეში“⁸⁰. ანალოგიური მდგომარეობაა რუსულსა და სხვა ერთა ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურაშიც⁸¹. ზემოთ ჩვენ ვცადეთ ძველ მწერლობათა საერთო ფონზე ავეყვინა ამ მოვლენის მიზეზები.

თემის მიღმა კი მხატვრული ფანტაზია საგრძნობლად მონაწილეობს ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოების ორგანიზაციაში. ქართველ ჰაგიოგრაფთა ყურადღება მთლიანად მიპყრობილია ისტორიული სახელებისადმი, ამბებისადმი (ფაბულა), ცდილობენ ზუსტად მიჰყვენ გაჩვენებულ მონაცემებს. მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ისტორია აქ მაინც საშუალებაა ლიტერატურული სახის შესაქმნელად. უნარჩუნებს რა თავის გმირს ისტორიულ სახელსა და ძირითად ქარგას ამბისა, ჰაგიოგრაფი მწერალი ამ მონაცემებზე დამყარებით იწყებს განზოგადებას პერსონაჟისა გარკვეულ რელიგიურ-ესთეტიკური იდეალის კვალობაზე. იმისდა მიხედვით, თუ რა გააკეთა ისტორიულად გმირმა, მწერალი უმატებს დეტალებსა და ამბებს, რაც შეიძლებოდა ან უნდა გაეკეთებინა მას. ის, რასაც ამბობს ამის თაობაზე ძველი რუსული მწერლობის შესახებ დ. ლიხაჩოვი, შეიძლებოდა გავკვეთოთ მკითხველს ქართული ჰაგიოგრაფიის მისამართით: „ყოველი ლიტერატურული გმირის სახელის ისტორიულობის მიუხედავად, ლიტერატურა სრულიად არ ასახავდა მხოლოდ ისტორიულ ფაქტებს. ყოველ განსასახიერებელ ისტორიულ პიროვნებაში ავტორები ცდილობდნენ“

80. რ. სირაძე, მხატვრული აზროვნების საკითხები უძველეს ქართულ მწერლობაში (V—XI სს), „მაცნე“, 1965, № 4, გვ. 139—140.

81. Д. С. Лихачев, Человек в литературе древней Руси, М.-Л., 1958.



ხორცი შეესხათ ეპოქის იდეალებისათვის...“ ამა თუ იმ ისტორიული პიროვნების სახეში „...ავტორები იმდენად არ ანსახიერებდნენ იმნიშვნებს, რომლებიც ამ რეალურ პირებს ახასიათებდათ (თუმცა რეალური ნიშნები მათში მეტნაკლებად შენარჩუნებული იყო), რამდენადაც მინცდამაინც იმ თვისებებს, რომლებიც უნდა ჰქონოდათ მათ, როგორც გარკვეული სოციალური ჯგუფის თუ წმინდანთა გარკვეული კატეგორიის წარმომადგენლებს“... სავალდებულოსა თუ აუცილებელის რანგში გმირის აყვანა კი იდეალიზაციის გზით ხდებოდა. „...ამ იდეალიზაციაში გამოიხატება შუა საუკუნეთა მხატვრული განზოგადება“⁸². განზოგადება კი მხატვრული ფანტაზიის და გამონაგონის ფაქტია უკვე.

მხატვრული ფანტაზიისა და გამონაგონის მომენტი თვალსაჩინოა პირველივე ქართული ჰაგიოგრაფიული თხზულების გმირთა სახეებში, ისევე როგორც ნაწარმოების მთელ დანარჩენს სახეობრივ სტრუქტურაში.

ისტორიული ფაქტია ვარსკენის სარწმუნოებრივ-ეროვნული დღატი, მასთან შუშანიკის დაპირისპირება და ამ უკანასკნელის ტრაგიკული ხვედრი ექვსი წლის მანძილზე. ეს ისტორია ეგებ უფრო დრამატიულიც იყო, ვიდრე სცენაზე გათამაშებული ზოგი მოქმედება, ისევე როგორც ცხოვრება ზოგჯერ უფრო მშვენიერია, ვიდრე რომელიმე ფერწერულ ტილოზე მოჩანს იგი. არსებულის (მომხდარის) დრამატიული ტონუსიდან გამომდინარე, იაკობ ხუცესი ამუქებს საღებავებს, ქმნის ფანტასტიკურ სურათს, რათა სიტუაციის რეალურ, მაგრამ მძაფრ სინამდვილეში ჩაგვახედოს. თავი რომ გავანებოთ სხვა დეტალებს, გავიხსენოთ ეს სურათი: წამების მეშვიდე წელს უკვე შუშანიკის „წყლულებანი დიდ-დიდნი იყვნეს და მატლიცა დასხმულ იყო წყლულთა მათ, რომელ-იგი აღილო კელითა თუსითა და მიხუენებდა მე და ჰმადლობდა ღმერთსა. და თქუა: „ხუცეს, ნუ მიიმე გიჩნ ესე, რამეთუ მუნი იგი მატლი უდიდჷს არს და არა მოკუდების“. და მე, ვითარცა ვიხილე მატლი იგი, მოუგონებელად დიდად მწუხარე ვიყავ და ვტიროდე ფრიად. კუალად მრქუა მე რისხვით: „ხუცეს, რად მწუხარე ხარ? ვიდრე უკუდავთა მათ მატლთა შეკმასა, უმჯობნს იყავნ ამათ მოკუდავთა შეკმაჲ აქავე ამას ცხოვებასა“. და მე მიუგე და ვარქუ: „ძაძისა სამოსელი მცირედ-ლა შეგერაცხა საგუემელად და აწ მატლთა მაგათთჷს მხიარულ ხარ?“⁸³. აკად. კ. კეკელიძის გარ-

82 Д. С. Лихачев, Человек в литературе древней Руси, стр. 121.
83 ძეგლები, I, გვ. 25.

კვეული აქვს ლიტერატურული წყაროც, რომლის გავლენითაც უნდა იყოს შექმნილი ეს ფანტასტიკური სურათი: „უნდა ვიფიქროთ, — ამბობს იგი, — ეს ეპიზოდი იაკობმა შეთხზა სვიმეონის ცხოვრების“ მიხედვით“⁸⁴ (ხაზი ჩვენია: იგულისხმება სვიმეონის ცხოვრების უფროსი, — გ. ფ.).

ასე „უმატებენ“ ხშირად ქართველი ჰაგიოგრაფები ისტორიულ სინამდვილეს, აფართოებენ რეალური პირის მოქმედების დიაპაზონს, ემპირიული სინამდვილიდან მხატვრულში გადაყვართ. ამ ტრანსფორმაციისას ისინი გმირს იმას „აკეთებინებენ“, რაც მას „შეიძლება“ ან „უნდა გაეკეთებინა“ (გარკვეული იდეალის კვალობაზე) იმისდა მიხედვით, რაც ამ გმირის შესახებ იყო ისტორიულად ცნობილი. შემოქმედებითი ფანტაზია მასალას არაიშვიათად კრებდა ლიტერატურული სესხების გზით. ლიტერატურული სესხების გზითაა წარმოსახული, მაგალითად, „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაში“ ლამაზი პოეტური სურათი იმისა, თუ როგორ განედღა „რტოა ბაჰაჰსაჲ მრავალყამეული“⁸⁵. როგორც ჩანს, ეს სურათი მწერალს შთააგონა ბიბლიურმა მოთხრობამ წმინდა ხარლამპის წამების შესახებ.

ერთი დიდი ადამიანური პრობლემა, რომელსაც კაცობრიობის ფილოსოფიური და მხატვრული აზროვნება შეუწელებლად დასტრიალებს ცნობიერების გაჩენის დღიდან, არის მსოფლიო ჰარმონიის, სიკეთის განუყოფელი სუფევის თემა. კაცობრიობის ამ საუკუნეობრივ ოცნებას გარკვეული პასუხი გასცა ქრისტიანობამ. ბიბლიის თანახმად, ღვთის მიერ შექმნილ სამყაროში თავდაპირველად სრული ჰარმონია სუფევდა, იყო მხოლოდ სიკეთე და არ იყო ბოროტება, ბრძოლა, წინააღმდეგობა, შიში; თხა და მგელი ერთად სძოვდნენ, მხეცი და ადამიანი მოყვარენი იყვნენ ურთიერთისა. ცოდვის გზით მერე გაჩნდა ბოროტება, დაირღვა ჰარმონია. „მთელი ისტორიის აზრი მას შემდეგ იმაში მდგომარეობს, რომ აღდგენილ იქნას ეს პირველყოფილი ჰარმონია, თითოეული მოქალაქე „ღმერთის სუფევისა“ მოწოდებულია ხელი შეუწყოს ამას. განსაკუთრებით თავს იჩენენ ამ მიმართულებით ე. წ. „წმინდანები“ და „მართალნი“, რომელთაც შესძლეს ასეთი ჰარმონიის აღდგენა და დამყარება არა მარტო თავის საკუთარ პიროვნებაში, — სულსა და ხორცს შორის, — არამედ გა-

⁸⁴ ეტიუდები, 2, გვ. 103.

⁸⁵ ძეგლები, 1, 336.

რეშე, ფიზიკურ ბუნებაშიც⁸⁶. ქრისტიანულ მწერლობაში პოპულარულ ამ მოტივის თავი უჩენია ქართულ ჰაგიოგრაფიაშიც. ვიღობი მერჩულე მოგვითხრობს, რომ ირემმა, რომელსაც მონადირეები მოსდევდნენ, გრიგოლს მიაშურა, „თავი თვის ზედა კელთა მესამე მდინარისათა დადვა და რეცა ტიროდა მოწვევულისა მისთვის ბორბოტისაჲნი იოანე ზედაზნელის ცხოვრების აღმწერი მოგვითხრობს: კეთილისკენ მომწოდებელი „სიტყუაჲ რა ესმა დათუსა ბერისაგან, ვითარცა მონა მორჩილი და შეკადიმებული ღირსისაგან, თავდადრეკით და მყუდროებით წარვიდა“ და ამის შემდეგ არავისთვის უვნია რაჲმ დავით გარეჯელს და მის მოწაფეს, ლუკიანეს, ირმები ჰკევაბენ რძით. ყველაზე პოპულარული მტაცებელ მხეცთა ადამიანისადმი დამორჩილება-დამეგობრების მოტივი ყოფილა. „შიო მღვიმელის ცხოვრებაში“ მოთხრობილია, თუ როგორ განაწესა შიომ მგელი მონასტრის სახედართა მწყემსად და რა პირნათლად ასრულებდა ივი ამ მოვალეობას ექვს წელს. კ. კეკელიძესვე ექვს გარკვეული, რომ ეს ეპიზოდი თხზულების ავტორს გერასიმე წიაღიორდანელის ცხოვრების ანალოგიით გაუმართავს⁸⁷. უაღრესად ადამიანური შინაარსი — ბუნებასთან ადამიანის მთლიანობისა; ჰარმონიისა სამყაროში ფანტასტიკურ-რელიგიურ ასპექტშია გაფორმებული.

ჩვენს წინაშეა შემოქმედებითი ფანტაზიის გზით ისტორიული სინამდვილის მხატვრულ სინამდვილედ ტრანსფორმაციის აქტი. დავუშვათ, რომელიმე ისტორიკოსმა გადაწყვიტა, თავისი გპირი რაც შეიძლება დიდებულად წარმოგვისახოს და საამისოდ იყენებს ხატოვან ენას ან ლექსით საზომს. მივიღებთ თუ არა ხელოვნების ნიმუშს? ამ კითხვაზე არისტოტელეს „პოეტიკაშივეა“ გაცემული უარყოფითი პასუხი: „ჰეროდოტეს ნაწარმოები შეიძლებოდა გალექსილიყო და ის მაინც ლექსად გამოთქმული ისტორიული ნაწარმოები იქნებოდა არანაკლებ, ვიდრე პროზით დაწერილი“ (§ 9). მაგრამ აი, გატაცებულიმა ისტორიკოსმა „გადააბიჯა დასაშვებ მიჯნას და შეთხზა ოროსამი გმირობა, ხოლო შემდეგ — კიდევ და კიდევ. გმირს რალაც საოცარი მოსდის; თითქოს ეს ისაა, მაგრამ ამავე დროს, არაა ის. გმირობანი, რომლებიც მიეწერება, მას არ ჩაუდენია, მაგრამ თუ იმის მიხედვით ვიმსჯელებთ, რაც მის შესახებაა ცნობილი, შეიძლო კიდევ მათი ჩადენა. გამორიცხული არაა, რომ ისინი ვილაც სხვამ ჩაი-

86 კ. კეკელიძე, ეტიულები, 2, გვ. 103—104.

87 კ. კეკელიძე, ეტიულები, 2, გვ. 103—104.

დინა, მაგრამ ახლა მოექცნენ ორბიტაში, ოდნავ შეცვალეს და გა-
ფართოვეს მისი გაქანება. მაშინ, თუ ტენდენცია — გამონაგონს
მიმართულება — დაემთხვევა ცხოვრების შესაძლებლობების შეზღუდუ-
ბა ხარისხობრივი ძვრა. ძველი სახელით წარმოგვიდგება „მსგავსე-
როვნება. რეალური პირისაგან განცალკევდება სახე“⁸⁸. შემოქმედ-
ებითი ფანტაზიის ჩარევით ქართველ ჰაგიოგრაფთა თხზულებებში
ასე არიან განცალკევებული თავიანთი ისტორიული პროტოტიპები-
საგან შუშანიკი და აბო ტფილელი, მიქაელ-გობრონი და კოსტანტი,
სერაპიონ ზარზმელი, გრიგოლ ხანძთელი და გიორგი ათონელი.

რ. ბარამიძე ამბობს: „ქართველი ჰაგიოგრაფები შემოქმედებ-
ითი ფანტაზიის საშუალებით ქმნიან მთელ რიგ სცენებს და სურა-
თებს, გადმოგვცემენ პერსონაჟის განცდებს, რის შედეგადაც ახდე-
ნენ მოქმედების მოტივაციას და რეალობის სრულ ილუზიას ქმნიან,
რაც განსაკუთრებულ დამაჯერებლობას ანიჭებს მათ ნაწარმოებებს.
მაგალითად, იაკობ ცურტაველი არა იშვიათად აღწერს შუშანიკის
ციხეში ყოფნის განცდებს და ფიზიკურ მდგომარეობასაც იმ შემთხ-
ვევაში, როდესაც ის იქ არ არის და ვერც ხედავს“⁸⁹. მსგავსი სიტუა-
ციები მრავლად შეიძლება მოვიგონოთ ყველა ჰაგიოგრაფიული ტექ-
სტიდან; მაგალითად, საპყრობილეში აბოსთან შედიან „ცრუ-მოძღუ-
არნი და შემასმენელნი“. განა „მშვენიერი სიცრუე“ (ასე უწოდებ-
და მხატვრულ გამონაგონს სტენდალი)⁹⁰ არ არის ის სიტყვები, რომ-
ლითაც ისინი აბოს მიმართავენ: „შვილო, ნუ განწირავ თავსა შენ-
სა, ნუცა სიკაბუყესა შენსა განჰვაჭრი ქრისტიანედ და ნუცა ძმათა
და ნათესავთა შენთა განეშორები, რამთა არა შეამთხოვ ძვირი თავსა
შენსა და შეგუაწუხნე ჩუენ ყოველნი“⁹¹. მოგზავნილთა სიტყვების
ზუსტად ფიქსაციის მოჩვენებითობაა აქ „სიცრუე“, მაგრამ ეს არის
შესაძლებლიდან ამოსული წარმოსახვა, რომელიც ქმნის მშვენიერ
ხატს იმ ადამიანთა სულიერი სინამდვილისა, რომლებიც ამ სიტყვებს
წარმოთქვამენ. სახეობრივი აზრი, რომელიც ამ სიტყვების საგნობ-
რივი შინაარსის იქეთ იკვეთება, ჩვენს წინ ამიშვლებს სულს ფარი-
სეველთა და ვერაგთა. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ცრუ-

⁸⁸ Теория литературы, кн. I, стр. 86.

⁸⁹ რ. ბარამიძე, ნარკვევები მხატვრული პროზის ისტორიიდან, 1966, 33-147.

⁹⁰ «Литературные манифесты французских реалистов», Л., 1935, стр. 40.

⁹¹ ძეგლები, I, გვ. 66.

გოდვართა ლიქვნა მოწამის წინაშე უმრავლეს მარტიროლოგიურ ძეგლებში იჩენს თავს, გამოდის, რომ საქმე გვაქვს წმინდა ლიტურატურულ მოტივთან და წარმოდგენილი სცენა, საერთოდ, თავიდან ბოლომდე მხატვრული გამომგონებლობის ნაყოფად შეიძლება მივიჩვიოთ. ამგვარად, ეს სიტუაცია ჩაფიქრებულია, როგორც მხატვრული სახე იმ გარემოებათა, რომლებშიც აირეკლება აბოს ხასიათი (ეპიზოდს აგრძელებს მოწამის რეაგირება), ხოლო აბოს მოქმედება, თავის მხრივ, შუქს ჰფენს იმ გარემოებას, რომელშიც ხასიათია მოქცეული.

განა მშვენიერი პოეტური ფანტაზიის ნაყოფი არ არის ფსიქოლოგიურად სამაგალითოდ მოტივირებული პასაჟები იმავე აბოს სულის მოძრაობისა, როცა ეს უკანასკნელი ციხის საკანში პირისპირ რჩება საკუთარ თავთან, თავის ფიქრებთან: ან ტკივილითა და სასოებით გაქლენილი მონოლოგი შიოსი „მღვმესა მას ბნელსა შინა ქუე სიღრმეთა მიწისათა“ (ორივე პასაჟზე საგანგებოდ შევჩერდებით შემდგომ თავში). აქაც პერსონაჟთა სიტყვებისა და განცდების ფიქსაციის ილუზიაა მხატვრული გამომგონების საგანი⁹².

შეიძლებაოდა კიდევ მრავალი მაგალითი მოგვეტანა იმისა, თუ როგორ გვისურათხატებენ ქართველი ჰაგიოგრაფები პერსონაჟის ქცევის ან სულიერი მდგომარეობის ისეთ მომენტებს, რომელთა წყაროდ მწერლის წარმოსახვის გარდა, ვერაფერს მივიჩნევდით. ამის საუკეთესო ილუსტრაციას თავისთავად მოგვცემს ჩვენი მსჯელობა სხვა საკითხებზე.

მეორე თავში ჩვენ უკვე მიუვითითეთ, თუ როგორ ცვლის იაკობ ხუცესი ისტორიულ რეალიას, როცა ეს რეალია ზედაპირულად და შემთხვევითად მიაჩნია არაშუშა პიტიახშის პიროვნების ჭეშმარიტი რაობის შესაგნებად. ისიც ვნახეთ, რომ ისტორიულ სინამდვი-

⁹² მოვიტანთ ერთ საგულისხმო ფაქტს. დოსტოევსკის თხზულებას „უწუნარი“ ასეთი ქვესათაური აქვს: „ფანტასტიკური მოთხრობა“. ნაწარმოებში გადმოცემულია კაცის ფიქრები, განცდები, მოქმედებანი, საუბარი საკუთარ თავთან, წარმოდგენილ აუდიტორიასთან, იმ ქალთან, რომელიც მისი ცოლი იყო და ახლა (მოთხრობის დასაწყისიდანვე) მაგიდაზე ასვენია, — თავი მოუკლავს. დოსტოევსკი მოთხრობის შესავალში („ავტორისაგან“) განმარტავს, თუ რატომ უწოდა ნაწარმოებს „ფანტასტიკური“: „სტენოგრაფს რომ შეძლებოდა, მიეყურადებინა მისთვის და ყველაფერი ჩაეწერა, გამოვიდოდა ცოტა უფრო მჭისე და გაურანდავი, ვიდრე მე წარმოვადგინე, მაგრამ, როგორც მე შეჩვენება, ფსიქოლოგიური წყობა, შეიძლება იგივე დარჩენილიყო“. იხ. Ф. М. Достоевский, Повести и рассказы (в двух томах), т. 2, М., 1956, стр. 619.

ლეს მხატვრული იდეალის კვალობაზე გიორგი მერჩულეც ცვლის მთავარი გმირის მონუმენტურობისათვის. ეს შემთხვევებიც მხატვრული ფანტაზიის აქტიურობაზე მიგვიჩივებენ. თხზულების დასასრულს იაკობ ხუცესი გეოგრაფიული გარემოს ხატავს, გვეჩვენებს რომელიც გარკვეულად მიზანდასახული ფონის ფუნქციას ასრულებს მთავარ გმირთან დამოკიდებულებაში. ჩვენ უკვე მივუთითეთ, რომ შუშანიკის ხედრის ტრაგიზმის წარმოსაჩინებლად მწერლის წარმოსახვა ცვლის ფაქტობრივ რეალობას, ქმნის მხატვრულ სურათს უაღრესად გამუქებული საღებავებით.

მაგრამ ზოგჯერ ჰაგიოგრაფი მწერალი თითქმის არაფერს ცვლის ისტორიულ მონაცემთაგან, არაფერს უმატებს რეალურ პირს. ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურა, როგორც ითქვა, სინკრეტული ლიტერატურაა და განმსაზღვრელი ესთეტიკური კრიტერიუმის გარდა, მას ისტორიული კრიტერიუმიც წარედგინებოდა. ამიტომ იქ მხატვრული ფანტაზია ისე მძლავრი ვერ იქნებოდა, და ვერც ზუსტად იმნაირი ბუნებისა, როგორც თანამედროვე ხელოვნებაში.

მხატვრული წარმოსახვის თავისებურება ჰაგიოგრაფიულ მწერლობაში განზოგადების მეთოდითაა განსაზღვრული. როგორც ითქვა, ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებში განზოგადება იდეალიზაციის გზით ხდება. ამიტომ ისტორიული მონაცემები მხატვრულ ორგანიზმში გარკვეული „გაცხრილისა“ და გამორჩევის ნიადაგზე შეიტანები. ისტორიულ მონაცემთაგან ჰაგიოგრაფი ტოვებს იმას, რაც უპასუხებს და შეესატყვისება რელიგიურ-ესთეტიკურ იდეალს ქრისტიანული პოეზიისა. ასე შერჩეულ შტრიხებს კი ქრისტიანული ხელოვნების აღიარებულ გმირთა ნიშან-თვისებებს მიუსადაგებს. ამისდაკვალად, ისტორიული პირისგან კვლავ განცალკევდება სახე, იდეალიზებული ხასიათი. შესავს შემთხვევაში, როგორ იტყოდა პ. პალიევსკი, „გამოგონება ჩაახშულია მხოლოდ ერთის შეხედვით: მისი ფარული მუშაობა არაა შეწყვეტილი“⁹³. მხატვრული წარმოსახვის ასეთი თავისებური მუშაობითაა ორგანიზებული მეტნაკლებად ქართული ჰაგიოგრაფიის პერსონაჟთა მთელი სამყარო. მრავალთაგან მოვიტანთ ორიოდ მაგალითს. გიორგი მცირე მოგვითხრობს იმ დიდ ზრუნვაზე, რაც გიორგი ათონელმა გაუწია საქართველოში შეკრე-

⁹³ Теория литературы, кн. I, стр. 86. იქვე პ. პალიევსკი ამბობს: ასე წარმართული ფანტაზიის, ოლონდ ტიპიზაციის მეთოდზე დამყარებულის, ნაყოფია გიორგის ლიტერატურული პორტრეტები და „უკიდურესად ზუსტი, ფოტოგრაფიული რომ გეგონებათ“, კრამსკოის თუ გოლბენინს პორტრეტები.

ბილ ოთხმოც უდედმამო ბავშვს, რომლებიც მან მთაწმინდაზე წაიყვანა. თავისი გმირის ღვაწლის მნიშვნელობის წარმოსაჩენად ჰქონდა რაღას მოაქვს ანალოგიური მაგალითები ქრისტიანული ლიტერატურაში რიდან. გახსენებულია ის, რასაც მოგვითხრობს „წიგნი მეფეებისა“⁹⁴ და აღიანთვს წინაწარმეტყუელისა, რომელმან იგი ერგასისნი წინაწარმეტყუელნი ლტოლვილნი და დამალულნი იეზაბელისაგან ქუაბსა ერთსა შინა ჟამ რავდენმე გამოზარდნა“. შემდგომ მოხმობილია მოთხრობანი „წმიდისა კლიმისთვის და წმიდისა ზოტიკე ხუცისათვის და სამფსონ უცხოთა შემწყნარებელისა და წმიდისა ბაბილასთვის ანტიოქელ პატრიარქისა“. ყველა მათგანის ქველი საქმე კონკრეტულადაა შედარებული გიორგის ღვაწლთან და გახაზულია ამ უკანასკნელის უპირატესობა⁹⁴. მეორე ნიმუში: კ. კეკელიძე სრულიად ცხად ანალოგიათა და პარალელთა საფუძველზე აჩვენებს, რომ „გრიგოლის „ცხოვრების“ დაწერისა და გაფორმებისას გიორგი მერჩულეს მისაბამ მაგალითად უეჭველად საბას „ცხოვრებაც“ ჰქონდა“⁹⁵.

ქართული ჰაგიოგრაფიის გმირთა ლიტერატურულ პორტრეტებში ისტორიული რეალიები ძირითადად ზუსტადაა შემოტანილი (ამ გარემოებას უკავშირდება საცდური ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის საისტორიო მწერლობად კვალიფიკაციისა), მაგრამ ისინი აღნიშნული პრინციპითაა გამოწველილული, მსოფლიო საქრისტიანო მწერლობის პოპულარულ გმირთა თარგზუა გამოჭრილი, შეფერილი და ამგვარად განზოგადებული.

დაუბრუნდეთ ნაცნობ სურათს სტეფანე მტბევარის თხზულებიდან: აბულ-კასიმი და მისის ჯარი „მოვიდეს და მოადგეს ციხესა მას ყველისასა, გარე შეადგეს კარვები იგი მათი, ვითარცა თოვლი, რომელნი ხუთისა სოფლისა საზღვართა და-ოდენ-ეტიენენ იწროებით. და საბელნი იგი კარვებისა მათისანი განეთხზნა ურთიერთთა. რამეთუ ესე იყო ჩეულებად დადგრომისა მათისაჲ, ნათესავთა მათ საძაგელთა, უღმრთოთა, ფიცხლად მოისართა, რომელნი ჰამდეს ძაღლთა, თაგუსა, კაცსა და ყოველსა არაწმიდასა. და ესრეთ განეზადნეს ბრძოლად ფილეკავნებითა მრავლითა. და სიმრავლმ ტყორცებულთა მათ ისართაჲ შეიპყრობდა ჰაერსა მზისასა, რომელსა აქუნდა ასეული ტვრთი აქლემისაჲ ისარი ოდენ და ეგრეთვე პო-

⁹⁴ ძვლები, II, გვ. 167.

⁹⁵ კიშენი, ტ. 2, გვ. 128. იგულისხმება კირილე სკვითოპოლელის თხზულება — „ცხოვრება საბა პალესტინელისა“.

როლი. და ბრძოლასა მას ფიცხვლსა მენე იქმნეს ციხოვანი იგი და დაპჯოცდეს მბრძოლთა მათ და დააყრიდეს ჯორცთა მათთა, ვითარცა სკორესა ქუეყანასა. ...და ოდესმე გამოეტევიან სიმრავლენი იგი ზღვარსა არტაონისასა და, რომელნი პონიან თივისა მკაქმეფუნულად მსხუერტელნი ყანობირისა მათისანი, რომელნი შიმშილსა მკაქმეფუნულად სიკუდილისასა შეურაცხყოფდეს, შეკრიბიან მახლობელად ციხესა მას, ვითარცა ცხოვარნი საჩუენებელად მათა და დაპრნიან ჯორცნი მათნი: და სისხლი იგი უბრალოა, ვითარცა მსხუერტლი სულნელი, შეიწირვოდეს ღმრთისა... ურიცხუნი იგი ერნი მართლმადიდებელთანი აჰარას და შავშეთს შეწყუდეულ იყვნეს, რომელნი ვითარცა მკალნი მოსჰამდეს ფურცელსა ხეთასა და მწუანვილოვანსა ქუეყანისასა⁹⁶. ჩვენ მაშინვე მივუთითეთ, რომ საბრძოლო სიტუაციის ამ მხატვრულ სურათში ემპირიული სინამდვილის ნორმები და საზღვრები დარღვეულია. მწერალი სცილდება შექმნილი მდგომარეობის საგნობრივ სიმართლეს და ფანტაზიას მიმართავს, როცა აქ ბოძს: „გარე შეადგეს კარვები იგი მათი, ვითარცა თოვლი...“. წმინდა წარმოსახვის ნაყოფია ასეთი ხატიც: „სიმრავლმ ტყორცებულთა მათ ისართაა შეიპყრობდაჲ ჰაერსა მზისასა...“. მაგრამ ფაქტის ემპირიულ სიმართლეს დაშორებულ ამ ხატებში ცხადად და ცხოვრებისეული უშუალობით ვკვრეტთ სიღრმეს განსაცდელისა, ქართველობის წინაშე რომ აღმართულა იმ ურდოების შემოსევით, რომლებიც სტიქიას ჰგავდნენ თავიანთი მასშტაბით. მძიმე განწყობილებით შეფერილ სურათს სიტუაციისა კრავს და ასრულებს რაფინირებული პოეტური ფანტაზიით შობილი ხატი: „...ურიცხუნი იგი ერნი მართმადიდებელთანი აჰარას და შავშეთს შეწყუდეულ იყვნეს, რომელნი ვითარცა მკალნი მოსჰამდეს ფურცელსა ხეთასა და მწუანვილოვანსა ქუეყანისასა“.

აქ საქმე გვაქვს პოეტური ფანტაზიის გაბედულ გაფრენასთან ფაქტის სიმართლიდან: გატყორცნილ ისართა სიმრავლე მზეს აბნელებს და ციხე-ქალაქებში შემწყვდეულნი კალიასავით „მოსჰამდეს ფურცელსა ხეთასა და მწუანვილოვანსა ქუეყანისასა“. მაგრამ მკითხველს სჯერა და ამ მოჩვენებითი საფარველის იქეთ (და იმავე ფორმის საშუალებით) უფრო ცხადად, ღრმად ხედავს და გრძნობს განსაცდელის მთელ სინამდვილეს. მკითხველს კი იმიტომ სჯერა და „ხედავს“ წარმოსახულს, რომ აქ სახეში, მიბაძვაში, სასურველი

⁹⁶ ძეგლები, I, გვ. 176—177.



შინაგანი ნათესაობაა დაკერილი იმ სინამდვილის შესაძლებლობებთან, რომელსაც ბაძავენ. დამსგავსების კემარირტება და ზემოქმედების ძალა ამ შინაგან ნათესაობაზეა დამყარებული. სინამდვილის სტეფანე მტბევაი მასშივე შეფარულ შესაძლებლობათა განსახიერებს. ესაა ის, რასაც მოითხოვს მიბაძვის თეორია. ხოლო „მოთხოვნა — განსაკუთრებული საშუალებებით, განსაკუთრებული გზით არსებული შესაძლებლის ფორმით იქნას გადმოცემული, გულისხმობს შესაძლებლის აყვანას არსებულის რანგში. ის, რაც არ არის, არსებობს — ეს პარადოქსია, მაგრამ, ახდენს რა არარსებულის მოდელირებას, ლაპარაკობს რა შეუძლებელზე, ხელოვნება წვდება რეალურის ისეთ სფეროებს, რომლებიც მიუღწეველია შედეგების სხვა სფეროებისათვის“⁹⁷.

იოანე საბანისძის თხზულებაში ასეთი ეპიზოდია: აბო უკანასკნელ დაკითხვაზე მიჰყავთ მსაჯულთან. მას მტკიცედ აქვს გადაწყვეტილი, არ დამორჩილდეს მისი გრძნობის შეურაცხყოფელთ, თავი გასწიროს რწმენისათვის. „გამოიყვანეს იგი ეგრეთვე ბორკილითა ფერკთა და კელთაჲთა; და მიჰყვანდა იგი შორის ქალაქსა და რომელნი ჰხედვიდეს მას ქრისტეანენი და მეცნიერნი მისნი, ცრემლოოდეს მისთვის... ხოლო იგი მოვიდოდა, ვითარცა ვინ მოგზაურ ექმნის მკუდარსა, ეგრე ჰხედვიდა თუსსა მას გუამსა. და სულითა თუსითა მოგზაურ ქმნული თვით იტყოდა ფსალმუნსა...“⁹⁸. ჩვენს წინაშეა დახვეწილი პოეტური სახე სასიკვდილო ეშაფოტზე მიმავალი კაცის სულის მოძრაობისა. ანტიკური გმირივით ამაყი და თავაწეული მიაბიჯებს აბო სიკვდილის გზაზე, ანუგეშებს კიდევ მისთვის ცრემლის მღვრელთ. მაგრამ მოწმის სულში მთელი არსების შემძვრელი ზმანება დაბორილობს: იგი ისე მიდიოდა, როგორც ვინმე მიაცილებს სამგლოვიარო პროცესიას, ასევე „ჰხედვიდა თუსსა მას გუამსა“. და ასე, საკუთარი გვამის სულიერ თანამგზავრად „ქმნული თვით იტყოდა ფსალმუნსა“. ეს არის პოეტური ნათელმხილველობის იშვიათი ნიმუში არა მხოლოდ ქართული მწერლობის მასშტაბით.

ის, რაც არ არის (ფაქტობრივად, ემპირიულად შეუძლებელია კაცი საკუთარ ცხედარს მიაცილებდეს), არსებობს (ვითარცა ადამიანის ღრმა სულიერი სინამდვილე), — გვიმტკიცებს იოანე საბანისძე, ისევე, როგორც ყველა ნამდვილი ხელოვანი. ფაქტობრივი სინამდვილე აქ „გადატრიალებულია“ პერსონაჟის წარმოსახვაში.

97 Н. К. Гей. Искусство слова, М., 1967, стр. 220.

98 ძეგლები, 1, გვ. 69—70.

მაგრამ ემპირიული სინამდვილის სწორედ ეს უცნაური სურათი ანათებს და საცნაურს ხდის თვალშეუდგამ სიღრმეს ადამიანის სულის სინამდვილისა. ხელოვნების უმაღლესი ამოცანაც, აქვე უფლებდრია. გარემომცველ სინამდვილეს იგი ადამიანის თვალწინაა და ბუნების თვალწარმტაც სურათშიც ჩვენს საოცარ სულზე გვესაუბრება. ქრისტოფერ კოდუელი ამბობს: „არავის ძალუძს შეხედოს თავის თავს უშუალოდ, მაგრამ ხელოვნება გადააქცევს სამყაროს სარკედ, რომელშიც ჩვენ ვიჭერთ წარმავალ შთაბეჭდილებებს ჩვენსავე შესახებ. მათში ჩვენ ვხედავთ ჩვენს თავს არა ისეთებად, როგორიც ვართ სინამდვილეში, არამედ, როგორიც შეგვიძლია ვიყოთ, შევიცვლებით რა საზოგადოების ზეგავლენით. ხელოვნება ჰგავს მაგიურ პროექტორს, რომლის დახმარებით სამყაროს ფონზე ებროექტირდებით თვითონ ჩვენ. ხელოვნება მოგვითხრობს იმის შესახებ, რაზეც არ ძალუძს მოგვითხროს მეცნიერებამ, რომლის წინაშე უძლურია რელიგია“. ანიჭებს რა გარემომცველ სინამდვილეს ადამიანის გულიდან მომდინარე ემოციურ ხმიანობას, ხელოვნება გადააქცევს „მთელს ჩვენს სინამდვილეს, თვით სიკვდილსაც, უფრო საინტერესოდ, ვინაიდან იგი უფრო მართალი ხდება“⁹⁹. ასე უღრმესი სიმართლითაა მართალი სიკვდილის იოანე საბანისძისეული სურათი. და აქ ჰაგიოგრაფს ადამიანური სინამდვილის ისეთ სფეროში შევყავართ, რომელიც, მართლაც, მიუწვდომელია შემეცნების სხვა დარგებისათვის. მწერალი ადამიანის შინაგან სამყაროზე, გრძნობებზე, ემოციებზე მოგვითხრობს, ზოლო თხრობა იმავე სამყაროს, გრძნობებისა და ემოციების ენაზე მიმდინარეობს. იოანე საბანისძე სინამდვილეს შესაძლებლისა და შეუძლებლის, ერთეულისა და ზოგადის, უსახოსა და მშვენიერის მთლიანობაში აღიქვამს. ეს კი განმსაზღვრელია ხელოვანის მსოფლალქმაში, მაგრამ არა ისტორიკოსისა.

ხელოვანის მსოფლალქმა წარმმართველია ქართულ ჰაგიოგრაფიაში. იგი ჩვენ უხვად წარმოგვიდგენს პერსონაჟის ქცევის ან სულიერი მდგომარეობის ისეთ მომენტებს, რომელთა წყაროდ, მწერლის წარმოსახვის გარდა, ვერაფერს მივიჩნევდით.

2.

99 Иллюзия и действительность (Об источниках поэзии), стр. 333—334.

მეოთხე თავი

მოქმედება და სულის მოძრაობა

ადამიანის წარმოსახვის საშუალებად პოეტურ ხელოვნებაში იქცა განსახიერება მოქმედება-მოძრაობისა. უფრო მეტიც, პოეზია არა მხოლოდ განასახიერებს მოქმედებას, გენეტიკურად თვითონაა პროდუქტი მოქმედება-მოძრაობისა. პოეზიის სათავეების ძებნას უშუალოდ მივყავართ პირველყოფილი ადამიანის შრომის პროცესთან, იმ დღესასწაულებთან, რომლებიც სინკრეტულ მოქმედებათა გზით გამოსახავდნენ თესვის, ხვნის, მოსავლის აღების, ნადირობის, ბრძოლისა და სხვა რიტუალს. ა. ნ. ვესელოვსკის თავის „ისტორიულ პოეტიკაში“ მოაქვს მდიდარი მასალა ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელების, ავსტრალიელების, კუნძულ ბორნეოს, ბრიტანეთის გვინეისა და ძველი რუსეთის ბინადართა, კამჩადალებისა და სხვათა ცხოვრებიდან იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ წარმოიშვა შრომის დღესასწაულების სინკრეტულ მოქმედებათა პროცესში სიტყვის ხელოვნება; ვესელოვსკი აჩვენებს ამ უძველეს მოქმედებათა კავშირს შრომით საქმიანობასთან, არკვევს, რატომ გამოიყო ისინი შრომის პროცესიდან და საით წარიმართა შემდგომი განვითარება. უფრო ზოგადთეორიულ ასპექტში იმავე საკითხს ეხება ინგლისელი ესთეტიკოსი ქრისტოფერ კოდუელი თავის წიგნში „ილუზია და სინამდვილე (პოეზიის წყაროთა შესახებ)“. საინტერესო დაკვირვებებსა და დასკვნებს გვათავაზობს გ. გაჩევი გამოკვლევაში „სახეობრივი ცნობიერების განვითარება ლიტერატურაში“. გ. გაჩევის თანახმად, როცა რიტუალის ბგერითი, ხმოვანი მხარე (რომელშიც გახორციელებული იყო რიტმი) პასიური მასალიდან, ფორმიდან თავისთავად ფასეულობად იქცევა, იგი აღიქმება, როგორც აზრი და ამ გზით ჩაირთვება ადამიანური არსებობის მეორე დიდი სფერო (პირველია შრომა) — აზროვნება. სხეულის მოძრაობა, შრომის პროცე-

სის განმასახიერებელი რიტუალში, თანდათან გადადის სიტყვა, ცნობიერების სფეროში. და აი, რიტმი გვევლინება აზრობისა და ასოციაციების მოძრაობად. „მთავარი ტენდენცია ისაა, რომ თვის თავში იწოვს სანახაობას, თავისი თავიდან იწყებს სანახაობას აგებას. ...აქ უკვე გვაქვს არა სიტყვა—სიგნალი, სახელდება, არამედ აზრი — წინადადება. იგი ჯერ მხოლოდ აღნიშნავს სანახაობას, რომელიც ახლა სრულდება. მაგრამ მან უკვე შეისრუტა სანახაობა მის მდინარებაში და გახდა ადექვატური სანახაობის მოძრაობისა. აქაა გამოსავალი წერტილი. იწყებს რა ამ წერტილით, სიტყვა ისწრაფვის, შთანთქოს სანახაობა ყველა მის ეტაპზე. სიტყვა ამოიზრდება სანახაობის მეორე პლანად, ახდენს მის დუბლირებას“¹.

ამგვარად, ის, რაც სიტყვის ხელოვნების გენეტიკურ საფუძველშივე დევს, გვევლინება მის უმთავრეს საშუალებად (არა მასალად, ასეთია სიტყვა) ადამიანის განსახიერების პროცესში. ჯერ კიდევ არისტოტელეს „პოეტიკაში“ გარკვევითაა ნათქვამი, რომ „ასახვა ხდება მოქმედების საშუალებით“ (§ 6). არისტოტელე მეორეგანაც მიუთითებს, რომ საგნობრივ-გრძნობად სახეს ლიტერატურა მოქმედება-მოძრაობის სურათოვნებით ქმნის².

პორაციუსი თავის „პოეტურ ხელოვნებაში“ პოეტს ასეთ რჩევას აძლევს (ჩვენს მიერ ერთხელ უკვე მოხმობილ სიტყვებში):

«Лучше ты илионскую песнь перекладывай в действо,
чем первым
То на подмостку вводить, что совсем неизвестно
и ново». (129—130).

თანამედროვე ესთეტიკური აზროვნება ამ საკითხის გადაწყვეტისას ძირითადად ემყარება ლესინგის ცნობილ წიგნს „ლაოკოონი ანუ ფერწერისა და პოეზიის საზღვართა შესახებ“. ლესინგი განმარტავს: „ფერწერა განასახიერებს სხეულებს და გაშუალებულად, სხეულთა დახმარებით, მოძრაობებს. პოეზია განასახიერებს მოძრაობებს და გაშუალებულად, მოძრაობათა დახმარებით, სხეულებს. მოძრაობათა რიგს, მიმართულს ერთიანი საბოლოო მიზნისკენ, ეწოდება მოქმედება“³. როგორც ვხედავს, მოვლენათა თანმიმდევრობა დროში ცხადდება პოეზიის სფეროდ, ხოლო იგივე თანმიმდევ-

¹ Теория литературы, кн. I, стр. 201—202.

² Античные мыслители об искусстве, М., 1938, стр. 200—201.

³ Лаокоон, стр. 423.

რობა სივრცეში — ფერწერის სფეროდ. რითაა განპირობებული სფეროთა აღნიშნული დანაწილება, რატომ არ ივარგებს პოეტურ ნაწარმოებში სხეულის მატერიალურ-საგნობრივი აღწერილობა, რატომ არცაა რეალობის სხეულის მატერიალური საგნების ყოველგვარი აღწერა? ლესინგი უპასუხებს: „...მატერიალური საგნების ყოველგვარი აღწერა განსახიერება სიტყვის საშუალებით არღვევს იმ ილუზიას, რომლის შექმნა წარმოადგენს პოეზიის მთავარ ამოცანათაგან ერთს. ეს ილუზია ირღვევა იმით, რომ სხეულთა თანამიმდევრობა სივრცეში ეკახება აქ სიტყვის თანამიმდევრობას დროში“. სხეულის სილამაზე გულისხმობს ჰარმონიულ შერწყმას შემადგენელი ნაწილებისა, რომლებიც ერთი შეხედვით შეიძლება აღვიქვათ ერთბაშად. ამიტომ უცილობელია, რომ ეს ელემენტები ერთმანეთის გვერდით იყვნენ მოთავსებული. მწერალი „უნდა გრძნობდეს, რომ ამ ელემენტებს განსახიერებულთ დროულ თანამიმდევრობაში, არავითარ შემთხვევაში არ ძალუბთ მოახდინონ ის შთაბეჭდილება, როგორსაც ახდენენ, როცა მოცემული არიან ერთდროულად, ერთიმეორის გვერდით; რომ მათი ჩამოთვლის შემდეგ ჩვენი მზერა ვერ მოკრებს სილამაზის ამ ელემენტებს მწყობრ სახედ“⁴. ამ დებულებათა საუკეთესო ილუსტრაციად გამოდგება არმაზის კერპის აღწერილობა „ნინოს ცხოვრებიდან“: „დგა კაცი ერთი სპილენძისაჲ, და ტანსა ეცუა ჯაჭვ ოქროსაჲ, და თავსა მისსა ედგა ჩაფხუტი ოქროსაჲ და სამჯარნი ოქროსანივე და თუალნი ვითარცა ფრცხილი და ბივრიტი, და ჯელსა მისსა აქუნდა ჳრმალი, ვითარცა ელვაჲ რაჲ ბრწყინვიდა და იქცეოდა ჯელსა შინა მისსა, რეცა რომელიცა შეეხებოდის, ვითარცა თავი თვისი სიკუდილად განწირის“⁵. ამ აღწერილობის დეტალები („კაცი სპილენძისაჲ, ჯაჭვ ოქროსაჲ, ჩაფხუტი ოქროსაჲ, სამჯარნი ოქროსანივე“) ვინაიდან მოცემული არიან არა ერთდროულად, ერთიმეორის გვერდით, არამედ ერთმანეთის შემდეგ დროული თანამიმდევრობით, არ ერწყმიან ერთმანეთს ჰარმონიულად, არ ქმნიან მთლიანსა და ცოცხალ პოეტურ ხატს. მკითხველი ვერ „ხედავს“ გამოსახულებას, სანამ კერპის ხელში არ გაიღვებებს „ჳრმალი, ვითარცა ელვაჲ რაჲ ბრწყინვიდა და იქცეოდა ჯელსა შინა მისსა, რეცა რომელიცა შეეხებოდის, ვითარცა თავი თვისი სიკუდილად განწირის“. ამ შესტის მეშვეობით კი გამოსახულება ამოძრავდა, ფიგურა გამოიკვეთა და მას უკვე „ხედავთ“.

4 Лаокоон, стр. 206, 232.

5 ძეგლები, I, გვ. 119.

ფერწერული ხელოვნება თავის ობიექტს უძრავ სხეულად წარმოგვიდგენს და მხოლოდ სხეულის საშუალებით გადმოგვცემს შინაობას, მაშინ, როცა პოეზიას ადამიანისა თუ სხვა ცხოველის სხეულის ნობრივ-ხილული წარმოსახვისათვის სხვა გზა არა აქვს, თუ არ მოსწონება. ეს განსხვავება სახეთა საშენი მასალის სხვაობითაა განპირობებული. ფერებს, შუქ-ჩრდილებსა და ხაზებს სიტყვის საპირისპიროდ მხოლოდ უძრავ ხატთა შექმნა ძალუძთ.

თავისი თვალსაზრისის საილუსტრაციოდ ლესინგს მოაქვს მაგალითები სხვადასხვა ეპოქების ლიტერატურულ ძეგლთაგან, განსაკუთრებით კი „ილიადიდან“. იგი ამ თხზულებასთან დაკავშირებით წერს: „...ჰომეროსი არაფერს არ ანსახიერებს გარდა თანმიმდევრული მოქმედებისა, და ყველა ცალკეულ საგანს იგი ხატავს მოქმედებაში მათი მონაწილეობის საზომით... როცა ჰომეროსს სურს მოგვითხროს, როგორ იყო ჩაცმული აგამემნონი, იგი აიძულებს მას ჩვენს თვალწინ ერთმანეთის მიყოლებით ჩაიცვას მორთულობის ნაწილები: რბილი პერანგი, განიერი ლაბადა, ლამაზი სანდლები, ხმალი. მხოლოდ ჩაცმული იღებს მეფე სკიპტრას. ჩვენ ვხვდავთ ტანსაცმელს, მაშინ, როცა პოეტი თვით ჩაცმის პროცესს ანსახიერებს“⁶.

როგორც ნ. ჰარტმანის ესთეტიკური მოძღვრებიდანაა ცნობილი, ნაწარმოების სიტყვიერი გარსი მხატვრული სახის მოცემულობის (მოვლინების, გაცხადების) პირველ, წინა პლანს ქმნის. მხატვრული სახის მთელი სიმძიმე ამ პირველი, ხილული ფენის უკან მდებარეობს და ქმნის მეორე, უკანა პლანს. პოეტური ხილვა „...გრძნობადი ფორმით კი არ გვეძლევა, არამედ გრძნობადადაა გაშუალებული“⁶. უკანა პლანი თავის მხრივ რამდენიმე ფენას შეიცავს გრძნობადად გაშუალებული პირველი ფენიდან საყოველთაო შინაარსის, ზოგადი იდეის აბსტრაქტულ ფენამდე. მწერალი მიმართავს გარეგნულს: ექსტს, მიმიკას, მეტყველებას, ხილვად მოქმედებას, რეაგირებას. ეს უკანასკნელნი ამჟღავნებენ შინაგანს, სულიერს. ასე წარმოიქმნება მხატვრული სახის სტრუქტურაში თავისებური საგნობრივი შუალედური ფენა, რომელიც თუმცა ირეალურია, როგორც ნამდვილი უკანა პლანი და, მკაცრად რომ განვსაჯოთ, მასვე განეკუთვნება, „...მაგრამ მაინც გრძნობადი გვარეობით უშუალოდ ხილვადია, თუმცა იგი თვით გრძნობებს არ მიემართება, არამედ მხოლოდ

⁶ Лаокоон, стр. 189, 192.



ფანტაზიას. იგი აიძულებს პერსონაჟის სახეს კონკრეტულად აღსრულებს წარმოდგენაში, ქმნის რა ამით სახეობას მეორე წინა პლანისა, რომელიც ყოველივე შემდგომისათვის გრძნობადი მოცემულია როლს თამაშობს, ვინაიდან პოეტური განსახიერება საჭიროებს შეაღებულ წევრს⁷. ეესტის, მიმიკის, მოძრაობის, მეტყველების, რეაგირების, მოკლედ, — საგნობრივი შუალედური ფენაა ფორმის სფერო ესთეტიკური საგნის სტრუქტურაში.

აი ერთი ეპიზოდი ვეფხისტყაოსნის იმ თავიდან, სადაც მოთხრობილია ტარიელის ხატაელებთან შებრძოლების ამბავი:

„შუბი ვთხოვე, ხელი ჩავყავ მუზარადის დასარქმელად;
საომარად ატეხილი ვიყავ მათად გამტეხელად;
ერთსა წავსწვდი უტევანსა, წავგრძელდი და წავე გრძელად.
მათ ურიცხვი რაზმი ეწყო, წყნარად დგეს-და აუშლელად.
ახლოს მივე, შემომხედეს, „შმაგიაო“, ესე თქვესა.
მუნ მივმართე მკლავ-მაგარმან, სად უფროსი ჯარი დგესა;
კაცს შუბი ეკარ, ცხენი დავეც, მართ ორნივე მიჰხდეს მზესა,
შუბი გატყდა, ხელი ჩავყავ, ვაქებ, ხმალო, ვინცა გლესა!“

ამ ორ სტროფში თვალსაჩინო პლასტიკური სურათია დახატული. ჩვენ-საგნობრივად და ხელშესახებად აღვიქვამთ გამირის ქცევის დაძაბულ რიტმს („საომარად ატეხილი ვიყავ მათად გამტეხელად“), პირისახეს („შემომხედეს, „შმაგიაო“, ესე თქვესა“), სიგრძეს იმ მანძილისა, რომელიც პერსონაჟს მოწინააღმდეგისაგან აცილებს, მტრის ურიცხვ რაზმს, მზის ნათელს გამოთხოვებულ კაცსა და ცხენს. მაგრამ ადვილია იმის შემჩნევა, რომ ყველა დეტალი ამ პლასტიკური სურათისა მოძრაობას უკავშირდება ან მოძრაობითაა გამოხატული. ლესინგის სიტყვები რომ გავიმეოროთ, ჩვენ ვხედავთ საგნებს, მაშინ, როცა პოეტი მოქმედების პროცესს ანსახიერებს.

როცა ილია ჭავჭავაძე ლუარსაბ თათქარიძის ეზოს აღწერს, თვით უსულო საგნებიც კი „ფეხს იდგამენ“, მოქმედება-მოძრაობაა მათი განსახიერების პრინციპიც: „ლობესთან, ერთის ფურცლის ხის სიახლოვეს, მოჩანდა ძველი ჩალური, დროთა ბრუნვისაგან ისე გვერდზედ წამოღებული და წამოხრილი, თითქო გრილოში წამოწოლას აპირებსო, მაგრამ ბებერსავით ნეკრესის ქარის ტკივილებს უეცრად ისე წამოხრილი და დაღრეჯილი შეუკავებიათო. ეზო ამ ციხე-დარბაზისა, სიგრძეზედ თუ სიგანეზედ, კარგა ფართოდ იყო გაზიდული. ლობე ერთგან თავდებოდა უშველებელის ჭიის-კარებითა, რომლის

7 Н Гартман, Эстетика, М., 1958, стр. 119, 158.

ერთი ნახევარი — თუნდ ორიწელიწადია, — ისე საცოდავად დაღრეჯით გადმოჰკიდებოდა ერთს ყუნწსა, ასე გგონია — ბოლოს დაუგერია საცემლადო და ის კი იწევსო, რომ როგორმე ხელიდან დაუსხლტესო. ჭიის-კარიდამ იწყება კალო, დიად მოზრდილ კრისტინას ვხედავთ ერთ მხრივ მთელ კალოს სამხრეთის ნაპირზედ გორასავით გაწოლილი იყო, ასე რომ იმისი ბოლო ზედ საბძელთან დააწყდებოდა. საბძელი იყო სასაცილო, ისე ნულელურად ჩაფიქრებული და გვერდაწყებული მარტო ფრთა-მოტეხილი ბატი თუ მინახავს⁸. როგორც ვხედავთ, უსულო და უმოძრაო საგანთა მთელ წყებას მხატვრულ სინამდვილეში სიცოცხლეს ანიჭებს მოქმედება-მოძრაობის ფორმით განსახიერება. ილიას ამ მოთხრობის პერსონაჟები არყოფნისაკენ მიემართებიან. რღვევისა და დაცემისაკენ მოძრაობის ანალოგიური ბეჭედი აზის იმ საგნობრივ გარემოსაც, რომელსაც მწერალი ფონისა თუ ჩარჩოს ფუნქციას აკისრებს მოთხრობის საერთო განწყობილებაში. საგანთა „ექსტიკულაცია“ პოეტურ სინამდვილეში მათი სიცოცხლის მთავარი საშუალებაა და მოტანილი სურათი არც ახალია და არც უცხო ამ აზრით. იმავე გზითაა წარმოსახული დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში „ბინდის თალხ ბადეში გახვეული ეზოები იმერეთისა“ (აკაკი გაწერელია). აი სურათი „ქამუშაძის გაჭირვებიდან“:

„ამასობაში სტუმარი აივანზე იჯდა და ბრეკიდან, რომელზედაც წამოსკუპებული იყო ოტიას პაწაწინა ორთვალისანი სახლი, გადასჩერებოდა მის თვალწინ გადაშლილ სურათს. თავდაშვებული შეღმართი, რომელზედაც ოტიას სახლის გარდა კიდევ ბევრი მოსახლეები მოჩანდნენ, ქვევით ვაკდებოდა და ეს ვაკე დიდზე შორს მიჰყვებოდა, სანამ მალლად ამართულ მთა-გორებს არ შეეფეთებოდნენ. პატარა, უფრო ქოხების მაგვარი სახლები საცოდავად გამოიყურებოდნენ და ერთიმეორეს მისდევდნენ, არ შორდებოდნენ, თავშეყრილად იყვნენ, თითქოს ეწადათ უფრო თვალსაჩინოდ დაენახვებინათ მათი პატრონების მდგომარეობა, თუ ვინმე მოიწადინებდა ამის გაგებას“⁹. რამდენი მოძრაობაა ამ აღწერილობაში: „წამოსკუპებული იყო ოტიას პაწაწინა ორთვალისანი სახლი“. დაღმართი „თავდაშვებული“ მოჩანდა და „ქვევით ვაკდებოდა“. ვაკე „შორს მიჰყვებოდა, სანამ მთა-გორებს არ შეეფეთებოდნენ“. ქოხის მსგავსი სახლები „საცოდავად

⁸ თხზულებათა სრული-კრებული, ტ. II, 1950, გვ. 125.

⁹ თხზულებათა სრული კრებული ორ ტომად, ტომი პირველი, 1952, გვ. 203.



გამოიყურებოდნენ და ერთი მეორეს მისდევდნენ, ან შორდებოდნენ, თავ-შეყრილად იყვნენ, თითქოს ეწადათ უფრო თვალსაჩინოდ დაუნახებინათ მათი პატრონების მდგომარეობა“. საგნები ამ სურათზე ხელშესახები გამოკვეთილობით წარმოგვიდგებიან და ეს იმით ხერხდება, რომ აქ სინამდვილეში არავითარი „აღწერილობა“ არ არის ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. მწერალი სრულიად არ ჩამოთვლის დეტალებს და არ აღწერს ფერებსა და ფორმებს, იგი „აჩვენებს“ საგნებს და აჩვენებს მოძრაობასა და მოქმედებაში (მოძრაობითვე). დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში ბევრგან შევხვდებით ანალოგიურ პასაჟებს. „იმპრესიონისტული ესკიზივით შესრულებული ეს სურათები, — წერს მათ შესახებ ა. გაწერელია, — რომლებიც ყურადღებას იქცევენ კონტურების მოულოდნელობით, იშვიათად თუ მოგვაგონებენ რომელიმე სხვა ქართველი ბელეტრისტის პროზის ადგილებს. მათი ანალოგიები მხატვრობაში თუ მოიძებნება“¹⁰. ლაპარაკია სურათების პლასტიკურ სისავსეზე, საგნობრივ სიცხადეზე, ხელშესახებლობის ისეთი ხარისხის ილუზიის შექმნაზე, რომელიც სიტყვიერ ხატს ფერწერული ხატის გვერდით აყენებს (მიჯნათა ერთგვარ წაშლაზე ხელოვნების ორ დარგს შორის). ამ აზრით, პლასტიკური შთაბეჭდილების სიძლიერის აზრით, ძნელად თუ შეედრება სხვა ქართველი ბელეტრისტი დავით კლდიაშვილს, თორემ საშუალებას ამ შთაბეჭდილების შესაქმნელად ყველგან მოქმედების პრინციპი წარმოადგენს.

ლესინგი არ იყო ზუსტი (როგორც ეს უკვე შენიშნეს მკვლევარებმა), როცა კატეგორიულად აცხადებდა, რომ პოეტმა „სრულიად უნდა თქვას უარი სხეულის სილამაზის განსახიერებაზე, როგორც ასეთზე“¹¹. მოტანილი მაგალითებიდანაც ჩანს, რომ ლიტერატურას ძალუძს სხეულთა „სივრცობრივი“ განსახიერება, პლასტიკურობასა და საგნობრივ ხილვადობას აღწევს ბევრი პოეტური ხატი. მაგრამ პოეტური სახის საგნობრივობა და ხელშესახებლობაც მხოლოდ მოძრაობის განსახიერებით აღიქმება და როცა ასეთ სახეში მოძრაობასთან შერწყმულია სივრცობრივი განსახიერება, პრინციპულად დომინირებს პირველი ტენდენცია — მოქმედება-მოძრაობის წარმოსახვა-სა. სათანადო მაგალითებით ამაზე ფართოდ და საინტერესოდ მსჯელობს ვ. კოჟინოვი.

¹⁰ აკაკი გაწერელია, რჩეული ნაწერები, წიგნი I, 1962, გვ. 133.

¹¹ Лаокоон, стр. 233.

ვ. კოჭინოვი ძირითადად „ლაოკონიდან“ ამოდის. ლაოკონი დებულეებს მკვლევარი ახალი ნიუანსებით ამდიდრებს და დადს-ტურებას უძებნის არა მხოლოდ ლიტერატურული ფაქტების მე-მედ, რაც განსაკუთრებით საყურადღებოა, ლევ ტოლსტოის სანის, გორკის, ალ. ტოლსტოისა და მხატვრული სიტყვის სხვა ოს-ტატთა დაკვირვებებით, გამონათქვამებით. მკვლევარი მიუთითებს საყურდღებო გარემოებაზე: „უცილობელია, უწინარეს ყოვლისა, ნათლად გავარჩიოთ მეტყველება და ის, რასაც იგი „აყენებს“ მკითხ-ველის წარმოსახვის წინაშე. ფერწერულ ტილოზე ჩვენ უშუალოდ ვხედავთ საღებავებს, შუქ-ჩრდილს, ხაზებს, მაგრამ აღვიქვამთ სხე-ულთა სივრცობლივ სახეს; რომანის კითხვისას, ჩვენ უშუალოდ გვეძლევა სიტყვები, მათი ურთიერთკავშირი და ორგანიზაცია, მაგრამ აღვიქვამთ ადამიანებისა და საგნების მოძრაობებს. მხატვრული მეტყ-ველების პრობლემა, — ისევე, როგორც ფერისა და ხაზის პრობლემა ფერწერაში, — ეს არის ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის თა-ვისთავადი და მდიდარი საგანი. ახლა საქმე სხვა რამეს შეეხება: იმ „ობიექტებს“, განსახიერებული რეალობის იმ ელემენტებს, რომ-ლებსაც პოეტური ნაწარმოების ფრაზები აყენებენ ჩვენი წარმოსახ-ვის წინაშე; ეს ობიექტებია ადამიანთა და საგანთა მოძრაობანი. ...ამ ფრაზას შეუძლია ექსტი პირდაპირ, შიშველად დაასახელოს და შეუძლია იყოს მეტაფორული; რთული და უბრალო; გრძელი და მოკ-ლე. ყველა ეს საკითხი შედის უკვე მხატვრული მეტყველების, ნა-წარმოების ენობრივი ფორმის პრობლემაში. მაგრამ ფრაზის შექმნის პროცესი შეუძლებელია საჭირო ექსტის, ადამიანის ან საგნის მოძ-რაობის ხილვის, შემოქმედებითი გამოცნობის გარეშე“¹². საქმე ეხე-ბა ორი პლასტის განსხვავებას: პირველია — სიტყვიერი, ენობრივი (თავისი აზრითა და წყობით), მეორეა — ის მოძრაობანი (ადამიანისა, საგნისა), რომლებიც ჩვენს წარმოსახვაში ენობრივი ერთეულებითაა კონსტრუირებული, მაგრამ მათივე იდენტური არაა.

1

განვიხილოთ საკითხი, თუ როგორაა განსახიერებული ქართულ ჰაგიოგრაფიაში ბუნებრივი, გეოგრაფიული და საგანთა გარემო, ადამიანის გარეგნობა, ბრძოლისა და ღვთაებრივ მოვლენათა სურა-თები.

¹² Сюжет, фабула, композиция. Теория литературы, кн. II, стр. 410, 418.



პირველად მოვიტანთ კლარჯეთის ბუნების ორ ცნობილ აღწერილობას გიორგი მერჩულის თხზულებიდან. პირველი: „კეთილ არს უდაბნოა იგი მზისა მცხინვარებითა და ჰაერისა შეზავებითა ყოველივე კერძო. და აქუს მას წყაროა მდიდრად გამომდინარჴ შეუფერხებელი და ჰამოა, და მალნართა სიმრავლჴ ურიცხვ...“¹³. მეორე: „...ბუნებით ერთგუამ არს ქუეყანაა უდაბნოთა მათ და კეთილად შეზავებულ მზისაგან და ჰაერისა, რამეთუ არცა ფრიადი სიცხჴ შესწუავს მათ და არცა გარდარეული სიცივე შეაუტრევებს მყოფთა მისთა. არამედ განწესებით დგას თვისა საზღვარსა უნოტიოა, უხორშაკოა, უმიწოა, მზუარჴ, რამეთუ კაცთა ნახჴნი ფერკთანია არა ოდეს თიჯიან ექმნებიან სლვასა მათსა. ხოლო წყალი კეთილი და შეშა ნებისაებრ უნაკლულოდ აქუს აღმოცენებული ქვშათა მათ შინა, ურიცხვ მალნარი და სიმრავლე წყალთა ჰამოთაა, ბუნებით მხიარულებამ მიცემულ არს ღმრთისაგან. და არს იგი უგზო და მიუვალ რამეთურთით სოფლისა წესითა მცხოვრებელთაგან, რამეთუ ღადოთა მათათა შინა მალალთა არს მკვდრობამ მათი. და მორტყმულ არს ერთ კერძო მთა იგი და ერთ კერძო შავშეთისა დიდთა წყალთა შეკრებისა გარემოსლვამ გარემოდგეს ზღუდის სახედ უძრავისა“¹⁴. პირველი სურათის პლასტიკურ შინაარსს ქმნის „მზის მცხინვარების“, „ჰაერთა შეზავებისა“ და „მდიდრად გამომდინარჴ“, „გრილი და ჰამო“ წყაროების მოძრაობათა აღქმა. კიდევ უფრო დინამიკურია მეორე სურათის რიტმი: მზითა და ჰაერთ შეზავებულ ამ მხარის ბინადართ „არცა ფრიადი სიცხჴ შესწუავს“, „არცა გარდარეული სიცივე შეაუტრევებს“, არც ფეხნი „თიჯიან ექმნებიან სლვასა“. ეს კუთხე თითქოს ადამიანივით განუგამდგარა, განმარტოებულა და „დგას თვისა საზღვარსა უნოტიოა, უხორშაკოა, უმიწოა, მზუარჴ...“. წყალი და შეშა ამ მხარეს „უნაკლულოდ აქუს აღმოცენებული ქვშათა მათ შინა“. აქაურობას ერთი მხრივ მთა ევლება, მეორე მხრიდან „შავშეთის დიდთა წყალთა შეკრებისა გარემოსლვამ გარემოდგეს ზღუდის სახედ“. ერთგულ დარაჯებს ძლიერ მკლავებში მოუქცევიათ მშვენიერი მხარე.

განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს გაზაფხულის მოსვლის სურათი „დავით გარეჯელის ცხოვრებიდან“, რომელზედაც ჩვენ ერთხელ უკვე მივუთითეთ. გარეჯის სანახებში შეფარებულმა დავითმა და ლუკიანემ „საზრდელი მოიხრეწიან ძირთაგან რომელ-

13 ძეგლები, I, გვ. 262.
 14 იქვე, გვ. 269.

თამე მდელითასა და მწუანვილოთავან მუნ აღმოცენებულთს ვინა-
 ითვან ჟამი იყო არისაჲ, ოდეს მზისა მიერ და მკურვალეებისა აღმო-
 იზიდვიან მიწით დასაბამითვანვე ამას ჟამსა აღმორჩება (დევანწესი-
 ბულნი ნერგნი და მწუანვილნი...“¹⁵. ეს არის ბუნება „განწესი-
 მატერიალური ჭვრეტის ერთი საუცხოო ნიმუში მთელი ქართული
 მწერლობის მასშტაბით. წარმოსახვის დაუძაბავად ხედავს მკითხვე-
 ლი, როგორ იშმუშნება ნაზამთრალი და გათოშილი მიწა „მზისა მი-
 ერ და მხურვალეებისაგან“, სითბო ეღვრება უბეში და ივსება სი-
 ცოცხლით. წილში მთვლემარე თესლნი გაღივებულან, ნელა, მაგრამ
 ხარბად მიარღვევენ მიწას და მზისკენ იზიდვიან: „...აღმოიზიდვიან
 მიწით დასაბამითვანვე აღმორჩებად განწესებულნი ნერგნი და მწუ-
 ანვილნი“. ეს არის არა მხოლოდ წარმოსახვის თვალთ აღქმული
 სურათი. ემოცია აქ ფიზიკურ შეგრძნებათა რეალობამდე აღწევს;
 აღმქმელისა და აღსაქმელის კონტაქტი უაღრესად საგრძნობია. ჰაგი-
 ოგრაფს მალე გადაყვავართ საპირისპირო ემოციებით შეფერილ სამ-
 ყაროში: „...წარვდეს დღენი რაოდენნიმე, ზრქელ იქმნეს მდელინი
 იგი და განვმეს უწინარეს აღმომაცენებელისა და აღმომზრდელისა
 მათისა მზისა მიერ. აწ დამქნარნი და შემწუარნი, რამეთუ ყოველი
 დამატებაჲ ვითარ მბრძოლი რაიმე განმზრწნელი თავისა თვისისა იქმ-
 ნების... ჟამი ზამთრისაჲ მოწვენად იყო, რომელთა შინა ყინელსა
 მიმფენელი ჰაერი მიწასა ზედა არღა მერმეცა უტევებს აღმოცენე-
 ბად მწუანვილთა და ნერგთა ვორეოსა კერძოთათა და ჩრდილოთ მი-
 მართ წილსლვითა მზისაჲთა“¹⁶. საგნობრივი სიცხადით დატვირთუ-
 ლი ამ სურათის შესახებ საგანგებოდ ვილაპარაკეთ ზევით (მეორე
 თავი).

მთლიანად მოძრაობის ეფექტზეა გამიზნული ბუნების მოვლე-
 ნების სურათები „ნინოს ცხოვრებიდან“. აი არმაზის კერპთა მსხვრე-
 ვის ეპიზოდი: „და ვითარცა წამის-ყოფაჲ თუალისაჲ იყო, დასავლით
 ჰაერნი და ქარნი შეიძრნეს და ვმა-სცეს ქუხილთა ვმითა საზარელი-
 თა. და აჩნდა ღრუბელი მოწრაფჳ, ნიშან-საშინელი. და მოილო ნიავ-
 მან მზის დასავალისამან სული ჯერკუალი სიმწარისაჲ და სიმყრალი-
 საჲ. მამინ იელტოდა ყოველი კაცი სოფლად და ქალაქად. და ეცა
 მათ დროჲ, რამთა შეიჭრნენ კაცნი საყოფლად. და მეყს მოიწია რის-
 ხვისა იგი ღრუბელი და მოილო სეტყუჲა ლიტრისა სწორი მას აღ-

¹⁵ ასურელ მოღვაწეთა ცხ. წ. ძვ. რედაქციები, გვ. 154.

¹⁶ ასურელ მოღვაწეთა ცხოვ. წ. ძველი რედაქციები, გვ. 155.

გილსა ოდენ, და დაღეწნა კერპნი იგი, და დაფქვნა და დააწულოდნა,
და დაარღვნა ზღუდენი იგი ქარმან სასტიკმან და შთაყარა იგი კლდე-
სა¹⁷. შეიძლება ითქვას, რომ ამ სურათში კომბინირებულია მოძრა-
ობათა ისეთი მრავალფეროვნება, რომ მათ სრულყოფილად აღსაქმე-
ლად მკითხველის შეგრძნებათა მთელი კომპლექსია საჭირო. ხილვისა
და შეხების შეგრძნებათა გარდა, აქ მოძრაობახი მიმართულია როგორც
სმენითს („ქარნი შეიძრნეს და ვმა-სცეს ქუხილთა გმითა სახარელი-
თა“ და სხვა), ისე გემოსა და სუნის შეგრძნებებზე („და მოილო ნიავ-
მან მზის დასავლისამან სული ჯერკუალი სიმწარისაჲ და სიმყრალი-
საჲ“). სენსუალისტურ ემოციათა ეს მრავალფეროვნებაც მოძრაო-
ბაში გვეძლევა.

აი ბუნების აღქმის ნიმუში გიორგი მთაწმინდელის თხზულები-
დან: „და ვითარ იწყეს ლოცვად, პირველ სახარებისა წარკითხვისა
გამოჩნდა მცირე ღრუბელი ერისონსა ზედა, და მასვე ჟამსა აღივსო
ცაჲ ღრუბლითა და ვიდრე ჟამისა ზიარებადმდე შეიქმნა წვმაჲ საში-
ნელი, და დაათრო ყოველი ქუეყანაჲ“¹⁸.

ზოგჯერ ჰაგიოგრაფი ადამიანს ბუნების ფონზე ხატავს. ამ შემ-
თხვევაში მთები, მცენარეები თუ ცხოველები ადამიანის სიახლოვეს
იხატება. ისინი ერთმანეთს გამოკვეთენ და განგვაცდევინებენ, რო-
გორც, მაგალითად, ამ ეპიზოდში „ნინოს ცხოვრებიდან“: მირიან და
ნანა დედოფლის წინამძღოლობით მოზეიმე ხალხი არმაზის დღესას-
წაულზე იკრიბება: „...აღივსნეს მთანი იგი დროშაჲთა და ერთა,
ვითარცა ყუავილითა“¹⁹. ყვავილთაგან მთის შემოსვის „უესტია“ აქ
სურათის გრძობადი აღქმის საფუძველი. გიორგი მცირის თხზულე-
ბაში კი „ხენი დაფნისანი“ ჯილდოვდება ისეთი მოძრაობით, რომ
ჩვენ ნამდვილ პოეტურ სანახაობას ვესწრებით. მწერალი მოგვითხ-
რობს, თუ როგორ გადაასვენა გიორგი მთაწმინდელმა არსენი ნინო-
წმინდელისა და იოვანე გრძელის-ძის ცხედრები ძველი სასაფლაო-
დან ლავრაში: „ხენი დაფნისანი აღმოსრულ იყვნეს საფლავსა მათ-
სა ზედა, ხოლო ძირნი ხისანი ქუე შთასრულ იყვნეს და გარემოის
წმიდათა მათ ნაწილთა მოხუეულ იყვნეს და ესრეთ ვითარცა ცხო-
ველთა (ცოცხლებს, — გ. ფ.) ზე ეტურთნეს პატიოსანნი იგი ნაწილ-
ნი მათნი“²⁰.

17 ძეგლები, I, გვ. 121.

18 ძეგლები, II, გვ. 68.

19 ძეგლები, I, გვ. 119.

20 ძეგლები, II, გვ. 133.

ანალოგიურადაა გაცოცხლებული ჩვენს წარმოსახვაში „როგორ
ბაჰაისადა მრავალყამეული“ (ხმელი), რომელიც სერაპიონ ზარხმელ-
მა მიქელ პარეხელს „გამოულო კელთა მისთა და დაქვეყნებულ-
სა. ხოლო შემდგომად მცირედისა განედლდა და რტოვად დაქვეყნებულ-
დაგებდა დიდებულსა მას სასწაულსა“²¹. განედლებული ბაია, რტო-
ვარდაფენით რომ მეტყველებს, იმ მინიატურების ორეულია, რომ-
ლებითაც იქამინდელ ხელოვანთ სიყვარულით შეუმკიათ ძველი
ქართული ხელნაწერები.

საოცარი სისათუთითაა აღვსებულ და იღუმალი რხევით გვიხ-
მობს ხე, რომელიც „პატიოსნისა ჟუარისათუს“ მოეკვეთათ („ნინოს
ცხოვრება“) და „მოაქუნდა იგი ათსა ათეულსა კაცსა ზმ—ზმ
რტოეთურთ და ფურცლით შემოაქუნდა ქალაქად. და მისტყდებო-
და ერი იგი მწუანის ფერობასა მას და ფურცლიანობასა დღეთა ზა-
ფხულის პირისათა, ოდეს სხუაჲ ყოველი ხმ ვმელ იყო, ხოლო იგი
ყოლადვე ფურცელ-დაუცვვენებელ და სულ-ჰამო, და ხედვად შუე-
ნიერ იყო. მაშინ ძირსა ზედა აღჰმართეს კარსა ეკლესიისასა, სამხ-
რითსა. და ჰბერვიდა წყალთაგან ნიავი და შალვიდა ფურცელსა ხი-
სა მისგან და აძრევდა რტოთა მისთა. და იყო ხილვად მისი შუენიერ
და სულ-ჰამო“²².

გარკვეულ სულიერ შინაარსს გვიდგენს ფრინველთა მოქმედე-
ბაც ნინოს ჩვენებაში: „...მოვიდიან მფრინველნი ცისანი, შთავიდი-
ან მდინარესა, დაიბანიან და მოვიდიან სამოთხესა მას, და ბაბილოსა
მას მოისთულებდიან და ყუავილსა მას ძოვდიან, და მოწლედ ჩემ-
დამო დაღადებედ, რეცა ჩემი არს სამოთხჱ იგი. გარე მომადგიან
ქლავილით და ვმობედ ჩემდა მომართ მრავალფერად“²³.

ბუნება გამოკვეთილად ფონის როლს ასრულებს ამ ეპიზოდში
„დავით გარეჯელის ცხოვრებიდან“. დავითის „...ბრძანებისაებრ გა-
მოვიდა ვეშაპი იგი საზარელი ბუღისაგან თვისისა, და წინა უძლოდა
მას მჯეტთა ველურებასა აღურ-მსხმელი ნეტარი დავით. ხოლო სლვა-
სა მის ვეშაპისასა, რეცა თუ იძრვოდეს ლოდნი მის ადგილისანი და
იატაკი, რომელსა ზედა წართრეოდა, საგონებელ იყო ძელთა სიმ-
რავლისა წართრევაჲ მას ზედა. რომელი-ესე იხილა რაჲ ლუკიანე,
ზარ-განჯდილი და შეშინებული დაეცა პირსა ზედა თვისსა და მდებარე
იყო ვითარცა მკუღარი“. დავითმა მთა გადაატარა ვეშაპს, ხოლო

21 ძეგლები, I, გვ. 336.

22 იქვე, გვ. 148.

23 იქვე, გვ. 123.

მდინარის მახლობელ ველზე „...მეყუსეულად ცით შთამოტევებული მეხი ეცა ვეშაპსა მას და აღანთო იგი, ვითარცა თივაჲ, და მეყსა შინა სრულებით დაწუვა იგი“²⁴. დავითზე უფრო ამ ეპიზოდში აღწერილია „ვხედავთ“, იმიტომ, რომ დავითის მოქმედება მხოლოდ ნახსენებია, მაშინ, როცა ლუკიანეს მოძრაობაზე კი არ „მოგვითხრობენ“, „გვაჩვენებენ“ თვით ამ მოძრაობას, საგნობრივი უშუალოდობით აღმართავენ ამ მოძრაობის ხატს ჩვენს წარმოდგენაში („ზარგანგდილი და შეშინებული დაეცა პირსა ზედა თვისსა და მდებარე იყო ვითარცა მკუდარი“). კიდევ უფრო ცხოველია ვეშაპის „სლვის“, მეხისცემისა და დაწვის განცდა, ვინაიდან შთამბეჭდავ მოძრაობებადაა დანახული ისინი.

სხვაგან იმავე თხზულებაში დავითისა და ლუკიანეს წყურვილით შეწუხებულ სახეებსა და სიარულით მიქანცებულ ფიგურებს ასეთნაირად ვხედავთ: „...წყლისა მოქენეთა აღსუბუქებად შინაგანსა შემწუველობასა მზისა დასავალთასა პოვეს რომელსამე ნაპრაღსა შინა კლდისასა წყალი მცირე, ცუართაგან წუმისათა შეკრებული, და ამისგან მიმღებელთა სუეს რაოდენ დამაცხრობელად წყურვილსა შემამუფოთებელსა, სადა აჩრდილსაცა მიმთხუეულნი და ნახეთქსა რომელსამე ქუეშე კლდისასა მცირედ განსუენებად მიდრკეს, ვითარ შრომათაგან გზისათა მოუძღურებულნი“²⁵.

ჩვენ საგანგებოდ ვუვლით გვერდს პერსონაჟის გარეგნობის ისეთ აღწერილობებს, როგორცაა, მაგალითად, გრიგოლ ხანძთელის პორტრეტი მერჩულის თხზულებიდან: „იყო ხილვითა დიდ, გორცითა თხელ, ჰასაკითა სრულ, ყოლად კეთილ, სრულიად გუამითა მრთელ და სულითა უბიწო“²⁶. ან დავითის პორტრეტი „დავით და კონსტანტინეს წამებიდან“: „იყო დავით უხუცეს დღითა, ჰაერონ და სპეტაკ გორცითა, მოწაბლე თმითა, შუენიერ გუამითა და ჯშირ წუერთა“²⁷. არ შეიძლება არ გვაოცებდეს ქრისტიანი მწერლის შეუფარავი აღტაცება ადამიანის სხეულის მშვენიერებით, მაგრამ ორსავე შემთხვევაში სუსტია მხატვრობა, აქ სწორედ აღწერილობაა და არ არის ხატი, გრძნობადი უშუალოდობით ვერ ვხედავთ იმ საგანს, რომელზეც მოგვითხრობენ. სხეულის სილამაზის აქ ჩამოთვლილ დე-

24 ასურელ მოღვაწეთა ცხ. წ. ძველი რედაქციები, გვ. 160—161.

25 იქვე, გვ. 152.

26 ძეგლები, I, გვ. 250.

27 ჩვენი საუნჯე. ტ. I, გვ. 437.

ტალთა ერთ გრძნობად ხატში მოკრება, როგორც ლესინგი ამბობს მსგავს შემთხვევაში, აღმატება ადამიანური წარმოდგენის ძალას. თუ აღნიშნული დეტალების სათანადო კომბინაცია შედგენილია, ნებობდა ფერწერულ ტილოზე, ისინი ვერ ქმნიან პლასტიკურ სურათს, როცა სიტყვიერი შემოქმედება ხელოვნების მონათესავე დარგის კვალს მიყვება. ლესინგს მოაქვს ანალოგიური მაგალითები არიოსტოს პოეზიიდან და ცხადყოფს მათს უნაყოფობას.

განსასხიერეთ, ამბობს ლესინგი, ის კმაყოფილება, სწრაფვა, სიყვარული, აღფრთოვანება, რასაც აღძრავს სილამაზე, და ამით განსასხიერებთ თვით სილამაზეს. საილუსტრაციოდ მოტანილია „ილიადის“ ის მონაკვეთი, როცა ელენე გამოჩნდება ტროელი ხალხის უხუცესთა კრებაზე. მხცით შემოსილნი ერთმანეთს ეუბნებიან:

„მსჯავრს ვერ დასდებ ტროელებსა და მშვენიერ საზარკულიან აქაველას, რომ ამ ქალისთვის ხანგრძლივი უბედურებისათვის მიუციათ თავი; სწორედ რომ უკვდავთაგანი ქალღმერთის ბადალია იგი სახიერად“.

„რა მოგვცემს უფრო ცოცხალ წარმოდგენას ამ მომხიბვლელ სილამაზეზე, — განმარტავს ლესინგი, — თუ არ ვნებაგაციებული მოხუცების აღიარება, რომ იგი ღირსია ომისა, რომელიც ასე ბევრი სისხლი და ცრემლი დაჯდა“²⁸.

შიო მღვიმელის მეტაფრასულ „ცხოვრებაში“ არის ერთი სურათი, რომლის მხატვრული კონსტრუქცია ჩამოგავს სცენას „ილიადიდან“. ხელ-განპყრობით ცათა მიმართ მზირალ შიოს წარმოუდგება ღვთისმშობელი: „და იხილა ქუაბისა მის კარსა მდგომარე დედაკაცი ყოვლად დიდებული, რომლისა განცდად უღონო იყო, ხოლო ერთი სხუაჲ სახით მოღუაწეთათა მამაკაცი ყოვლად დიდებული და სიმრავლე ფრიად ერთა ზეცისათა, რამეთუ განღებულ იყო ზედა კერძო კლდისა მის, სადა იყო მცირე იგი ქუაბი და ცადმდე იხილვებოდა მწყობრი ანგელოზთაჲ, რომელნი გალობდეს გალობასა სამშობლასა ტკბილითა რაიმემ და მიუთხრობელითა კმითა და ყოველნი იყვნეს ნიშითა ჯუარისათა შეჭურვილ, ხოლო საშინელებისა მისგან დავარდა ნეტარი შიო ქუეყანასა ზედა, რამეთუ ვერ იტვრთვიდა ბრწყინვალეობასა მას განუტდელსა, რომელი დედაკაცისა მისგან გამოჰკრთებოდა“²⁹. ვინც ამ სურათს ქმნის, რა თქმა უნდა, იცის ფასი

²⁸ Лякоин, стр. 243—244. „ილიადიდან“ მოხმობილი სტრიქონების თარგმანი ძველი ბერძნული ენიდან ეკუთვნის გიგლა სარიშვილს.

²⁹ ასურელ მოღვაწეთა ცხოვ. წ. ძვ. რედაქციები, გვ. 94—95.

თავისი ნახელავისა, იცის, რა ძალუძს სიტყვის ხელოვნებას. მაგრამ, ამჯერად კი ესაა ჩვენთვის მთავარი, მან ასევე კარგად იცის, რა არ ძალუძს პოეზიას. მას, ჩვენგან უსახელოდ მიფარებულ ფესტივალში პოეტური სიტყვისა, ნანახი ექნებოდა არა ერთი დიდებული ფესტივალში თუ ხატი ქართული ტაძრების ნიშებში (ეგებ ბიზანტიაშიც), რომლებზედაც ღვთისმშობლის ქალწულებრივი სილამაზე პირისახის ყოველ ნაკვთსა და ხელების გრაციოზულ ქესტშია დაუნჯებული. სიტყვის ხელოვანმა სრულიად შეგნებულად აუარა გვერდი დედოფლის სილამაზის ყოველგვარ აღწერილობას (გამოიყენა ერთადერთი ეპითეტი — „ყოვლად დიდებული“) და იმ ზემოქმედების განსახიერებით, რაც ღვთისმშობლის სილამაზემ მოახდინა, თვალხილულად გვაზიარა ამ სილამაზეს. ლესინგის სიტყვებით რომ ვთქვათ, რა მოგვეცემდა უფრო ცოცხალ წარმოდგენას ხილულ სილამაზეზე, თუ არ ის, რომ მხილველი დაემხო მიწაზე, „რამეთუ ვერ იტვრთვიდა ბრწყინვალეებასა მას განუცდელსა, რომელი დედაკაცისა მისგან გამოკრთებოდა“. უმაღლესი სილამაზე გარდასახულია თვალშეუდგამ სინათლედ, რომელიც გვაბრმავებს. მწერლის ესთეტიკურ აღღოს საზრდოს, ალბათ, ქრისტიანული ფილოსოფიაც აძლევდა, რომლის თანახმად, ჩვენს თვალებს არ შეუძლიათ განსჭვრიტონ თვით ბუნება სინათლისა, ე. ი. მზის სუბსტანცია (ორიგენი). აღქმის საგანი, რომელიც ძალიან აღემატება აღქმას, შლის ან აჩლუნგებს გრძნობის ორგანოს.

როცა „შიოს ცხოვრების“ ავტორს კიდევ ერთხელ დასჭირდება ღვთაებრივი გარეგნობის პოეტური წარმოჩინება, მწერალი იმავე გზით აღწევს მხატვრულ ეფექტს. შიოსა და ევაგრესთან მოვა ქართლის მეფე ფარსმანი. შიო „...გამოვიდა კარსა ზედა ქუაბისასა. მიხედნა უკუე მეფემან და იხილა რაჲ ხატი მისი, ზარი განკდა, რამეთუ მადლი რაჲმე ღმრთისაჲ იხილა მის ზედა საშინელი და მყის დააგდო ქუეყანად შარავანდი მეფობისაჲ და განიკსნა სარტყელი და მიისწრაფა და დავარდა ფერკთა თანა ბერისათა“³⁰. რა თქმა უნდა, როგორც პირველს, ისე მეორე შემთხვევაში, ბრწყინვალეება, რომელიც აბრმავებს და „ზარ-განხდილს“ ქმნის მკვრეტელს, არ არის წმინდა არქიტექტონიკული სილამაზიდან წარმომდგარი, იგი მშვენიერი სულის ექოა, გამონაშუქია. მაგრამ საინტერესო ისაა, რომ უმაღლესი სულიერი სინათლე გარეგნულ ხატში გარდატეხილად მოგვეფინება, შინაგანად მსკვალავს არქიტექტონიკულ ფორმას.

³⁰ ასურელ მოღვაწეთა ცხოვ. წ. ძვ. რედაქციები, გვ. 109—110.

გარეგნული სილამაზის სიტყვიერი მოდელირების ეს გზა გაცნობიერებული საეკლესიო მწერლის მიერ, გაზიარებული ჩანს „გვიფხისტყაოსანში“. გავიხსენოთ „ამბავი ტარიელის გამიჯნურებისა“:

„ასმით ფარდაგსა აზიდნა, გარე ვდევ მოფარდაგუფსა...
ქალსა შევხედენ, ლახვარი მეცა ცნობასა და გულსა“.
„დავეცი, დაეზნდი, წამიხდა ძალი მხართა და მკლავისა“.

ფატმანი ასე „აღწერს“ ნესტანის გარეგნობას:

„რა მობრუნდა ქალი ჩემკე, შემოადგეს სხივნი კლდესა,
ლაწვთა მისთა ელვარება ელვარებდა ზესთა ზესა;
დავიწუხენ თვალნი, ყოლა ვერ შევაგენ, ვითა მზესა“.

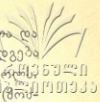
იმ შთაბეჭდილებისა და ზემოქმედების ხატოვანი წარმოსახვა, რასაც გმირის გარეგნობა ახდენს, ხდება საფუძველი ამ გარეგნობის პოეტური სურათისათვის. ამიტომ ლაკონიური მონახაზიც კიორგი ათონელის შესახებობისა — „იყო რამ კორცთა შინა, კორცთაგან მიცვალეულ იყო“³¹, ცხადად და ხილულად აღიქმება, თუმცა იგი სწორედ სინამდვილის, ხორციელი სინამდვილის განლევას წარმოგვიდგენს. ანდა გავიხსენოთ ექვსი წლის ნაწამები შუშანიკის ასევე ლაკონიური პორტრეტი: „არცალა მცირედ სადა სცა კორცთა მისთა განსუენებაჲ, და შეიქმნა და დადნა ვითარცა ავლი“³². წარმოსახვის მატერიალიზაცია იმით ხერხდება, რომ „კორცთაგან მიცვალეობა“ უშუალო და ცოცხალ მდინარებაში გვეძლევა. იგივე განაპირობებს ბერი მათეოს გარეგნობის შთაბეჭდავობას გიორგი მერჩულის ნაწარმოებში: „...გარდარეულისა შრომისაგან მოუძღურდა, რამეთუ მოუკლებელი ლოცვაჲ, წყურილი და შიმშილი მარადის, და უძილობაჲ, ზედგომაჲ და მუკლთა მოდრეკაჲ ფრიადი აქუნდა ნეტარსა მას, დასცემდა ვნებასა კორცთასა და სულისა მტერნი მოუძღურნა“³³.

არც გრიგოლ ხანძთელის იმ პორტრეტს აკლია გრძნობადი უშუალობა, რომელიც ჯავახეთის კრებაზე შეკრებილ ბერ-მონაზვნებს წარმოუდგათ: „...იგი მომავალი კარაულითა შორის კრებულსა მას მამათასა საკურველად ხილვითა. რამეთუ სამოსელი იგი შეურაცხი, რომელ ემოსა მოხუცებულსა მას, ესრეთ ჩნდა, ვითარცა სამოსელი ნათლისა ბრწყინვალისა განუცდელისაჲ. ხოლო თავსა მისსა კუკული

31 ძეგლები, II, გვ. 186.

32 ძეგლები, I, გვ. 24.

33 იქვე, გვ. 284.



იხილებოდა, ვითარცა გვრგვნი სამეუფოა პატიოსანთა თუალთა და
 შარგალიტთაგან ფასდაუდებელთა აღმკული³⁴. ასე წარმოუდგება
 მთავარი გმირი სხვა პერსონაჟებს, ასე „ხედავენ“ ისინი გრიგოლს
 ერთი პერსონაჟის მიერ მეორის აღქმაც იმავე საშუალებითაა (შო-
 რაობა) განხორციელებული, რომლითაც მკითხველს საერთოდ წარ-
 მოუდგება ყველა გმირი. პერსონაჟის „ხედვა“ აქ მიღწეულია რო-
 გორც გმირის მოქმედების, ისე იმ შთაბეჭდილებისა და გაცემის
 განსახიერებით, რომელსაც სულიერი მამის გამოჩენა აღძრავს მის
 თაყვანისმცემელთა შორის. აი შთაბეჭდილების ფიქსაციაზე დამყარე-
 ბული ზოგადი ხატი გარეგნობისა ბასილი ზარზმელის თხზულები-
 დან: სერაპიონსა და მის მოწაფეებს ტბის ნაპირებიდან გადმოხეთ-
 ქვის საშინელების მნახველი „...კაცი იგი უცხონი — ვითარცა მკუ-
 დარნი ხილვითა“³⁵ წარმოუდგებათ.

პოეტური წარმოსახვის მატერიალიზაციის ხელოვნებით იაკობ
 ხუცესი განსაკუთრებით გამოირჩევა. ეს ეხება არა მხოლოდ იმ
 შემთხვევებს, როცა მწერალი გმირის სულიერ სამყაროს ასურათებს.
 შეტყვევლ შესტსა და მოძრაობაში პერსონაჟის გარეგნობასაც თვალ-
 საჩინოდ ვკვრეტთ. აი ერთი მაგალითი. გატანჯული დედოფალი
 ვარსკენს სასახლეში მიჰყავს: „და ეგრეთ წმიდაა შუშანიკ თრევით
 მოითრია თიჯათა შიგან და ეკალთა ზედა ეკლესიით ვიდრე ტაძრადმ-
 დე, ვითარცა მკუდარი მიეთრია. და ადგილდა-ადგილდ ქუე ძეძუ დაეფი-
 ნა. და თვთ ფერკნი დაიდგნის ძეძუსა მას ზედა, და კუბასტნი შუშანი-
 კისნი და ჯორცნი წულილ-წულილად დაებძარნეს ძეძუსა მას“³⁶. ისე
 ზუსტია მწერლის თვალი მოძრაობათა შერჩევისას, რომ ფიზიკუ-
 რადაც კი განვიცდით გმირის ტკივილებს. ყველაზე ძლიერ შთაბეჭ-
 დილებას მაინც ტოვებს შუშანიკის ის გოდება, რომელშიც დედოფ-
 ლის მომხიბლავი გარეგნობა იკვეთება: „...მან უკამოდ ნაყოფნი
 ჩემნი მოისთულნა და სანთელი ჩემი დაშრიტა და ყუავილი ჩემი და-
 აჰნო, შუენიერებაა სიკეთისა ჩემისა და დაბნელა და დიდება ჩემი
 დაამდაბლა“³⁷. აქ პირისპირ ვდგავართ წარმოსახულთან, სახეში
 გვცემს სიცივე მსახვრალი ხელის თარეშისა, ნაყოფთ რომ უკამოდ
 სცელავს, სანთელს შრეტს, ყვავილს აჰნობს, მშვენიერებას წყვილი-
 დით მოსავს და დიდებას მიწასთან ასწორებს. ეს ხატი ნიმუშია იმ

34 იქვე, გვ. 287.
 35 ძეგლები, I, გვ. 332.
 36 იქვე, გვ. 19—20.
 37 იქვე, გვ. 26—27.

დებულებისა, რომ სიტყვიერი ხელოვნებისათვის მოქმედების მენტია უახლოესი არქიტექტონიკული სილამაზის საწვდომად.

ქართულ ჰაგიოგრაფიაში რამდენიმე ბატალური სტეფანეოსის ტული. გაშლილ სივრცეში სხეულთა პოეტური წარმოსახვის საც ჰაგიოგრაფები სიტყვის ხელოვნების ფუნდამენტური კანონზომიერების ცოდნისა და რეალიზაციის ბედნიერ მაგალითებს იძლევიან. შეუდარებელია ამ მხრივ აბულ კასიმის საქართველოში შემოსევის სურათი, სტეფანე მტბევარისაგან დახატული. „გარე შეადგეს კარები იგი მათი, ვითარცა თოვლი“, „და საბელნი კარებისა მათისანი განეთხზნა ურთიერთას“, „სიმრავლმ ტყორცებულთა მათ ისართაა შეიპყრობდა ჰაერსა მზისასა“, „დაჰხოცდეს მბრძოლთა მათ და დაჰყრიდეს ვორცთა მათთა, ვითარცა სკორესა“, „ვითარცა მკალნი მოსჰამდეს ფურცელსა ხეთასა და მწუნავილოვანსა ქუეყანისასა“, — აი ის მოძრაობანი, რომელთა დინამიკურ რიტმში და ინდივიდუალურ შინაარსში მკითხველის თვალწინ გადაიშლება ადამიანის ფიგურებით, საგნებით, შუქჩრდილებით და განწყობილებებით მდიდარი ეპიური ტილო.

სტეფანე მტბევარის ნახელავს მხოლოდ ერთი სცენა თუ შეიძლება ამოვეყენოთ გვერდში „ნინოს ცხოვრებიდან“: „სამთავე კართა სცა ზარსა ლაშქარმან ძლიერმან და დაღეწეს კარნი ქალაქისანი, და აღივსო ქალაქი სპარსთა ლაშქრითა და მეყსეულად შეიქმნეს ზარის აღსავდელნი ზრინვანი და ყივილნი და კლვაჲ ერისაჲ, ვითარმცა სისხლი დიოდა. და აღივსო ყოველი ადგილი. და მოვიდა ჩუენ ზედა სიმრავლმ ზახილთაჲ და მახვლთაჲ, და დადნეს ვორცნი ჩუენნი და განილია სული ჩუენი“³⁸. ეს არის ემოციური შინაარსით უაღრესად დატვირთული სურათი. დატვირთულობა განპირობებულია შემდეგი ფაქტორებით: პოეტურ ხილვათა სიხშირით, სწრაფი მონაცვლეობით და შინაგანი ინტენსივობით. სურათის პლასტიკურ-საგნობრივი შინაარსის შემქმნელ მოძრაობათა რიცხვი სამი წინადადების მანძილზე ათზე მეტია; თვითთელი მათგანის სიტყვიერი მოცულობა უაღრესად მინიმალურია; პოეტური ხილვის შინაგანი ინტენსივობა კი განსახიერებელი მოძრაობის შინაარსითა და ამპლიტუდით მიიღწევა. ყოველ მოქმედებაში არის სხვადასხვა საფეხური, ყოველ მოძრაობას აქვს სხვადასხვა ამპლიტუდა, გაქანება. მწერალი ცდილობს გაქანების უმაღლეს წერტილში ილიქვას მოძრაობა, ყოველი მოქმე-

³⁸ ძეგლები, I, გვ. 139—140.

დება თუ მდგომარეობა გამოვლენის უმაღლეს ხარისხამდე აყვანი-
ლად განაცდევინოს მკითხველს. ჩვენი მზერა და სმენა შესამჩნევად
იძაბება ამგვარ მოძრაობათა მთელი კომპლექსით: „სამთავრე კართა
სცა ზარსა ლაშქარმან და დაღუწნეს კარნი ქალაქისანი“, „შეგუწნეს
ზარის აღსახდელი ზრინვანი და ყივილნი და კლვამ ერისაჲ“, „მოვი-
და ჩუენ ზედა სიმრავლჳ ზახილთაჲ და მახვილთაჲ“, „დადნეს კორც-
ნი ჩუენნი და განილია სული ჩუენი“. თუ იმ გარემოებასაც არ ჩავ-
თვლით შემთხვევითობად, რომ სამი წინადადების ფარგალში ათგზის
მეორდება კავშირი „და“, შინაარსობლივად ინტენსიური პასაჟი ბედ-
ნიერად მიგნებულ დინამიკურ რიტმში გაფორმებულად წარმოგვიდ-
გება.

გვინდა საგანგებოდ აღვნიშნოთ, რომ ავტორი ნინოს ცხოვრე-
ბის („მოქცევაჲ ქართლისაჲ“) უძველესი (მატბერდულ-ჰელიშურ ნუს-
ხებში დაცული) ტექსტისა, რომლის სახელიც კი არ ვიცით, ქართული
პოეტური კულტურის ერთ უძლიერეს წარმომადგენლად მოჩანს.
ეს არის უაღრესად ტრაგიკული აღქმის ხელოვანი, რომლის პოეტური
აპოკალიპტიკა სხეულისა და სულის სიღრმემდე შეგვეძრავს ხოლმე.
ერთხელ უკვე მოხმობილი პასაჟების უბრალო მოგონებაც დაგვარ-
წმუნებს ამაში. შინაგანი ხილვა, რომლის ფონზეც გვეცხადება მესია:
„ცაჲ ქუხდა და ქუეყანაჲ იძრვოდა, მთანი ჰკრთებოდეს, ბორცუნი
იმღერდეს, ზღუაჲ დგა, წყალნი აღმართ დიოდეს...“³⁹. ნინოს მიმარ-
თვა მირიან მეფისადმი: „...უწყებულ იყო შენ, მეფე, თუ ვინ შემოს-
ნა ცანი ღრუბლითა და ქუხილნი ჳმითა ჰაერისაჲთა და იძრვინ ქუ-
ეყანაჲ სიმძაფრითა მისითა და რბიოდინ მეხისტეხანი, კუალსა მის-
სა ეგზებინ ცეცხლი გულის წყრომითა მისითა, ანუ ოდეს შეიძრის
ვეშაპი იგი დიდი, რომელი არს ზღუასა შინა, და შეძრის ყოველი
ქუეყანაჲ, ვიდრემდის დაირღვან მთანი მყარნი და კლდენი“⁴⁰. ქართ-
ლის მოქცევასთან დაკავშირებული სასწაული: „...ყოველი ქუეყა-
ნაჲ იძრვოდა, და მთათა და ბორცუთა და დეღეთა არმური სულნე-
ლებისაჲ აღვიდოდა ცამდჳ, და კლდენი შეიმუსრვოდეს“⁴¹. ამ პასა-
ჟებში, ძველი კერპების დაცემასა და სახიერი ღმერთის ძღვეამოსილ
დამკვიდრებას რომ გვაუწყებენ, განხმული მზერა ხელოვანისა
მთლად შემოსწვდენია დედამიწას, რომელსაც განახლების ქრუან-
ტელი ტანში ამტკრევს და მთელი სხეული უთრთის, უკანკალებს.

39 ძეგლები, I, გვ. 127.

40 ძეგლები, I, გვ. 133.

41 იქვე, გვ. 155.

მათა ჩამოქცევისა და წყალთა გარდმოხეთქვის ხატში ვკვრებით ამ
 თრთოლვას ნინოსა და „ათორმეტთა დედათა“ ხილვამი: „ერთთარცა
 შუვა ღამე ოდენ იყო, წარმოიქცეოდეს ორნი ესე მთანი, ერთი ზადენ
 ზადენ, რეცა თუ ესრეთ ჩამოირღუევოდეს, და დააყენებოდა წყალნი
 წყალნი იგი.. და მტკუარმან გარდამოხეთქა და წარჰქონდა საშინე-
 ლად ქალაქი. და მიერ შეიქმნნეს ჯმანი საშინელნი და საზარელნი
 ტყეებისა და სივლტოლისანი. ეგრევე არაგვ გარდამოვდა ციხესა ზე-
 მოთ და იქმნებოდეს საშინელნი გრგვინანი“⁴². ამ ხილვას თვით ნი-
 ნო ასე ხსნიდა და „...დალაღებდა: „ნუ გეშინინ, დანო ჩემნო, მთანი
 იგი მუნვე ჰგიან და წყალნი იგი მუნვე დიან და ერსა ყოველსა სძი-
 ნავს, ხოლო ესე, რომელ რეცა მთანი დაირღუეს, სამართლად გუა-
 ჩუენებს, რამეთუ ურწმუნოვებისა მთანი დაირღუეს ქართლს შინა
 და წყალნი, რომელ დაეყენნეს, დაეყენა სისხლი იგი ყრმათა ეშმაკ-
 თა შეწირვასაჲ, ხოლო ჯმანი ესე ტყეებისანი არიან ეშმაკთა სიმრავ-
 ლისანი, რამეთუ ეგლოვიან თავთა მათთა ოჯრებასა, რამეთუ არიან
 იგინი მეოტ ამით ადგილით ძალითა მალღისაჲთა და ჯუარითა ქრის-
 ტჳსითა“⁴³. შეგუბებული წყალი, რომელმაც „გარდამოხეთქა და
 წარჰქონდა საშინელად ქალაქი“, კერპებისადმი შეწირულ ყრმათა
 სისხლზე გვესაუბრება. ქართველთა წინაპრების მიერ კერპებისად-
 მი ჩვილთა შეწირვის თემას კიდევ ერთხელ უბრუნდება ავტორი
 „წიგნში, რომელი დაწერა მირიან მეფემან ქართლისამან ჟამსა სი-
 კუდილისასა“. ტრაგიკული ექსტაზის მწვერვალამდე აღწევს ასეთი
 წარმოსახვა: „და შეჰამნეს შვილნი მათნი მსხუერპლად კერპთათჳს
 საქაგელთა, და უბრალოდ იგი ერი ქუეყანისაჲ მის. და რომელნი
 შვილთა მათთა ვითარცა თივასა თიბდეს, მამანი ჩუენნი, რაჲთა სათ-
 ნო ეყვენენ კერპთა...“⁴⁴. მისივე ბადალია ხატი: „...დადნეს ვორცნი
 ჩუენნი და განილია სული ჩუენი“. იგი ჩამოგავს ერთ პასაჟს ნეტარი
 ავგუსტინეს „აღსარებიდან“: «...Я носил мою растерзанную
 и окровавленную душу, и не мог ее вынести, и не
 находил места, куда положить ее»⁴⁵ (ხაზი ჩვენია. გ. ფ.). ახალ
 ქართულ პოეზიაში ნიკოლოზ ბარათაშვილმა დაუდგა თავისი ლირი-
 კული გმირის გაღეულსა და მიქანცებულ სულს ასევე ხელთუქმნე-

42 იქვე, გვ. 139.

43 იქვე.

44 ძეგლები, I, გვ. 158.

45 История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. I, стр. 262.

ლი ძეგლი („გინახავთ სული, ჯერეთ უმანკო, მხურვალე ლოცვით მიქანცებულნი?...“).

დიდი ხელოვანის ფანტაზიას ძალუძს შვას ასეთი პოეტურე სანახაობა: „წყალნი აღმართ დიოდეს“, რომელიც მერე ასეთ ვადებში რებას მიიღებს დავით აღმაშენებლის საგალობელში: „...ხუთქალაქელთა შეგინებისა მწვრუ უფროსად ვამრავალწილე, ვითარცა რაა აღმართ მსრბოლმან მდინარემან უკეთურებისამან“⁴⁶. დიდი მწერლის ხელში იძენენ უბრალო სიტყვები ამდენ ძალას: „...ხოლო დაი მისი მიეგებვოდა შესუარული ცრემლითა, ვითარცა სისხლითა“⁴⁷.

მოხმობილ პასაჟებზე თანაბრად ვრცელდება ის დასკვნა, რაც ზემოთ ერთ სურათზე დაკვირვებისას მივიღეთ: თითქმის ყველა მოძრაობას გაქანების უმაღლეს წერტილზე, მდგომარეობას უმაღლეს ხარისხში აღიქვამს და განგვაცდევინებს მწერალი (ქრისტეს ნათელს ზიარებული ბრანჯნი სამადლობელ ლაღადის აღუვლენენ მას, „...რომელი არს უფროს უმაღლეს ყოველთა მაღალთა და უქუესკნელეს ყოველთა ქუესკნელთა“). „ნინოს ცხოვრების“ ავტორს სტატიკური ყოფის ხატვა არ იზიდავს და ხშირად გვამყოფებს ესთეტიკური დაძაბულობის ზღვართან. მოთხრობის მთელ სიგრძეზე იგრძნობა შინაგანი დრამატული წნევა. თუმცა იმავე მწერლის ნახელავია ვარდთა და ნუშთა ყვავილობის ჟამს „ეკალთა შინა ვარდისათა“ მარტოღოშთენილი ნინოს ხატი (იხ. წინა თავი), სადაც იმდენი სინაზე და ლამაზი მოწყენილობაა, რამდენიც მხოლოდ იმ ფრესკებზე გვინახავს, მოციქულს რომ ღვთისმშობლის თმებით შეკრული ჯვარი ვახისა უპყრია ხელთ.

ზემოთ უკვე მოხსენიებულ თხზულებაში სტეფანე მტბევეარს მაჰმადიანთაგან ქართველთა ხოცვა-ჟლეტის ასეთი შემადარწუნებელი სურათი აქვს დახატული: „...ვითარცა მკეცნი ბოროტნი განძხებულნი შეერინეს აღრეულად და ერთიერთსა უსწრობდეს, რომელნიმე მახვლითა სცემდეს, რომელნიმე ჰოროლითა და ისრითა შესხხუეპდეს და დასჭრიდეს ჯორცთა მათთა, დანებითა განაპებდეს, და ღვძლები იგი მათი, ვითარცა ძაღლთა პირითა განეტაცა, და ესრჳთ დასთხინეს სისხლნი მათნი, და ესრჳთ სრულ იქმნა წამება მათი ქრისტჳს მიერ“. მოყვასთა ამ ჟლეტას საგანგებოდ აყურებინებენ გობრონს: „...ცემასა მას მათსა უწყალოდ სისხლი მათი ეპკურებო-

46 ქართული პოეზია (15 ტომად), ტ. I (V—XII სს.), 1979, გვ. 166.

47 ძეგლები, I, გვ. 129.

და მას, და რომელიმე გუამი დავარდის მის წინაშე და რომელიმე გუამი შეგორდის ქუეშე ფერჯთა მისთა“⁴⁸. ხოლო „დავით და კონსტანტინეს წამებაში“ ღრუბლის, მკალისა და მუმლის მთაყენებელსა სურათხატებული მურვან-ყრუს ლაშქრის შემოსევა: „და მკალსა მუმლსა ეფინა ვითარცა ღრუბელი ბნელისაჲ, სიმრავლითა, ვითარცა მკალი და მუმლი, არეთა ჩრდილოვანთა და დაფარა პირი ქუეყანისაჲ“⁴⁹.

ქართულ ჰაგიოგრაფიულ მწერლობაში, როგორც საერთოდ ქრისტიანულ ლიტერატურაში, სუსტია ბუნების მოვლენების, საგანთა გარემოსა და ადამიანის გარეგნობის მხატვრობა. ეს მომენტი ადვილად ასახსნელია ქრისტიანული ფილოსოფიის საფუძველზე, რომელიც ბუნებრივ-გრძნობად გარემოში არ ჰკრეტს სუბსტანციას: „ზღვებმა, მთებმა, მდინარეებმა და ხეობებმა, წყაროებმა, დრომ და დამემ, ისევე როგორც ბუნების საყოველთაო პროცესმა, დაკარგეს თავიანთი მნიშვნელობა აბსოლუტურის განსახიერებისა და შინაარსთან მიმართებაში. ...ყველა დიდი საკითხი სამყაროს წარმოშობის შესახებ, საკითხები იმის შესახებ, თუ საიდან მომდინარეობს, რისთვის არსებობს და საით მიემართება შექმნილი ბუნება და კაცობრიობა... დაიკარგა ღვთაების სულში ხილვასთან დაკავშირებით“. სულიერ სფეროში კი ჭრელი, ფერადოვანი სამყარო კლასიკურად ფორმირებული ხასიათებისა, მოქმედებებისა, ამბებისა ერთი წერტილისაკენ მიიმართა. „ამის წყალობით მთელი შინაარსი კონცენტრირებულია სულის შინაგან ცხოვრებაზე, გრძნობაზე, წარმოდგენაზე, გულზე...“⁵⁰. ყველა ეპოქის ლიტერატურა თავის ძირითად ამოცანას ადამიანის სულიერი სამყაროს გამოსახვაში ხედავს. ამ მხრივ ქრისტიანული ხელოვნება გამონაკლისს არ წარმოადგენს. განსხვავება იმაშია, რომ სხვადასხვა ეპოქისა და მსოფლგანცდის ლიტერატურას სხვადასხვაგვარად ესმის კავშირი სხეულისა და სულისა, გრძნობად-მატერიალური სინამდვილით სულიერი სინამდვილის განპირობებულობა. თუ ანტიკური მსოფლგანცდა ამ ორ მომენტს შორის ტოლობის ნიშანს სვამს იმ პირობით, რომ ამოსავლად მატერიალური სინამდვილე მიიჩნევა, ქრისტიანობა ერთადერთ სინამდვილეს სულიერ ცხოვრებაში ხედავს. აქედან გამომდინარე, ქრისტიანული მწერლობა გამოკვეთილად ადამიანის სულის მწერლობაა.

48 ძგლები, I, გვ. 180—181.

49 ჩვენი საუნჯე, I, გვ. 436.

50 Гегель, Сочин., т. XIII, с. 94.



ადამიანის სულიერი სამყაროს გამოხატვაც პოეზიაში მოქმედების — ქცევის, ექსტის, სიტყვიერი ექსტის და საკუთრივ სულიერ მოძრაობათა საშუალებით ხდება. სწორედ „მოქმედების“ ყველაზე ნათელი და გამომსახველი გადმოშლა ადამიანისა, გადმოშლა როგორც მისი გუნება-განწყობილებისა, ისე მიზნებისა. ის, რასაც ადამიანი წარმოადგენს თავის უღრმეს საფუძველში, პირველად განხორციელდება მხოლოდ ქმედების საშუალებით...“ თუმცა ფერწერასა და ხელოვნების სხვა დარგსაც ძალუძს მოქმედების გადმოცემა ექსტით, მიმიკითა და სხეულთა ურთიერთ-მიმართებით, მაგრამ ამ გზით მოქმედების მხოლოდ ერთი მომენტის ფიქსირება შეიძლება. დასახელებული საშუალებები, გამოსახვის სიცხადის თვალსაზრისით, სიტყვას ვერ შეედრებიან. „...და რამდენადაც ქმედება სულიერი წარმოშობისაა, იგი უდიდეს სიხადესა და განსაზღვრულობას სულიერ გამოხატვაში, სიტყვაში იღებს“. ამიტომ განსახიერება მოქმედებისა, როგორც ასეთისა, „...უპირატესად პოეზიის საგანს შეადგენს“⁵¹.

ამგვარად, არა გარეგნული სახე ადამიანისა და საგნისა, არამედ მოქმედება, ფსიქოლოგიური კომპლექსის მოძრაობა შეადგენს უმთავრეს საგანს პოეზიისა; ესაა პოეტური ხელოვნების ყველაზე სპეციფიკური შინაარსი, ჰეგელის განმარტებით. თუ ლესინგმა მხატვრობა და პოეზია გამიჯნა მასალის (ფერი და სიტყვა) საშუალებით, ჰეგელი უფრო შორს წავიდა და ხელოვნების ეს ორი მომიჯნავე სფერო სპეციფიკური შინაარსის (საგნის) მიხედვითაც განასხვავა.

ლიტერატურული ნაწარმოების სიმძიმის ცენტრი ამა თუ იმ სახის ექსტის მხატვრობაშია, ვინაიდან მასში და მისი საშუალებით მოჩანს ის, „რასაც ადამიანი წარმოადგენს თავის უღრმეს საფუძველში“.

გორკის უთქვამს, რომ ჰეგელი პოეზიასთან მამინ ვაკეც საქმე, როცა „სურვილი გებადება განსახიერებულს ხელით შეეხო“. ამისათვის საჭიროა, რომ პოეტურმა სიტყვამ „მკითხველის მეხსიერებაში უმაღლვე გაამყაროს მოძრაობა, განსახიერებული პირის მეტყველების მიმოხრა და ტონი“⁵².

⁵¹ Гегель, Лекции по эстетике, Сочин., т. XII, стр. 223.

⁵² М. Горький, Собр. сочин. в тридцати томах, т. 24, М., 1954, стр. 489—490.

ალექსეი ტოლსტოის ლიტერატურულ წერილებში არის ასეთი საყურადღებო შენიშვნები: „ეესტში მე ვგულისხმობ არა მხოლოდ ხელის ეესტს, არამედ ადამიანის მთელს შინაგან მდგომარეობას, რომელიცე მუშაობის წამში, ყველა მის მისწრაფებას“; „ეესტს, არა მხოლოდ სულის მოძრაობას“. „ადამიანი გამუდმებით აკეთებს ეესტიკულაციას. ნუ გაიგებთ ამას სიტყვის უხეში აზრით. ზოგჯერ ეესტი — ეს არის განუხორციელებელი ან შეკავებული სურვილი ეესტისა. მაგრამ ეესტი ყოველთვის უნდა იქნას გამოცნობილი...“⁵³. თუ დაჭერილია ცოცხალი და გამომსახველი ეესტი, ფორმის ამ გამჭვირვალე კომპონენტს იქეთ იკვეთება ხასიათი, ბუნება იმ ადამიანისა, საგნისა (მხატვრულ სინამდვილეში საგანიც გარკვეული ეესტითაა აღჭურვილი; გავიხსენოთ თუნდაც ზემოთ უკვე მოხმობილი ეზოს სურათი „კაცია ადამიანიდან“) თუ მოვლენისა, რომლის ექოდაც გვევლინება ეს მოძრაობა.

აი ერთი ეპიზოდი „შუშანიკის წამებიდან“. დედოფალმა ვარსკენის შიკრიკისაგან გაიგო ქმრის გამაზღვანების ამბავი. „ვითარცა ესმა ნეტარსა შუშანიკს, დავარდა იგი ქუეყანასა ზედა და თავსა დამართ სცემდა და ცრემლითა მწართა იტყოდა: „საწყალობელ იქმნა უბადრუკი ვარსკენ, რამეთუ უვარყო ჰეშმარტი ღმერთი და აღიარა ატროშანი და შეერთო იგი უღმრთოთა“. და აღდგა და დაუტევა ტაძარი თვისი და ღმრთის მოშიშებით ეკლესიად შევიდა, და თან მიიყვანნა სამნი იგი ძენი მისნი და ერთი ასული...“⁵⁴. ჩვენ ვხედავთ მკვეთრ მოძრაობათა რიგს: ქმრის ამბავი რომ გაიგო, „დავარდა იგი ქუეყანასა ზედა და თავსა დამართ სცემდა და ცრემლითა მწართა იტყოდა“... ხოლო შემდეგ შუშანიკი „აღდგა და დაუტევა ტაძარი“, „ეკლესიად შევიდა, და თან მიიყვანნა სამნი იგი ძენი მისნი და ერთი ასული...“. მკითხველს პირველი წარმოდგენა უჩნდება გმირის ხასიათის შესახებ: ეს ქალი ღრმა რწმენის, მტკიცე ნების და თავის შინაგან ძალაში დაჯერებული არსება უნდა იყოს.

შუშანიკი სალამომდე ეკლესიაში დარჩა. აქ მას საშუალება ჰქონდა თავის ფიქრებთან განმარტოებულებიყო, გაეზომ-აეწონა თავისი ნაბიჯი, ქმრის მოსალოდნელი რეაქცია და ოჯახის მომავალი, საერთოდ. მწერალი განაგრძობს: „და ვითარცა მწუხრის ქამი აღასრულეს, სახლაკი ერთი მცირე პოვა მახლობელად ეკლესიასა და შე-

⁵³ «Алексей Толстой о литературе», М., 1946, стр. 384, 76, 330—331.

⁵⁴ ძეგლები, I, გვ. 12—13.

ვიდა მუნ შინა სიმწართა სავსე და მიეყრდნა ყურესა ერთსა და
მწართა ცრემლითა ტიროდა⁵⁵. ჰეშმარიტი ხელოვანის გამსჭვალა-
ვი მზერა ძერწავს ამ სცენას. ისე მეტყველია მოძრაობა, რომ პლას-
ტიკური ფორმის უკან უცხადესად იკვეთება გმირის სულს-
ღარება. მომავალზე ქალის ფიქრს დაფერფლილი ბედნიერების აჩო-
ღილი ასდევნებია. სიმწართა სავსე დედოფალი „მიეყრდნა ყურესა-
ერთსა და მწართა ცრემლითა ტიროდა“. მკითხველის მზერა მიჯაჭ-
ვულია ყურეში „მწართა ცრემლითა“ მგოდებელ ქალზე; თითქმის
იმასაც ვხედავთ, როგორ უთრთის მხრები⁵⁶. ასეთ მხატვრობაზე აქ-
ბობდა გორკი, — ხელით გინდა შეეხო გამოსახულებასო. ახალი-
ნიშნებით შეივსო პერსონაჟის ხასიათის მკითხველისეული წარმო-
სახვა: ამ ღვთისმოსავი ქალისთვის ამქვეყნიური ცხოვრებაც ძნელად
დასათმობი იქნება.

მივყვეთ მოქმედებათა ამ რიგს, რომელთა საშუალებით ახალი
დეტალებით ივსება გმირის ხასიათი ჩვენს აღქმაში, მისი კონტურე-
ბი მეტ გარკვეულობას და სიმყარეს იძენს. ეპისკოპოსის, ჯოჯიკისა
და მისი ცოლის დიდი ხვეწნა-მუდარის შემდეგ დედოფალი სასახ-
ლეში დაბრუნდა, მაგრამ „რაჟამს შევიდა იგი ტაძარსა მას, არა დაჯ-
და იგი თუსსა მას გალიაჟსა, არამედ სენაკსა შინა მცირესა“. ვარსკე-
ნი გადაწყვეტს, შინაურულ წრეში, სუფრასთან მოელაპარაკოს გან-
დგომილ ცოლს. „და ვითარცა მოიწია ჟამი პურისაჲ, შევიდეს ჯო-
ჯიკ და ცოლი მისი წინაშე წმიდისა შუშანიკისა, რაჲთამცა მასცა
აქამეს პური, რამეთუ ყოველნი იგი დღენი უზმასა გარდაევლნეს.
და ვითარცა მეტად აიძულეს, და ძლით წარიყუანეს ტაძრად. ხოლო
გემოჲ არარაჲსაჲ იხილა. ხოლო ცოლმან ჯოჯიკისამან მიართუა ღვნოჲ
ჰიქითა და აიძულებდა მას, რიჲთამცა იგი ხოლო შესუა. პრქუა მას
წმიდამან შუშანიკ რისხვით: „ოდეს ყოფილ არს აქამომდე, თუშცა
მამათა და დედათა ერთად ექამა პური?!“ და განყარა კელი და ჰი-
ქაჲ იგი პირსა შეალეწა და ღვნოჲ იგი დაითხია“⁵⁷. ამ მოქმედებაში
გაჯიქებული ქალის გამომწვევი პოზა და უმწეო ბრაზი იხატება. ამ
უკანასკნელს გმირის შინაგანი ნებელობა ლაგამს ვერ ამოსდებს და
სრულიად გაუმართლებელი მიმართულებით წარმართავს. მოქმედე-

55 იქვე, გვ. 13.

56 რ. ბარამიძის სიტყვით, ეს არის „უაღრესად პლასტიკური სურათი“. იხ.
მისი — ნარკვევები მხატვრული პროზის ისტორიიდან, გვ. 139.

57 ძეგლები, I, გვ. 16—17.

ბათა ჯაქვში ასე თანდათან ღრმავდება ჩვენი ნაცნობობა პერსონაჟთან. ასე, ზოგჯერ ეგებ ჩვენდა გაუცნობიერებლადაც, შევძრვართ ნაწარმოების მხატვრულ სამყაროში.

ისტორიკოსი მოგვითხრობს იმას, თუ რა მოხდებოდა მწერალი, — თუ როგორ მოხდა. შუშანიკის წამების აღნიშნულ ეპიზოდებს ისტორიკოსი დაახლოებით ასე მოგვამწვდიდა: შუშანიკმა რომ ქმრის განდგომის ამბავი შეიტყო, ძალიან დამწუხრდა, სასახლე მიატოვა და შვილებიანად ეკლესიის მახლობელ ერთ სახლაკში დაიდო ბინაო. მაგრამ დამწუხრებაც და სასახლის მიტოვებაც ისეთნაირი არსებობს ან იმდენნაირად შეიძლება, რამდენნაირიცაა ადამიანი. იაკობის ნაწარმოებში კი ეს ზოგადი მოქმედებანი ინდივიდუალური სიციოცხლითაა გაცხადებული, აი, „ამ“ კონკრეტულ ადამიანს — შუშანიკს ახასიათებს. ფაბულური სქემა (რა მოხდა), რაც ისტორიულ მონათხრობშიცაა და მხატვრულშიც, ამ უკანასკნელს სიუჟეტში ისხამს ხორცს (როგორ მოხდა). „ფაბულა მხოლოდ გვატყობინებს ობიექტური მოქმედების შესახებ, მიუთითებს მასზე, ინფორმაციას გვაძლევს მის მთავარ პერიპეტიათა შესახებ. სიუჟეტი აყენებს ჩვენს წინ მოქმედებას, როგორც რაღაც ისეთს, რაც ჩვენს თვალწინ ხდება. ...ობექტურ ნაწარმოებს გააჩნია ხარისხობრივი თავისებურება, ვინაიდან იგი კი არ მიუთითებს მომხდარ ფაქტებზე, არამედ აყენებს მას ჩვენს წინ, როგორც მოქმედების მთლიან განვითარებას. ნაწარმოებს „სურს გამოვლინდეს, როგორც მოქმედება, თვითონ იქცეს მოქმედებად“⁵⁸.

თანდათანობით, მოქმედება-მოძრაობის ცოცხალ ნაკადში იწყება ჩვენი ნაცნობობა იაკობის თხზულების მეორე მთავარ გმირთან — ვარსკენ პიტიახშთან. პურობის აღნიშნულ ეპიზოდამდე ვარსკენი ორიოდჯერ გამოჩნდება თხრობაში, ძუნწად მოხაზული ორიოდე შესტით. ამის შესაბამისად მკითხველის წარმოდგენაც მის ბუნებაზე მკრთალია და მიახლოებითი. ის მოქმედება, რომლითაც პიტიახში რეაგირებს ცოლის ქცევაზე პურობის ჟამს, მწერლის საგანგებო ყურადღების საგანი ხდება და პერსონაჟის ხასიათი პირველად სწორედ ამ სცენაში იძენს გარკვეულობას და უფრო ნათლად ავლენს თავის არსს: „მაშინ იწყო უჯეროსა გინებად ვარსკენ და ფერჯითა თუსითა დასორგუნვიდა მას; და აღილო ასტამი, და უხეთქნა მას თავსა, და ჩაპტლა, და თუალი ერთი დაუბუშტა: და მჯილითა სცემდა პირსა

⁵⁸ Теория литературы, кн. II, стр. 430.

მისსა უწყალოდ და თმითა მიმოითრევდა; ვითარცა მკეცი მძვინვარე
ყოდა და იზახდა ვითარცა ცოფი. მაშინ შეუღალ აღდგა ჯოჯიკი,
ძმად მისი, და იბრძოდეს, ვიდრემდის ვუემა იგიცა, და კუბასტიცა
თავსა მისსა მოხეთქა და ჭირით, ვითარცა კრავი მგელსა, გამოეფინა
ველთა მისთა და ვითარცა მკუდარი იღვა წმიდად შუშანიკ ქვეყნისა
სა ზედა, და აგინებდა ვარსქენ თესლ-ტომსა მისსა და სახლისა მათ-
ვრებელად სახელ-სდებდა მას. და უბრძანა შეკრვაჲ მისი და ბორ-
კილთა შესხმაჲ ფერვთა მისთა⁵⁹. ამ პასაჟში ეპიზოდურ როლს ჯო-
ჯიკიც ასრულებს, პიტიახშის ძმა. ეპიზოდური მოქმედებიდანაც ჩანს
მისი სათნო და კეთილი ხასიათი, რასაც ჩვენ კიდევ უფრო შთამბეჭ-
დავად ვგრძნობთ უწინარეს ამ პასაჟისა, როცა მაზლი მხურვალედ
ვევდრება რძალს სასახლეში დაბრუნებას: „უწყი მე, აწ მოავლინნეს
მსახურნი და თრევით წარგიყვანოს შენ. ხოლო წმიდამან შუშანიკ
პრქუა: „უკეთუ შემკრას და მითრიოს, მიხარის, რამეთუ მით სახი-
თა იყოს განჩინებაჲ ჩემი მისგან“. და ვითარცა ესმა ესე მისგან,
ცრემლოოდეს ყოველნი. და ჯოჯიკ აღდგა და ცრემლით გარე გან-
ვიდა⁶⁰. ჯოჯიკი შეაძრწუნა ქცევამ და სიტყვამ რძლისა, რომელსაც
უკვე გამოუგლოვია თავისი ბედი. მამაკაცი უსიტყვოდ „აღდგა და
ცრემლით გარე განვიდა“. ეს არის ნიმუში ესთეტიკური ზომიერებისა,
როცა მწერალი კი არ „აწვალებს“ მკითხველის ცნობიერებას
გმირის განცდებზე ლაპარაკით, არამედ განჭვრეტს, გამოიცნობს იმ
ერთადერთ ყესტს, მოძრაობას, რომელიც მერე თავად ამტყველდე-
ბა და საზრდოს მისცემს ჩვენს წარმოსახვას. ამაზე ამბობდა ა. ტოლ-
სტოი: „თუ თქვენ, მწერალმა, იგრძნეთ, წინასწარ გამოიცანით ყეს-
ტი პერსონაჟისა, რომელსაც თქვენ აღწერთ (ერთი უცილობელი პი-
რობით, — რომ თქვენ ნათლად უნდა ხედავდეთ ამ პერსონაჟს),
თქვენს მიერ გამოცნობილ ყესტს კვალდაკვალ მოჰყვება ის ერთად-
ერთი ფრაზა, სიტყვების სწორედ ისეთი განლაგებით, სიტყვების
სწორედ ისეთი შერჩევით, სწორედ ისეთი რიტმიკით, რომლებიც
ყესტს შეესაბამებიან“⁶¹.

აი მაგალითები „აბო ტფილელის წამებიდან“. მეათე დღეს „მო-
იწინეს მსახურნი იგი მსაჯულისანი“ და აბო განსაკითხავად წაიყვა-
ნეს. მიმავალი თვლებში შესცქერის სიკვდილს და დიდი შინაგანი

59 ძეგლები, I, გვ. 17.

60 იქვე, გვ. 15—16.

61 «Алексей Толстой о литературе», стр. 331.

დაძაბულობის ფასად გარეგნულ სიმშვიდესა და სიამაყეს იხარჩუნებს: „და ესრეთ მიიწია იგი კარსა მას მსაჯულისა მის ამიროისასა; და რაჟამს მიიწია, კადნიერად დასწერა ჯუპანსა მას და თვთცა დაიბეჭდა ჯუარი და წარადგინეს იგი წინაშე მსაჯულისა მის, და ჰრქუა მას მსაჯულმან: „რამ არს, ჰბბუეო, რამ განიზრახე თავისა შენისაჲ?“ ხოლო წმიდაჲ მოწამე აღივსო სულითა წმიდითა და ჰრქუა მას: „მე განვიზრახე და ქრისტიანე ვარ!“⁶² აბოს გმირულ სწრაფვას — სიკვდილის ქამსაც ამაყი და მშვიდი წარსდგეს მოქალაქეთა და შეურაცხყოფელთა წინაშე, ცხადად გვაგრძნობინებს ქესტი: „კადნიერად დასწერა ჯუარი კარსა მას და თვთცა დაიბეჭდა ჯუარი...“. უკომპრომისო გადაწყვეტილების შეუვალობაზე გვესაუბრება მოწამის მოჭრილი ფრაზაც: „მე განვიზრახე და ქრისტიანე ვარ!“ აღიშნული ქესტის შემდეგ ამ ფრაზას იმდენი რეალობა ენიჭება, რომ მას „ვხედავთ“ თითქოს, როგორც გმირის სულის მოძრაობას, ოღონდ სიტყვით ფორმირებულს.

მსგავსი სულიერი განწყობილება იკითხება აბოს მოქმედებაში ჯალათთა წინაშეც, როცა ჯალათებმა მოწამეს ბორკილები და ჯაჭვები მოხსნეს, „...ნეტარმან მან თავით თვისით მსწრაფლ განხეთქა სამოსელი იგი, რომელ ემოსა, და განშიშულებულმან დაიბეჭდა ჯუართა პირი და გუამი თვისი და თქუა: „გმადლობ და გაკურთხევე შენ, სამებაო წმიდაო, რამეთუ ღირს მყავ მე მიმთხუევად ღუაწლსა მას წმიდათა მოწამეთა შენთასა!“ და ესრეთ რამ თქუა, უკუნ ისხნა კელნი თვისნი ჯუარის სახედ ზედა ზურგსა თვისსა და მხიარულითა პირითა და კადნიერითა სულითა ღალად-ყო ქრისტჳს მიმართ და მოუდრიკა ქედი თვისი მახულსა“⁶³.

„სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაში“ მოთხრობილია სამონასტრო მიწების შემომტკიცების ამბავი. ბერები იმ ადგილს მიადგნენ, რომელსაც სამო ეწოდებოდა. სამოს ბინადართ, მათი მიწები რომ ეკლესიას არ ჩაეგდო ხელში, ბერები გამოურეკავთ. „ჩუენ გუენება, — ყვება ერთი მოწაფე სერაპიონისა, — რამთა გარე-შეწერით შემოვლოთ სიმგრჯულე მათ ადგილთაჲ, ვინაჲ პირი სამხრით ვიქციეთ თანა-ალყოლად ერთისა მის მდინარისა. ხოლო გვხილნეს რამ კაცთა მის დაბა-წისქელისათა, იწყეს ყენებად ჩუენდა, და ვითარცა ცოფნი წინა რბიოდეს. ხოლო ჰბბუეი იგი (მეგზური, — გ. ფ.) აყუ-

62 ძეგლები, I, გვ. 70.

63 ძეგლები, I, გვ. 71.

ნებდა მათ...⁶⁴. მოქმედებაში „კაცთა მის დაბა-წისქვლისათა“, რომლებიც ცოფიანივით გარბიან, წინ უხედებიან და აყენებენ ბერებს, კარგად ჩანს იმათი გუნება-განწყობილება.

„შიო მღვიმელის ცხოვრება“ მოგვითხრობს: შიოს დაემთავრა⁶⁵ ევაგრე, რომელიც „იყო შემდგომად მეფისა განმგებელ სამეფოისა საქართველოისა“. ფარსმან მეფემ რომ თავისი სპასპეტის შემონახვება შეიტყო, თვით მოვიდა ბერებთან. „და იხილა რაჲ შემოსილი სამოსლითა მოღუაწეთაჲთა, რაოდენი რაჲ ვინ თქუას, აჩუენებდა ნამეტნავსა მწუხარებასა გულისასა ცრემლთა ცხელთა დათხევითა ქედსა მისსა ზედა და ევედრებოდა ესრეთ მრავალ ჟამ, რათა კუალად განვიდეს მის თანა სოფლად და არა ობოლ ყოს იგი მამულისაგან თუსისა“⁶⁵.

გიორგი მთაწმინდელის გარდაცვალების ამბავში ერთი ასეთი სცენა აქვს დახატული გიორგი მცირეს: მომაკვდავის ოთახში სხვებთან ერთად არიან „კაცნი მოხუცებულნი და აზნაურნი პატიოსანნი — სტეფანე და სუმეონ“. „ხოლო მოხუცებულნი იგი ზემოკსენებულნი, პატიოსანნი, ერთსა ვისმე მღდელთაგანსა, თავით კერძო ნეტარისა მის მდგომარესა, ეტყოდეს, რაჲთა დაასხნეს ჳელნი თუალთა მისთა წმიდათა, განმანათლებელთა ჩუენთა. ხოლო იგი განცვრებული და ვითარცა გონებამიღებული აქა და იქი იხედვიდა და მკსინვარედ ეტყოდა ბერთა მათ, ვითარმედ: „სძინავს მამასა ჩუენსა“. ხოლო მას არავისი მსახურებაჲ ეკმარებოდა“⁶⁶. ქართველთა დიდი განმანათლებლის სიკვდილის ცქერამ სულიერი წონასწორობა და ცნობიერების სინათლე დაურღვია გულმართალ მღვდელს, მას არ ძალუძს თვალები დაუხუჭოს სულიერ მამას, გონდაკარგულივით აქეთ-იქით იყურება და წყრომით ამბობს: „სძინავს მამასა ჩუენსა“.

იოანე და ექვთიმე მთაწმინდელების „ცხოვრების“ ერთი პასაჟი იმ მონაზონს წარმოსახავს, რომელმაც ექვთიმეს მოკვლა განიზრახა. ექვთიმეს ერთი მოწაფეთაგანი, მოძღვრის სამყოფელიდან ვამოსული, კიბით დაბლა ეშვებოდა. „და ვითარცა მცირედ შთავლო კიბეთა გოდლისათა, შეემთხვა მას განცოფებული იგი მონაზონი და პრჭუა, ვითარმედ: „წინაშე მამისა აღვალ და მიყამე“. ხოლო იგი ეტყოდა, ვითარმედ: „არა ჳერ-არს ესრეთ უჟამოდ აღსლვამ მამისა“. და იგი ეტყოდა: „შეუძლებელ არს, ვითარმცა არა აღვედ!“ და

64 ძეგლები, I, გვ. 328.

65 ასურელ მოღვაწეთა ცხ. წ. ძვ. რედაქციები, გვ. 109.

66 ძეგლები, II, გვ. 186—187.

ვითარ არა უტყვებდა აღსლვად სანატრელი იგი მოწაფე მამისად, მეყსეულად განცოფებულმან მან იკადა მახული იგი საეშმაკო და ესრეთ უწყალოდ დაჩხუბა სანატრელი იგი ძმად და თვთველტოდ წარსლვად, და ვითარ-იგი ივლტოდა, შეემთხვა მახულიაწმუნე წაფე მამისად და იგიცა დაჩხუბა მახულითა⁶⁷.

ამ სურათში კი, რომელიც გიორგი მერჩულეს ეკუთვნის, ქალის ექსპრესიულსა და ნერვიულ მოძრაობებში იხატება მომაკვდავი შვილის შემეყურე დედის განცდები. თხზულების ეს თავი გრიგოლ ხანძთელის მოწაფეს ეპიფანეს შეეხება. „ზაფხულისა ყამსა მათა მათ ხორასუნთა გარდამოვიდოდა იგი და მის თანა ძმანი. და იხილეს ადგილი მარჯუე და პურისა ჭამად დასხდეს. და მასვე გზასა დედაკაცი ერთი ვინმე მოვიდოდა და თანა ჰყვანდა ძმ შუდისა წლისაჲ. და იყო ყრმაჲ იგი ხილვითა კეთილ და გონებითა ფრთხილ. და ვითარ მოიწინეს საჩინოსა ნეტარისა მამისა ეპიფანესსა, ყრმასა მას სალმობანი სიკუდილისანი ეწინეს და სენისა მისგან წრტიალისა ისწრაფდა სული განსლვად გუამისა მისგან. ხოლო დედამან მისმან გოდებითა მწარითა აღიტაცა ძმ თვისი და მირბიოდა წმიდისა მის და კმობდა ესრეთ საწყალობელად:

„მ წმიდაო ღმრთისაო, შემეწიე შეუწევნელსა ამას, რამეთუ მომიკუდების შვილი ესე ჩემი, და შემდგომად ღმრთისა შენდა მოვივლტი“. და ძმ იგი თვისი დაადგო წინაშე ფერჯთა ეტუფანესთა. ხოლო იგი ცრემლითა სავსე აღდგა, რამეთუ იყო ბუნებით მოწყალე, და დავარდა წინაშე ქრისტჱსა და თქუა: „უფალო ღმერთო ჩუენო, იესუ ქრისტე, იხილენ ცრემლნი ჩემნი და ცრემლნი საწყალობელისა ამის დედაკაცისანი და წყალობა ყავ ყრმასა ამას ზედა...“⁶⁸.

„ნინოს ცხოვრების“ უადრეს (მატბერდულ) ტექსტში ქართველთა განმანათლებლის მამის — ზაბილონის მიერ განდგომილ ბრანჯთა (ფრანჯთა) დამარცხების ამბავია გადმოცემული. რომის იმპერატორმა დამარცხებულებს სიკვდილი გადაუწყვიტა. ბრანჯთა მეფემ და მთავრებმა ვედრებით ითხოვეს: მოგვნათლეთ და მერე მოგვკალითო. ნათელს ზიარებულნი მადლობას შესწირავენ ქრისტეს, მოთქმით მოიგონებენ სამშობლოში დატოვებულ შვილებს — „მკვდრთა ბნელისათა“ და ჯალათს მიმართავენ: „მოვედინ მეკრმლჱ ეგე და აღიხუენით თავნი ჩუენნი ჩუენგან“. ავტორი განაგრძობს: „ამას რაჲ

67 ძეგლები, II, გვ. 87.

68 ძეგლები, I, გვ. 291.

ხედვიდა ზაბილოვნ, აღიძრა გონებითა და ტიროდა, რამეთუ ვითარცა ცხოვართა თავნი თუსნი კლვად წარეპყრნეს და ვითარცა კრავთა შეილთა მათთა სწყალობდეს⁶⁹. მწერალმა მკითხველიც მსგავსად უნდა იფიქროს „აღძრა გონებითა“, როცა სიცოცხლესთან გამოსაღმებისა და შიშის შოს უმწეო სიბრალულ-სიყვარულის განცდას ამდენი რელიეფურობა მიანიჭა. ცოტა ხნის შემდეგ კი ჰაგიოგრაფი თვითონ ზაბილონს წარმოგვიდგენს მსგავს ემოციურ სამოსელში. ნინო რომ თორმეტი წლის გახდა, მშობლებმა „განყიდეს ყოველი, რააცა აქუნდა, და წარვიდეს იერუსალჴმდ“. თვით ნინო ყვება: „მაშინ მამამან ჩემმან დაიწერა ჳუარი პატრიაქისაგან და განიჯმნა დედისაგან ჩემისა და შემიტკბო მე მკერდსა მისსა და დამალუარნა ვითარცა ღუარნი ცრემლნი თუსნი თუალთა და პირსა ჩემსა და მრქუა: „შენ, მხოლოვო ასულო ჩემო, ესერა დაგიტევებ შენ ობლად ჩემგან და მიგიითუ-ალავ შენ ღმერთსა ცათსა, მამასა ყოველთა მზრდელსა და უფალსა, რამეთუ იგი არს მამაა ობოლთაჲ და მსაჯული ქურივთაჲ. ნუ გეშინინ, შვილო ჩემო!“⁷⁰.

მირიან მეფეს რომ თხოთის მთაზე მზე დაუბნელდა, უკანასკნელად ნინოს ღმერთს შესთხოვა შველა. მხოლოდ „მაშინ განთენა და მსწრაფლ გამობრწყინდა მზე“. ახლა მწერლის ამოცანაა მკითხველის წარმოსახვა დაუახლოვოს აფექტის სიმძაფრესა და განცდის სტიქიონურ ძალას, რაც მირიან მეფეს უნდა დაუფლებოდა ამ აქტის შემდეგ. ამ ამოცანის შესრულებაც შინაგანი ძაბვით გამოჩეულ მოძრაობათა კომპლექსს დაეკისრა: „მაშინ გარდამოვიდა მეფე ცხენისაგან და დავარდა პირდაქცევით ქუეყანასა ზედა სულ-თქუმით და ტირილით. და აღდგა და განიპყრნა კელნი აღმოსავლეთით და თქუა: „შენ ხარ ღმერთი ყოველთა ზედა ღმერთთა და უფალი ყოველთა ზედა უფალთა“⁷¹.

„წამება დავით და კონსტანტინესი“ სამცხიდან იმერეთში მურვან-ყრუს შემოსევას გვისურათებს: „წმიდამან დავით სახელი ქრისტესი ფარად მიუპყრა და განაძლიერა გუნდი თუსი და უშიშ-ყვნა იგინი, აღიზახა ვითარცა ლომმან, და აოტნეს და განაბნინეს იგინი და ურიცხვ მოსრეს, და აღუდგინეს ძლევაჲ დიდი ქრისტეანეთა. მაშინ მეოტნი უკუნჩქეცნ და უთხრეს მურვან ყრუსა, რაჲ-იგი მოწევნულ იყო მათ ზედა, ვითარმედ წინამბრძოლნი და ლაშქარნი რჩეულ-

69 იქვე, გვ. 108.

70 ძეგლები, I, გვ. 110.

71 იქვე, გვ. 135.

ნი შენნი მოსრეს შეშის მსახურთა. ხოლო მან პირსა თუსსა იკრნა
კელნი თუსნი და თქუა, ვითარმედ: „და ვინ არს მკადრე, რომელსა
წინა აღუდგა დიდსა მოციქულსა მუჰმადსა, დედის ქმნისა“
ესე თქუა და შეუზახა ყოველსავე სიმრავლესა წარმომართანსა, და
წარმოემართნეს, ვითარცა ქჷშამ სიმრავლითა, და მოვიდეს ქუეყა-
ნად არგუეთისა და შეიცვეს ტყე და ველი და მთანი და ბორცუნი“⁷².

დავითის გამბედაობას და სიმამაცეს წარმოგვიდგენს ხატი
„აღიზახა ვითარცა ლომმან“. სისხლს დახარბებულ და გამძვინვარე-
ბულ მტარვალს ეჭვრეტთ მურვან-ყრუს შთამბეჭდავ ქესტში: „ხო-
ლო მან პირსა თუსსა იკრნა კელნი თუსნი და თქუა...“. აღზევებული
მტრის სტიქიონისებურ განცდას ქმნის ასეთი სურათი: „...და წარ-
მოემართნეს, ვითარცა ქჷშამ სიმრავლითა, და მოვიდეს ქუეყანად
არგუეთისა და შეიცვეს ტყე და ველი და მთანი და ბორცუნი“.

ჩვენთვის საინტერესო საკითხის არსს, როგორც დასაწყისში
ვთქვით, არ ქმნის მსჯელობა იმ ენობრივ მასალაზე, რომელშიც ესა
თუ ის მოქმედებაა გაფორმებული. მხატვრული ენა ამ შემთხვევაში
გარეგნული ფორმაა მოქმედება-მოძრაობის იმ კომპლექსისა, რო-
მელთა განსახიერებითაც კონსტრუირდება მკითხველის ცნობიერე-
ბაში ბუნება და ხასიათი გმირისა. როდესაც ნაწარმოებში ვკითხუ-
ლობთ: „ხოლო მან პირსა თუსსა იკრნა კელნი თუსნი...“ ან: „ჯოჯიკ
აღდგა და ცრემლით გარე განვიდა“, — ფრაზა პირდაპირ, უშუა-
ლოდ მიუთითებს, აჩვენებს ქესტს (და ამ უკანასკნელის გზით —
პერსონაჟის სულის ვითარებას). ხოლო როცა სხვაგან მწერალი გვა-
უწყებს: „აღიზახა ვითარცა ლომმან“ ან: „ვითარცა ცოფნი წინა
რბიოდეს“, — ფრაზაში ქესტი გაშიშვლებული კი არაა, შეფარულია:
მწერალი შემოვლითი გზით აჩვენებს, — შედარება-მეტაფორებით,
წარმოსახვა გაშუალებულია⁷³. აქ უკვე მხატვრული მეტყველების,
ნაწარმოების პირველი, გარეგნული ფენის (რომელშიც მხატვრული
აზრია გასაგნებელი) ასპექტში შევდივართ, მაგრამ მთავარი ისაა,
რომ „ამ ენობრივი ფორმის „ქვეშ“ იმალება მწერლის აზროვნების
შინაგანი ფორმა — მის მიერ (ხოლო შემდეგ მკითხველისაგან) ხ-

72 ძეგლები, III, 1971, გვ. 251—252.

73 პირველი ტენდენცია განსაკუთრებით დამახასიათებელია, მაგალითად,
ვაჟა ფშაველას პოეზიისათვის. გაშუალებული წარმოსახვა გაბატონებულია „ვეფ-
ხისტყაოსანში“. ჩვენ ტენდენციითა ინტენსივობას ვგულისხმობთ, თორემ ორივე
მწერლის შემოქმედებაში საპირისპირო წარმოსახვის შრავალი და საგულისხმო
მაგალითია.

ლული, გაცნობიერებული დამახასიათებელი მოძრაობანი, ექსტები ადამიანებისა და საგნებისა. სწორედ ამ ექსტების წარმოსახვასა და შექმნაშია შემოქმედებითი მოღვაწეობის საფუძველი“. ანაფუძველნი სათვის შეიძლება მიემართოთ ფერწერას, სადაც აგრეთვე შეიძლება გვაქვს გარეგან და შინაგან ფორმასთან. პირველს ის ფერები და ხაზები ქმნიან, რომელსაც საგნობრივად ვხედავთ ტილოზე, მეორეს — ის გარეგნობა თუ სხეული, რომელსაც ეს ფერი და ხაზი წარმოვდიდგენს. თვითონ ფერწერის ბოლოსდაბოლოს „საქმე აქვს სწორედ სხეულის ფორმასა და ფერთან, ხოლო საღებავები და ხაზები წარმოადგენს საშუალებებს ამ წარმოსახული და ხილული გარეგნობის ზუსტი ხორცშესხმისათვის, ისევე, როგორც ფრაზა გვევლინება გამოცნობილი ექსტის ხორცშესხმის საშუალებად. მაყურებელი საღებავებსა და ხაზებში განსახიერებული საგნის გარეგნობას აღიქვამს: მკითხველი ფრაზაში აღიქვამს ექსტს. რა თქმა უნდა, მაყურებელმაც და მკითხველმაც შეიძლება განიცადოს აღფრთოვანება და ტკბობა თვითონ საღებავებისა და თვით ფრაზის სიზუსტითა და სილამაზით, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მათ მიერ დანახულია ის, რასაც ეს საღებავები თუ ეს ფრაზა ხორცს ასხამს“.

3

აქამდე ჩვენ ისეთ მოქმედებათა შესახებ ვლაპარაკობდით, რომლებიც ფიზიკური ობიექტურობით არსებობენ, რომელთა თვალით დანახვა შეიძლება. როცა ნაწარმოებში ვკითხულობთ: „მიეყრდნა ყურესა ერთსა და მწართა ცრემლითა ტიროდა“, — როგორც უკვე ვთქვით, ჩვენი წარმოდგენითი მზერა მიჯაჭვულია ფიგურაზე, იმასაც ვხედავთ, როგორ უთრთის ქალს მხრები, ხელით გინდა შეეხო გამოსახულებას. ან როცა მწერალი იმ ქართველობას, ეროვნული გრძნობა რომ შესუსტებია, ადარებს გაღეულ ლერწამს, რომელიც დღეს თუ არა ხვალ წელში გადატყდება „ქართაგან ძლიერთა“, სურათის გამომსახველობითი ძალა მთლიანად მხედველობით შთაბეჭდილებაზეა დამყარებული. ყველა მსგავს შემთხვევაში ლიტერატურული სახის გამომსახველობითობა გარკვეული საზომით მხატვრობის ელემენტებს შეესაბამება.

მაგრამ თუ მივიღებთ, რომ ლიტერატურული სახის გამომსახ-

ველობითობას მხოლოდ მხედველობითი შთაბეჭდილება განსაზღვრავს, მაშინ რა ვუყოთ იმ პოეტურ სახეებს, რომლებიც საჯნობრივ აღქმაზე არაა აღმოცენებული, მაგრამ რომელთა გამოხატულებებიც ძალას ვერსად გავეჭვებით. აი მაგალითები:

„შუშანიკის წამებიდან“: „ეშმაკი თხრიდა გულსა მისსა“ (ვარაქენისა);

„ნინოს ცხოვრებიდან“: „შეეურვა სულსა ჩემსა“ (ნინო ამბობს);

„სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებიდან“: „მწუხრ არს და მიდრეკილ დღე“.

სიტყვის მრავალწახნაგოვნება და უნივერსალობა ამ ხატებში ცხადად გადის მხედველობითი აღქმის ფარგლებს გარეთ. ეს აძლევენ საშუალებას იაკობ ხუცესს გამოსახოს ის მოძრაობაც, რომელსაც მხოლოდ ვარსქენი განიცდის და არ შეიძლება გრძნობის ამა თუ იმ ორგანოთი აღიქვას ვინმემ გარედან. შეიძლება მხატვარმა დახატოს ეშმაკი, რომელიც მისდგომია და თხრის ადამიანის გულს, მაგრამ ფერწერული სახე მაშინ ისეთ ესთეტიკურ შინაარსს შეიძენს, რაც ლიტერატურულ ნაწარმოებში არ არის (ეშმაკი, რომელიც სულში ჩაძვრომია პიტიახშს და გულს უთხრის, რთულ, მრავალგვარ და სრულიად ინდივიდუალურ იმპულსებითაა ნაკვები. სხვას რომ თავი დაეანებოთ, ფერწერულ ტილოზე ამ მრავალგვარობისა და ხაზგასმული ინდივიდუალურობის გამოსახვა არ მოხერხდება იმ გარკვეულ შეზღუდულობათა გამო, რაიც ნიშანდობლივია სახვით ხელოვნებათათვის). მიუხედავად ამისა, იაკობ ხუცესის ნახელავს სიცხადე და გამომსახველობითობა სრულიად არ აკლია, როგორც არ აკლია იგი ნინოს დრამატული შინაგანი განცდის პოეტურად გამოქანდაკებას: „შეეურვა სულსა ჩემსა“. მწუხარებს და კვნესის ადამიანთა სიბრალულთ შეჭირვებული სული მოციქულისა. რაჟი არც ერთი და არც მეორე ხატი არ შეიძლება გადატანილ იქნას ფერწერულ ტილოზე, ეს არ აფერმკრთალებს მათს კონკრეტულობას და სიცხადეს. თუ ჩვენ გარემომცველი ფიზიკური სინამდვილის საგანთა ზემოქმედებაზე უფრო მძლავრად, კონკრეტულად და ხელშესახებად ხშირად განვიცდიით და აღვიქვამთ ზემოქმედებას ჩვენივე სულიერი ცხოვრებისა, განა იმ სურათების განსაზღვრულობასა და კონკრეტულობაში შეიძლება დავეჭვდეთ, რომლებიც მას გამოსახავენ? ისინი ხომ სრულიად შესაცნობი ნამდვილობითა და ანგარიშგასაწევი ძალით აღელვებენ და კვალს დააჩნევენ ჩვენს სულს.

როცა ვკითხულობთ: „მწუხრ არს და მიდრეკილ დღე“; არ შე-

იძლება არ გაგვაოცოს სიტყვის გამომსახველობითმა ძალამ. კრიტიკული განსჯა კი ადვილად შეამჩნევს, რომ ასეთ წარმოსახვაში უფრო-თი შესატყვისობა (სიზუსტე) იგნორირებულია, ფაქტის (მოსალოდ-ვების) აღწერილობის ნაცვლად, ისეთი რამაა შემოთავაზებული, რომელიც ჩვენს უშუალო მხედველობით შთაბეჭდილებებს სრულიად არ უწევს ანგარიშს. ეროვნულ სალაპარაკო ენაში სავესებით კონკრეტული, საგნობრივი მნიშვნელობა აქვს ასეთ სიტყვათშეხამებას — „მიდრეკილი ადამიანი“ (მაგალითად, სტეფანე მტბევიარის მოთხრობაში გობრონი მიმართავს ამირას: „მე პირველადვე გითხარ შენ არა მიდრეკად ქრისტეს უფლისა ჩემისაგან“), „მიდრეკილი ხე“. ასეთი მნიშვნელობა მაშინვე იკარგება, როცა „ადამიანისა“ თუ „ხის“ ნაცვლად ჩავსვამთ „დღეს“. ხელიდან გვეცლება კონკრეტულ-საგნობრივი შინაარსი სიტყვისა „მიდრეკილი“ და იბადება ახალი, გადატანილი მნიშვნელობა. მხატვრულმა აზროვნებამ ზედაპირიდან სიტყვის სიღრმეში შეაღწია, იქ მთვლემარე პოტენციალური შესაძლებლობანი გამოიყენა. სიტყვა ახლადმოპოვებული ენერგიით დაიმუხტა. უშუალო მხედველობით შთაბეჭდილებაზე დამყარებული გამომსახველობითობა სიტყვისა — „მიდრეკილი“ ჩაქრა, რათა „დღე“ სიტყვასთან შეხვედრისას წარმოიშვას ახალი კონკრეტიზირებული შინაარსი, სადაც ბუნების ობიექტური გამოვლინება (მოსალოდვება) ადამიანის სულშია გადატეხილი, მასთან ემოციურ მიმართებაშია გამდიდრებული. ის, რომ ახალი, ემოციური შეფერილობა სუბიექტს შეაქვს ობიექტში, ემოციის ნამდვილობას და სიცხადეს არ უარყოფს. ამისდაკვალად, არც პოეტურ სიტყვას, რომელიც ამ ემოციურ საწყაროზე გვესაუბრება, არ აკლია კონკრეტულობა და ძალუძს გამომსახველობით სიცხადეს ფლობდეს. „პოეზია, — ამბობს ქ. კოდუელი, — ანიჭებს რეალურ სამყაროს ემოციურ შეფერილობას. ...იმის გამო, რომ ეს ემოციური საღებავები არაა მეცნიერული (იგულისხმება — ფიზიკური რეალობით არ არსებობს, მაგალითად, „მიდრეკილი დღე“, — გ. ფ.), არარეალური როდია. ისინი ხომ თვით გენოტიპის ინსტინქტებს ახასიათებს, ხოლო ეს ინსტინქტები ისევე რეალურია, როგორც თვით მიწა. მნიშვნელობა პოეზიისა, რომელიც გარემომცველ სამყაროს განსაკუთრებულ სახეს აძლევს, იმაშია, რომ ჰერეტს უსასრულობას გენოტიპის ცდათა — გადააკეთოს საწყარო თავისი სახის შესაბამისად და მსგავსად, რაშიც იგი მუდმივად მზარდ წარმატებას აღწევს“⁷⁵.

75 Иллюзия и действительность, стр. 269—280.

ასე, ემოციურ პლანში ადამიანის შესაბამისადაა გადაკეთებული ბუნებრივი მოვლენა „მიდრეკილი დღის“ ხატში. სიღრმეში მთელმარე ენერგიით დამუხტულმა სიტყვამ („მიდრეკილს“⁷⁶ მხატვრის მხედველზე მიუთითა, რომელიც პოეტური აზროვნების მხატვრულ იქნა აღმოჩენილი (ხოლო აღმოჩენილ იქნა იმიტომ, რომ არსებობდა; არსებობდა, ვითარცა სინამდვილე სულისა, იდეალურად). „მიდრეკილი დღის“ ხატში ნაგრძნობია შენელებული მაჯისცემა დროის მდინარეებისა, სული დაღლილობისა ადამიანის თუ სამყაროს მოძრაობაში. ამ რიტმის აღდგენაში, ამ სულის საგრძნობობაშია სწორედ გამომსახველობითი ძალა და სიცხადე სურათისა.

(ეს მით უფრო ნათელი გახდება, თუ გავითვალისწინებთ იმ კონტექსტს, სადაც ეს სახე გვხვდება. სერაპიონ ზარზმელი და მისი მოწაფეები ცისკრიდან მოყოლებული მიიკვლევენ გზას ტყესა და ღრეში, რათა, რაც შეიძლება მეტი მიწა შემოიმტკიცონ. იმდენი ვიარეთო, ამბობს ერთი ბერი, „არღარა იყო ჩუენ თანა სახე სამოსელთა ჩუენთაჲ და ყოვლითურთ დაბძარულ იყვნეს ასონი ჩუენნი“. სერაპიონის მეორე მოწაფე, „მაშვრალობისაგან მგზავრობისა“ ქანც-გაწყვეტილი, წამოიძახებს: „აჰა ესერა, არა დაშთომილ არს სული ჩუენ თანა...“. აი, ასეთ სიტუაციაში ამბობს მეგზური ია: „მწუხარ არს და მიდრეკილ დღე“⁷⁶. როგორც ვთქვით, ამ ხატში ბუნების ობიექტური გამოვლინება ადამიანის სულშია გადატეხილი, მასთან ესთეტიკურ მიმართებაშია გარდაქმნილ-გამდიდრებული, ემოციურადაა შეფერილი (თუმცა ეს სახე წარმოშობით სახარებისეულია, მაგრამ, როგორც კონტექსტიდანაც ჩანს, იგი ორიგინალურ წარმოსახვაშია „გადახარშული“. იგი საუკეთესო ნიმუშია ლიტერატურული სახის სპეციფიკური გამომსახველობითობისა, რაც ამჯერად საგანგებოდ გვანტერესებს).

სამივე მხატვრულ სახეს ისეთ სფეროებში შევყავართ, რომლებიც სულიერ (იდეალურ) სინამდვილედ არსებობენ და სადაც ხელი არ მიუწვდება ფერწერას. აქ პოეტური ხელოვნების სპეციფიკურ შინაარსთან გვაქვს საქმე, რომელიც, ჰეგელის თანახმად, „...თავის უდიდეს სიცხადესა და განსაზღვრულობას იძენს მხოლოდ და მხოლოდ სულიერ გამოხატვაში, სიტყვაში“⁷⁷. სულიერი, იდეალური სინამდვილის კონკრეტულობა, რა თქმა უნდა, იმ ხელოვნებაში მიი-

⁷⁶ ძეგლები, I, გვ. 330.

⁷⁷ Лекции по эстетике, Сочин., т. XII, стр. 223.

ლებს მეტს გამომსახველობით სიცხადეს, რომლის მასალა (სიტყვა) თავად იდეალური წარმოშობისაა, სულის პროდუქტია. სიტყვიერი სახის გამომსახველობით შესაძლებლობათა უსაზღვროება სწორედ მისი იდეალური ბუნებიდან წარმოდგება.

გოეთეს ლიტერატურულ ნააზრევში არის საინტერესო მითითება პოეტური გამომსახველობის თავისებურ, განუმეორებელ ხასიათზე. „...ამ ნაცრისფერ ცრემლებსა და ოქროსფერ მდებლობებს ვერ განასახიერებ ფერწერაში: ეპითეტები სუვესტურია ტონის, აღქმის სიცხადის, საგნის არამატერიალური თვისობრიობის აზრით. საბერძნეთის ღმერთებს ყოველთვის ისე არ ხატავდნენ, როგორც აღწერდნენ ხოლმე; ძოწისთითება ეოსი ეკუთვნის პოეზიას, არა ფერწერას, ისევე, როგორც შექსპირისეული სახე შეფაკლული დილისა, რომელიც ჟღალ-წაბლისფერ მოსასხამში მოემართება აღმოსავლეთით მდებარე დაცვარულ გორაკებზე“⁷⁸.

მთელი ამ მსჯელობიდან ის უცილობელი დასკვნა შეიძლება მივიღოთ, რომ ლიტერატურული სახის გამომსახველობითი კონკრეტულობა სულ სხვა ხასიათისაა, ვიდრე იგივე მომენტი ფერწერული ხატისა. თავისუფალი უნივერსალობა და იდეალური ბუნება სიტყვისა ანიჭებს მისგან შექმნილ მხატვრულ კონსტრუქციას უნარს, გასცილდეს მხედველობითი აღქმის საზღვრებს და მძლავრად განგვაცდევინოს არამატერიალურ თვისობრიობათა სიცხადე, ნამდვილობა. ლიტერატურული სახის ეს უნარი კარგადაა გაანალიზებული ნ. გეის მიერ: „მწერალი აზროვნებს, რა თქმა უნდა, არა მარტო, დროდადრო კი, არა იმდენად თვალსაჩინო, ფერწერული სახეებით, რომლებიც მერე სიტყვიერ სამოსელში გაეხვევა, „აღიწერება“ სიტყვიერ. მაგრამ ლიტერატურული სახე უეჭველად გამომსახველობითია, რაჟღერდება რეალობის უტყუარობას გადმოგცემს მის თვისებათა და გამოვლინებათა მრავალფეროვნებაში, მის თვისობრიობათა საოცარ მრავალზომიანობასა და სიმდიდრეში“. ჰეშმარტ პოეტურ სახეს „...შემოაქვს ნაწარმოებში თრთოლვა, მომხიბვლელობა და სიცოცხლე იმისა, რაც შედარების საგანადაა გამოყენებული“. ამის კვალობაზე პოეტურ ნაწარმოებში გამომსახველობითობის საზღვრები განვრცობილია. „სამყაროს ასეთ წარმომადგენლობაში“, მისი „სიმდიდრისა და მრავალსახოვანების სახეში „გადატუმბვაში“ ვხედავთ ჩვენ სწორედ სიტყვიერი სახის გამომსახველობით ფუნქციას...“⁷⁹.

⁷⁸ იხ. А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940, стр. 84.

⁷⁹ Искусство слова, стр. 104, 109.

ამრიგად, ლიტერატურული სახის გამომსახველობითობა და სი-
ცხადე სპეციფიკურია და მნიშვნელოვანწილად განუყოფელია.

ახლა ჩვენ წარმოვაჩინთ მოქმედება-მოძრაობის უწყვეტ კონტინუ-
სახეებს ქართული ჰაგიოგრაფიიდან, რომელთა განმარტებას უნდა
ეფექტი სპეციფიკურ-ლიტერატურულია და სადაც შესაძარბელსა
და შედარებულს შორის უშუალო, მხედველობითი ადექვატურობა
გამორიცხულია. მხატვრული სახეები ამ რიგისა პირობითად შეი-
ლება რამდენიმე ჯგუფად გავაერთიანოთ.

ა) ხატები იმ მოქმედება-მოძრაობათა, რომლებიც ჰაგიოგრაფი-
ული თხზულების მთავარი გმირის მთლიან-პიროვნულ სახეს, მას
ზოგად ბუნებას წარმოგვიდგენენ.

გიორგი მცირე:

პატარა გიორგი „ვითარცა მორჩი კეთილი აღმოცენებასავე
თუსსა თანა ყოფადსა მას წარმატებასა აუწყებს ქუეყნის მოქმედ-
თა... ესრეთ ვითარცა ახალნერგი შუენიერი იზარდებოდა მონას-
ტერსა მას შინა“⁸⁰.

ბაგრატ მეფისაგან საქართველოში საგანგებოდ მოწვეული გი-
ორგი: „დაცემულთა აღჰმართებდა, ხოლო დაცემადთა განამტკიცებ-
და: მოწყლულთა ისრითა უხილავთა მტერთათა განჰკურნებდა, ხო-
ლო მოწყლვადთა მათ მოწყლვისაგან უვნებელად დაიცვიდა: დანთქ-
მულთა ღელვათა შინა ვნებათასა აღმოიყვანებდა, ხოლო დანთქმად-
თა დანთქმად არა უტევებდა, არამედ ვითარცა კელოვანი მენავეთ-
მოძღუარი ზღვსაგან ამის სოფლისა დაუთქმელად განარინებდა“⁸¹.

იაკობ ხუცესი:

შუშანიკმა „ექუსი წელი ციხესა მას შინა აღასრულა და წესიე-
რებითა საღმრთოთა ყუაოდა: მარხვითა, მარადის მღჰმარებითა,
ზედგომითა, თაყუანის-ცემითა უწყინოდ და კითხვითა წიგნთათა
მოუწყინებელად. განაბრწყინა და განაშუენა ყოველი ციხე იგი სუ-
ლიერით მით ქნარითა“⁸².

„ცხოვრება შიოსი და ევაგრესი“:

შიომ „მრავალნი ჟამნი წარვლნა აღგზნებულსა მას საკმილსა
შინა მარტოდმყოფობისასა...“⁸³.

მეტაფრასული რედაქცია „შიოსა და ევაგრეს ცხოვრებისა“:

80 ძეგლები, II, გვ. 112—113.

81 იქვე, გვ. 163.

82 ძეგლები, I, გვ. 22.

83 იქვე, გვ. 219.



შიო „ქამთა მრავალთა მოთმინე იყო რამ მღვმესა მას შინა მოღ-
 ეწელი ღუაწლსა მოღუაწეთასა, განიკაფა ყოვლითურთ სხეული მისი
 შრომათა მიერ და ჭირთა, რამეთუ შეიღება იგი ფერსა სიშავისასა
 მიმღებელი ნოტიობისა და ძნელ-სულობისა გესლითა სხუად ქრწმუნულნი
 და უცხოდ ფერად შეცვალებული და სრულიად განლუული და მღვმესა
 ჰნარი ჯორცითა ტყავისა მიერ და ძუალთა დაიცივიდა ხატებასა“⁸⁴.

ერთის შეხედვით გვეჩვენება, რომ მხატვრული სახე, სადაც კე-
 თილ ყლორტზე („მორჩი კეთილი“, რომელსაც მერე დემეტრე
 მეფის საგალობელში ვხვდებით), დაცემულთა აღმართებაზე, ისრიო
 მოწყლულთა განკურნებაზეა ლაპარაკი, სწორედ მხედველობითა,
 საგნობრივ სიცხადეს ემყარება. მაგრამ არც ერთ შემთხვევაში მა-
 ტერიალურ თვისობრიობაზე არაა ლაპარაკი და არც ერთი ხატის
 ფერწერული წარმოდგენა არ შეიძლება. გიორგი მცირე კეთილ
 ყლორტზე კი არ ლაპარაკობს, როგორც მატერიალურ საგანზე, არა-
 მედ იმ არამატერიალურ თვისობრიობაზე, რომ მორჩი კეთილი აღ-
 მოცენებისთანავე მიანიშნებს, „აუწყებს ქუეყნის მოქმედთა“ მომა-
 ვალ ნაყოფსავსეობას, „თანა ყოფადსა მას წარმატებასა“. მატერია-
 ლური საგნიდან გამოწვლილული ეს არამატერიალური თვისობრიო-
 ბა, უფრო ზუსტად ის, რითაც სუბიექტი ამდიდრებს ობიექტს მას-
 თან ემოციური მიმართების პროცესში, გამოყენებულია ასევე იდეა-
 ლური შინაარსის — პერსონაჟის სულიერი ბუნების წარმოსადგენად.
 უშუალო მხედველობით ასოციაციას, საგნობრივ ადექვატურობას
 არც მეორე ხატი გულისხმობს, რომელიც დაცემულთა აღმართებაზე,
 დაცემადთა განმტკიცებაზე, ისრით მოწყლულთა განკურნებაზეა
 დამყარებული; ამის საპირისპიროდ, როცა მწერალი („დავით და
 კოსტანტინეს წამების“ ავტორი) ამბობს, რომ დავითმა „განაძლიე-
 რა გუნდი თჳსი და უშიშ-ყვნა იგინი, აღიზახა ვითარცა
 ლომი მან, და აოტნეს და განაბნინეს იგინი და ურიცხჳ მოსრეს“, --
 ამ შემთხვევაში პერსონაჟის მოქმედებას უშუალოდ ვუკავშირებთ
 ლომის მოქმედებას, ადამიანის შეუპოვრობას და შემართებას ნადირ-
 თა მეფის შემართებაში ვჭკვრეტთ პირდაპირ, საგნობრივად. ასევე
 პირდაპირ მხედველობით ანალოგიას ეფუძნება, საგნობრივად კონ-
 კრეტულია ეს ხატი: მირიან მეფე „...დავარდა პირდაქცევით ქუე-
 ყანასა ზედა სულთქუმით და ტირილით. და აღდგა და განიპყრნა
 კელნი აღმოსავლეთით და თქუა...“. ამათ საპირისპიროდ „მოწყ-
 ლულთა ისრითა უხილავთა მტერთაჲთა“ განკურნების ხატი უხილა-

⁸⁴ ასურელ მოღუაწეთა ცხ. წ. ძვ. რედაქციები, გვ. 140.

ვი, „ფარული სურათია“⁸⁵, მარტო მხედველობით მოკლებული, მაგრამ ავსებული სულიერი სათნოების ბით და ამ სათნოებასავით ცხადი, ზემოქმედი, ძალისხმევით სამი სახე უფრო თვალსაჩინოდ ავლენს თავის მატერიალურ სტრუქტურას.

ბ) მეორე ჯგუფად შეიძლება გამოვყოთ მთავარი გმირის ის მოქმედება-მოძრაობანი, რომლებიც უფრო კონკრეტულ თვისებასა და ქცევას წარმოგვიდგენს.

გიორგი მცირე:

კონსტანტინეპოლში ბიძამ და ფერის ჯოჯიკის ძის ქვრივმა გიორგი განსასწავლად მიაბარეს „კაცთა ფილოსოფოსთა და რიტორთა“. ყრმამ დაყო „...სწავლასა მას შინა ათორმეტი წელი, და ვითარცა ქუეყანამან კეთილი თესლი სწავლულებისაჲ შეიწყნარა ურნატთა შინა სულისა თუსისათა, რომელი-იგი ეამსა თუსსა გამოლებად ეღვა აღვსებად სულსა მშვიერთასა“⁸⁶.

გიორგის სულიერი ენერგია, სათნოება, რწმენისა და მშობლიური კულტურის სიყვარული, ორგანიზატორული ნიჭი გამოჩნდა, როცა იგი ათონის ივერთა მონასტრის წინამძღვრად აირჩიეს: „უკეთუ არა პოოს ჯელოანმან ნიეთი შემსგავსებული თუსისა ჯელოვნებისაჲ, ვითარ გამოაჩინოს ბრწყინვალეებაჲ საქმეთა თუსთაჲ?! ანუ თუ ვითარ საცნაურ იქმნას მენავეთ-მოძღუარი, უკეთუ ღელვათა შინა ზღუსათა არა გამოიცადოს?! გინა მკედრისა ახოვნებაჲ ვინაჲ სასმენელ იქმნას და იდიდოს, უკეთუ განწყობილთა არა ეკუეთოს მრავალგზის?! ეგრეთვე წმიდამან ამან ოდეს მიიღო კუერთხი მწყემსობისაჲ, მაშინლა საცნაურ იქმნა სრულიად დაფარული იგი სიბრძნე სულსა შინა მისსა“⁸⁷.

ფსიქოლოგიური მრავალმხრივობით გვხიბლავს ის სურათი, სადაც გადმოცემულია, თუ როგორ ეგებება სიკვდილს გიორგი მთაწმინდელი. ეკლესიისა და მშობლიური კულტურის სამსახურში მრავალ ბრძოლაგამოვლილი, რიცხვმრავალ მოწაფეებზე ზრუნვაში დაღლილი, ღმერთისა და საკუთარი მრწამსის წინაშე ვალმოხდილი და დამაშვრალი უდრტივინველად და მშვიდად ხვდება გიორგი კარზე

⁸⁵ როგორც ანალოგიურ შემთხვევაში აშბობს ვ. სკვოზნიკოვი; იხ. მისი — А. Блок против декаданства, В сб. «Современные проблемы реализма и модернизма», М., 1965, стр. 246.

⁸⁶ ძეგლები, II, გვ. 118.

⁸⁷ იქვე, გვ. 129—130.



მომდგარ სიკვდილს: „...მშვიდმან მან და მყუდრომან ეამსა მასცა მიცვალებისასა მისისასა მყუდროება იკუმია, რამეთუ ვითარცა კლოვანმან მენავეთ-მოდღუარმან, რომელსა მრავალნი უფსკრულნი განეველნიან და მრავალთა ლელვათადა ბრძოლა-ეცის და ნავთსაყუდლისა მიმართ მხიარული შესლვად განემზადის, გინა ვითარცა მკედარი ძლევამემოსილი, რომელსა-იგი ურიცხუნი სპარაზენნი მოესრინიან და მრავალნი ძლევანი და ბრძოლანი ექმნიან, და ყოველსავე შინა განმარჯუებული მივალნ მეფისა თუსისა, ანუ თუ ვაჟარსა, რომელსა მცირითა რაიმე საფასითა ურიცხუ სიმდიდრე შეეკრიბის და საუნჯისა მიმართ თუსისა მხიარული მიისწრაფინ, გინა თუ ვითარცა მუშაკი ურნატ-სავსე ნაყოფთა ზედა თუსთა მხიარულ არნ, ეგრეთვე წმიდაა ესე ეამსა მიცვალებისა თუსისასა ამათ ყოველთავე ზემოწერილთა მიემსგავსა“⁸⁸.

„ცხოვრება იოანე ზედაზნელისა“:

იოანეს წინაშე ძნელი საკითხია: ღვთისმშობლის ბრძანებით უნდა გამოარჩიოს თავის მოწაფეთაგან თორმეტი და წავიდეს ქართლს. მაგრამ ვინ დატოვოს? „...ესრეთ უნდა დატევება, ვითარცოცხლივ ჯოჯოხეთს შთასლვა“⁸⁹.

„ნინოს ცხოვრება“:

ნინოს შემოსვლა საქართველოში, გვეუბნება მწერალი, უნდა აღვიქვათ, „...ვითარცა ბნელსა შინა მთიები რაა აღმოჰკვდის და ცისკარი აღილის, და მისა შემდგომად აღმოვალნ დიდი იგი მფლობელი დღისა“⁹⁰.

დრამატულად მძაფრია ნინოსეული განცდა საკუთარი აღსასრულისა: „ესერა მოსრულა სული ჩემი ჯორჯად ჩემდა, დამეძინებთან ძილითა მით დედისა ჩემისადათა საუკუნოდ“⁹¹.

გ) მთავარი გმირის ეს მოქმედებანი მიმართულია არა ვინმესკენ კერძოდ. ახლა მოვიტანთ იმ მოძრაობათა სურათებს, როცა მთავარი გმირის მოქმედება სხვა, მეორეხარისხოვან პერსონაჟს მიემართება.

„ცხოვრება შიოსი და ვეავგრესი“:

კათალიკოსი და მღვდელთ-მოდღვარნი აიძულებენ შიოს, რათა „მოიღოს კელდასხმად ხუცობისა“ (მღვდლად ეკურთხოს). ბერ-

88 ძეგლები, II, გვ. 185—186.

89 ასურელ მოღვაწეთა ცხ. ძვ. რედაქციები, გვ. 79.

90 ძეგლები, I, გვ. 125.

91 იქვე, გვ. 105.

მონაზვნული ცხოვრების მოტრფიალე შიო სასტიკად წინ აღუდგა ამ სურვილს: „ვითარცა ვრძალი ორ-პირი განეწყო ყოველთა წინ...“⁹²

სასიკვდილოდ მიმავალი კაცის სულის მძაფრ მოძრაობას გვაგონებენ შიოს სიტყვები მოწაფეთადმი მღვიმეში: „სიკუდილი ახლოს არს, ახლოს და კართა ზედა, და წმინს შეუფე: იღვიძებდით, რამეთუ არა იცით, ოდეს მოვიდეს მპარავი, ნუუკუე განჯურიტოს გუერდი სახლისა თქუენისაჲ, ოდეს არა უწყოდით და მიგპაროს სული თქუენი...“⁹³.

გიორგი მერჩულე:

აშოტ კურაპალატისადმი მიმართულ ამ მოქმედებაში გრიგოლ-თან ერთად ფებრონიაც იგულისხმება: „...ჯორციელად ძლიერსა კელმწიფესა სულითა ძლიერთა კაცთა სძლეს, შექურვილთა მათ საღმრთოთა შურითა“⁹⁴.

გიორგი მცირე:

ბაგრატის მიერ საქართველოში საეკლესიო რეფორმებისათვის მოწვეულმა გიორგიმ „პირველად ყოვლისა აღლესა მახული მხილები-საჲ მეფეთა მიმართ მრავალთა უწყესობათათჳს უშიშად და თულაუ-ხუავად...“⁹⁵.

დ) როგორც ქვემოთ ვნახავთ, გარკვეული მიზეზის გამო პაგიო-გრაფი ძალიან ნაკლებ ყურადღებას აქცევს მეორეხარისხოვან პერ-სონაჟთა მთელ ანსამბლს. ნაწარმოების სტრუქტურულ პლანში მთა-ვარი გმირისა და სხვა გმირთა ურთიერთმიმართების პრინციპი გან-სხვავდება ანალოგიური მიმართებისაგან თანამედროვე ნაწარმოებში. მოვიტანთ ძირითად ნიმუშებს მცირერიცხოვან შემთხვევათაგან, როცა ხატოვნადაა წარმოსახული მოქმედება მეორეხარისხოვანი პერსონაჟისა.

გიორგი მერჩულე:

ტაო-კლარჯეთის სავანეთა წინამძღვარი მამების შესახებ რომ მოგვითხრობს, მწერალი საგანგებოდ ჩერდება უკეთურ ცქირზე. რომელმაც „მძლავრებით დაიპყრა“ ანჩის საეპისკოპოსო კათედრა: „ხოლო შორის იფქლთა მათ წმიდათა იპოვა ერთი ვინმე, ვითარცა ღუარძლი სარწებს აღმოცენებული...“⁹⁶.

92 ასურელ მოღვაწეთა ცხ. წ. ძვ. რედაქციები, გვ. 112.

93 იქვე, გვ. 133.

94 იქვე, გვ. 297.

95 ძეგლები, II, გვ. 162.

96 ძეგლები, I, გვ. 305.

გიორგი მცირე:

ქყონდიდს რომ იყვნენ, გიორგისთან მივიდა ერთი მთავარდია-
კონი, რომელსაც „ზოგადი იგი მტერი ნათესავისა ჩუენისაა ეკუთუ
სიკაბუებისა გულის-თქუმათა მიერ“. ეს მტერი ღვინის სიყვარული
ყო. ბერმა გულწრფელად მოახსენა გიორგის თავისი გაჭირვების
ამბავი და შველა შესთხოვა. გიორგი დიდხანს ესაუბრა ახალგაზრდა
ბერს და დამოძღვრა იგი. მოძღვრის საკნიდან გამოსული ბერი
„იხილვებოდა ვითარცა ბრძმედისაგან გამოსრული ყოვლითურთ მხი-
არული და თავისუფალი“⁹⁷.

„ვითარცა იხილა ღმრთის-მსახურმან ამან მეფემან ბაგრატ ესე-
ვითარი ესე მოქალაქობამ მისი (გიორგისა, — გ. ფ.) და უსხეულო-
თა მსგავსი ცხოვრებამ... ყოვლითურთ იწყულა სული მისი სიყუარუ-
ლითა მისითა და ღონესა ეძიებდა, რაითამცა თუსსა მამულსა წარიყ-
ვანა“⁹⁸. ბაგრატის სული დაიკოდა გიორგის სიყვარულით.

შიო მღვიმელის მეტაფრასული „ცხოვრება“:

ავტორი იმ განცდებს გვისურათებს, რაც მშობლების გულში
აღძრა შვილის გადაწყვეტილებამ — შემონაზვნებულები: „მამისა
მისისა გული ვითარცა ცული საბეჭდავისაგან ეგრეთ აღმოიტყფრვო-
და...“⁹⁹.

საერო ცხოვრება რომ მიატოვა და შიოს დაემოწაფა, ევაგრემ
„...შორს ყო გონებამ თუსი ყოველთავე ქუეყნიერთა ზრუნვათაგან
ხედვად ღმრთისა მიმართ, ხოლო მეგვპტელნი — შემაწუხებელნი
სულისანი, ბოროტნი გულის-სიტყუანი—დანთქნა სიღრმეთა შინა
დავიწყებისათა და ყოვლითურთ დაფარნა ივინი სამ-მოქცევთა შინა
მდინარებრთა ცრემლთა ნაკადულისასა“¹⁰⁰.

„იოანე ზედაზნელის ცხოვრება“:

ზედაზნის მკვიდრი წარმართები იქ ახლადდამკვიდრებულ ქრის-
ტიან იოანეს მტრობენ. „ამას ესევეითარსა მოლუაწებასა შინა მყოფ-
სა ხედვიდეს რაჲ კეთილის მოძულენი იგი ეშმაკნი, განიხერხებოდეს
შურითა და ვითარ მახვლითა განიჭრებოდეს რისხვითა აღბორგე-
ბულნი, რამეთუ ვერ მოითმენდეს ესევეითარად ხილვასა წმიდისასა,
ვიდრე-ლა დღესა ერთსა სრულიადისა ურცხვნოებისა შემმოსელნი
კანდიერებით ზედა მიუჭდეს წმიდასა იოანეს და მრავლად აშინებ-

97 ძეგლები, II, გვ. 165.

98 ძეგლები, II, გვ. 138—139.

99 ასურელ მოღვაწეთა ცხ. წ. ძვ. რედაქციები, გვ. 75.

100 იქვე, გვ. 103.

დეს მას მრისხანებასა და გულის წყრომასა სასტიკებით მართუნ-
ბელნი მისა მიმართ¹⁰¹.

„დავით გარეჯელის ცხოვრება“:

როცა კახელმა მონადირეებმა მათგან დევნილი ბრძენი დავეით-
თან შეფარებული და „ლუკიანე ჩვეულებისამებრ მწუელელი მათი“
იხილეს, „ზარ-განკდილნი“ ჩაუვარდნენ ფეხებში დავითს და დამო-
წაფებდას შესთხოვდნენ. ბერმა მათ ეს განზრახვა ვერ შეაცვლევინა,
„...რამეთუ განჯურვებულ იყვნეს გულნი მათნი ქრისტეს უღელსა
ტკბილსა აღებად მკართა ზედა და შედგომად მისსა“¹⁰².

„ნინოს ცხოვრება“:

სუჯი დედოფალი „ვითარცა ყრმა ძუძუისთვის დედისა თვისისა,
ეგრეთ სურვიელ იყო ხილვისათუს სასურველისა თვისისა“¹⁰³ (ნინოს-
თვის).

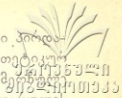
ე) საგანგებოდ უნდა გამოიყოს გმირის განცდათა ის მოძრ-
ობანი, რომლებიც სხვა გმირის აღქმას გამოხატავენ და ასახული (აღქ-
მული) საგნის ბუნების გარდა, ზოგჯერ უფრო ნათლადაც, აღქმე-
ლი სუბიექტის შინაგან მდგომარეობას გვისურათხატებენ. ეს არის
ხატი ერთი პერსონაჟისა, როგორც იგი მეორის აღქმაში აირეკლება,
ერთი გმირის პროექცია მეორეში. მაგრამ პროექცია უმრავლეს შემ-
თხვევაში ცალმხრივია. პავიოგრაფიაში იშვიათად შევხვდებით
რთულს, ორმხრივ პროექციას, რაც ასე დამახასიათებელია ახალი
მწერლობისათვის. მაგალითად, დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში
პერსონაჟთა ავტორისეულ ხედვას ხშირად ცვლის სხვა პლანის აღქ-
მა, პერსონაჟთა ურთიერთში ასახვა. მწერალი საგანგებო ყურადღე-
ბას აქცევს იმას, თუ როგორ პროექტირდება, მაგალითად, სოლო-
მან მორბელაძის აღქმაში ბესარიონ საქარაძე. მეორეს მხრივ, განსა-
ხიერების ობიექტად იქცევა სოლომან მორბელაძის ხასიათის ბესა-
რიონ საქარაძისეული განცდა. ტოლსტოის „პაჯი-მურადში“ ნიკო-
ლოზ პირველი აირეკლება შამილში, შამილი — ნიკოლოზში, ორივე
მათგანი კი თავიანთ გაიძვერა მოხელეებში. ურთიერთში ასახვის ეს
რთული და ინდივიდუალობის მომენტით ღრმად აღბეჭდილი ასპექ-
ტი მხატვრული აზროვნების გვიანდელი მონაპოვარია.

პავიოგრაფიულ ნაწარმოებში ცალმხრივი პროექცია ხშირად

101 იქვე, გვ. 43

102 ასურელ მოღვაწეთა ცხ. წ. ძვ. რედაქციები, გვ. 165.

103 ძეგლები, I, გვ. 161.



მიმართვის ფორმაშია ჩამოყალიბებული; ასე რომ, ასახული პირდაპირ ჰქვრეტს თავის პროექციას ამსახველში. ბუნების ესთეტიკურ საუნჯეთაგან ნასესხები სიმბოლოებით ძერწავს გიორგი მერჩულე ძალდაუტანებელი აღფრთოვანებისა და შეუმღვრეველი სიყვარულის იმ განცდას, რაც გრიგოლისა და მის თანამომძმეთა მოსვლამ აღძრა ხანძთის უდაბნოში მარტოდმყოფი ბერის ხუედიოსის გულში: „თქვენ ხართ სიწმიდისა ნაყოფი, მცენარენი სულნენი, ვარდნი შუენიერნი, ფინიკნი კეთილნი და ზეთისხილნი ნაყოფსავსენი, ზეთითა მით სიწმიდისაათა პოხილნი, რომელთა ხილვითა დღეს განიპოხა სიბერჭ ჩემი და ამაღლდა სიხარული ჩემი, ვითარცა რქამ მარტორქისაი. ამიერითგან იხარებდინ უდაბნომ ესე თქვენ, ქრისტეს ნების მყოფელთა, ამას შორის დანერგვითა“¹⁰⁴. ძნელი წარმოსადგენია მარტოდმყოფი კაცის კმაყოფილებებისა და ანკარა სიხარულის უფრო გათვალსაჩინოება, ვიდრე აქაა მიღწეული. მარტოდშეთნილობით შეპირხლული სული ხუედიოსისა გამლხვალა და იქ „მცენარენი სულნენი, ვარდნი შუენიერნი, ფინიკნი კეთილნი და ზეთისხილნი ნაყოფსავსენი“ გაღივებულან. ეს საოცრად გამჭვირვალე სახე-სიმბოლოები, გმირის განცდებს რომ გვიმხელენ, დინამიკურობის უფრო საგარძნობი ძალით იმოსებიან სურათის მეორე ნახევრიდან: „...რომელთა ხილვითა დღეს განიპოხა სიბერჭ ჩემი და ამაღლდა სიხარული ჩემი, ვითარცა რქამ მარტორქისაი“. დასასრულ ამ სიხარულის ამაღლებულობა დადასტურებულა ადამიანთან ბუნების ერთიანობის ხატში: „ამიერითგან იხარებდინ უდაბნომ ესე თქვენ, ქრისტეს ნების მყოფელთა, ამას შორის დანერგვითა“. ხუედიოსის აღქმაში არეკლილია გრიგოლი და მისი მოწაფეები, მაგრამ, როგორც დასაწყისში ვთქვით, ასეთ მხატვრულ სახეში აღმქმელი სუბიექტის შინაგანი მდგომარეობა უფროა ხორცმესხმული. ხუედიოსის ღალადისი, შინაგან განცდათა წარმომაჩინებელი, სამადლობელ ლოცვას გავს „...და სულნელებამ ლოცვათა მისთაჲ, — მერჩულესავე სიტყვებით რომ ვთქვათ, — ვითარცა კეთილი საკუმეველი აღიწეოდის წინაშე ღმრთისა“.

აი, მეორე მაგალითი იმავე მოთხრობიდან. მერეს დედათა მონასტრის გარდაცვლილ დათა სულიერი კდემამოსილება და ღვაწლი ასეა პროექტირებული გრიგოლის მათდამი მიმართვაში: „თქვენ, ბრძენთაგან ნეტარნი და უვიცთაგან უცნაურნი, უოხვნოსა სიმ-

104 ძეგლები, I, გვ. 255.

დიდრესა კეთილთაებრ ვაჭართა საწუთროთა მომსყიდელნი, ხოლო აწ მიძინარენო კორცითა და მღვდარენო სულითა, მკუდრად შერაცხილნო მკუდართაგან და უკუნისამდე ცხოველსთა წარმოსახვან, ტაძრითა მით სულისაათა ქუეყანისა ცად შემცვალბებელნი, ქალწულებისა ყუავილნი, მიმსგავსებულნი დედასა ღმრთისასა, მხიარულნი მის წინაშე საუკუნოდ დიდებულსა მას მოსლვასა, ძისა მისისასა მომლოდებელნი!¹⁰⁵

სარა მიაფორი ასე ჰვრეტს ნინოს ღვაწლს და ქალის ამ სწორუბოვარ მისიას, სულიერ ძლევამოსილებას ასე წარმოსახავს: „ვხედავ, შვილო ჩემო, ძალსა შენსა, ვითარცა ძალსა ლომისა ძუვისასა, რომელი იზახებნ ყოველსავე ზედა ოთხფერვსა, გინა ვითარცა ორბი დედალი, რომელი აღვიდის სიმაღლესა აერთასა უფროთს მამლისა და ყოველი ქუეყანაჲ გუგასა თუალისა მისისასა, მცირესა მარგალიტისა სწორსა, შეაყენის და განიხილის, განიცადის საკმელი მისი ცეცხლებრ, დაინახის, მოუტევენის ფრთენი შრიალებად და მიიმართის მის ზედა. ეგრეთ იყოს ცხორება შენი წინამძღურებითა სულითა მშიდისათა“¹⁰⁶.

აბიათარ მღვდელი ყვება ნინოს შესახებ: „მაშინ ნეტარმან მან აღალო პირი თვისი, ვითარცა ჯურღუმულმან აღმომდინარემან და ვითარცა წყარომან დაუწყუდეღმან. იწყო საუკუნითგანთა, ჩემთა წიგნთა ზეპირით წარმოიტყოდა და განმიმარტებდა; და ვითარცა მიძინარესა განმალძებდა და ვითარცა დასულბებულსა განმანათლებდა...“¹⁰⁷.

მირიან მეფისეული განცდა ნინოს სიკვდილისა: „ფრიად შევძრწუნდი სულითა ჩემითა. და ყოველი ნათესავი ჩრდილომასაჲ აღივსო მწუხარებითა, რამეთუ აღმო-ოდენ-სრულ იყო მზჭ სიმართლისაჲ და მო-ოდენ-ფენილ იყო ჰეშმარტი. და დაფარა ღრუბელმან წმიდაჲ ნინო. ხოლო წმიდაჲ იგი ყოლადვე ნათელსა შინა არს და ყოველთა განგუანათლებს“¹⁰⁸.

105 ძეგლები, I, გვ. 300—301.

106 იქვე, გვ. 111.

107 ძეგლები, I, გვ. 145.

108 იქვე, გვ. 161.

მეხუთე თავი

სიტყვა გირჩისა

ჩვენ წარმოვაჩინეთ ადამიანის შინაგანი, სულიერი მოძრაობანი, რომლებიც ყველაზე შესატყვისად და ღრმად სწორედ სიტყვიერი მხატვრული სახით გადმოიცემა. ხშირად ეს ისეთი შინაარსია, რომელზედაც მხოლოდ ლიტერატურულ სახეს მიუწვდება ხელი, როგორც სპეციფიკურ ფორმას სპეციფიკური (პოეტური) შინაარსისა. მიუხედავად იმისა, რომ ხუედიოსის ზემოთ მოტანილი პასაჟი მთლიანად კონსტრუირებულია ბუნების ესთეტიკურ საუნჯეთაგან, მისი ფერწერული ორეულის შექმნა შეუძლებელია — ცივი ნაღველის გაღზობის მერჩულისეული სახე განუმეორებელია, მისი გამომსახველობითი კონკრეტულობა სპეციფიკურია.

ვინაიდან ამ დროისათვის ფაბულაა ძირითადი ესთეტიკური კატეგორია, „საწყისი“ და „სული“ ნაწარმოებისა (იხ. III თავი), აღნიშნული შინაგანი, სულიერი მოძრაობანი აცოცხლებენ, ხორცს ასხამენ ფაბულის ამა თუ იმ ნაწილს, სიუჟეტში რეალიზებულია ფაბულა. სიუჟეტური ქსოვილი (შინაგან მოძრაობათა გამომხატველი სახეები) ფუნქციურია, მან უნდა შემოსოს, გააცოცხლოს, ხორცი შეასხას ფაბულური ჩონჩხის გარკვეულ მონაკვეთს.

ის სიუჟეტური ფენა, რომელსაც ხუედიოსის შინაგანი სამყაროს მოძრაობის ხატები ქმნის, უშუალოდაა დაკავშირებული გრიგოლისა და მის თანამოძმეთა ხანძთაში მოსვლასთან, ყველა დეტალში ამ ამბავთანაა გადაბმული, პირდაპირ არეკლავს ფაქტს, მოტივირებულია მისით. უფრო მეტიც, შინაგანი მოძრაობა გადაშლილია ამბის მოქმედთა თვალწინ. ესაა ფაქტობრივი სიუჟეტი.

მაგრამ ქართულ ჰაგიოგრაფიაში არის ისეთი მხატვრული სახეებიც, რომლებიც ადამიანის „წმინდა“ სულიერ მოძრაობებს, სულის თავის თავთან მიმართების აქტებს გვისურათხატებენ. ამჯერად სიუ-

ეტი არ არის მხოლოდ საშუალება ფაბულის განვითარებისა. იქნის თქმა კი არ შეიძლება, რომ ამ შემთხვევაში წარმოსაჩვენებელი ლოგიურ აქტებს საერთოდ არა აქვთ კავშირი ფაბულურ ფაქტობრივ ამბებთან. უღრმეს საფუძველში ყველაზე თავისთავადი სულიერი მოძრაობანიც ფაქტობრივ ვითარებაზე არიან აღმოცენებულნი, მაგრამ ისინი დამოუკიდებელნი არიან იმ აზრით, რომ გარკვეულ სტადიაზე მათ უფრო კვებავს და აფორმებს სხვა, სულიერი მომენტები. ეს არის ფსიქოლოგიური სიუჟეტის სფერო, რომლისკენაც თანდათანობით მიისწრაფვის მხატვრული აზროვნება, როგორც ამას სახეობრივი ცნობიერების ისტორიულ განვითარებაზე დაკვირვება გვიდასტურებს. შექსპირის ტრაგედიაში „ქარიშხლისებური მოქმედების შუაგულში ჰამლეტი უეცრად წარმოთქვამს არავისკენ მიმართულსა და არავისგან აღქმულ სიტყვებს — „ყოფნა, არყოფნა...“ რომელიც შინაგანი მოძრაობების ჯაჭვს წარმოგვიდგენს“. ანალოგიური სურათები წარმოსახავს „...დამოუკიდებელს, სხვას რომ არ ეხება, ისეთს „შინაგან მოძრაობას“, რომელიც რაღაც გარკვეული დროით მთელის სიცხადით ცვლის ამბავისათვის დამახასიათებელ მოქმედებას. იკავებს მის ადგილს სიუჟეტის განვითარებაში“¹.

ასეთია გრიგოლ ხანძთელის ლირიკული მონოლოგი აშოტ კურაპალატის სიკვდილთან დაკავშირებით. „ტიცილისა ცრემლითა“ აღვსებული ბერი „გლოით იტყოდა: „მ მეფეო ჩემო, ძლიერო და დიდებულო, სიმტიციეო ეკლესიათაო და ზღუდეო ქრისტიანეთაო, სადაით-მე მოველოდი, აღმოსავლით-მე ანუ დასავლით, ჩრდილოეთ-მე ანუ სამხრით? რამეთუ ყოველთა ზედა ნათესავთა მფლობელი იყავ, რომელიცა წყობით კელმწიფეთა დაიმორჩილებდ, საკრველი ეგე დიდებულო, ღმრთის-მსახური კელმწიფე! აწ ვითარ-მე მიეცი ჯელსა შეურაცხთა უშჯულოთა და უნდოთა კაცთასა, რომელნი-ივი იუდაის მსგავსად შენ უფლისა თვისისა მკვლელ იქმნეს მოსაკუდი-ნებულად ჩუენ, გლახაკთა მლოცველთა შენთა, უკუნისამდე?“²

ასეთივეა ელიოზის დედის სისხლის ცრემლებიანი გოდება მშობელი ერის ბედზე („ნინოს ცხოვრება“): „მშვიდობით, მეფობათაო ჰურიათათაო, რამეთუ მოჰკალთ თავისა მაცხოვარი და მკსნელი, და იქმნენით ამიერიტგან მტერ შემოქმედისა. ვაჲ თავსა ჩემსა, რომელ არა უწინარჴ მოვკუედ, რომელმცა ესე არლარა სმენილ იყო, და არ-

¹ Теория литературы, кн. II, стр. 455.

² ძეგლები, I, გვ. 264—265.

ცა კინ უკუნაასრც დავრჩი, რომელმცა მეხილვა ნათელი გამობრ-
წყინებული წარმართთა ზედა და დიდებაჲ ერისა ისრაჴლისაჲა.³
ორსავე შემთხვევაში საქმე გვაქვს სუფთა ფსიქოლოგიური წეს-
კადთან, როცა მოხსნილ-გადამუშავებული სახით შეინიშნება შემსწამლველი
კადის ბიძგის მიმცემი ფაქტი. ფაქტიურ-საგნობრივი რეალია სულის
ჰაეროვან მოძრაობადაა სუბლიმირებული.

რადგან სულის ერთადერთ რეალობად აღიარება ქრისტიანობის
საფუძველთა საფუძველია, ამ ნიადაგზე დამყარებული ხელოვნება
ბუნებრივად მიაპყრობს მთელ ყურადღებას ადამიანის ღრმა შინაგან
სულიერობას. სხეულისა და სულის ანტიკურ იგივეობაში ტოლო-
ბის საფუძველი სხეულია (ჰეგელი). ამიტომ ადამიანის სულიერ მოქ-
რობათა სამყარო აქ შედარებით მკრთალია. ქრისტიანული ხელოვნება
კი, შეიძლება ითქვას, სულის ხელოვნებაა. ფილოსოფიური
რეფლექსიის აზრით, იგი ახალი, შალალი საფეხურია (ამაზე უფრო
ფართოდ იხ. პირველ თავში).

განსაკუთრებული ყურადღება სულის მოძრაობისადმი ქართულ
ჰაგიოგრაფიაში იმ უბრალო გარემოებიდანაც ჩანს, რომ აღნუსხუ-
ლია ამ მოძრაობის ყოველგვარი ნიუანსი: „იხარებდა სულითა“,
„სულითა გულისკმა-ყო“, „სულითა ბრწყინვალენი“, „ფრთეთა სუ-
ლიერთა მიმხუმელი“, „მდღუარებაჲ სულისაჲ“, „ენაჲ სულისაჲ“,
„ცხორებაჲ სულისაჲ“, „კამლი სულისაჲ“, „კარავი სულისაჲ“, „მო-
წყალებაჲ სულისაჲ“, „სიკეთე სულისა“, „სულისა სურვილი“,
„თუაღნი სულისანი“, „სულიერი ქნარი“, „სულიერი შვილი“, „სუ-
ლიერი ქორწილი“, „სულიერად მშობელი“, „სულიერი სიყუარუ-
ლი“, „სულიერად ძმა“, „სულიერად მოძღუარი“, „სულიერი საბ-
ქოა“, „იწყლა სული“ და სხვ.

ყურადღება უნდა მივაპყროთ იმ პასაჟებს, სადაც ჰაგიოგრაფი-
ული გმირის სულის მოძრაობა ეგზალტიური თავდავიწყების პრო-
ცესშია წარმოსახული. ესთეტიკური და მისტიკური პლანი აქ ერთ-
მანეთში გადადის. ასეთია ეგსტატი მცხეთელის ღალადისი თავის მოკ-
ვეთის წინ: „უფალო ღმერთო, ყოვლისა მპყრობელო, რომელსაც ყო-
ველთა კაცთაჲ გნებავეს ცხორებაჲ, რომელნი ესვენ სარწმუნოებით
სახელსა წმიდასა შენსა, რომელმან ისმინე ლოცვაჲ პირველთა მათ
მოწამეთა, რომელნი პირითა მახვლისაჲთა მოსწყდეს, რომელნიმე
ტბასა შინა ყინელითა, რომელნიმე ზღუასა შინა შთაყრითა მოსწყ-

დეს, რომელნიმე ცეცხლითა და რომელნიმე მკეცთა მიერ შეიქამნეს სახელისა შენისათჳს და მოიღეს შენმიერი იგი აღთქუმული, რომელი თუალმან არა იხილა და ყურსა არა ესმა და გულსა კეცსაჲ არა მოუუკდა, რომელი-იგი განუმზადე წმიდათა მათ მოწამეთა შენთა, მეცა, უფალო, ღირს მყავ მონაწილე მათ თანა და სამკვდრებელსა მათ თანა, სიხარულსა მათ თანა, უოხჳნოსა შეუებასა მათ თანა...“⁴. საგულისხმო სურათია, ფსიქოლოგიური ქვეტექსტებით გამდიდრებული. როცა ბუზმირ მარზაპანმა „ვერ შინებითა და ტანჯვითა და ვერცა კეთილისა ქადებითა არწმუნა მამული რჩული“ ევსტათის, იხმო მსახურნი და უბრძანა: „წარიყვანეთ ეგე საპყრობილედ და იღუმალ ღამით თავი წარჰკუთეთ“. ევსტათი თვითონ ისმენს სიკვდილის ამ განაჩენს, იმასაც, რომ მის გვამს შეურაცხყოფენ და ლოცულობს იმ სიტყვებით, რაც ჩვენ ზევით მოვიტანეთ. მაგრამ უზენაესისადმი ამ მიმართვაში ჩვენ გვეძლევა არა მხოლოდ თავდავიწყებული სიყვარულის განცდა, არამედ მოწამის შინაგანი ყოფა მისივე სულიერ აღქმაში არეკლილ-გაცნობიერებული. დავაკვირდეთ მოწამის სიტყვებს უფლისადმი: „...რომელმან ისმინე ლოცვაჲ პირველთა მათ მოწამეთაჲ, რომელნი პირითა მახვლისაჲთა მოსწყდეს, რომელნიმე ტბასა შინა ყინელითა, რომელნიმე ზღუასა შინა შთაყრითა მოსწყდეს, რომელნიმე ცეცხლითა და რომელნიმე მკეცთა მიერ შეიქამნეს სახელისა შენისათჳს...“. როგორც ჩანს, აქ ისტორიულად დადასტურებული მარტილობანი, კონკრეტული მოწამენი იგულისხმება. კ. კეკელიძეს აქვს გარკვეული, რომ ერთ შემთხვევაში „ნავულისხმევი არიან 40 სებასტიელი მოწამენი, რომელნიც, როგორც ბასილი კესარიელი გადმოგვცემს, ყინულიან და ცივ ზამთარში შიშველნი ტბაში ჩაყარეს“⁵. ცნობილ მარტილობათა გახსენება მოწამის ცნობიერებას საკუთარი თავის ორგანიზაციისათვის სჭირდება. სიკვდილის თავს-წამომდგარი აჩრდილით შემკრთალი სული ადამიანისა ისტორიული ხსოვნის შორეთიდან გამოუხმობს ქრისტესთვის წამებულთა ლანდებს, თვალწინ გაიტარებს იმათ თავგანწირვასა და სიმტკიცეს, რათა თავად განმტკიცდეს და არ მოიდრიკოს უკანასკნელი და ყველაზე დიდი განსაცდელის წინაშე. სწორედ სიკვდილის შიშის დათრგუნვით, — შეახსენებს მოწამის სული თავისავე თავს, — მიიღეს მათ „იგი აღთქუმული, რომელი თუალმან არა იხილა და ყურ-

⁴ ძეგლები, I, გვ. 44.

⁵ ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, გვ. 514.

სა არა ესმა და გულსა კაცისასა არა მოუჯდა“. ხოლო იმ მომენტში როცა ევსტათი წარმოთქვამს: „მეცა, უფალო, ღირს მყავ მოწაწილად მათ თანა და სამკვიდრებელსა მათ თანა, სიხარულსა მათე უფლებულსა უოხპნოსა შუებასა მათ თანა...“, მოწამე უკვე გაწონასწორებულია ძალმოსილი და შემართული სული სულ ახლოს ჰკვრეტს მზით განათებულ ქვეყანას ნეტარებისა. ამ პასაჟში გმირი ობიექტურ სახედ არ წარმოგვიდგება, იგი ღმერთსა და თავის თავს ესაუბრება. ჩვენ უფრო გვესმის მისი, ვიდრე ვხედავთ მას. ადამიანს აქ ენაცვლება მისივე სიტყვა, სულის ღალადისი თავის თავთან. სუბიექტის თვითშეგნება გმირის საერთოდ ობიექტური სახის ერთ-ერთი კონსტრუქციული მომენტიცა. ამ მომენტში პერსონაჟის შინაგანი სამყარო მწერლისეული (გარედან ობიექტური) აღქმის საგანი კი არ არის, არამედ საგანია თვით გმირის რეფლექსიისა.

მაგრამ თუ ევსტათის თვითშეგნება მხოლოდ ერთი მომენტიცა მისივე მყარი მხატვრული სახისა, იოანე საბანისძე თავისი მთავარი გმირის ცნობიერების, რეფლექსიის ობიექტად ხდის გაცილებით მეტ ნაწილს გარემომცველი რეალობისა და პერსონაჟის საკუთარი ცხოვრებისა. ამის ერთი საუკეთესო მაგალითი ჩვენ უკვე მოვიტანეთ წინა თავში (სასიკვდილოდ მიმავალი აბოს ხილვა). პოეტური ნათელმზილველობის ამ თვალშეუდგამ სიმაღლეზე ასასვლელად მკითხველი მთლიანადაა მომზადებული სურათებით იმ მტანჯველი ცხრა დღისა, როცა ციხის საკანში თავის თავთან შეტოვებული აბო შიშითა და ახოვანებით, ცრემლითა და ღიმილით ერკინება კართან მომდგარ სიკვდილს, თავისივე განსამტკიცებლად ღალადებს: „ჭერ-არს ჩემდაცა დღესა ამას, რაფთა განვიძარცო შიში ჯორცთა ამით ჩემთაჲ, რომელნი სამოსელ არიან სულისა ჩემისა...“⁶. აღზევებული სული მოწამისა მაცხოვარს ეალერსება, მასა და მარადიულ არყოფნას შორის ჩასადგომად უხმობს.

ახლა მოვიტანთ ნაწყვეტს შიო მღვიმელის მეტაფრასული ცხოვრებიდან, სადაც ბერის სულის მოძრაობა იმავე სულის ძრწოლას ხატავს მომავალ განკითხვის დღესთან დაკავშირებით: „მაშინ არცა ჭრთამი არს, არცა სიტყუს მიცემამ, არცა შეწირულ იქმნენ ცრემლნი, არცა დრო მოგუეცეს, არამედ წარვდგეთ შიშუელნი და თავდადრეკილნი ყოველნი ერთბაშად და განეხუნენ წიგნნი თითოეულისა საქმეთანი და მიევალებოდის თითოეულსა თვისი ვალი და თვისი

ნეს ივინი ღმრთისა ზედმოხილვისა წვმათა მიერ მორწყულთა...
...დავრდომილი მიწად დაალტობდის იატაკსა ცრემლთა მიერ, რომელნი შთამოდრიოდეს თუალთაგან მისთა, ვითარ წყარონი დაუწყუნს ღმრთისა ედელნი ცრემლთა ჩემთასა: ნუ დაიდუმებ, — მეტყუელებდნენ ჩემსა ჩამეთუ მსხემ ვარ მე შენ წინაშე და მომიტევე, რათა განვისუენო პირველ წარსლვისა ჩემისა. ხოლო აღდგომილსა ზე ეპყრინან თუალნი გონებისანი გრძნობადთა კელთა თანა მვედრებელსა: წარემართენ, — იტყოდის, — ლოცვაჲ ჩემი, ვითარცა საკუმეველი, შენ წინაშე. ხოლო აღპყრობანი კელთა ჩემთანი, ვითარცა მსხუერბლი სამწუხროჲ. და კუალად მცირედ განსუენებაჲ რაჲ მისცის სხუელსა, თუსაგან მღუმრიად იტყოდის: დავიდევ მე ნებსით მღუმესა ამას ქუესკნელსა ბნელსა შინა, ვინაჲ, მოწყალე, ნუ გარე-მიიქცევ პირსა შენსა ჩემგან, ნუ სადა ვემსგავსო შთამავალთა მღუმედ ჯოჯოხეთისა, არამედ აღმოიყვანე საპყრობილისაგან ბოროტთასა სული ჩემი აღსაარებად სახელისა შენისა, რამეთუ თმენით დაგიტმო შენ, ვიდრემდის მომხედნე და ისმინო ლოცვისა ჩემისა და აღმოიყვანო მღუმისაგან გლახაკობისა ჯორცთამსა და თივისაგან უყისა ბრალთამსა. ...იტყუს მეტყუელი: არა ვსცე ძილი თუალთა ჩემთა და პრული წამთა და განსუენებაჲ ჯორცთა, ვიდრემდის ვპოვო აღგილი უფლისაჲ. სულთა მეტყუელებდის: შენ განანათლე სანთელი ჩემი, უფალო, და განაბრწყინვე ბნელი სულისა ჩემისაჲ, ღმერთო, რამეთუ ბნელი ესე ხილული შენგან არ დაბნელდეს, ნათელი თუალთ შეუდგამო: ხოლო ღამე, ვითარცა დღე, განათლდეს...⁹.

უპირველეს ყოვლისა, ის უნდა ითქვას, რომ გარეგნული მდგომარეობა, რომელშიც შიო წარმოგვიდგება, უაღრესად ნოყიერი ნადავია ეგზალტიური თავდავიწყების, მისტიკური ჰერეტისა და რეფლექსიისათვის. ჩვეულებრივ ცხოვრებისეულ გარემოცვაში ადამიანის ცნობიერებაში ნებსით თუ უნებლიედ იჭრება გრძნობადი სინამდვილის ესა თუ ის საგანი ან მოვლენა. შესაბამისად, მათს აღსაქმელად, მისაღებად თუ დასაძლევად იხარჯება სულიერი ენერჯის გარკვეული ნაწილი. გასაგებია, რომ ასეთ ვითარებაში ძალიან ძნელია მთელი შინაგანი ძალების კონცენტრაციით სული მიიმართოს თავისავე თავისაკენ. ღრმა და ბნელ მღვიმეში განმარტოებით კი შიოს მძლავრი ზღუდე აუშენებია ცნობიერებასა და გარეგნულ შთაბეჭდილებათა შორის. გრძნობადი სინამდვილის სარბიელზე მოქ-

⁹ ასურელ მოღვაწეთა ცხ. წ. ძვ. რედაქციები, გვ. 138—140.

რაობიდან გამოთიშული, ერთი წერტილისაკენ კონცენტრირებული სული მხოლოდ თავის სინამდვილეს სცნობს — ყველაფრის ტრანსფორმაციას ახდენს. შიო ამქვეყნიურ სურვილებს ^{ეკლესიისთვის} სიმპალესა კორცთასა მიცემითა აღმოაჩევილოს ^{ეკლესიისთვის} რამეთუ იფქლიცა ესრეთვე მიწად შთათესული და სიმპალესა მიმთხუეული გამოიღებს ნაყოფსა კეთილსა არა შემთობილი ეკალთაგან, არამედ ღრმად შთამტევებელი ძირთა“. შემაშობელი ეკალნი — ამქვეყნიური ვნებანი — აქ თვითონ სულს შეუშთვია და ასე განიყივრებულ ნიადაგში ძალუმად გაუდგამს ძირი. „სიღრმეთა მიწისათა“ დაფლული ხორცისაგან „აღმოჩევილებული“ სული ღვთაებრივი ყოფის „მთათა მიმართ“ აღორძინებულა: „მიმცემელი მიწად თავისა თვისა აღიხილვიდა ზენა მთათა მიმართ თუალთა გონებისათა და მოელოდა შეწევნასა ცუართა საკურნებელთა სულისათა, რომელთა მიერ განაპოხნეს იგინი ღმრთისა ზედამოხილვისა წყმათა მიერ მორწყულთა“.

აქამდე, სურათის ამ პირველ ნაწილში, გმირის სულის მოძრაობა და თვითშეგნება ობიექტური საგანია, მოცემულია ისე, როგორც იქნა აღქმული, გაგებული, ფორმირებული გმირის ცნობიერებისგან დამოუკიდებელ ავტორისეულ წარმოსახვაში. გმირის ცნობიერება ავტორისეული ცნობიერების ჩარჩოშია ჩასმული, გაზომილ-აწონილი, შეფასებული, დამთავრებული, გმირი ობიექტური რეალობაა.

ამის შემდეგ კი გმირის მხატვრულ სახეში დომინანტა ხდება მისივე თვითშეგნება, პერსონაჟის „სულის მეტყველება“, როგორც თვით ავტორი ამბობს. გმირის ცნობიერების მუშაობა, ხულის მოძრაობა პირველ პლანზე გადმოდის, სიტყვა თვითონ გმირს ეძლევა თავის თავზე: „ნუ დაიდუმებ, — მეტყუელებდის, — რამეთუ მსხემ (უცხო მხარეში მყოფი, — გ. ფ.) ვარ მე შენ წინაშე და მომიტევე, რათა განვისუენო პირველ წარსლვისა ჩემისა“. აქედან მოყოლებული გმირის ობიექტური ნიშან-თვისებანი, პოზა, ფიზიკური მდგომარეობა, სულიერი განწყობილება და განცდათა შინაარსი იქცევა თვით პერსონაჟის რეფლექსიის საგანად. თითქოს ბერის სულის ორეული განზე გამდგარა და იქედან შემოსცქერის თავის ხორციელ სამყოფელსა და თავის თავს. ეს იდუმალი ორეული ყველაფერს აღნუსხავს და გაიცნობიერებს; პირველად თავის გასაგნებულ ლაღადის ხედავს და პოზას მლოცველისა: „წარემართენ, — იტყოდის, — ლოცვაჲ ჩემი ვითარცა საკუმეველი შენ წინაშე. ხოლო აღპყრობანი ჯელთა ჩემთანი, ვითარცა მსხვერპლი სამწუნროჲ“. შემდგომ ბერის



ფიზიკური მდგომარეობა, სამყოფელი ადგილის უკეთურობა და
 „საპრობილისაგან ბოროტთა“ აღმოყვანის იმედია წარმოჩინებული:
 „დავიდევ მე ნებსით მღვმესა ამას ქუესკნელსა ბნელსა შინსა,
 ვინაჲ, მოწყალე, ნუ გარე-მიიქცევ პირსა შენსა ჩემგან, ნუ წაგა
 ვემსგავსო შთამავალთა მღვმედ ჯოჯობეთისა. არამედ აღმოიყვანე
 საპრობილისაგან ბოროტთასა სული ჩემი აღსაარებად სახელისა
 შენისა, რამეთუ თმენით დაგიტმო შენ, ვიდრემდის მომხედნე და ის-
 მინო ლოცვისა ჩემისა და აღმოყვანო მღვმისაგან გლახაკობისა ჯორ-
 ცთამსა და თვისაგან უყისა ბრალთამსა“. „საპრობილისაგან ბო-
 როტთასა“ აღმოყვანის იმედი სულიერ ვალდებულებათა შეგნების
 გრძნობითა დადასტურებული: „არა ვსცე ძილი თუალთა ჩემთა და
 პრული წამთა და განსუენებაჲ ჯორცთა, ვიდრემდის ვპოვო ადგილი
 უფლისაჲ“. უკანასკნელ ღაღადისში სული თავის თავს კვლავ ღამე-
 ულ ბინდში ჭვრეტს, როცა სანთელი ასანთებია, სულიერი სიბნელე
 გასაბრწყინვებელია: „სულითა მეტყველებდის: შენ განანათლე სან-
 თელი ჩემი, უფალო, და განაბრწყინვე ბნელი სულისა ჩემისაჲ,
 ღმერთო, რამეთუ ბნელი ესე ხილული შენგან არა დაბნელდეს, ნა-
 თელო თუალთ შეუდგამო; ხოლო ღამე, ვითარცა დღე, განათლდეს“.
 ასე წარმოუდგება სულს თავისი თავი, როცა გონების შინაგან სარ-
 კეში ჭვრეტს მას ა ი, ა მ წ უ თ შ ი. ეს არის ერთ-ერთი, კერძოდ,
 ბოლო განცდა და სუბიექტური განწყობილება სულისა და, როგორც
 ასეთი, არ გულისხმობს ობიექტურ საგანს და ამ საგნის ჩაქედვას
 ობიექტურ განზომილებათა ჩარჩოებში, მის დამთავრებულ და ყვე-
 ლასათვის ცხადად აღსაქმელ სახეს. პირიქით, ეს არის სუბიექტური
 სურათი თვითგაცნობიერების პროცესის ჯაჭვიდან, სახე იმისა, რაც
 მხოლოდ სუბიექტს შეუძლია აღმოაჩინოს თვითშეგნების, თვით-
 გაცნობიერების აქტში. ასეთ შემთხვევაში გმირი, მ. ბახტინის ღრმად
 ანალიტიკური მსჯელობა რომ მოვიშველიოთ, ავტორს აინტერესებს,
 როგორც „განსაკუთრებული თვალსაზრისი სამყაროზე და თავის
 თავზე, როგორც აზრობლივი და შემფასებელი პოზიცია თავის თავ-
 თან და გარემომცველ სინამდვილესთან დამოკიდებულებაში“. მწერ-
 ლისთვის „მთავარია არა ის, რას წარმოადგენს მისი გმირი სამყა-
 როში, არამედ, უწინარეს ყოვლისა ის, თუ რას წარმოადგენს გმი-
 რისათვის სამყარო, და რას წარმოადგენს თვითონ თავისი თავისათ-
 ვის. ...მაგრამ ამის მეშვეობით გმირის ყველა მყარი ნიშან-თვისება,
 რჩება რა შინაარსობლივად იმად, რაც იყო, განსახიერების ერთი
 პლანიდან მეორეში გადაყვანისას იძენს სრულიად სხვა მხატვრულ

მნიშვნელობას: მათ უკვე არ ძალუძთ დაამთავრონ და დაფარონ გმირი, ააგონ მისი მთლიანი სახე, მოგვცენ მხატვრული პასუხი კითხვაზე: „ვინაა იგი?“ ჩვენ ვხედავთ არა იმას, ვინ არის მხატვრული გმირი, როგორ გაიცნობიერებს იგი თავის თავს, ჩვენი მხატვრული გმირის სინამდვილის წინ კი არ აღმოჩნდება უკვე, არამედ მის მიერ ამ სინამდვილის შეგნების წმინდა ფუნქციის წინაშე¹⁰. ყველაფერი გმირის თვალთახედვაში შეაქვს მწერალს, პერსონაჟის რეფლექსიის საგნად აქცევს. მწერლისეული ჰერეტიკა და განსახიერების ობიექტი კი ხდება თვით ეს ფუნქცია თვითშეგნებისა. იმ მხატვრულ სამყაროში, რომელსაც მ. ბახტინის ციტირებული სიტყვები გულისხმობს, ასეთი პლანი კონსტრუქციული დომინანტია გმირის მთლიან მოდელში; ჩვენს შემთხვევაში კი თვითშეგნება მხოლოდ მომენტია გმირის საერთოდ მყარი მხატვრული სახისა, გარედან მისი ობიექტური ჰერეტიკა, როცა ავტორის თვალთახედვა ფარავს და ამთავრებს საგანს. მაგრამ „გაობიექტურების“ ამ საერთო ფონზე სულის სიღრმეთა გამომეძიებელი ქრისტიანული ლიტერატურა ხშირად თვითონ სულს „აძლევს სიტყვას“. ეს არის ახალი ასპექტი, პრინციპულად უცხო ანტიკური ლიტერატურისათვის. გაანალიზებული მონაკვეთის თვით ავტორი შენიშნავს სრულიად გასაგებად, რომ ყოველივე ამას გმირი „სულითა მეტყუელებდის“. პერსონაჟი აქ „სულის მეტყუელება“ და არა ობიექტური გმირი. ვერ „ვხედავთ“ გმირს, გვესმის მისი. სიტყვა ფარავს პერსონაჟს, თვითონაა მხატვრული სახე.



უკანასკნელ მსჯელობათა მანძილზე ჩვენ უკვე სხვა სამყაროში ვიმყოფებით. მოყოლებული იმ მხატვრული სახეებიდან, როცა ერთი გმირის აღქმაში პროექტირებულია მეორე გმირი, საქმე გვაქვს უკვე არა პერსონაჟის მოქმედებასთან, არამედ სიტყვასთან. ეს გადასვლა რომ ერთგვარად შეუმჩნეველად მოხდა, ამას გარკვეული შინაგანი გამართლება აქვს. „მწერალი უბრალოდ კი არ ჩასვამს რომანსა თუ დრამაში მის მიერ გაგონილ გამონათქვამებს რეალური ადამიანებისა, არამედ ქმნის გმირთა მეტყუელების სახეებს — ისევე, როგორც იგი

¹⁰ М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, стр. 63—64.

ქმნის, მაგალითად, მათი ექსტეზისა თუ მიმიკის სახეებს. და გვირის ყოველი გამონათქვამი არის აგრეთვე თავისებური სახის მოძრაობა, ადამიანური მოქმედება, რომელიც ხატავს ან შინაგან მოძრაობას, განცდას, ან გარეთ მიმართული ნება-სურვილის გამომხატვას, — უკანასკნელ შემთხვევაში გამონათქვამი თითქმის სიტყვად წარმოადგენს¹¹. როცა მწერალს გამახვილებული სმენით აქვს დაჭერილი თავისი გვირის მეტყველების მიმოხრა, ინდივიდუალურ და გამჭვირვალე სასაუბრო ნიუანსებში არა მარტო გვესმის ვილაციის ხმა, ვხედავთ კიდევ მას. ა. გაწერელია დოსტოევსკისადმი მიძღვნილ წერილში ამბობს, რომ „ძმები კარამაზოვების“ ავტორი პორტრეტული ხატვის მომენტს თავისი დიალოგებით ახორციელებს. მსოფლიო პროზაში არ მოიპოვება უფრო დიდი ოსტატი დიალოგისა, ვიდრე დოსტოევსკი. მისი პერსონაჟები, სტეფან ცვაიგის გადაჭარბებული, მაგრამ მაინც მახვილი შენიშვნით, შეიძლება გრაფიკულად დაიხატონ მათივე საუბრების მიხედვით¹². ქართული მწერლობის მასშტაბით, როგორც იმავე მკვლევარის საგანგებო დაკვირვებებიდან ჩანს, ამ თვალსაზრისით სანიმუშოა დავით კლდიაშვილის შემოქმედება.

როცა ავტორის სიტყვისა და პერსონაჟის პირდაპირი მეტყველების შესახებ ვმსჯელობთ, არ ვაპირებთ შევიდეთ ლინგვისტიკის სფეროში. ჩვენ სიტყვა მის კონკრეტულ, ცოცხალ არსებობაში გვაინტერესებს, რასაც გვერდს უვლის ლინგვისტიკა. ლინგვისტიკაა სიტყვის ლოგიკური და საგნობრივ-აზრობლივი მხარე აინტერესებს. მას ისიც აინტერესებს, რაც შესაძლებელს ხდის სხვა მიმართებებში სიტყვის არსებობას, გამოყენებას. ამის იქეთ ენათ-

¹¹ Теория литературы, кн. II, стр. 416. როცა ვამბობთ, რომ ლიტერატურული შემოქმედების საფუძველია განსახიერება ექსტისა, მოქმედებისა, სიტყვიერი ექსტისა, ჩვენ ხაზს ვუსვამთ ამ ხელოვნების ზოგად პრინციპს, აბსტრაქტულ ბუნებას. ესთეტიკური ეფექტი და კონკრეტულობა კი განპირობებულია თუა ხარისხით გამოსახული მოძრაობისა, ქცევისა, სიტყვიერი ექსტისა, რეპლიკისა. „წარმოების კეშმარიტი მხატვრულობისათვის არსებითია არა იმდენად ის, რომ განსახიერდება საერთოდ ადამიანთა და საგანთა მოძრაობანი, რამდენადაც ის, თუ როგორი მოძრაობანი განსახიერდება. კეშმარიტი ხელოვანი დაიჭერს ხოლმე მთავარს, ადამიანისა და მოვლენის მთლიანი არსის გამოშსახველ ექსტებს. განსახიერებული მოძრაობა საგანს არა მარტო წარმოადგენს ჩვენს წინაშე ცხად ცხოვრებისეული უშუალოებით, არამედ კიდევ აღბეჭდავს ღრმა აზრს საგნის შესახებ და მის აქტიურ ესთეტიკურ შეფასებას“. იხ. იქვე, გვ. 420.

¹² ა. გაწერელია, რჩეული ნაწერები, I. გვ. 228.

მეცნიერება არ მიდის. იქედან, სადაც ჩერდება ლინგვისტიკა, იწყება უაღრესად საინტერესო უბანი სიტყვის კონკრეტული ცხოვრებისა, ცოცხალი მთლიანობისა. სიტყვის ამ მიმართებათა შესწავლა დისციპლინას ზოგიერთი მეტალინგვისტიკას ეძახის¹³. მეტალინგვისტიკა ემყარება ლინგვისტურ მონაცემებს, მაგრამ ისინი სხვადასხვა წერტილიდან უცქერენ ერთსა და იმავე საგანს.

მეტალინგვისტურ მიმართებათაგან ძირითადია ის მიმართება, რაც სიტყვიერ ერთეულთა შორის მყარდება დიალოგში. დიალოგურ მიმართებათა დროს მთავარია, რა კუთხით არიან სიტყვები (აქაც და სხვაგანაც ვგულისხმობთ სიტყვიერ გამონათქვამებს) შედარებულნი ან ურთიერთდაპირისპირებულნი.

ლინგვისტიკისათვის უცხო არ არის „დიალოგური მეტყველება“. მისი სინტაქსური და ლექსიკურ-სემანტიკური ბუნება. მაგრამ აქაც ამოსავალი ლოგიკური და საგნობრივი, წმინდა ენობრივი შინაარსია. ენათმეცნიერებას ხელი არ მიუწვდება რეპლიკათა შორის დიალოგურ მიმართებათა სპეციფიკაზე. მაგრამ დიალოგური მიმართება არ შეიძლება მოვწყვიტოთ საკუთრივ წმინდა ენობრივ სამყაროს. ენა სწორედ იმ კოლექტივის წევრთა დიალოგურ ურთიერთობაში ცოცხლობს და ვითარდება, რომელიც მას მოიხმარებს. მაგრამ ენათმეცნიერება თვითონ ენას, მის ლექსიკურ, გრამატიკულ, სემანტიკურ და სხვა ასპექტებს ეხება დიალოგური მეტყველების ანალიზისას, ე. ი. იმ მომენტებს, რაც შესაძლებელს ხდის დიალოგურ მიმართებას. ხოლო თვით „დიალოგური მიმართებანი არ დაიყვანება არც ლოგიკურ და არც საგნობრივ-აზრობლივ მიმართებამდე, რომლებიც თავისთავად მოკლებული არიან დიალოგურ მომენტს. ისინი უნდა შეიმოსონ სიტყვით, იქცნენ გამონათქვამებად, იქცნენ სიტყვაში გამონათქვამად პოზიციებად სხვადასხვა სუბიექტებისა, რათა მათ შორის წარმოიქმნას დიალოგური მიმართებანი. ...ყოველგვარ გამონათქვამს, ამ აზრით, ჰყავს თავისი ავტორი, რომელსაც ჩვენ ვუსმენთ თვით გამონათქვამში, როგორც მის შემოქმედს. რეალურ ავტორზე, რაჰდენადაც ის გამონათქვამის მიღმა იმყოფება, ჩვენ შეიძლება არც ვიკოდეთ რაიმე. ...დიალოგურ მიმართებაში პერსონიფიცირებულია ყოველგვარი გამონათქვამი, რომელზედაც რეაგირება ხდება“¹⁴.

¹³ მაგალითად, მ. ბახტინი, რომელსაც ვემყარებით მეტალინგვისტიკის საკითხებზე მომდევნო ზოგად მსჯელობათა დროს. იხ. მისი — Проблемы поэтики Достоевского, 1963, стр. 243—253.

¹⁴ М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 245 — 246.



ლიტერატურულ ტექსტში დიალოგური მიმართება შეიძლება დამყარდეს არა მხოლოდ მთელ გამონათქვამთან, არამედ მის ნაწილთანაც, ერთ სიტყვასთანაც, თუ ამ სიტყვაში პიროვნება გამოკრთის, პიროვნული პოზიცია ეტევა, თუ მასში სხვისი ხმა გვესმის. *ქართული ლიტერატურის*

როცა დიალოგურ მიმართებაზე ვლაპარაკობთ, ხაზი უნდა გავუსვათ იმ პრინციპულ მომენტს, რომ „სიტყვას აქ ორგვარი მიმართულება აქვს — სალაპარაკო საგნისკენაც, როგორც ჩვეულებრივ სიტყვას. და სხვა სიტყვისკენაც, სხვისი მეტყველებისაკენ“¹⁵. უფრო ადვილია პირველი მიმართულების შეგრძნება — გამონათქვამი პირდაპირ მიემართება საგანს, ამოცანად მის აღქმას ისახავს. მეორე მიმართულების არსებობა შედარებით უფრო ფარულია, მაგრამ უფრო პრინციპული დიალოგური სიტუაციისათვის. თუ ვერ ვგრძნობთ ამ მეორე კონტექსტს სხვისი სიტყვისა (მეტყველებისა) და დიალოგის შემადგენელი რეპლიკა (ორი ხმიდან თვითეული) მხოლოდ თავის უშუალო საგნობრივ მიმართულებაზე დაგვყავს, დიალოგურ მიმართებათა სპეციფიკა გაუცნობიერებელი რჩება.

ადამიანის არსი, მისი შინაგანი ბუნება ძალუმად ვლინდება სხვა ადამიანებთან მიმართებაში. ურთიერთმიმართება და ურთიერთმოქმედება შეგვაცნობინებს თვალსაჩინოდ ადამიანში ადამიანს. ურთიერთდამოკიდებულების პროცესი კი უმეტესწილად დიალოგურ მიმართებაში გამოიხატება. ამგვარად, დიალოგური მიმართება ადამიანის არსისა და არსებობის საუკეთესო გამოხატულებაა („არსებობა ნიშნავს დიალოგურ მიმართებას“ — ამბობს მ. ბახტინი). ✓

ძველ ქართველ მწერლებს ეს ჭეშმარიტება ნათლად ჰქონდათ გააზრებული. გიორგი მცირე მიუთითებს, რომ ადამიანის ცნობიერების მდგომარეობა და მეტყველება მის შინაგან სულიერ ვითარებას არეკლავს. გიორგი ათონელზე იგი ამბობს: „...საცნობელთა (ცნობიერების ორგანო, — გ.ფ.) მისთა დაწყნარებულება შინაგანთა სულისა ძალთა აღუძრველობასა (სიმშვიდეს, გაწონასწორებულობას, — გ. ფ.) წარმოაჩენდა, ხოლო სიტყუათა მდბაღთა მიერ და მახვლთა გონიერებასა სულისასა წამებდა“. ხოლო გიორგი მერჩულე სწორედ დიალოგურ სიტუაციაში შენიშნავს ერთ რეპლიკასთან დაკავშირებით, რომ ესა თუ ის სიტყვა, თუკი იგი უშუალო განცდის მომენტში წარმოითქმება, ადამიანის გულის მოძრაობა გასცემსო („გესლი რაჲ გულისაჲ ბაგეთაგან იცნობა განუგებლად სიტყუსა განტევებითა...“). ✓

¹⁵ М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 245—246.

პირველივე ქართული ჰაგიოგრაფიული თხზულება გვიხატავს დიალოგურ მიმართებათა ფსიქოლოგიურად მეტყველი მხატვრული სახეებით. შუშანიკმა რომ გამაზღვანებული ქმრის სურვილებს მოტოვა და ეკლესიის სენაკში განმარტოვდა, მასთან ხუცესი შედგენს „ვითარცა ვიხილე იგი განმწარებული, მეცა ვტიროდე მის თანავე. და ვარქუ ნეტარსა შუშანიკს: „ლუაწლსა დიდსა შესლვად ხარ, დედოფალო, ეკრძალე სარწმუნოებასა ქრისტჳსსა, ნუუკუე მტერმახ ვითარცა სრსულმან საძოვარი პოოს შენ თანა“. ხოლო წმიდამან შუშანიკ მრქუა მე: „ხუცეს, და მეცა დიდსა ლუაწლსა განმზადებულ ვარ“. და მე ვარქუ მას: „ეგრჳთ არს: მკნე იყავ, მოთმინე და სულგრძელ“. ხოლო მან მრქუა მე: „ჩემდა მარტომსა არიან ჳირნი ესე“. ხოლო მე ვარქუ მას: „ჳირი შენი ჳირი ჩუენი არს და სიხარული შენი სიხარული ჩუენი არს. ჩუენი არა ხოლო თუ დედოფალი ოდეს იყავ, არამედ ჩუენ ყოველთა ვითარცა შეილთა გუხნედვდ“. და ვარქუ მე სანატრელსა მას ხუაშიადად-რე: „ვითარ გეგულების, მითხარ მე, რაითა უწყოდი და აღწუერო შრომაჲ შენი“. ხოლო მან მრქუა მე: „რაისა მკითხავ ამას“? და მე მიუგე და ვარქუ მას: „მტკიცედ სდგაა?“ და მან მრქუა მე: „ნუ იყოფინ ჩემდა, თუმცა ვეზიარე საქმეთა და ცოდვათა ვარსქენისათა“. მე მიუგე და ვარქუ მას. „მწარე გონებაჲ აქუს მას, გუემასა და ტანჯვასა დიდსა შეგავდოს შენ“. ხოლო მან მრქუა მე: „უმჯობჳს არს ჩემდა კელთა მისთაგან სიკუდილი. ვიდრე ჩემი და მისი შეკრებაჲ და წარწყმედაჲ სულისა ჩემისაჲ; რამეთუ მასმიეს მე ჰავლჳს მოციქულისაგან: არა დამონებულ არს ძმაჲ გინა დაჲ, არამედ განეყენენ“. და მე ვთქუე: „ეგრეთ არს“¹⁶.

ამ ვრცელ დიალოგში მოქცეული თვითეული შესიტყვება ინტენსიურ სულიერ მდგომარეობას გვაგრძნობინებს. ჩვენს წინაშეა განცდათა ტალღისებური მოძრაობა: ხან მსასოებელი და ფრთხილი, ხან შეუპოვარი და თავგანწირული, ხან თანამგრძნობელი, მანუგეშებელი, ხან კი ნუგეშწართმეული და ხვედრთან შერიგებული. სასოება, გაფრთხილება და იდუმალი შიში ჟღერს იაკობის პირველ მიმართვაში დედოფლისადმი: „ლუაწლსა დიდსა შესლვად ხარ, დედოფალო, ეკრძალე სარწმუნოებასა ქრისტჳსსა, ნუუკუე მტერმახ ვითარცა სრსულმან საძოვარი პოოს შენ თანა“. ცხადი დრამატული ინტონაციითაა დატვირთული ქალის პასუხი: „ხუცეს, და მეცა დიდსა ლუაწლსა განმზადებულ ვარ“. პაუზა, რომელიც აქ თანამოსაუბ-

¹⁶ ძეგლები, I, 13—14.

რისადმი მიმართვას მოყვება („ხუცეს...“), არაა მხოლოდ ლოგიკური პაუზა, არამედ ის ინტონაციური ტეხილია, რომელიც სალტარ პლასტიკურობას ანიჭებს სურათს, გამჭვირვალეს ხდის მთელ სიტუაციას. იგი ქალის ხმის ინტონაციასთან ერთად მის პოზასაც განსაზღვრავს. ბედის მიწაური დარტყმის შესახვედრად შემართულ მის სმენულს. მცირე პაუზა, რომელიც თანამოსაუბრისადმი მიმართვას მოყვება, ეს არის უფსკრული, ქალის წინ გაწოლილი. „და მეცა დიდსა ლუაწლსა განმზადებულ ვარ“, — ეს უკვე თავგანწირვის ხმაა იმისა, ვინც ეს-ესაა თავს მისცემს ამ უფსკრულს. ინტონაციურმა წყობამ გამომსახველობითი კონკრეტულობა მიანიჭა ფრაზას, გაამყარა ემოციური სახე.

თავგანწირვისა და შეუდრეკელობის ამ ხმამ პირვანდელი თრთოლვა და იღუმალი შიში გაუფანტა იაკობს. ახლა იგიც შემართულად და გამამხნეველად ამბობს: „ეგრეთ არს: მკნე იყავ, მოთმინე და სულგრძელ“.

მცირე ხნის შემდეგ ბედთან მღურვისა და მტანჯველი შინაგანი გაორების მაუწყებელი ზარი ჩამორეკავს დედოფლის ხმაში: „ჩემდა მარტომსა არიან ჳირნი ესე“! თანაგრძობისა და თანადგომის სევდიან, მაგრამ გულითად ნუგეშს შეაგებებს ამას ხუცესა: „ჳირი შენი ჳირი ჩუენი არს და სიხარული შენი სიხარული ჩუენი არს. ჩუენი არა ხლოო თუ დედოფალი ოდენ იყავ, არამედ ჩუენ ყოველთა ვითარცა შვილთა გუხედვედ“. ქალის გაბზარული ხმა კვლავ იჭვისა და შიშის განცდას აღუძრავს იაკობს. როცა წარმოიდგენს, რა შეიძლება მოყვეს დედოფლის განდგომას, „მტკიცედ სდგაა?“ — ეკითხება იგი შუშანიკს და უთვალისწინებს: „მწარე გონებაა აქუს მას, გუემასა და ტანჯვას დიდსა შეგავდოს შენ“. შინაგანი წინააღმდეგობის დათრგუნვით და საბოლოო გადაწყვეტილების ტონით უპასუხებს ქალი: „უმჯობეს არს ჩემდა ჳელთა მისთაგან სიკუდილი, ვიდრე ჩემი და მისი შეკრება და წარწყმედა სულისა ჩემისაჲ; რამეთუ მასმიეს მე პავლეს მოციქულისაგან: არა დამონებულ არს ძმაი გინა დაჲ, არამედ განეყენენ“. თანამოსაუბრე დასტურის სიტყვებს: „ეგრეთ არს“, — წარმოთქვამს როგორც შუშანიკის, ისე თავისი თავის დასაჯერებლად და გასამხნეველად, შინაგანი რწმენის განსამტკიცებლად.

აი, მეორე სცენა იმავე თხზულებიდან. განდგომილ ცოლს ვარსკენი ძმას, რძალს და ეპისკოპოსს მიუგზავნის, — მუქართ მოითხოვს

მის დაბრუნებას სასახლეში. „და ვითარ მიიწინეს და შევიდეს წინა-
შე დედოფლისა და მრავალსა დასაჯერებელსა სიტყუასა ეტყოდეს
მას, მაშინ წმიდამან შუშანიკ ჰრქუა მათ: „კაცო ბუჭუნუნ უჭუენ
კეთილად იტყუთ, გარნა ნუ დაგიჯერებთ, თუმცა შემოვიდეთ და
ლა ვიყავ, მეგონა მე, ვითარმედ იგი ჩემდა მოვაკციო და ღმერთი
ქეშმარიტი აღიაროს, და აწ მე მაიძულებთ ამას ყოფად? ნუ იყოფი
ესე ჩემდა! და შენ, ჯოჯიკ, არლარა ჩემი მახლი ხარ, და არცაღა მე
შენი ძმის ცოლი, არცა ცოლი შენი და ჩემი არს, რომელნი მის კერძო
და მისთა საქმეთა ზიარ ხართ“. ჰრქუა მას ჯოჯიკ: „უწყი მე, აწ მოავ-
ლინნეს მსახურნი და თრევით წარგიყვანოს შენ“. ხოლო წმიდამან შუ-
შანიკ ჰრქუა: „უკუეთუ შემკრას და მითრიოს, მიხარის, რამეთუ მით
სახითა იყოს განჩინება ჩემი მისგან“. და ვითარცა ესმა ესე მისგან,
ცრემლოოდეს ყოველნი. და ჯოჯიკ აღდგა და ცრემლით გარე განვი-
და. ხოლო წმიდამან შუშანიკ ჰრქუა ეპისკოპოსსა: „ვითარ მეტყუ მე
დაჯერებად ჩემდა, რამეთუ მან ღმერთი უვარ-ყო?!“ ხოლო ჯოჯიკ
ევედრებოდა და ეტყოდა: „დაჲ ჩუენი ხარ შენ, ნუ წარსწყმედ სახლსა
ამას სადედოფლოსა“. ჰრქუა მას წმიდამან შუშანიკ: „უწყი, ვითარ-
მედ დაჲ ვარ, ერთგან განზრდილნი, ხოლო მაგას ვერ ვპყოფ, ვითარ-
მცა მოსისხლეობაჲ იქმნა, და თქუენ ყოველნი თანამდებ იქმნენით“.

და ვითარცა ფრიად აღრვებდეს მას, აღდგა წმიდაჲ და ნეტარი
შუშანიკ და თანა წარიტანა ევანგელს თუსი და ტირილით ესრჳთ
იტყოდა: „უფალო, ღმერთო, შენ უწყი, ვითარმედ მე გულითად
სიკუდილდ მივალ“.

ესე თქუა და წარვიდა მათ თანა და თანა წარიტანა ევანგელს
თუსი და წმიდანი იგი წიგნნი მოწამეთანი. და რაჟამს შევიდა იგი ტა-
ძარსა მას, არა დაჯდა იგი თუსსა მას გალიაკსა, არამედ სენაკსა შინა
მცირესა. და აღიპყრნა კელნი თუსნი ზეცად წმიდამან შუშანიკ და
თქუა: „უფალო ღმერთო, არცა მღდელთაგანი ვინ იპოვა მოწყალჳ,
არცა ერისა კაცი ვინ გამოჩნდა შორის ერსა ამას, არამედ ყოველთა
მე სიკუდილდ მიმითუალეს მტერსა ღმრთისასა ვარსქენს“¹⁷.

ეს არის ღრმა და მრავალსაპექტიანი დიალოგი. დიალოგურ მი-
მართებათა ფორმით ერთმანეთს ხედებიან, ერწყმიან ან უპირისპირ-
დებიან, პარალელურად ან საწინააღმდეგო მხარეს მიემართებიან,
ურთიერთს ეხლართებიან და ებრძვიან სხვადასხვაგვარად შეფერილი
განცდები და აზრები. ნაცხები მიზანდასახულად და ნამდვილი ხე-

¹⁷ ძეგლები, I, გვ. 15—16.



ლოვანის ტაქტით მწერალი დიალოგს ემპირიულად საგულევედლო დასაწყისიდან კი არ ხატავს, არამედ სადღაც შუა ადგილის სიხლოვიდან, იქედან, რაც მიგზავნილნი „მრავალსა დასაჯერებელსა სიტყუეწულსა ასა ეტყოდეს“ შუშანიკს. ასე რომ, როცა დედოფალი პირველად წაიკითხა ლიკას წარმოთქვამს — „კაცნო ბრძენო, თქუენ კეთილად იტყუთ...“, ჩვენ უკვე დამუხტული დიალოგური სიტუაციის ატმოსფეროში ვიმყოფებით. ამ რეპლიკის მეორე ნახევარში ვნებანი უკვე მაქსიმალურად დაძაბულია და ეს მომენტი კულმინაციურია მთელი პასაჟის მასშტაბით: „...და შენ, ჯოჯიკ, არღარა ჩემი მაზლი ხარ, და არცაღა მე შენი ძმის ცოლი, არცა ცოლი შენი დაჲ ჩემი არს, რომელნი მის კერძო და მისთა საქმეთა ზიარ ხართ“. ახლა იმ გარემოებას მივავსებოთ ყურადღება, რაზედაც ზევით ვლაპარაკობდით ზოგადად. დიალოგში გაერთიანებულ რეპლიკათა შემადგენელი სიტყვები, მიმართულნი ამა თუ იმ საგნისაკენ, ამავე დროს, ინტენსიურად რეაგირებენ სხვის გამონათქვამზე, პასუხობენ წინამავალს და ითვალისწინებენ მოსალოდნელს. პასუხისა და წინასწარ განჭვრეტის ასპექტი თვალსაჩინოდ მსჭვალავს თვითეულ რეპლიკას, თვითეულ სიტყვას. სასახლეში დაბრუნების კატეგორიულ უარყოფას, კუშტსა და გამწირავ კიცხვას ჯოჯიკი ასე უპასუხებს: „უწყი მე, აწ მოავლინეს მსახურნი და თრევით წარგიყვანოს შენ“. ავიღოთ ამ რეპლიკის დასაწყისი: „უწყი მე...“. ჯოჯიკის ეს სიტყვები ჯერ უშუალოდ საგნობრივად მიემართება და გულისხმობს გარკვეულ მოვლენას, იმას, რაც იცის პერსონაჟმა. მაგრამ აქ მარტო ის კი არაა გამოხატული, რომ მე რაღაც ვიცი. ჯოჯიკის სიტყვა დაძაბულად „იმზირება“ აგრეთვე შუშანიკის სიტყვებისაკენ, რეაგირებს მასზე, უპასუხებს: მე ვიცი, მაგრამ შენც უნდა იცოდე, ანგარიში გაუწიო იმას, რაც მე ვიცი. ეს მეორე მიმართულება, მიმართულება სხვისი სიტყვის კონტექსტისაკენ, სპეციფიკური შინაარსით მსჭვალავს რეპლიკის ყველა სხვა სიტყვასაც, ახლებურად ანათებს სიტყვის უშუალო საგანსაც (პირველი მიმართულება). მეორეს მხრივ, ჯოჯიკის რეპლიკა თავის თავში ასახავს ადრესატის გასათვალისწინებელ შესიტყვებას, რეაქციას, ცდილობს გამოიცილოს და მოხსნას იგი. როგორც ვხედავთ, დიალოგური სიტყვის ამ მეორე მიმართულებას, თავის მხრივ, ორი ასპექტი აქვს. პასუხი ანუ რეაქცია წინამავალ სხვის სიტყვაზე და გათვალისწინება და განჭვრეტა საპასუხო სიტყვისა.

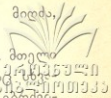
მეორე მიმართულების ამ ორივე ასპექტით მძლავრადაა აღბეჭდილი დედოფლის საპასუხო რეპლიკაც: „უკეთუ შემკრას და მით-

რიოს, მიხარის, რამეთუ მით სახითა იყოს განჩინებაჲ ჩემი მახსენს. ამ რეპლიკაში ისე ღრმაა გათვალისწინებული ადრესატი, რომ მისი წინააღმდეგობის მოხსნაც ხერხდება: „და ვითარცა, ^{ქნება ჩემი მოსკან,} ცრემლოოდეს ყოველნი. და ჯოჯიკ აღდგა და ცრემლით გარე განვიდა“.

ნაკლებ საგრძნობია ეს მეორე მიმართულება, როცა დიალოგური სიტუაცია ერთ რეპლიკამდეა დაყვანილი, ე. ი. როცა ერთის სიტყვა უცილობლობის ძალით ან სხვა გარემოების გამო არ აღძრავს მეორის სიტყვას. ამ პასაჟში ასეთი სიტუაციაც არის: „და ვითარცა ფრიად აურევბდეს მას“, შუშანიკი ადგა და სასახლეში დასაბრუნებლად მოემზადა. „...ტირილით ესრჭთ იტყოდა: „უფალო, ღმერთო, შენ უწყი, ვითარმედ მე გულითად სიკუდილდ მივალ“. ქალის ეს ფრაზა გარდუვალობით არავის მიემართება და პასუხსაც არ იწვევს. გამონათქვამი პირდაპირი საგნობრივი მნიშვნელობისაკენ (პირველი მიმართულება) მისწრაფვის, მაგრამ მისით მაინც არ ამოიწურება. საპასუხო რეპლიკა არ არის, მაგრამ ფრაზას მისი აჩრდილი მაინც ადგას. ლოგიკური მახვილი და ინტონაცია ისეთია, რომ შუშანიკის რეპლიკას ცხადად აქვს არეკლილი სხვისი სიტყვა, რომელიც ფაქტიურად არ არსებობს. სხვისი სიტყვა, სავარაუდოდ თვალსაზრისი და პოზიცია მოხსნილ-გადამუშავებული სახით, პასიური ფორმით არის შესული უპასუხოდ დატოვებულ ფრაზაში.

კიდევ ერთი ასპექტიც აქვს ამ ღრმა დიალოგს. სასახლეში დაბრუნებული შუშანიკი სადედოფლო ოთახში არ შესულა: „სენაკა შინა მცირესა“ დაიდო ბინა. თავის თავთან დარჩენილმა „ალიპყრნა ჯელნი ზეცად და თქუა: „უფალო ღმერთო, არცა მდღელთაგანი ვინ იბოვა მოწყალეჲ, არცა ერისა კაცი ვინ გამოჩნდა შორის ერსა ამას, არამედ ყოველთა მე სიკუდილდ მიმითუალეს მტერსა ღმრთისასა ვარსქენს“. თუმცა ქალი სრულიად მარტოა, მაგრამ აქაც დიალოგურ მიმართებასთან გვაქვს საქმე; ესაა ფარული დიალოგი. „მეორე თანამოსაუბრე ესწრება უხილავად, მისი სიტყვები არაა, მაგრამ ღრმა კვალი ამ სიტყვებისა (იგულისხმება — რეალურად არსებულ ყველა აზრისა, პოზიციისა, დამოკიდებულებისა, — გ. ფ.) განსაზღვრავს სიტყვას პირველი თანამოსაუბრისა. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ეს არის საუბარი, თუმცა მხოლოდ ერთი ლაპარაკობს, და საუბარი უადრესად დაძაბული, რამდენადაც ყველა რეალურად არსებული სიტყვა მთელი არსებით ეხმიანება და რეაგირებს უხილავ თანამო-

საუბრესთან, მიუთითებს თავის გარეთ, თავის საზღვრებს მიღმა, წარმოუთქმელ სხვის სიტყვაზე¹⁸.



ასეთია ამ ვრცელი დიალოგის მხატვრული სტრუქტურა. მთელი სურათი იმ ფართო ფერწერულ ტილოს მოგვაგონებს, სადაც სხვადასხვა დასხვა განწყობილების გამომხატველი ფერები ერთმანეთს ებრძვიან და ბოლოს ერთ დიდ განცდაში მთლიანდებიან.

აი ერთი პატარა დიალოგი იმავე ნაწარმოებიდან. ნაგვემი შუშანიკი ციხეში შეამწყვდია ვარსკენმა. „და ჯაჰვ იგი, რომელ ედვა ქედსა მისსა ზედა, ეგრეთვე ედვა, და დაჰბეჭდა ურჩულომან ვარსკენ ბეჭდითა თუსითა. ხოლო წმიდამან შუშანიკ თქუა: „მე ამას მხიარულ ვარ, რამთა აქა ვიტანჯო და მუნ განვისუენო“. ხოლო პიტიახშმან ჰრქუა მას: „ჰე, ჰე, განისუენე“¹⁹. უაღრესად მართალი ხელოვნებითა აღბეჭდილი ეს სცენაც. ერთის შეხედვით, შუშანიკის სიტყვებს მხოლოდ უშუალო საგნობრივი მიმართულება აქვს და თუ ამის იქეთ კიდევ ვინმეს მიემართება, თითქოს ისევ ავტორს ნათქვამისა. მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედვით. გარეგნულად მხოლოდ თავისთვის ჩალაპარაკებული ეს ფრაზა სინამდვილეში გამომწვევი რეაქციაა (მიმართულია) ვარსკენის მოქმედებაზე: რეპლიკას მიზნად აქვს სული შეურყიოს ადრესატს, საშუალება არ მისცეს, გამარჯვებულად გრძნობდეს თავს მაშინაც, როცა იგი მოპირდაპირეს ფიზიკურად აუტანელ ვითარებაში აყენებს. ადრესატი უმალ გრძნობს ამ ფარულ რეპლიკას და მისი იქედნური პასუხი ზუსტად ხედება მიზანს. ორივე რეპლიკა მშვენივრად ანათებს ავტორთა ხასიათს.

წინა თავში ჩვენ საშუალება გვქონდა გაგვეჩია ის დიალოგური სიტუაცია იოანე საბანისძის თხზულებიდან, როცა აბოსთან საპყრობილეში „ცრუ მოძღუარნი და შემასმენელნი“ შედიან. პოეტურად ყველაზე მეტყველი კი ამ ნაწარმოებში ამირასა და აბოს საუბარია. უკანასკნელ დაკითხვაზე მიყვანილ აბოს ამირა მიმართავს: „რამ არს, ჭაბუკო, რამ განიზრახე თავისა შენისაჲ?“ ხოლო წმიდამ მოწამე აღივსო სულითა წმიდითა და ჰრქუა მას: „მე განვიზრახე და ქრისტიანე ვარ!“ ჰრქუა მას მსაჯულმან მან: „არა დაგიტევებიეს სიცოფც იგი და უგუნურებაჲ შენი?“ ჰრქუა მას ნეტარმან ჭაბო: „უკეთუმცა უმეცრებასა და უგუნურებასა შინა ვიყავ, არამცა ღირს ვიქმენ შედგომად ქრისტჳსა!“ ჰრქუა მას მსაჯულმან მან: „არა გიცნო-

18 М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 261.

19 ძეგლები, I, 21.

ბიესა, რამეთუ სიტყუანი ეგე შენნი მომატყუებელ სიკუდილსა გექმნებთან შენ? ჰრქუა მას წმიდამან ჰაბო: „უკეთუ მოვკუდე, მრწავს მე, რამეთუ ქრისტჳს თანა ვცხონდე, რამეთუ მე ვითარცა კრწმულსა მაგას, რომელსა მიყრდნობილ ხარ, ეგრე არა მესმის ცუდნი ეგე სიტყუანი შენნი, რამეთუ გონებად ჩემი ქრისტჳს თანა არს ზეცას! ჰრქუა მას მსაჯულმან მან: „რად ეგოდენი სიტკბოებად გაქუს ქრისტჳს, შენისაგან, რომლითა სიკუდილცა არა გეწყალის თავი შენი? ჰრქუა მას წმიდამან ჰაბო: „უკეთუ გნებავს ცნობად სიტკბოებად მისი, შენცა გრწმენინ ქრისტჳს და ნათელ-ილე მისა მიმართ და მაშინლა ღირს იქმნე ცნობად სიტკბოებისა მისისა“²⁰.

აქაც საქმე გვაქვს ცხადად გამოკვეთილ დიალოგურ მიმართებებთან, განცდათა და აზრთა დაძაბულ ჭიდილთან. ყოველი სიტყვა აქაც ორგვარი მიმართულების ფოკუსშია მოქცეული, ერთი ხაზი პირდაპირ სალაპარაკო საგნისკენაა მიმართული, მეორე — სხვისი სიტყვის კონტექსტისაკენ. აქტიურად მოქმედებს მეორე მიმართულების ორივე ასპექტი: პასუხი, რეაქცია (წინამავალ უცხო სიტყვაზე) და განჭვრეტა (მომდევნოსი). ახლა დავაკვირდეთ სულ სხვა გარემოებას. რეაქცია და განჭვრეტა სხვისი სიტყვისა განსაზღვრავს პერსონაჟის ფრაზის არა მხოლოდ ინტონაციასა და სტილს, არამედ შინაგან აზრობლივ სტრუქტურას, ხდის მას შინაგანად დრამატულს, ნერვიულს. ეს განსაკუთრებით ეხება აბოს სიტყვებს (თუ რატომ, ამას ცოტა ქვემოთ ვნახავთ). ამირას სიტყვები შედარებით მშვიდია (გარეგნულად მაინც). ყველა მისი ფრაზა გამოკითხვის, გარკვევის, შეხსენებისა და შეგონების ფორმაშია მოწოდებული: ა) „რად არს, ჰაბუკო, რად განიზრახე თავისა შენისა? ბ) „არა დაგიტევებიეს სიციოფჳ იგი და უგუნურებად შენი? გ) „არა გიცნობიესა, რამეთუ სიტყუანი ეგე შენნი მომატყუებელ (მომანიჭებელი, — გ. ფ.) სიკუდილისა გექმნებთან შენ? დ) „რად ეგოდენი სიტკბოებად გაქუს ქრისტჳს შენისაგან, რომლითა სიკუდილცა არა გეწყალის თავი შენი?“

ხოლო აბოს საპასუხო რეპლიკაში ცხადად გვაგრძნობინებს თავს შინაგანი დრამატული წნევა. ამირას პირველივე შეკითხვაზე გაცემულ პასუხს აზის ნერვიული დაძაბულობის აშკარა დალი: „მე განვიზრახე და ქრისტეანე ვარ!“ ზუსტად ასეთივეა მეორე შეკითხვის პასუხიც: „უკეთუმცა უმეცრებასა და უგუნურებასა შინა ვიყავი,

²⁰ ძეგლები, I, გვ. 70—71.

არამცა ღირს ვიქმენ შედგომად ქრისტესა!“ მოწამის მესამე და მე-
ოთხე პასუხში ნერვიულად დაძაბული აზროვნების შინაარსს გამო-
წვევი (გამალიზიანებელი) შინაარსიც ემატება, შესაფერისი კილოთი
ხორცშესხმული: „უკეთუ მოვეკუდე, მრწამს მე, რამეთუ ქრისტეს
თანა ვცხოვრებ, ხოლო შენ რასა განაგრძობ? რაა გეგულეზის“
ზედა, იქმოდე, რამეთუ მე ვითარცა კედელსა მაგას, რომელსა მიყრ-
დნობილ ხარ, ეგრე არა მესმიან ცუდნი ეგე სიტყუანი შენნი, რამე-
თუ გონებაა ჩემი ქრისტეს თანა არს ზეცას!“ და: „უკუეთუ გნებავს
ცნობად სიტკბოებაა მისი, შენცა გრწმენინ ქრისტე და ნათელ-იდე
მისა მიმართ და მაშინლა ღირს იქმნე ცნობად სიტკბოებისა მისისა“.
შემთხვევითი არ არის, რომ აბოს პასუხები ძახილის წინადადებას
შესატყვისი ნიშნებით იხურება.

აბოს სიტყვების ამგვარი შინაგანი აზრობლივი სტრუქტურა,
ტონი და სტილი განპირობებულია რეაქციითა და განჭვრეტით, გათ-
ვალისწინებით ამირას სიტყვებისა, თვალსაზრისისა. დაძაბულ გან-
ჭვრეტას მოპირდაპირის მოსალოდნელი სიტყვისა, აზრისა ის მი-
ზანი აქვს, რომ მოხსნა, გააუფასურო, იდეაში სძლიო ამ თვალსაზ-
რისს, პოზიციას, თვითონ თქვა უკანასკნელი სიტყვა. „ამ უკანასკ-
ნელმა სიტყვამ უნდა გამოხატოს გმირის სრული დამოუკიდებლობა
სხვისი შეხედულებისა და სიტყვისაგან, სრული გულგრილობა სხვი-
სი აზრისა და შეფასებისადმი. ყველაზე უფრო გმირს იმისა ეშინია,
არ იფიქრონ, რომ იგი ინანიებს სხვის წინაშე, რომ იგი შენდო-
ბას თხოვს სხვას, რომ ურიგდება მის განსჯასა და შეფასებას, რომ
ის, რითაც იგი თავის თავს ამკვიდრებს, საჭიროებს დადასტურებას
და აღიარებას სხვისაგან...“²¹. ამგვარ უღრმეს, რთულ, მრავალგანზო-
მილებიან სიტუაციაში აზროვნებს აბო, აზროვნებს უმთავრესსა და
უძნელესზე. ადამიანისათვის ეს ძნელად გასაძლები სიტუაცია განსა-
ზღვრავს მისი აზროვნებისა და განცდის შინაგან სტრუქტურას, ნერ-
ვიულად დაძაბულ მანერას თავისი თავისა და სხვისი ჭვრეტისა, გაგე-
ბისა.

იმავე სიტუაციაში ამირასათვის სამსახურებრივ მოვალეობასთან
დაკავშირებული ერთ-ერთი მორიგი საკითხი წყდება. ამით აიხსნება
მისი აზროვნების და საუბრის უფრო თავისუფალი სტილი. (ტუმცა ეს
სიმშვიდე რამდენადმე მაინც გარეგნულია, მოპირდაპირზე ზეგავ-
ლენის სურვილით ნაკარნახევი. ავტორის ხელოვნებაც იმაშია, რომ
მხატვრულ ქსოვილში ორივე ასპექტი გვაგრძნობინებს თავს.)

²¹ М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 308.

სხვისი სიტყვის პასუხისა და განჭვრეტის ფაქტორი ყოველთვის აჩენს გარკვეულ კვალს პერსონაჟის ფრაზის შინაგან აზრობლურ სტრუქტურას, ტონსა და სტილს. ამ კუთხით თუ მივუყვებით ფიქტურესო მასალას ის ვრცელი დიალოგიც მოგვცემს „შეშინების წიგნებიდან“, რომელიც ზემოთ უკვე განვიხილეთ.

ერთსა და იმავე მოვლენაზე თუ მდგომარეობაზე სხვადასხვა გმირის სხვადასხვაგვარი რეაქცია ყველაზე გავრცელებული სქემაა დიალოგურ სიტუაციებში. ასეთია ის პასაჟი „სერაპიონ ზარბმელის ცხოვრებიდან“, როცა „მამურალობისაგან მგზავრობისა“ ჯანცვაწყვეტილი მოწაფეები და გარბანელი ევედრებიან სერაპიონს, შეისვენონ, შეჩერდნენ ღამის გასათევად. შემოგვებულ გარბანელს სერაპიონი მიმართავს: „საყვარელო დაქრისტეს მიერ ძმაო გარბანელო, აწ აჰა ესერა მცირედ თანაღმობით შეეწიე მგზავრობასა ჩუენსა და რაათა წარგვძღუე ვიდრე მდინარემდე, რომელ არს ჩრდილოთ ჩუენსა“. ხოლო გარბანელმა „იხილა რაჲ, — ამბობს ერთი მოწაფე, — ვითარ იგი არღარა იყო ჩუენ თანა სახე სამოსელთა ჩუენთაჲ და ყოვლითურთ დაბძარულ იყვნეს ასონი ჩუენნი, მაშინ ცრემლით მოგვკა და ამბორს უყოფდა ფერკთა მის წმიდისათა. ...და ცრემლით ეტყოდა, ვითარმედ: „არა ეგების ეგე, მ წმიდაო ღმრთისაო, რამეთუ ესერა დასლვასა მზისასა ღმერთმან მოგიყვანნა ცოდვილისა მონისა თქუენისა და ვხედავ წყლულებასა ფერკთა თქუენთასა და გევედრები, რაათა მცირედ განისუენოთ მამურალობისაგან მგზავრობისა თქუენისა და რაათა ზედამიწევნით ვცნა, უკეთუ რაჲ-არს ესოდენი ესე მდულარებაჲ სულისა თქუენისაჲ, რომელ ესრეთ გაიძულა დადებად სული უღადთა ამათ და უვალთა გზათა სლვად“. წმიდამან ჰრქუა მას: „შეუძლებელ არს ჩემგან, რაათამცა არა მივედით ადგილსა მას განჩინებულსა“. ხოლო შერბიოდა შინა კაცი იგი და კუალად გამოვიდა თანა მეუღლითურთ; მსგავსად სარეფთელისა და სომანიტელისა შეუვრდეს ფერკთა წმიდისათა, და ვითარ ვერ არწმუნეს, მაშინ ჭაბუკი იგი, მოძღუარი შეუვრდა ძმასა მისსა იოვანეს და ეტყოდა: „აჰა ესერა არა დაშთომილ არს სული ჩუენ თანა, დავემორჩილნეთ კაცსა ამას, რამეთუ არღარა არს ყამი სლვისაჲ“. ხოლო წმიდაჲ იგი ეტყოდა: „რომელმან-იგი გაბაონს ისო ნავესსა დაუყენა მზე და კუალად წმიდასა მას ბერსა ბესარიონს, ამანვე ჩუენცა ღირს მყვნეს მზესა ამას თანა ხილვად და თაყუანის-ცემად წმიდასა ხატსა მისსა“²².

²² ძეგლები, I, გვ. 331.

ის სიტყვები, რომლითაც მოწაფეები და გარბანელი ემუდრებიან სერაპიონს, თვალსაჩინოდ ხატავს მათი სხეულისა და სულის მდგომარეობას. მართო სერაპიონის სული ვერ შეურყევეია გატირებულ იგი ყოველგვარ მაშვრალობაზე ამალღებულია და მიზნისკენ მიმავალ გზაზე არავითარ კომპრომისს არ სცნობს. თუ მოწაფეების ნებისყოფა იმაზე იხარჯება, რომ სასურველი ჰარმონია გამოძებნონ სულიერ ამოცანასა და მიწიერ არსებობას შორის, სერაპიონის მთელი ნება იქითკენაა მიმართული, რომ პირველს მთლიანად დაუქვემდებაროს მეორე. აქედან წარმოდგება მის რეპლიკებში გაცხადებული შეურიგებლობა და შეუძვრელობა.

გიორგი მერჩულე დიალოგის ხატვის ხელოვნებითაც გვხიბლავს. სანიმუშოა ამ მხრივ ის მონაკვეთი თხზულებისა, სადაც ამოტ კურაპალატის მიჯნურობის ამბავია გადმოცემული. თითქმის მთელი თავი დიალოგურ მიმართებათა ფორმითაა აგებული. პერსონაჟთა ქცევასა და რეპლიკებში აქაც ისე ცხადად ციმციმებს მათი განცდები და ვნებები, რომ მთელი ეპიზოდი რეალისტური სტილის საუკეთესო ნიმუშია. იმავე რიგში დგას ბაგრატ კურაპალატის შესიტყვება საბა იშხნელთან იმასთან დაკავშირებით, რომ ეს უკანასკნელი არ გამოცხადდება ხელმწიფის ხმობაზე.

სიტყვა პერსონაჟისა, რამდენადაც იგი მის შინაგანობას წარმოაჩენს, მწერალს, საერთოდ, იმისთვის სჭირდება, რომ მყარი გახადოს გმირის სახე, ობიექტურობა მიანიჭოს მას. სიმყარე და ობიექტურობა კი ორგვარი ნიშან-თვისებების კომბინაციით მიიღწევა—სოციალურ-ტიპიურისა და ინდივიდუალურ-სახასიათოსი. პერსონაჟის გამონათქვამიც ან პირველის გამოშუქებაა, ან მეორისა, ან ორივესი ერთად, ჩვეულებრივ, რომელიმე მათგანის აქცენტირებით. ამოტ კურაპალატის იმ რეპლიკებში, რომლითაც იგი საყვარელი ქალის დაბრუნების ცდის მომენტში წარმოგვიდგება, ინდივიდუალურ-სახასიათო ასპექტია აქცენტირებული. იგივე ასპექტი ბატონობს შუშანიკისა და აბოს იმ სიტყვებში, რომლებიც ჩვენ ზემოთ მოვიხმეთ. ხოლო საბა იშხნელის რეპლიკაში ბაგრატ კურაპალატისადმი თვალში გვხვდება სოციალურ-ტიპიური განსაზღვრულობა. იგივე მომენტი დომინირებს სერაპიონ ზარხმელის იმ გამონათქვამებში, რომლითაც იგი თავის მოწაფეებსა და გარბანელს მიმართავს.

საყურადღებო დიალოგურ სიტუაციას ვხვდებით გიორგი მთაწმინდელის ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებში. გგულისხმობთ იმ სცენას, რომლის დასასრულს ექვთიმე ცეცხლს მისცემს კვართს, რომელიც

მთავარდიაკონს ეკუთვნის. „დავით გარეჯელის ცხოვრებაში“ არის რელისტურად მოხაზული სურათი დავითისა და ლუკიანეს საუბრისა. იმავე ნიშნით გამოირჩევა გიორგი ჩორჩანელისა და იქვე ზარზმელის კამათი მონასტრის ასაშენებელი ადგილის შერჩევის თაობაზე ბასილი ზარზმელის ნაწარმოებიდან.

ერთგვარად თავისებური დიალოგი გვაქვს „შუშანიკის წამებაში“. ვგულისხმობთ ცოლ-ქმრის „დაუსწრებელ“ კამათს, მოციქულთა საშუალებით რომ მიმდინარეობს. ვარსკენი ელზნება ხუცესთ: „რამსა ველ-იწიფა ჩემ ზედა ცოლმან ჩემმან ესევეითარისა საქმედ? აწ მივედით და არქუთ, ვითარმედ შენ ჩემი ხატი დაამკუ და საგებელს ჩემსა ნაცარი გარდაასხ, და შენი ადგილი დაგიტევებიეს და სხუად წარსულ ხარ“. ხოლო წმიდამან შუშანიკ თქუა: „არა თუ მე აღმემართა ხატი იგი და მემცა დავამკუ, ხოლო მამამან შენმან აღმმართნა სამარტულენი და ეკლესიანი აღაშენნა და შენ მამისა შენისა საქმენი განჰრყუნენ...“. ...ხოლო ჩუენ ესე ყოველი მიუთხარო პიტი-ახშსა. ხოლო მან განიწყო გული და იბრდლუენდა მისთჳს. მერმე მიაველინა ჯოჯიკ, ძმა თჳსი, და ცოლი ჯოჯიკისი, ძმის ცოლი თჳსი, და ეპისკოპოსი სახლისა თჳსისა და ჰრქუა მათ: „ესრეთ არქუთ: აღდეგ და მოვედ ადგილსა თჳსსა და ნუ ეგევეითარი გონებაჲ გიპყრიეს! უკეთუ არა, ორევეთ მოგითრიო“²³.

ამ „დაუსწრებელ“ დიალოგში ჩვეულებრივ დიალოგურ მიმართებათა ყველა ნიშანი მკლავნდება. აქაც სიტყვა ორი მიმართულების გადაკვეთის ცენტრშია მოთავსებული.

ნაკლები სიცხადით იგრძნობა ეს ორი მიმართულება დიალოგში, რომელიც ერთი რეპლიკის ფარგლებში ამოიწურება. ასეთია „იოანესა და ექვთიმეს ცხოვრების“ ის ადგილი, სადაც იოანე საყვედურისა და მღურვის რეპლიკით მიმართავს სიმამრს აბუჰარბს: „რამ არს ესე? ნუუკუე შვილ არა გესხნესა თქუენ? გარნა ესე ცხად არს, რომელ მათ სწყალობდით, ვითარცა თჳსთა შვილთა, და ძე ჩემი, ვითარცა ობოლი, მძევლად გასწირეთ! გარნა უფალმან შეგინდვენ თქუენ!“²⁴ ან ვარსკენის მაამებელი მიმართვა სპარსთ: მეფისადმი: „რომელი-იგი ბუნებითი ცოლი არს და შვილნი, იგინიცა ესრევე მოვაქციენ შენსა შჯულსა, ვითარცა-ესე მე“²⁵.

23 ძეგლები, I, გვ. 14—15.

24 ძეგლები, II, გვ. 43—44.

25 ძეგლები, I, გვ. 12.



ხოლო ლიტერატურულ ნაამბობში (сказ), როცა ავტორი ახდენს პერსონაჟის სიტყვების პერიფრაზირებას, მის ზოგად აზრს თავისი სიტყვებით გადმოსცემს, მეორე მიმართულება კი დევ უფრო გამჭვირვალე თაღებულაია; აი, მაგალითი გიორგი მერჩულის ნაწარმოებიდან: „...მივლინებულნი იგი რატ მეფის მიერ საბა იშხნელის მოსაყვანად „...მივლინებულნი იგი მოვიდეს და აუწყეს კურაპალატსა, ვითარმედ არა ჰნებავეს კაცსა მას ღმრთისასა მოსლვაჲა აქა“²⁶. ზოგჯერ კი იგი საერთოდ არ იგრძნობა და ნაამბობს ერთადერთი, საგნობრივი მიმართულება აქვს; მაგალითად, იაკობ ხუცესი წერს: „მყის მოიწია ჩუენდა დიაკონი შინაჲთ და გვთხრა ჩუენ ესე ყოველი: მოსლვაჲა პიტიახშისაჲ და საქმენი დედოფლისანი“²⁷, ან: შიომღვიმეს მიახლოებული აბიბოს ნეკრესელი „...ევედრა მტარვალთა, რაჲთა მივიდეს იგი ნეტარისა შიოჲსა მღვიმედ“²⁸.

მოხმობილ ეპიზოდთაგან ზოგიერთი არ წარმოადგენს „წმინდა“ დიალოგურ სიტუაციას (ვიწრო მნიშვნელობით ტერმინისა), რამდენადაც მათში პერსონაჟის რეპლიკათა შიგნით ზოგან ავტორისეული თხრობა იჭრება. მაგრამ ყველა შემთხვევაში დომინირებს და სურათის პროფილს დიალოგური მიმართება ქმნის.

პერსონაჟის სიტყვა დიალოგში არა მარტო საგნისკენაა მიმართული, არა მხოლოდ ასახელებს, მოგვითხრობს, განასახიერებს მას; თვითონ სიტყვა (ფრაზა) არის აქ განსახიერების ობიექტი. არა მხოლოდ გვესმის გმირის ნათქვამი, ვგრძნობთ, თავისებურად ვხედავთ კიდევ გამოთქმულს, და ზოგჯერ, როგორც ვნახეთ, საკმაოდ თვალსაჩინოდ.

განსახიერებულ ანუ ობიექტურ სიტყვასთან გვაქვს საქმე მაშინაც, როცა ჩვეულებრივ ავტორისეულ თხრობაში და რემარკებში ჩართულია პერსონაჟის პირდაპირი მეტყველება, სხვისი სიტყვის კონტექსტისაკენ მიუმაართავი (უადრესათო). ასეთ ფრაზას არა აქვს მეორე მიმართულება, რაც უცილობელია დიალოგურ სიტუაციაში, მას მხოლოდ პირველი — უშუალო საგნობრივ-ლოგიკური მიმართულება გააჩნია. მაგრამ პირდაპირი მეტყველება გმირისა სხვა სიბრტყეზე დევს, ხოლო მწერლის მეტყველება—სხვაზე. ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში პირდაპირი მეტყველების გამოყენება

26 იქვე, გვ. 273.
 27 იქვე, გვ. 13.
 28 იქვე, გვ. 243.

გამოწვეულია არა იმდენად იმ საგნის წარმოჩინებით, რომელსაც იგი უშუალოდ მიემართება, არამედ იმის ბუნებისა და ხასიათის შესაგნებად, ვინც ამ სიტყვებს წარმოთქვამს. ასეთი სიტყვა, როგორც დამახასიათებელი, ტიპიური, კოლორიტული, განიხილავს მართულების საგანი.

— გმირისავე მიმართულების, მასზე ორიენტაციის, მისი ბუნების შეცნობის საგანია ის სიტყვები, რომლებსაც წარმოთქვამს ვარსკენის თანამზრახველი სპარსი: „...შევიდა იგი წინაშე ნეტარისა შუშანიკისა და ტირილით იტყოდა: „ესევეითარი სახლი მშვიდობისაა ვითარ საწყალობელ იქმნა და სიხარული მწუხარებად გარდაიქცა?“ ხოლო ზრახვითა იყო იგი ვარსკენისათა და ზაკუვით იტყოდა ამას და უნდა მონადირებაჲ ნეტარისა მის“²⁹. ან ვარსკენის სიტყვები, როცა მას იაკობი შუშანიკისაგან დაბრუნებულ სამკაულებს გადასცემს: „მან მიიღო ჩემგან, აღიხილა, და იბოვა ყოველი გებულად. და კუალად თქუა: „მერმეცა იბოოს ვინმე, რომელმან ესე შეიმკოს“³⁰. საგნობრივ-ლოგიკური აზრი ამ სიტყვებისა ჩვენს წარმოსახვას ოდნავ თუ აღიზიანებს, არაფერს განსაკუთრებულს ის არ გვაუწყებს. მაგრამ საგნობრივ აზრზე დაფუძნებით აღმოცენებულია მეორე — სახეობრივი აზრი. მკითხველი გრძნობს, რომ გებულობს რაღაც უფრო მეტს, ვიდრე ეს სიტყვების ლოგიკური აზრიდან პირდაპირ გამოდინარეობს. ჩვენ არა მხოლოდ იმას შევიმეცნებთ, რაზედაცაა ლაპარაკი, არამედ უფრო მეტს: ვინ ლაპარაკობს, რატომ ლაპარაკობს, რა მოტივები და მოვლენები ენასკვებიან ერთმანეთს ამ სიტუაციაში. სწორედ აქ, „არახელშესახების“ წვდომასა და გამომზეურებაშია ფრაზის სიმძიმის ცენტრი, მხატვრულ ორგანიზმში მისი არსებობის უცილობლობის პირობა.

ნ. ჰარტმანი შენიშნავს: „ჰამსუნი ხშირად აიძულებს თავის პერსონაჟებს, მხოლოდ უმნიშვნელო საგნებზე ილაპარაკონ; მთავარია არა ის, თუ რას ლაპარაკობენ ისინი, არამედ, როგორ ლაპარაკობენ. საერთოდ, მთავარია არახელშესახები. თავისთავად ცხადია, საქმე იმაში კი არაა, რომ მეტყველების შინაარსს მნიშვნელობა არ ჰქონდეს თითქოს. მაგრამ იგი არ არის ერთადერთი არსებითი. ყოველთვის რჩება რაღაც გამოუთქმელი, გამოუხატავი“³¹.

²⁹ ძეგლები, I, გვ. 14.

³⁰ ძეგლები, I, გვ. 19.

³¹ Н. Гартман, Эстетика, стр. 257.

ამნაირი მხატვრობის, „ფრაზით ხატვის“ სამავალითო ნიმუშს გვაძლევს ეს ეპიზოდი „შუშანიკის წამებიდან“: „დიაკონი ვინმე ერთი მის ეპისკოპოსისა და წმიდისა შუშანიკის თანა მას ეამსჯა... მელსა გამოჰყვანდა იგი ტაძრით, და უნდა რაათამცა პრეტყველდეს „მტყიცედ დეგ!“ და თული ჰკიდა პიტიახშმან, სხუად ვერღარაად სცალდა სიტყუად, ესთენ ოდენ პრეტყა: „მტყი“... და დადუნა ხოლო და სივლტოლად იწყო სწრაფით“³². „მტყი...“ ეს გაწყვეტილი ფრაზა გვაგრძობინებს სიტუაციის სიმძაფრეს³³. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ არა მხოლოდ იმას შევიმეცნებთ, რაზედაცაა ლაპარაკი; არამედ უფრო მეტს: ვინ ლაპარაკობს, რატომ ლაპარაკობს, რა მოტივები და მოვლენები ენასკვებიან ერთმანეთს ამ სიტუაციაში. სწორედ აქ, „არახელშესახების“ წვდომასა და გამომზეურებაშია ფრაზის სიმძიმის ცენტრი, მხატვრულ ორგანიზმში მისი არსებობის უცილობლობის პირობა.

ამ პირობით აცოცხლებს ბასილ ზარზმელი იმ სიტყვებს, რომელსაც გაკვირვებული გიორგი ჩორჩანელი წარმოთქვამს, როცა თავის საბრძანებელში ბერთავან აღგზნებულ ცეცხლს შენიშნავს: „ვინაა არს ადგილსა იმას სიკჳოთა კუამლისადა, ანუ თუ ვის რად უკჳს ცეცხლი? უკეთუ ვინმე ეძიებს ნადირთა, რად კადნიერ და ურცხვინო ქმნილ არს? დაღათუ სხუად საჭირო რაჲ ვის უკჳს, ჩუენ ვითარ არა მეცნიერ ვართ?“³⁴ ფრაზა აქ ისეა დამუშავებული სტილისა და ტონის თვალსაზრისით, რომ მასში საგნობრივი აზრი, — ინტერესი იმისადმი, რატომ აუნთიათ ცეცხლი და უკითხვად ხომ არ ნადირობენ, — უკანა პლანზეა გადასული და თვალში გვხვდება შეუვალი და ზვიადი ფეოდალის კოლორიტული ფიგურა.

მ. ბახტინი ამბობს, რომ, როცა ავტორის კონტექსტში არის პირდაპირი მეტყველება ამა თუ იმ პერსონაჟისა, ჩვენს წინაშეა ორი სიტყვიერი ცენტრი და ორი სიტყვიერი მთლიანობა ერთი კონტექსტის ფარგლებში: „მთლიანობა ავტორისეული გამონათქვამისა და მთლიანობა გმირის გამონათქვამისა. მაგრამ მეორე მთლიანობა არაა თავისთავადი, დაქვემდებარებულია პირველს და ჩართულია მასში, როგორც მისი ერთ-ერთი მომენტი. სტილისტური დამუშავება ერთისა და მეორე გამონათქვამისა სხვადასხვაგვარია. გმირის

32 ძეგლები, I, გვ. 20.

33 რ. ბარამიძე, ნარკვევები მხატვრული პროზის ისტორიიდან, გვ. 140.

34 ძეგლები, I, გვ. 325.

სიტყვა დამუშავებულია, როგორც სწორედ სხვისი სიტყვა, როგორც სიტყვა პირისა, რომელიც ხასიათობრივად თუ ტიპურად განსაზღვრულია, ე. ი. მუშავდება, როგორც ობიექტი ავტორისეული გეგმისა, და სრულიადაც არა თავისი საკუთარი საგნობრივი მნიშვნელობის თვალსაზრისით. ავტორისეული სიტყვა, პირიქით, მუშავდება სტილისტურად თავისი პირდაპირი საგნობრივი მნიშვნელობის მიმართულებით. იგი უნდა იყოს ადექვატური თავისი საგნისა... იგი უნდა იყოს გამომხატველობითი, ძლიერი, მნიშვნელოვანი, მოხდენილი და ა. შ. თავისი პირდაპირი საგნობრივი ამოცანის თვალსაზრისით — რაღაც გამოხატოს, გვაუწყოს, განასახიეროს³⁵. რას ნიშნავს ის, რომ მთლიანობა გმირის გამონათქვამისა არაა თავისთავადი, რომ იგი ავტორისეული გამონათქვამის მთლიანობას ემორჩილება და ემსახურება. ამის გასაგებად საჭიროა ზემოთ მოტანილი სამი ნიმუში პერსონაჟის პირდაპირი მეტყველებისა და ეპიზოდისპირით წინა ქვეთავში გაანალიზებულ იმ მონოლოგებს, როცა გმირის რეფლექსიის საგანია საკუთარი პიროვნება და შინაგანი სამყარო, როცა სიტყვა თვითონ გმირს ეძლევა თავის თავზე, მაგალითად, მღვიმეში განმარტობებული შიოს სულის მეტყველებას თავის თავზე. ამ ეპიზოდში შიოს სიტყვების მთლიანობა არ არის დამორჩილებული ავტორისეული სიტყვების მთლიანობას, ე. ი., ის განცდები, რომლებსაც შიოს მონოლოგი გადაგვიშლის, გარედან ამ განცდებზე, როგორც ობიექტზე, საგანზე დაკვირვება-ჰერეტიკისაგან კი არ წარმოდგება, არამედ იქედან წარმოდგება, რომ მწერალი თვალს მიაპყრობს და უსმენს იმას, თუ რას ფიქრობს ადამიანის სული თავის თავზე, როგორ წარმოუდგება თავისი თავი მას. აქ მთავარია არა ის, თუ რას წარმოადგენს გმირი სამყაროში, როგორც ობიექტი, არამედ უპირველესად ის, თუ „რას წარმოადგენს გმირისთვის სამყარო და რას წარმოადგენს თვითონ თავისი თავისათვის“. გმირი აქ ობიექტი კი არაა, ობიექტურ განზომილებათა ჩარჩოებში მოქცეული, დამთავრებული და ყველასათვის ცხადად აღსაქმელი (როგორც საგანი), არამედ სუბიექტია და, ამდენად, შემოფარგლული და დამთავრებული არ არის, რამდენადაც იმ სახით გვევლინება, რაც მხოლოდ თვითონ მას შეუძლია აღმოაჩინოს თვითშეგნებისა და თვითგაცნობიერების აქტში. მწერალს ყველაფერი პერსონაჟის თვალთახედვაში შეაქვს, იმის რეფლექსიის საგნად აქცევს. ავტორის ჰერეტიკა და

35 Проблемы поэтики Достоевского, стр. 266.

განსახიერების ობიექტი კი ხდება თვით ეს ფუნქცია გმირის თვით-შეგნებისა.

გასაგებია, რომ ასეთ ვითარებაში გმირის გამონათქვამი, რომელშიაც მისი სულის მუშაობაა აღბეჭდილი, დამოუკიდებელი ანობაა, ისევე, როგორც ამ კონკრეტულ მომენტში თვითონ პერსონაჟია დამოუკიდებელი (ამის საწინააღმდეგოდ არ გამოდგება ის არგუმენტი, რომ გმირი მთლიანად ერთი მომენტია ნაწარმოებისა და, ამრიგად, თავიდან ბოლომდე ავტორის შექმნილია. აქ წინააღმდეგობა არაა. მ. ბახტინს უწერია ამასთან დაკავშირებით: „გმირების თავისუფლებას მხატვრული ჩანაფიქრის ფარგლებში ვამტყიცებთ ჩვენ, და ამ აზრით იგი ისევე შექმნილია, როგორც შებოჭილობა ობიექტური გმირისა“).

ვარსკენის თანამზრახველი სპარსი, ვარსკენი და გიორგი ჩორჩანელი კი სხვა კუთხიდან და სხვა თვალსაზრისით ნახატი პერსონაჟებია (ისევე როგორც ძირითადად სხვა გმირებიც ქართული ჰაგიოგრაფიისა). ისინი ობიექტური გმირებია. მათი პიროვნება და სულიერი ცხოვრება აღქმულია, როგორც ობიექტური საგანი, მოცემულია, — ვწერდით ჩვენ ზემოთ, — ისე, როგორც იქნა აღქმული, ფორმირებული, გაგებული გმირის ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელ ავტორისეულ წარმოსახვაში. გმირის ცნობიერება ავტორისეული ცნობიერების ჩარჩოშია ჩასმული, გაზომილ-აწონილი, შეფასებული, დამთავრებული. ამისდაკვალად, მწერლისეულ განზომილებათა ჩარჩოებში ჩაჭედილი პერსონაჟი ვერ იქნება თავისუფალი, დამოუკიდებელი. იგი ისე გვეძლევა, როგორც გარედან ობიექტურ საგნად ჰკრეტას წარმოუდგება და ამ წარმოდგენის ფარგლებშია მოქცეული, ასეთი წარმოსახვის შესაძლებლობებითაა შებოჭილი. აქედან ლოგიკურად ვღებულობთ, რომ ასეთი პერსონაჟის სიტყვაში ესა თუ ის საგანი, მოვლენა და მდგომარეობა ისე აირეკლება, როგორც მწერლის ობიექტურ ჰკრეტაში ჩამოყალიბებულ, შეფასებულ და საზღვარდადგენილ მისსავე ხასიათს და ბუნებას შეეფერება და შესწევს ამის ძალა. საგანი თუ მოვლენა იმნაირად და იმ ზომით მოჩანს გმირის გამონათქვამში, რანაირადაც და რა ზომითაც გმირი ხედავს მას და არა მთელი თავისი შესაძლებლობებით, სიღრმით, მრავალფეროვნებით. ამაზე ამბობს ბახტინი: „გმირის სიტყვა დამუშავებულია, როგორც სწორედ სხვისი სიტყვა, როგორც სიტყვა პირისა, რომელიც ხასიათობრივად თუ ტიპიურად განსაზღვრულია, ე. ი. მუშავდება, რო-

გორც ობიექტი-ავტორისეული გაგებისა, და სრულ-
ლიადაც არა თავისი საკუთარი საგნობრივი მიმართულების თავლ-
საზრისით“. აი ამ გზით ექვემდებარება გმირის ^{გამორჩევი} ~~გამორჩევი~~
მთლიანობა ავტორისეული გამონათქვამის მთლიანობას, ^{სამიტომ} ~~სამიტომ~~ ^{არ}
არის პერსონაჟის პირდაპირი მეტყველება თავისთავადი.

თუ პერსონაჟის გამონათქვამში საგანი ან მოვლენა იმ ზომითა
და იმ შეფერილობით გამოიყურება, რანაირადაც და რა ზომითაც
ხასიათობრივად თუ ტიპურად საზღვარმიჩენილ გმირს ძალუძს ეს,
სამაგიეროდ მწერალი თავის საკუთარ კონტექსტში მოქცეულ საგ-
ანზე დაკვირვებისას სრულიად თავისუფალია, მისი ხედვის უნარი
და ფარგლები არ არის გარედან ვინმესგან ობიექტურად განსაზღვ-
რული. ამიტომ მწერლის სიტყვა „მუშავდება სტილისტურად თავი-
სი პირდაპირი საგნობრივი მნიშვნელობის მიმართულებით“. მწერა-
ლი ცდილობს საგნის მისეული წარმოსახვა მაქსიმალურად ადექვა-
ტური იყოს თვით საგნისა. მწერლის ენა ისწრაფვის, იყოს რაც შე-
იძლება „გამომხატველობითი, ძლიერი, მნიშვნელოვანი, მოხდენი-
ლი“, რათა ამოწუროს საგანი. პერსონაჟის გამონათქ-
ვამში საგნის მისეული აღქმა გვეძლევა, ხო-
ლო ავტორისეულ კონტექსტში საგნის ობი-
ექტური სახე (ეს არის ობიექტურობა მწერლის შესაძლებ-
ლობათა ფარგლებში და არა „წმინდა“ ობიექტურობა).

თქმულის საილუსტრაციოდ მეტნაკლებად ზემოთ მოტანილი
სამივე მაგალითი გამოდგება. მოვიტანთ კიდევ ერთ ნიმუშს, უფრო
თვალსაჩინოს იმ აზრით, რომ აქ ავტორისეული კონტექსტი სრულ-
ყოფილადაა დამუშავებული. „გიორგი ათონელის ცხოვრება“ მოგ-
ვითხრობს: ბაგრატ მეფის მოწვევით გიორგი საქართველოში ჩამო-
ვიდა საეკლესიო რეფორმების გასატარებლად. ხუთი წელი დაჰყო
სამშობლოში. საბერძნეთში დაბრუნების წინ სამხრეთ საქართვე-
ლოში გადავიდა, რათა ობოლი ბავშვები შეეკრიბა ათონზე წასაყ-
ვანად და ნათესავები მოენახულებინა. ეს იყო მძიმე პერიოდი დიდი
თურქობისა. მხარე შიმშილსა და გაჭირვებას მოეცვა. „სალმობა იგი
განმამრუდებელი სიყმილისაჲ ღირსად და სამართლად ყოველსა
აღმოსავლეთსა ზედა მოიწია სიტყუსაებრ მოსე წინაწარმეტყუელი-
სა, და მრავალსახენი და უწესონი საქმენი კაცთა ბუნებასა ზედა
შემოსრულნი იხილვებოდეს, და არაწმიდანი საქმელნი ქრისტიანე-
თათჳს საქამადად დაყენებულნი ნიჰად დიდად შიმშილსა მიეძღუნე-
ბოდეს, და შეილნი სასურველნი და საყუარელნი მშობელთანი და

ლოცვით მოთხოვილნი ღმრთისაგან საწყინო და საქულველ მშობელთა ექმნებოდეს. ...რომელნი ამას საზარელსა ბოროტსა მძლევქმნენ და კინი ოდენ სიყმილისა სიკუდილსა დაუშეთეს და მას განსაცდელისასა მცირედ თანაწარგდეს, მას ოდენ ჟამსა მივიწინით ჩუენ აღმოსავლეთს; რამეთუ დალაკათუ მცირედ უმოლხინეს ქმნილ იყო ჟამი იგი, გარნა წუთ ნეშტი განსაცდელთა იწროებისა სრულიად არა თანა-წარსულ იყო. და, თუცა ვინ დაშთომილ იყო, მრავლითა ჭირითა ცხონდებოდა და შორის სიკუდილისა და ცხორებისა მყოფ იყო.

და ესე ყოველი რამ იხილა წმიდამან მამამან გიორგი, სულთითქუნა მწუხარებით და ცრემლით იტყოდა: **მ მე, რამსათუსმე მოვიწიე ამას ქუეყანასა ხილვად ესევეითართა ამათ ბოროტთა?**³⁶.

ავტორის კონტექსტი და პერსონაჟის სიტყვა ერთი მოვლენისკენა მიპყრობილი, მაგრამ სტილისტურად ისინი სხვადასხვაგვარადაა დამუშავებული. ავტორისეულ აღქმაში მოვლენა მრავალი მხრიდან არის განათებული. მწერალი ცდილობს ამოწუროს თავისი საგანი. შექმნილ მდგომარეობას ავტორი ჯერ სარწმუნოებრივ საფუძველს უკავშირებს. მერე საქართველოს განსაცდელი წარმოდგენილია, როგორც ნაწილი სხვა ხალხთა, „ყოველსა აღმოსავლეთსა ზედა“ მოწუელ გაჭირვებათა. მწერალი შემდგომ იმ უზნებობათ მიაპყრობს ყურადღებას, რაც ხალხის ყოფა-ცხოვრების წესებსა და ტრადიციებში გაჩენილა. ჟამის სიავეს ადამიანთა უახლოეს ნათესაურ დამოკიდებულებასაც კი ბოროტი კვალი დაუჩნევია. გამოსათქმელი ზემოქმედი და მნიშვნელოვანი ხდება იმით, რომ იგი ბედნიერად მიკვლევულ გამომსახველობით ფორმებშია განსხეულებული: „შვილნი სასურველნი და საყუარელნი მშობელთანი და ლოცვით მოთხოვნილნი ღმრთისაგან საწყინო და საქულველ მშობელთა ექმნებოდეს“. ან: „თუცა ვინ დაშთომილ იყო, მრავლითა ჭირითა ცხონდებოდა და შორის სიკუდილისა და ცხორებისა მყოფ იყო“. ავტორი ავეამიანობისა და დაცემის ეპიურ სურათს ქმნის, შინაარსობლივად მრავალმხრივსა და მართალს.

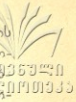
ამ ფონზე მწერალს შემოაქვს გულის სიღრმიდან ამოტანილი სიტყვები გიორგი ათონელისა: „**მ მე, რამსათუსმე მოვიწიე ამას ქუეყანასა ხილვად ესევეითართა ამათ ბოროტთა?**“ ეს არის ხატი იმისა, თუ როგორ გადატყდა გიორგის სუბიექტურ განცდაში ის ობი-

ექტური ვითარება, რაც ეპიურ სტილში გარდასახა მწერალმა. ეს ამოძახილი გიორგის ბუნებისა და პიროვნების გამოშვებულ ველურ მოვლენასთან მიმართებაში და არა ამ მოვლენის უნიკალურ შინაარსზე მომთხრობი. გიორგის სიტყვა დამუშავებულია, როგორც ობიექტი გიორგის ავტორისეული ვაგებისა და „სრულიადაც არა თავისი საკუთარი საგნობრივი მიმართულების თვალსაზრისით“. გმირის სიტყვა ავტორისეული სიტყვის, თვალსაზრისის ჩარჩოშია მოქცეული, მას ემორჩილება.

მეექვსე თავი

პერსონაჟთა იერარქია

თანამედროვე ლიტერატურული ნაწარმოების ესა თუ ის გმირი ორგანულადაა დაკავშირებული სხვა გმირებთან. რომლებიც გარემოსა და სიტუაციების რკალს ქმნიან მისთვის. ერთი გმირის ხასიათის ფორმირება მიმდინარეობს სხვა გმირთა ორგანული ზემოქმედებით; მეორე მხრივ, გარემოსა და სიტუაციების მთლიან სახეში გარკვეული წვლილი აქვს თვითეულ მოქმედ პირს. მკითხველი უმეტესად თვალს ადევნებს ხასიათის ჩამოყალიბებას დასაწყისიდან დასასრულამდე და აღიქვამს მას, როგორც პროდუქტს სუბიექტურ და ობიექტურ გარემოებათა სინთეზისა. ამა თუ იმ პერსონაჟის სახასიათო კომპლექსში ბევრი რამაა განპირობებული სხვა გმირთა გარემოს ბუნებით და ზემოქმედებით. მაგალითად, დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ადამიანები და სიტუაციები ისე არიან განლაგებული, რომ ქმნიან მკიდროდ შეხლართულ კვანძს. ბეკინა სამანიშვილის ხასიათი აირეკლება პლატონის ქცევასა და მოქმედებაში, პლატონი — ბეკინას, კირილე მიმინოშვილის, არისტო ქვაშავიძის, ელენესა და სხვათა მოქმედებასა და პიროვნულ თვისებებში. ყველა ისინი ერთ მხატვრულ სამყაროს ქმნიან, მათ აერთიანებს მოქმედების საყოველთაო საფუძველი — გარემოებანი. მეორეს მხრივ, თვითეული მათგანის ქცევა და განცდა, აზროვნება და მეტყველება ინდივიდუალურია, განუმეორებელია, შინაგანად პირობადებულია. თვითეული მათგანი ავტორსა და მკითხველს თავისთავადაც აინტერესებს, როგორც დამოუკიდებელი პიროვნება (ამ დიალექტიკურ წინააღმდეგობათა მორიგებასა და გადაწყვეტას წარმოადგენს ხასიათი). მხატვრული კონცეფცია რეალიზებულია ყველა პერსონაჟის ურთიერთდამოკიდებულებაში, ცენტრალურისა და მეორეხარისხოვანისა, დადებითისა და უარყოფითისა. თანამედ-



ლის წარმოსაჩინებლად. გიორგი მერჩულე მოგვითხრობს: ხანძრის მონასტერი რომ სახელოვანი გახდა, „...მიხსნაძოროდოთ ხანცთად მოვიდა დიდი მეუღაბნოე მიქელ მამაი, რომელიცა დაემკვდრა პარქსენულთა, რამეთუ იყო იგი მეგობარ ნეტარისა მამისა გრიგოლისა. ...ნოლო იყო ჟამსა რომელსამე მამაი მიქელ განშორებულად სენაკსა თსსა, მდგომარე მალალსა კლდესა ზედა მცირედ რამე უღბად, და კადნიერ იქმნა მის ზედა ბელიარ და სიმალლისა მისგან გარდამოაგდო ქუე“. ბერი გადარჩა და გრიგოლს უხმო, ეშმაკი განმარიდდო. „და წმიდაი იგი მსწრაფლ მივიდა შეწევნად ძმისა თსისა ძალითა უფლისაითა და განამკნო იგი სულითა და ახლად კელითა თსითა შექმნნა ძლევისა მომცემელნი ქრისტჳს ბეჳედნი, ორნი ჳუარნი ძელისანი, საფარველად მისა და განსაოტებლად მტერთა...“. ამის შემდეგ მიქელმა „პოვა სრულიად განსუენებაა“².

მიქელი მხოლოდ გრიგოლთან მიმართებაში აინტერესებს მწერალს, — მასთანაა დაკავშირებული ხანძელთა წინამძღვრის სულიერი ძლევა მოსილუბის ერთი ფაქტი. მიქელი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „საგრიგოლოდაა“ შემოყვანილი თხრობაში და ავტორი ამის შემდეგ მხოლოდ იმას გვაძეცნობს, რომ მიქელი „...პარეხთა შინა მრავალთა წელიწადთა ცხოვნდა და აღ-რამ-ესრულა, მუნვე დაემარხაო“. ზუსტად ანალოგიურია „ოპიზელი მამის“ ეპიზოდი იმავე თხზულებიდან.

ამ ნაშრომის მეორე თავში კი ჩვენ უკვე მივუთითეთ, რომ მერჩულეს გრიგოლის პოეტური სახის გამოქანდაკება-განდიდება ჰქონდა უპირველეს მიზნად და ყველა ისტორიული პირი მხოლოდ ამდენად დასჯირდა და ამ მიზანს დაუქვემდებარა. აშოტ და ბაგრატ კურაპალატების სახელმწიფოებრივი საქმიანობა აქ ძირითადად ჩრდილშია დატოვებული და ფართო პლანიტაა ნაჩვენები მათი ცხოვრების ის რეალიები, რომლებიც გრიგოლის მონუმენტური ფიგურის გასანათებლადაა გამიზნული.

მთავარი გმირი ზემოქმედებს სხვებზე, მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს კი მთავარი გმირის ქცევისა და ნებისყოფის მდგომარეობაზე მნიშვნელოვანი გავლენა არ აქვთ, არავითარი კორექტივი არ შეაქვთ ხასიათის მიმართულებაში, არ ცვლიან, არ ამატებენ, არაფერს აკლებენ მას. •

„დავით გარეჯელის ცხოვრების“ ერთ-ერთი პერსონაჟია ლუკი-

² იქვე, გვ. 280—281.

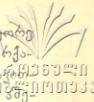
ანე. ამ გმირის მეტყველება და მოქმედება ჩაფიქრებულა, როგორც ფონი და შტრიხი, რომელმაც მკითხველს დავითის სიდიადე უნდა ჩაუნერგოს. მთელი ეპიზოდი კონტრასტულ პლანშია შექმნილი. გარეჯას რომ მოვიდნენ, დავითს მოეწონა იქაურთა ცხოვრება, არს ადგილი ესე და თავისუფალ შფოთთავანო“, მართალია, ძნელი გასაძლებია, მაგრამ ღმერთი არ დაგვივიწყებსო. იმავე პირობებში ლუკიანეს შეეშინდა: „...ჩუენ კაცნი ვართ, მერმეცა ვორცთა ბუნებისა უძლურებასა შინა მყოფნი და მეშინის, ნუსადა ვერ შეუძლოთ მოთმენაჲ ჳირთა და იწროებათა ამის უდაბნოჲსათა“. ამის საწინააღმდეგოდ, დავითმა სულის სიმშვიდე გამოამჟღავნა და გაამხნევა მოწაფე. შემდეგ, როცა ზაფხულში უდაბნოში ყველაფერი გადახმა და საჳმელი გამოელიათ, ლუკიანემ კვლავ წუწუნი დაიწყო. დავითის სულიერი წონასწორობა არც ახლა შეძრულა, გაამხნევა შეძრწუნებულნი³.

ეს კონტრასტული პლანი გრძელდება ვეშაპის ეპიზოდშიც. ლუკიანემ რომ ვეშაპი იხილა, „ზარ-განჯდილი და შეშინებული დავეცა პირსა ზედა თუსსა და მდებარე იყო ვითარცა მკუდარი“. ხოლო დავითმა რომ იგივე ვეშაპი იხილა, „საზარელი ხილვითა და განსაკრვებული სიდიდითა, რომელიცა ყოვლად არად შეჳრაცხა ღირსმან ამან, არამედ ზედა მიადგა მას უშიშითა გონებითა და მრისხანებითა...“. ანგელოზი საგანგებოდ ეუბნება სულით მხნე და ამაყ დავითს: „ლუკიანე დაცემული მდებარე არს პირსა ზედა შიშისაგან ვეშაპისა. ხოლო შენ უჳყარ ჳელი და აღადგინე და განაძლიერე და განამტკიცე იგი...“⁴. და აღადგინა დავითმა.

ლუკიანე „მცირედ მორწმუნეა“, ხიფათის და განსაცდელის ჟამს „დაცემულია“, დავითი კი აღმდგენელი და განამამტკიცებელი. ლუკიანეს ძრწოლა და „დაცემულობა“ ის ფონია, რომელზედაც კონტრასტული რელიეფურობით იკვეთება დავითის სულის შეუძრველობა და ამაღლებულობა. მოწაფის ყველა მოძრაობა და განცდა ცხად კონტრასტულ პარალელადაა ჩაფიქრებული დავითის მოქმედებისა და განცდებისათვის. ვერ ვიპოვით ისეთ მოქმედებას, ეესტს, შესიტყვებას, რომელიც არ იყოს გამიზნული, რაიმე შტრიხით გამკვეთროს ან რომელიმე კუთხით გაანათოს მოძღვრის ფიგურა. ლუკიანეს პიროვნებას ავტონომიური ესთეტიკური მიზანდასახულობა სრულიად არა აქვს ავტორის მხატვრულ ჩანაფიქრში.

³ ასურელ მოღვაწეთა ცხ. წ. ძვ. რედაქციები, გვ. 152—157.

⁴ იქვე, გვ. 159—162.



ასევე „საშუალება“ და „იარაღია“ ამ მოთხრობაში მეორე პერსონაჟი — დოდო. დავითმა დაავალა მას მონასტრის აგება „რქა-სა მას კლდისასა“. დოდოს ცხოვრებიდან წარმოჩინებულია მონასტრის აგება, დავითის ბრძანებით მონასტრის აგება, დავითის მითითებით ბუბაქის ოჯახში მისვლა. ეს უკანასკნელიც მხოლოდ „დავითისთვის“ არის მოხმობილი — ბუბაქის წმინდა მამაზე აღმართული ხელი შეახმება; ხოლო მონაწილის შემდეგ იგიც და მისი შვილიც დავითის ლოცვით განიკურნებიან⁵.

„გიორგი ათონელის ცხოვრება“ განსაკუთრებით გამოირჩევა პერსონაჟთა სიმრავლით. ყველა მათგანი იერარქიულადაა დაქვემდებარებული მთავარი გმირის სახეს, მხოლოდ მასთან მიმართებაში არსებობს. ერთი მათგანია ჭყონდიდელი ბერი, რომელსაც „ზოგადი იგი მტერი ნათესავისა ჩუენისაჲ ეკუეთა სიჭაბუკისა გულისტყუმათა მიერ“. „ზოგადი იგი მტერი“ ღვინის სიყვარული იყო. ბერი გიორგისთან შედის სენაკში და შევლას თხოვს... იქედან რომ გამოვიდა, „...იხილვებოდა ვითარცა ბრძმედისაგან გამოსრული ყოველითურთ მხიარული და თავისუფალი“. მწერალს ჭყონდიდელი ბერის არც ერთი სხვა სახასიათო დეტალი ან ცხოვრებისეული პერიპეტია არ აინტერესებს. საინტერესო ისაა, რომ გიორგი მცირე ერთგვარად აწზოგადებს ასეთ მიდგომას, როცა აღნიშნული ეპიზოდის დასასრულს გვამცნობს: „ესე იმისთვის წარმოვთქმეთ, რამთა გეუწყოს, თუ ვითარი შუამდგომელი იყო (გიორგი, — გ. ფ.) შორის ღმრთისა და კაცთა, და თუ ვითარისა სიმრთელისა მომცემელი იყო სულისა და ჯორცთაჲ, და თუ ვითარსა სარწმუნოებასა მისცემდა მისა შევედრებულთა“⁶. რაც ჭყონდიდელი ბერის შესახებ მოგითხრეთ, იმისთვის დამჭირდა, რომ გიორგის ღვთისმოსავობა გამეთვალისწინებინა თქვენთვისო, — გვეუბნება მწერალი.

მოწაფეთა სახეები ერთგვარ დამატებებს წარმოადგენენ ცენტრალური გმირის სახისა და ამ უკანასკნელის გარეშე არც წარმოდგინებიან, საერთოდ. სიმბოლურია გიორგი მცირის აზრთა წყობა: ჭყონდიდელ ბერს „ზოგადი იგი მტერი ნათესავისა ჩუენისაჲ ეკუეთა... რამეთუ თუსსა მოძღვარსა არა ეახლა, რომელსა თანა გულის-სიტყუაჲ თუსი დაედვა. და პოა რაჲ იგი თუნიერ მოძღურისა, მაშინ ბრძოლა-სცა“.

5 ასურელ მოღვაწეთა ცხ. წ. ძვ. რედაქციები, გვ. 166—167, 170—175.
6 ძეგლები, II, გვ. 164—165.

• წმიდა მამათა მოწაფეებს და თანამოაზრეებს, როგორც დამატებასა და შევსებას მთავარი გმირისა, წართმეული ექვეყნისა და სხე; განსაზღვრულ სიტუაციებში ყველა მათგანის მოქმედება და მეტყველება ცენტრალური გმირის მოქმედებასა და მეტყველებამდე დაყვანილი „უნაშთოდ“, გამოსახულია ერთადერთი ფორმით. იქმნება თვალმისაცემი ილუზია, რომ ყველა მათგანი მთავარ გმირშია „მოთავსებული“, რომ თხზულებაში ერთი გმირია. •

გიორგი მერჩულე მოგვითხრობს, რომ გრიგოლი და მისი მოწაფეები დაემშვიდობნენ ხუედიოსს „და შთამოვიდეს ადგილსა მას ღმრთისა მიერ ჩინებულსა სამონასტრედ“. მშენებლობის დაწყების წინ გრიგოლმა მხურვალედ ილოცა. ხოლო „ამისა შემდგომად იწყომან ხანცთისა მჴნებად. ...ხოლო ნეტარმან მამამან გრიგოლ პირველად აღაშენა ძელისა ეკლესიაჲ და შემდგომად საყუდელი თვისი და თითო სენაკები ძმათა მათთვის მცირე და ერთი სენაკი საოსტიგნედ დიდი“⁷. სულიერ ძმათა კრებულის მოქმედება აქ მხოლოდ გრიგოლის მოქმედებადაა წარმოსახული. ანალოგიურ სიტუაციაში მწერალი მეორეგან წერს: „მამამან გრიგოლ სარწმუნოებისაებრ მეფისა აღაშენა მონასტერი და უწოდა სახელი მისი უბჭ...“⁸.

„სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრების“ დასაწყისში გადმოცემულია გიორგი ჩორჩანელის მამულში ბერების გამოჩენის ამბავი. გიორგი მათი ვინაობის გასაგებად ორ მთავარს მიავლენს ბერებთან. ბასილი განაგრძობს: „ხოლო წარმოვიდეს კაცნი იგი. და ვითარცა მოიწინეს წინაშე წმიდისა მის მამისა, და იხილნა იგინი და გულისკმაყო, რამეთუ მთავარნი არიან და საკუთარხი დიდისა მის მთავრისანი, მიეგება და მოწლედ მოიკითხა წმიდამან მან...“⁹. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს სერაპიონი მარტოა, მაშინ, როცა იქ ექვსი ბერია.

სერაპიონი ორ მოწაფესა და მეგზურ ჭაბუკთან ერთად იმ ადგილას მივა, რომელსაც ბაკთა ეწოდება. „...მიიხილა წმიდამან და იხილა აღმოსავლით კერძო ქედსა ზედა მას ტბაჲ აღრეული ლალითა“¹⁰. სხვები არ იხედებოდნენ, სხვებმა ვერ იხილეს? ავტორს თითქოს არც ეგულება ვინმე მთავარი გმირის გვერდით. მაგრამ აქ სე-

7 ძეგლები, I, გვ. 256—257.

8 იქვე, გვ. 268.

9 ძეგლები, I, გვ. 325.

10 იქვე, გვ. 329.



რაპიონის მოქმედება ყველას მოქმედებას ნიშნავს და გამოსახავს, იგულისხმება, რომ სხვებიც ზუსტად იგივეს სჩადიან.

ჰიმპტომატურია იმ თხზულების სათაური, რომელიც პერსიანკეძელმა თა სიმრავლით გამოირჩევა ქართულ ჰაგიოგრაფიაში; გიორგი მერაბიშვილი ჩულებს ასე დაუსათურებია თავისი ნაწარმოები — „შრომა და მოლუაწება ღირსად ცხოვრებისაა წმიდისა და ნეტარისა მამისა ჩუენისა გრიგოლისი არქიმანდრიტისაა, ხანციოსისა და შატბერდისა აღმშენებლისაა, და მის თანა. კსენებაა მრავალთა მამათა ნეტართაა“. ამ წიგნში, მიგვითითებს ავტორი, გრიგოლ ხანძთელის „შრომა და მოლუაწება ღირსად ცხოვრებისაა“ იქნება გადმოცემული, სხვა მამანი კი მხოლოდ მოიხსენიებიანო „მის თანა“¹¹.

აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოებები (განსაკუთრებით „ცხოვრებანი“), გარკვეული აზრით, ერთგმირიანია.

ჰაგიოგრაფიული თხზულება ერთ გმირზე იყო ორიენტირებულ და, როგორც ჩანს, მკითხველი ამას ჩვეულებრივ ლიტერატურულ ნორმად აღიქვამდა. ქართულ ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებებში პასაჟებისა და მთელი თავების მითითებაც კი შეიძლება, სადაც მოქმედებს მოწაფეებითა და თანამოაზრეებით გარშემორტყმული მთავარი გმირი და მისი საკუთარი სახელი არ მოიხსენიება.

„სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრების“ მეხუთე თავში მოთხრობილია სამონასტრო ადგილის ძებნის ამბავი. ამ მგზავრობისას სერაპიონს თან ახლავს ხუთი მოწაფე: „...სლვასა მას მათსა, ვითარცა სამეფოთა პალატთა, უჭირველად ვიდოდეს, ვიდრემდის მოიწინეს მათსა მას, ვითარცა სიმალესა ცისასა აღძრულნი, და დადგეს ადგილსა მას, რომელსა ბერას ჭუარ ეწოდების. ხოლო წმიდამან მან ვითარცა თითითა უჩუენა მათ ადგილი იგი, სადა ეგულებოდა აღშენება მონასტრისაა. და ვითარცა შთამოვიდეს დასასრულსა მას კევისასა, რომელ არს უტყუსა, მოვიდეს ადგილსა რასმე ძინძედ სახელ-დებულსა, განიმტურეს რაიმე და განიცადეს, და იხილეს, რამეთუ უდაბნო იყო შეცვულ ტყეთა და კევთა. და შეიყუარეს იგი ძმათა მათ. ხოლო წმიდა იგი ეტყოდა, ვითარმედ: არა არიან

¹¹ გიორგი მერაბიშვილის თხზულების ისტორიული თვალსაზრისით განხილვისას აკად. ივ. ჯავახიშვილი შენიშნავდა: „რასაკვირველია, ჩვენს „აღმწერელს“ გრიგოლ ხანძთელის მოწაფეთა შესახებ გაცილებით უფრო მეტის მოთხრობა შეეძლო, ვიდრე მას აქვს ნაამბობი“. იხ. მისი „ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა“, გვ. 117.

სასწაულნი იგი ადგილსა ამას...“ შემდეგ დაწვრილებითაა გამოცემული, როგორ გამორეკეს ბერები „უფალთა მის დაბისათა“. ბერები მდინარეზე გადავიდნენ, „ადგილთა ყოვლად ტყუილად დასაჯალთა კაცთა მიერ“ იარეს და ერთ ბორცვიან ადგილს მსგავსად მისსაგან მიმოვანიმსტურეს და იხილეს, და არა იპოვა ადგილი ველოანი და ფართობით შემწყნარებელი მათი. და უბრძანა წმიდამან მან, რაათა საშუალ წყაროსა მას და ბორცუსა მოიქმნას ადგილი და აღეშენოს მცირე ტალავერი, რომელი ექმნა მათ შემწყნარებელ უცხოებისა მათისა, და რაათა ცხოველი იგი ხატი მას შინა თაყუანის-იციემებოდის მათ მიერ“¹².

მთელ თავში მოქმედების ძირითადი ხაზი სერაპიონს მიყავს, თუმცა მისი სახელი ერთხელაც არაა ნახსენები. ნაცვლად ამისა ვკითხულობთ: „წმიდამან მან ვითარცა თითითა უჩუენა...“, „წმიდა იგი ეტყოდა...“, „უბრძანა წმიდამან მან...“. თუმცა სერაპიონის მოწაფეებიც წმიდანი არიან და ასევე მოიხსენიებიან იქვე („წმიდანი ესე მოიყვანენს პირამდე მის მდინარისა...“), მაგრამ იმ დროს, როცა ნაწარმოების თვითეული პერსონაჟი ერთი გმირის გამოყოფისა და განდიდებისათვის იყო „დასაქმებული“, მკითხველს ყველა მსგავს შემთხვევაში მთავარი გმირი ჰყავდა მხედველობაში.

მეცხრე თავში იმავე თხზულებისა, რომელიც მოცულობით ოთხჯერ სჭარბობს განხილულ თავს, პერსონაჟთა გაცილებით ფართო წრეში სერაპიონი თორმეტგზის წარმოგვიდგება მოქმედად და არც ერთხელ მისი სახელი არაა ნახსენები (სტერეოტიპულად მეორდება: „წმიდამან მან ჭუარი დასწერა...“, „იხილა რა წმიდამან მან კაცი იგი...“). ყურადღება მივაქციოთ დასახელებული თავის ერთ მონაკვეთს. სამონასტრო მიწების შემოსამტკიცებლად „მოგზაურ ქმული“ სერაპიონი და მისი მოწაფეები კარზე მიადგებიან და მეგზურობას თხოვენ გარბანელს. გარბანელი „გულს-მოდგინედ და ცრემლით“ ევედრება „წმიდასა მას“ შეისვენონ და მასთან გაათიონ ღამე. სერაპიონი სასტიკ უარზეა. „ხოლო შერბიოდა შინა კაცი იგი და კუალად გამოვიდა თანა მეუღლითურთ: მსგავსად სარეფთელისა და სომანიტელისა შეუვრდეს ფერჯთა წმიდისათა, და ვითარ ვერ არწმუნეს, მაშინ ჰაბუკი იგი, მოძლუარი ჩუენი (გიორგი ჩორჩანელისაგან ბერების მეგზურად დანიშნული, — გ. ფ.), შეუვრდა მასა მისსა იოვანეს და ეტყოდა: „აჰა ესერა არა დაშთომილ არს

¹² ძეგლები, I, გვ. 323—324.



სული ჩუენ თანა, დავემორჩილნეთ კაცსა ამას, რამეთუ არლარა არს
 ჟამი სლვისაჲ“. ხოლო წმიდაჲ იგი ეტყოდა: „რომელმან-იგი ვაბა-
 რიონს, ამანვე ჩუენცა ღირს მყენეს მზესა ამას თანა ხილვეს ჩუენს
 თაყუანის-ცემად წმიდასა ხატსა მისსა“. მაშინ წარმოუძღუა კაცი
 იგი...“¹³. სერაპიონთან რომ ვერას გახდნენ, მეგზური ჭაბუკი „შუე-
 ვრდა მძასა მისსა იოვანეს“. ამის შემდეგ რომ ვკითხულობთ: „ხო-
 ლო წმიდაჲ იგი ეტყოდა...“, — იგულისხმება სერაპიონი და არა
 იოანე, როგორც თანამედროვე მკითხველს ლოგიკურად ეჩვენება
 კონტექსტის საფუძველზე. ნაწარმოებში, სადაც ყველა პერსონაჟი
 მხოლოდ და მხოლოდ საშენ მასალას წარმოადგენს ერთი მთავარი
 გმირისათვის, საზღვრულის გარეშე ხმარებული „წმიდაჲ იგი“ ერ-
 თადერთ შინაარსს შეიცავდა. ასე მოხსენიება — ნახევრად დუმი-
 ლით, „დუმილით წამება“ კვლავ იმას გახაზავდა, რომ საქმე გვაქვს
 განსაკუთრებულ გმირთან, ვინც „უზეშთეს კაცთა ბუნებისა არს“
 (იქვე). მთავარი გმირის ეს გამორჩეულობა მასზე გამორჩეული მანე-
 რით მითითებითაც მიიღწეოდა. სახელით საგანგებოდ მოუხსენებ-
 ლობა, მთავარი გმირის ისედაც საგულისხმო პირველობას მიანიშ-
 ნებდა: იმას გახაზავდა, რომ ყველა მოქმედება ერთი წერტილისკე-
 ნა მიმართული და იქედანვე იღებს სათავეს. ბასილი ზარზმელის
 თხზულებაში მხოლოდ „წმიდაჲს“ ფორმით სერაპიონის არც ერთი
 მოწაფე არაა მოხსენიებული, რაც გასაგები იყო ჰაგიოგრაფის თა-
 ნამედროვე მკითხველისათვის, საგანგებო ყურადღებას მოითხოვს
 დღეს.

ჩვენს თვალსაზრისს სხვა ჰაგიოგრაფიული ძეგლებიც ადასტუ-
 რებენ. აღნიშნული ტენდენცია კიდევ უფრო ძლიერ გამოსჭვივის გი-
 ორგი მცირის თხზულებიდან. ამ ნაწარმოების XIV, XV, XVII, XVIII,
 XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII,
 XXVIII, XXIX, XXX, XXXI თავებში გიორგი მთაწმინდელის
 სახელი ერთხელაც არ მოიხსენიება, თუმცა ყველგან იგია მთავარი
 გმირი, მოწაფეთაგან და სხვა პიროვნებათაგან გარშემორტყმული.
 ყველა შემთხვევაში ვკითხულობთ: „წმიდაჲ იგი“, „წმიდამან“, „წმი-
 დასა მას...“ პერსონაჟთა განლაგება აშკარად იერარქიულია. —
 ერთ სიბრტყეზეა გიორგი მთაწმინდელის სახე, ყველა დანარჩენი
 გმირი ქვედა საფეხურზეა თავმოყრილი.

¹³ ძეგლები, I, გვ. 331.

ტუაციას რომ ხატავდა, მწერალი იმით როდი ხელმძღვანელობდა, რომ ასეთი ვითარება უფრო გამოავლენდა ბერის ხასიათის ბუნებას. ასე რომ ყოფილიყო, პერსონაჟის სახელი უნდა მოეხსენიებინა პირველ რიგში. მაგრამ მწერალს მთავარდიაკონის პიროვნება მთავარი მეს მორალური ძალის დემონსტრაციისათვის სჭირდება; გმირის ნება შეუვალი და უკომპრომისო რჩება „ღრსი კაცის“, „შერაცხილთა შვილის“, მონასტრის მოამაგისა და საეკლესიო ჩინის ავტორიტეტის წინაშეც, როცა ეს უკანასკნელი გადაუხვევს მართალი გზიდან.

არც გიორგი მერჩულეს აინტერესებს იმ „ოპიზელი მამის“ სახელი, რომელიც გრიგოლთან დაკავშირებით შემოყავს თხრობაში ერთგან.

„აბიბოს ნეკრესელის წამებაში“ „ვინმედ“ მოიხსენიებიან ის პირნი, წმინდა მამის მტერთაგან გამოხსნას რომ დააპირებენ. მწერლისთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, ვინ და როგორნი არიან ეს პირნი. მთავარი გმირის ხასიათი ჩამოყალიბებულია — იგი ასკეტია. გარეშე პირებთან შეხება ვერაფერს განსაზღვრავს და შეცვლის მასში. ამიტომ ეს შეხება მხოლოდ გარეგნულია, საბაბია იმ შტრიხის გამოსავლენად, რომ აბიბოსს „სუროდა მარტვლობად ქრისტესთვის“. გზად შეხვედრილნი, მართლაც, „ვიეთნიმე“ არიან მთავარ გმირთან მიმართებაში.

მთავარ გმირთან სხვა გმირთა ამ მიმართების პირდაპირპროპორციულია მათდამი ყურადღება ჰავიოგრაფისა. გრიგოლ ხანძთელს ხუედიოსმა „მოახილვა ყოველნი სანახები ხანცთისაჲ, და ფრიად შეუყუარდა წმიდასა გრიგოლს“. ამის შემდეგ გრიგოლი „მოიწია ოპიზას, ახარა ძმათა თვსთა ხილვაჲ წმიდისა მის ბერისაჲ და ადგილისაჲ მის, კეთილისა ღმრთივ მოცემულისაჲ. და მსწრაფლ ხოლო მოვიდეს ამბა გიორგისა, ოპიზის წინამძღურისა; და მოიღეს ლოცვაჲ წმიდაჲ მისი და ძმათა ყოველთაჲ და სიხარულით მოიწინეს ხანცთად“¹⁵. რომ ახარა გრიგოლმა, რა შთაბეჭდილება მოახდინა ბერებზე, როგორ მიიღეს მოტანილი ამბავი და წინამძღოლის გადაწყვეტილება? ჰავიოგრაფს ეს არ აინტერესებს, არ განახავს. არ განახავს იმიტომ, რომ მექანიკურად იგულისხმება; იგულისხმება, რომ ასულიერი მამის აზრი და ნება საყოველთაოა და მას უნდა დაემთხვეს ღვთისმოსავი მოწაფის აზრი და ნება (სერაპიონ ზარზმელი

15 ძეგლები, I, გვ. 255.

სიკვდილის წინ მონასტრის წინამძღვრად ასახელებს გიორგი და განმარტავს ამ არჩევანის საფუძველს. „ყოველთა მათ, გვიუბნება მწერალი მოწაფეთა შესახებ, — განიხარეს, რამეთუ მსგავსადვე მისა ხედვიდა ყოველი იგი კრებული“¹⁶). და მოწაფეებმა მძინად სჭირდება მწერალს აქ, რამდენადაც ისინი ამ საყოველთაოს გამოავლენენ მთავარ გმირში. ისინი გრიგოლის ნებისა და მოქმედების „საგნები“ არიან, მთავარი გმირის ერთგვარ მეორე სახეებს წარმოადგენენ. მსგავსი მაგალითები თითქმის ყოველ ნაბიჯზე გვხვდება ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში.

ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოების მხატვრული კონცეფციის სიმძიმე ერთს — მთავარ გმირს აწევს მთლიანად. თანამედროვე ნაწარმოების მხატვრული იდეა მოქმედებათა და სიტუაციათა მთელი ანსამბლის ურთიერთგანპირობებულობის, ურთიერთშეხლართვის, ე. ი. ორგანული მთლიანობის ლოგიკური შედეგია. ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოების მთელ პათოსს ქმნის მთავარი გმირის მოქმედება, მთლიანად განსაზღვრული და მომდინარე მისი შინაგანი მედან. ამ შემთხვევაში ყველა სხვა გმირი, ყველა სხვა მოქმედება მხოლოდ საბაბია, მხოლოდ ბიძგს იძლევა, რათა მოძრაობაში მოვიდეს მთავარი გმირი, გამოვლინდეს იგი.

როცა განსაზღვრულია, ამა თუ იმ სიტუაციაში რა რეაგირებას მოახდენს გმირი, ყველა სხვა პერსონაჟსა და მოქმედებასთან მთავარი გმირის მიმართება მექანიკურია და არა ორგანულად მთლიანი. ასე იქცევიან მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები პიედესტალად ცენტრალური გმირისათვის. ეს ქმნის პერსონაჟთა სახეების თავისებურ კომპოზიციას — მთავარი გმირისადმი სხვა გმირთა სახეების იერარქიულ დაქვემდებარებას; ესთეტიკურად არათანასწორუფლებიანნი არიან გრიგოლ ხანძთელი და ყველა სხვა გმირი გიორგი მერჩულის თხზულებისა, სერაპიონ ზარზმელი და მისი მოწაფეები, გიორგი მთაწმინდელი და დანარჩენი პერსონაჟები გიორგი მცირის ნაწარმოებისა... ისინი სხვადასხვა სიბრტყეზე დგანან და სხვადასხვა კუთხით არიან დანახულნი. მთავარი გმირი ესთეტიკურ ფორმაშია განჭვრეტილი, სხვა პერსონაჟთან მიმართებაში სახეობრივი მომენტი გამოთიშულია ან შესამჩნევად შემცირებული. ერთს „ხატავს“ მწერალი, მეორეს კი საერთოდ არ „ხატავს“ ან „იშვიათად ხატავს“. ბასილ ზარზმელის თხზულებაში საკმაოდ ხშირად გვევლინება მოქ-

16 იქვე, გვ. 342.

მედად სერაპიონის ძმა იოანე. მაგრამ არც ერთი მისი მოძრაობა, განცდა თუ რეპლიკა არაა წარმოსახული მშვენიერების თვალსაზრისით. ანალოგიურად წარმოგვიდგებიან გიორგი მერჩულის ნაწარმოების პერსონაჟები: გაბრიელ დაფანჩული, თეოდორე, ქრისტეფორე ადარნერსე და სხვანი. მათი ქცევა და მოქმედებანი „მოთხრობილია“ ნაწარმოებში და არაა ცოცხლად აღმართული ჩვენს წარმოსახვაში. მშრალი ცნებებით გვესაუბრებიან მათ შესახებ და ვერ „ვხედავთ“ მათ. ვერ „ვხედავთ“ თორნიკესა და კოსტანტი მეფეს („ცხოვრება იოვანესი და ექვთიმესი“), ბაგრატ მეფეს, მარიამ დედოფალს, თევდოსი პატრიარქს („ცხოვრება გიორგი ათონელისა“), უსტამ ციხისთავს და არვანდ გუშნასპს („ევსტათის წამება“), ნერსე ერისთავს („აბოს წამება“), ნანა დედოფალს („ნინოს ცხოვრება“) და მრავალ სხვას. ზოგჯერ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი სახეობრივ ფორმაშია აღქმული, ერთს თუ ორ სიტუაციაში, მაგრამ თითქმის ყოველთვის მთავარი გმირის რაღაც კუთხით უკეთ განათებისათვისაა ეს „მხატვრობა“ გამიზნული. ამის მაგალითები თითქმის ამოიწურება იმ რამდენიმე ნიმუშით, რაც წინა თავში მოვიტანეთ. მთელ ქართულ ჰაგიოგრაფიაში მხოლოდ ორიოდ შემთხვევაა, როცა მწერალი რამდენადმე თავისთავადი ინტერესით „ხატავს“ მეორეხარისხოვან გმირს (მაგალითად, აშოტ კურაპალატის მიჯნურობის ფინალური სცენა).

თანამედროვე ნაწარმოების მხატვრული იდეის რეალიზებას უარყოფითი პერსონაჟიც ემსახურება. ჰაგიოგრაფიული თხზულების უარყოფით გმირს კიდევ უფრო ცხადად აქვს წართმეული თავისთავადი ესთეტიკური ფასეულობა, კიდევ უფრო შემთხვევითია და მექანიკური მისი არსებობა მთავარი გმირის გვერდით და მოქმედების მაგისტრალურ ხაზზე (გამონაკლისია ვარსკენის სახე იაკობ ხუცესის თხზულებიდან). ქართველი ჰაგიოგრაფები ისე ხატავენ ზოგჯერ უარყოფით პერსონაჟს, რომ იმის მიხედვრაც ძნელია, ამ უსახო არსებაში ადამიანთან გვაქვს საქმე თუ რაღაც სხვა ქმნილებასთან. ასეთ გააზრებაში ბევრი რამაა საინტერესო მომავალი კვლვისათვის.

ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოების მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის მეტყველებაში, მოქმედებაში, აზრში, ექსტსა და განცდაში არ არის არც ერთი დეტალი, საიდანაც ხილული თუ უხილავი სხივი არ მიემართებოდეს მთავარი გმირის სახისაკენ და ამა თუ იმ ასპექტით არ ანათებდეს მის მონუმენტურ ფიგურას. მაგრამ ასე ერთთავად

„სხვისკენ“ მიპყრობილი გმირი მხოლოდ ანათებს, მხოლოდ გარეგნულად ეხება ამ „სხვას“, არაფერს განაპირობებს და დააჩენს კვალს მის არსსა და მოქმედების პრინციპში. ქართულ მხატვრობაში მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა მთელი ანსამბლი უჩინარდება გარემოთა, სადაც აირეკლება მთავარი გმირის ესა თუ ის ნიშან-თვისება.

რა მსოფლგანცდა უდევს საფუძვლად გმირის ასეთ აღქმას, ადამიანის სუბიექტურ მეში ჩაძირვას, გარემომცველი სინამდვილის შესამჩნევ იგნორირებას.

ადამიანის ასეთ მხატვრულ ინტერპრეტაციას ქრისტიანული ფილოსოფია კვებავს, რომელსაც ადამიანის სიმძიმის ცენტრი მთლიანად მის შიგნით — სულში გადააქვს და გარემომცველი გრძნობად-მატერიალური სინამდვილის მნიშვნელობა არარაობამდე დაყავს. აქედან გამომდინარე, ადამიანის მხატვრული სახის მთელი შინაარსი თავმოყრილია სულის შინაგან ცხოვრებაში. ამ შინაარსის განმსაზღვრელი არაა ბუნებრივი გარემო. მის ასპარეზს არც ოჯახურ, სამხედრო და სახელმწიფოებრივ სარბიელზე გმირობა ქმნის. «Бесконечную ценность обретает теперь действительный отдельный субъект в его внутренней жизни...» ქრისტიანი ხელოვანის მსოფლადქმა ორიენტირებულია სუბიექტზე, «...не столько желающем осуществлять цели и предприятия в мире и ради мира сего, сколько стремящемся иметь единственным существенным предприятием внутреннюю борьбу человека в себе и его примирение с богом»¹⁷.

სუბსტანციის ერთიანად სულში მკვრეტელი ხელოვნება ადამიანს განიხილავს, როგორც სუბიექტს, ცალკე პიროვნებას. ბუნებრივი და საზოგადოებრივი გარემო რეფლექსირებულია სუბიექტის სულში.

¹⁷ Гегель. Лекции по эстетике, т. XIII, стр. 90, 94.

ძირითადი დასკვნები

აქ განხილული თვითეული საკითხი მხატვრული სახის ბუნებისა ქართულ ჰაგიოგრაფიაში ორგვარი მიმართების ცენტრში ექცევა. ერთი მხრივ, პოეტური ფაქტი სპეციფიკური ესთეტიკური მსოფლ-აღქმის ნაყოფია, ხოლო, მეორე მხრივ, თავისებურების მიუხედავად, იგი საერთო ეროვნული პოეტური კულტურის ნიშნებითაა აღ-ბეჭდილი. როცა დგინდება თავისებურებანი, იკვეთება საერთოო-ბაც.

სახეობრივ და არასახეობრივ ნაკადთა ურთიერთმიმართების ბუნების გარკვევა ჰაგიოგრაფიული ტექსტის დასაბუთებულ კვალიფიკაციას ისახავს მიზნად. ჩვენ ვცადეთ მოგვეპოვებინა ისტორიუ-ლი და პოეტური ტექსტების გასამიჯნავი ლოგიკური კრიტერიუმე-ბი. ამით კი წყდება არა მხოლოდ ზოგადი საკითხი კვალიფიკაციისა, არამედ ვერკვევით ნაწარმოების ორგანიზაციის პრინციპში, მხატვ-რულ სისტემაში. ამ სისტემას თავისი კანონზომიერებანი ჰქონია, ლიტერატურის სინკრეტული ხასიათიდან გამომდინარე. კრიტერი-უმი ისტორიზმისა, ლიტურგიკული ფუნქცია, მისტიკური მიმართუ-ლება ძირითად ესთეტიკურ მიზანდასახულობას დაქვემდებარებუ-ლი, მაგრამ უცილობლად თანამდევი მოვლენებია ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებში. პოეტურ მონახაზს ჰაგიოგრაფის ნახელავში სხვაგვარ-ი პლასტები მეზობლობენ და შეერევიან ხოლმე. ეს აძნელებს ჰაგიოგრაფიის მხატვრულ სამყაროში შესვლას, ეს საუნჯე ადვი-ლად არ გვიხსნის კარებს. იაკობ ხუცესის, იოანე საბანისძის, გიორ-გი მერჩულისა და სხვათა წინაშე მნიშვნელოვნად განსხვავებულნი და რთული ამოცანა იდგა: ისინი ქმნიდნენ არა მხოლოდ ხელოვნე-ბის ნიმუშს; მათ ნაშრომს ისტორიული ცნობისმოყვარეობაც უნდა დაეკმაყოფილებინა, ღვთისმსახურებაშიც უნდა მოეხმარებინათ, იგი სახელმწიფო დოკუმენტიც იყო და საეკლესიოც. თანამედრო-ვე ხელოვანი თავისუფალია ამ უტილიტარული ფუნქციებისაგან.

იგი ხელოვნების ნაწარმოებს ქმნის. ჰაგიოგრაფი მწერლის ყურადღება და ძალა მრავალმხრივია დაბანდებული.

გარკვეული საზომით აქედან გამომდინარეობს მხატვრული ფანტაზიის როლი. ისტორიულ ფაქტებთან ნაწარმოებში შესაძლებელია სიახლოვის უცილობლობის შესაბამისად ფანტაზია ნაკლებად ხელყოფს კონკრეტულ-ისტორიულ რეალიებს. მაგრამ ამ რეალიებისადმი საერთო ერთგულების შიგნით თავს იჩენს სიღრმისეული, შეფარული, თავისებური მუშაობა წარმოსახვისა. ფაბულის მიღმა ფანტაზია თავისუფალია. ეს თავისუფლება შინაგან ხილვათა სფეროში ზღვარს აღწევს. წარმოსახვის ეს უსაზღვროება, პირველი ბიძგი რომ აპოკალიპსის ხილვებში აქვს, გიორგი მერჩულის, იოანე საბანისძის და, განსაკუთრებით, „მოქცევაი ქართლისაის“ ავტორის უმშვენიერესი სურათებიდან რუსთაველის, გურამიშვილის, ბარათაშვილისა და ვეპას პოეტურ ხილვებამდე მიგვიყვანს.

წიგნის მეოთხე თავი ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოებების სიუჟეტის სფეროს მოიცავს. ადამიანისა და სამყაროს სიტყვაში გამოსახვის ზოგად-პოეტური პრინციპები ლიტერატურულად კარგა ხნის მოხმარებულ-დამუშავებული ჩანს ქართული პროზის უძველეს ძეგლებში. მოქმედება-მოძრაობის და საკუთრივ სულის მოძრაობის ხატში, როგორც ესთეტიკურ ფორმაში, ისეთი სინატიფითა და ბუნებრივობით „ზის“ პოეტური კონცეფცია, რომ მხატვრულ გემოვნებასა და აზროვნებას ამ ადრინდელ ეტაპზეც ატყვია კვალი სიმწიფისა და სოლიდური ტრადიციისა. როგორც ვნახეთ, ავტორები შუშანიკის და აბოს „წამებისა“, გრიგოლ ხანძთელის, ნინოსა და შიო მღვიმელის „ცხოვრებისა“ ადამიანის სულის მოძრაობის ისეთ სფეროებში შედიან, ესთეტიკური აბსტრაქციის ისეთ სიმალემდე აღწევენ, როცა ლიტერატურული ეპოქები მთლიანდებიან და მკითხველი ეროვნული პოეტური გენიის ერთიან, მძლავრ მაჯისცემას გრძნობს. მსგავს მომენტს გულისხმობს და ამდენად გამართლებულია ჰაიდეგერის ამგვარი მსჯელობა: „...ყოველივე ეს ნებას არ გვაძლევს კიდევ განვიხილოთ ისტორია, როგორც განვითარების პროცესი, რაც საექვო ბიოლოგიური მეტაფორა იქნებოდა, არამედ გვაჩვენებს მას, როგორც მთელს, ფენებისაგან შემდგარს, გამოავლენს რა ნიშნებს, ყველა დროისთვის დამახასიათებელთ. ...ქეშარიტი არსებობა, თუნდაც მხატვრულ ნაწარმოებშიც, შესაძლებელია არა როგორც განვითარება, არამედ, როგორც განმეორება. დიდი მოაზროვნეები, დიდი ნაწარმოებები ხელს უწვდიან ერთმანეთს

რული სამყაროსი ამ სამყაროს ზოგადესთეტიკური ბუნების თვალ-სამზერიდან დაგვეჩინა. ეს კი მხოლოდ ნაწილობრივ მოხერხდა. მაგალითად, ძნელი არ არის იმის შემჩნევა, რომ ნაშრომის მეტწილზე თავში ჩვენ ხშირად მხატვრული ფორმიდან ამოვდევართვით მხატვრული ფაქტის აღქმისას ან ამ აღქმის შედეგი პირდაპირ წარმოაჩენს ფორმას. ეს შედეგები ერთ რიგში უნდა მოვაქციოთ, სპეციალურად გავიაზროთ, რათა ესა თუ ის აზრი შთაბეჭდილებიდან კანონზომიერებად იქცეს.

ნაშრომში დახასიათებულია მხატვრული სახის ბევრი სტრუქტურული ელემენტი, თუმცა მხატვრული სახის შინაგანი სტრუქტურის შესახებ დასკვნების გაკეთება ნაჩქარევად ჩავთვალეთ. ის, რაც ჩვენ აქ ნაწარმოების ორგანიზაციისა და მხატვრული სისტემის შესახებ გვიწერია, ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებთა კომპოზიციის დახასიათებლად გამოდგება. ალბათ უფრო გვიან ქართული ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის მხატვრული სტილის პრობლემა უნდა დადგეს, ზოგიერთი სათანადო წინამძღვრის შესახებ კი უკვე გვქონდა საუბარი. უფრო გაბედული მსჯელობა ამ საკითხზე შესაძლებელი გახდება მას შემდეგაც, რაც საფუძვლიანად იქნება გათვალისწინებული სხვა ერთა ჰაგიოგრაფიული მემკვიდრეობა და მათი შესწავლის შედეგები, თუმცა საამისოდ რამდენიმე ზოგადი შთაბეჭდილება აქაც შეიძლება გამოგვეთქვა.

რა პერსპექტივას გულისხმობს ქართული ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის პოეტიკის შესწავლა? ახლო წარსულში ამ ლიტერატურის საერთოდ შესწავლის უცილობლობა მოტივირებული იყო ისტორიულ-შემეცნებითი ღირებულებით: მიუთითებდნენ, რომ ეს მწერლობა ყურადღებას აქცევს თანამედროვეობისათვის საგულისხმო ბევრ გარემოებას (პატრიოტიზმი, ქვეყნის მთლიანობა, კულტურული მშენებლობა, სწავლა-განათლება). დღეს უფრო წინ წაწევა გვმართებს. „ძველი რუსული ლიტერატურის პოეტიკის“ ავტორი დ. ლიხაჩოვი ამბობს: „ძველ ხელოვნებასა და სხვა ხალხთა ხელოვნებასთან თანამედროვე ესთეტიკური ნორმების თვალსაზრისით მისვლა, მარტო იმის ძებნა, რაც თვითონ ჩვენთვისაა მახლობელი, — ნიშნავს უაღრესად ვადარიბებდეთ ესთეტიკურ მემკვიდრეობას“². დღეს საეჭვო აღარ უნდა იყოს, რომ „საეკლესიო ლიტერატურულ-

² Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967, стр. 370.



მა სტილმა მეტად ძლიერი მხატვრული ნაკადი შექმნა, რომლის უარყოფა საერთოდ მსოფლიო ლიტერატურაში სტილის წარმოშობა-განვითარების ისტორიას გააყალბებდა, ქართულ ნიადაგზე დაუფლებს დატოვებდა პოეტური მეტყველების განვითარებას.

გარდა იმისა, რომ ჰაგიოგრაფთა ყურადღების ცენტრში ექცევა თანამედროვეობისათვის საინტერესო მრავალი საკითხი, ამ ნაწარმოებებს (და, საერთოდ, ქრისტიანულ ხელოვნებას) აქვს სხვა, თავისთავადი მნიშვნელობა — იგი ადამიანის სულის მწერლობაა. იგი ათუქმნებს პრინციპს: ადამიანის მთელი სიმძიმე და სილამაზე, როგორც სულიერი და გონიერი არსებისა, სულშია. მართალია, სულიერი სამყარო აქ რელიგიურ-მისტიფიცირებული ფორმით გვევლინება, მაგრამ იმაზე თვალის დახუჭვა შეუძლებელია, რომ ადამიანური არსებობის ახალ, მაღალ ასპექტზეა მიპყრობილი მწერა. გამკვირვალე რელიგიურ სამოსელს მიღმა არ შეიძლება არ ჩანდეს ადამიანის სულიერი აზოვანების თავისთავადი ბუნება, შინაგანი სამყაროს მოცულობა და შესაძლებლობანი. შუშანიკის, ევსტათი მცხეთელის, აბო ტფილელის, გობრონის, გრიგოლ ხანძთელის, შიო მღვიმელის და სხვათა რელიგიურ ექსტაზსა და ქედუხრელობაში ცოცხლობს და უნდა შევამჩნიოთ მოუღლეელი სწრაფვა ზნეობრივი მიზნისაკენ, მტკიცე ნება და ხასიათი, ძლიერი განცდის უნარი. მათ ისე განვითარებული პიროვნული ცნობიერება აქვთ, რომელსაც უმეტესად მოკლებულნი არიან შუა საუკუნეების საგმირო-საფალავნო თხზულებების პერსონაჟები (მაგალითად, „ამირანდარეჯანიანისა“. ეს საკითხიც მომავალი ყურადღების საგანი უნდა გახდეს). თვლიან კი, რომ „ჩვენნივე მწვერვალი, გვირგვინი ჩვენი ორიგინალობისა — არის არა ჩვენი ინდივიდუალობა, არამედ — პიროვნება“³. როცა გმირის ასეთი შინაარსი და სტრუქტურა სხვაგვარი გაგების სიბრტყეზე გადაინაცვლებს, ჩვენ მივალთ „ვეფხისტყაოსნის“ იდეალურ პერსონაჟებთან, რომელთა მორალური რიგორიზმი, ხასიათის სიმძლავრე და მგრძობიარე გული მიწიერ საქმეებში ღვთაებრივი ამბლებულობის მიღწევას, ცისა და მიწის მორიგებას ესწრაფვის. აზოვანი სული აქ ღონიერი მკლავითაა შევსებული. იგივე აზოვანი სუ-

3 გ. იმედაშვილი, ქართული კლასიკური საგლობლის პოეტური მეტყველების ზოგი საკითხი. კრებ. კ. კეკელიძის დაბადების 80 წლისთავის აღსანიშნავად, გვ. 150.

4 Пьер Тейяр де Шарден, Феномен Человека, М., 1965, стр. 258.

ლი, ოღონდ რელიგიურ საფარველ-გადაცლილი, პრინციპული იდე-
ალია ახალი ხელოვნებისა. როგორც ერთხელ უკვე მოხმობილი ფე-
ტორიტეტული აზრი გვაუწყებს, ქრისტიანულმა ხელოვნებამ და-
გვანახა მშვენიერება სულის წვისა უძღურსა და უღმრთესად
ში; მან გააფართოვა დიაბაზონი გრძნობებისა, რომლებიც „ადამი-
ანურობის“ ცნებაში შედიან“⁵.

ქართულმა ჰაგიოგრაფიამ საუკუნეთა მანძილზე ჩამოაყალიბა
და სრულყო მხატვრული სახეების, სტილისა და ენის დახვეწილი
ფორმები, რამაც ორგანული და უაღრესად ნაყოფიერი გავლენა
მოახდინა საერო ლიტერატურის აღმოცენებასა და შემდგომ განვი-
თარებაზე, ხოლო ამ გზით ეროვნული მხატვრული ცნობიერების
ფორმირებაზე, ზოგადად. ეს აზრი, რომელიც კარგა ხანია წამოაყე-
ნა კ. კეკელიძემ⁶, გაზიარებულია ქართული მწერლობის მკვლევარ-
თაგან. პროფ. ალ. ბარამიძე გარკვევით ამბობს: „ლიტერატურული
ნიადაგი საერო მხატვრული მწერლობის წარმოშობისათვის უსათუ-
ოდ შემზადდა ქართული საეკლესიო-სასულიერო მწერლობის წიაღ-
ში“⁷. უეჭველია, რომ „უამრავი მოტივები, ეპიზოდები... ამჟამად
რომ გვხვბლავს თავისი გამოხატულობითი მშვენიერებით საერო
სტილში, ორგანული თანდათანობით მოდის ეკლესიური მეტყვე-
ლებიდან“⁸.

✠ ის ფაქტი, რომ ქართული ჰაგიოგრაფიის სფეროში თანამედ-
როვეობისათვის საინტერესო საკითხებიც ხშირად ექცევა, ამ ნაწარ-
მოებების შესწავლის საჭიროებაზე მიუთითებს მხოლოდ.
უ ც ი ლ ო ბ ლ ო ბ ა ამ მწერლობის შესწავლისა, საერთოდ, და მხატ-
ვრული სამყაროსი, განსაკუთრებით, მისი თავისთავადი ესთეტიკუ-
რი ფასეულობიდან გამომდინარეობს. ამას ემატება ის გარემოება,
რომ ჰაგიოგრაფიის მხატვრულ ფორმებს გავლენა აქვს შემდგომ
ლიტერატურულ განვითარებაზე. ✠

ცხადი ხდება, რომ ის, რაც ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებში
დღევანდელ მკითხველს უძღურებდად თუ უმწიფრობად ეჩვენება,

5 Основы марксистско-ленинской эстетики, стр. 264.

6 იხ. მისი — ქართული ლიტერატურის ისტორია (ძველი ლიტერატურა),
II, 1958, გვ. 3—10. მისივე — ეტიუდები, II, გვ. 1—5 და სხვ.

7 ალ. ბარამიძე, ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან,
I, 1945, გვ. 7.

8 გ. იმედაშვილი, ქართული კლასიკური საგლობლის პოეტური მეტყ-
ველების ზოგი საკითხი. დასახ. კრებული, გვ. 150.



უმეტესწილად წარმოადგენს კარგად შეზომილ და წვდომილ პოეტურ მიზანდასახულობას. ამ სამყაროს ესთეტიკურ ბუნებასთან „გაშინაურების“ შემდგომ აქამდე უტყვი თუ უმნიშვნელო ლექსების ლეგიონს ენას იღვამენ, ნიშანს იძლევიან, მხატვრული სტრუქტურის მიუცილებელ ელემენტად იქცევიან და აქამდე წარმოუდგენელი სილამაზით ანათებენ პოეტურ ნაგებობას შიგნიდან.

ჩვეთება ჰავიოგრაფიული ნაკადის სისხლხორცეული თანაზიარობა საერთო ქართულ პოეტურ კულტურასთან, ამ უკანასკნელის შინაგანი მთლიანობა და თავდაპირველი ძირების ცხოველმყოფელობა განწყობილებათა და სტილთა ცვალებადობის სიგრძეზე.



სარჩევი

| | |
|--|------------|
| წინათქმა | 3 |
| I თავი. ქრისტიანული ხელოვნების ძირითადი პრინციპები (შესავალი) | 8 |
| II თავი. ობიექტურ და ესთეტიკურ სინამდვილეთა ურთიერთმიმართება | 59 |
| III თავი. მხატვრული ფანტაზია და შინაგანი ხილვა | 83 |
| IV თავი. მოქმედება და სულის მოძრაობა | 135 |
| V თავი. სიტყვა გმირისა | 181 |
| VI თავი. პერსონაჟთა იერარქია ძირითადი დასკვნები | 213 227 |

სბ № 2017

გამომცემლობის რედაქტორი ვ. პაიციძე
მხატვრ. რედაქტორი ელ. ქიშმარიანი
გარეკანი ჟ. ყავლაშვილისა
ტექნიკური რედაქტორი ნ. დოგუზაშვილი
უფრ. კორექტორი პ. დგებუაძე
კორექტორი მ. ბაკურაძე
გამომწვევი ქ. ნიკოლაშვილი

გადაეცა წარმოებას 12.III.82. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 23.VI.82.
ქალაქის ზომა 84×108¹/₃₂. საბეჭდი ქაღალდი № 1. ნაბეჭდი თაბახი 14,75.
პირობ. ნაბეჭდი თაბახი 13,71. სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 12,26.
ტირაჟი 2000 უფ 00494 შეკვ. № 315

ფასი 60 კაპ.

გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5
Издательство «Ганатлеба», Тбилиси, ул. Марджанишвили № 5
1982

საქართველოს სსრ გამსახკომის თბილისის № 4 სტამბა
380060, მედქალაქის II კორპ.

Тбилисская типография № 4. Госкомиздата
Грузинской ССР. Тбилиси 380060. Медгородок II корп.

Гривер Григорьевич Парулава

К ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В
ДРЕВНЕГРУЗИНСКОЙ ПРОЗЕ

(На грузинском языке)



ქართული
ბიბლიოთეკა