

ლიტერატურა

და

ხელთუბნა

13

№1

1998 წელი

838

1998

13



ლიტერატურა

და

სელტუნემა



1998 წ. №1

ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს

მ ე ც ნ ი ე რ ე ბ ა თ ა ა კ ა დ ე მ ი ა

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული  
ლიტერატურის ინსტიტუტი

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული  
ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი

თბილისი  
1998

ქურონალი დაარსდა 1990 წელს, გამოდის სამ თვეში ერთხელ

მთავარი რედაქტორი: სოლოკო ცაიშვილი

ჟურნალის რედაქცია:

ლევან ასათიანი,  
გიორგი გოკიელი,  
თამაზ ვასაძე,  
მალხაზ კობიაშვილი  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
გიორგი მაჭავარიანი,  
ზაზა სხირტლაძე,  
ნინო დაღანიძე,  
კახა ხიმშიაშვილი,  
დავით ხოშტარია,  
კახა ჯამბურია.

გამოქვეყნებული მასალა გამოხატავს ავტორთა შეხედულებებს და შესაძლებელია არ ემთხვეოდეს რედაქციის თვალსაზრისს.

რედაქციაში შემოსული მასალები ავტორებს არ დაუბრუნდება.

**1998 წელს ჟურნალი გამოდის ჯორჯ სოროსის ფონდის საზოგადოება — საქართველო“-ს ფინანსური დახმარებით.**

---

© „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1998, №1.

რედაქციის მისამართი: 380008; თბილისი, მ. კოსტავას ქ. №5.  
ტელეფონი: 99-53-00.

## სარჩევი

### კულტურის თეორია

ს ე რ გ ე ი ა ვ ე რ ი ნ ც ე ვ ი - ღმერთო, ღმერთო ჩემო . . . . .	5
დ ი მ ი ტ რ ი თ უ მ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი - ხელოვნების ნაწარმოებთა განმარტების სიზუსტისათვის . . . . .	15
გ ი ვ ი ზ ვ ი ა დ ა ძ ე - სლენგი ამერიკის შეერთებულ შტატებში . . . . .	37

### კულტურის ისტორია

კ ა ხ ა კ ა ც ი ტ ა ძ ე - რომანტიზმის ფილოსოფიური საფუძვლები . . . . .	48
გ ი ო რ გ ი ზ უ ბ ა ლ ა შ ვ ი ლ ი - კიდევ ერთხელ არგონავტების საკითხის შესახებ . . . . .	57

### ლიტერატურათმცოდნეობა და კრიტიკა

მ ა ნ ა ნ ა კ ვ ა ჭ ა ნ ტ ი რ ა ძ ე - ლიტერატურის კვლევის მეთოდის და მეთოდოლოგიისათვის . . . . .	64
თ ა მ ა რ ლ ო მ ი ძ ე - ალექსანდრე ჭავჭავაძის „გოგჩა“ . . . . .	79

### ფილოლოგიურ-იკონომგრაფიული ძიებანი

ა მ ი რ ა ნ ა რ ა ბ უ ლ ი - ეპიტაფია . . . . .	83
--	----

28880

არქიტექტურა და სახვითი ხელოვნება

ზ ა ზ ა ს ხ ი რ ტ ლ ა ძ ე - ტაძარი  
ივერონის მახლობლად . . . . . .102

XX საუკუნის ხელოვნება

დ ა ვ ი თ ხ ო შ ტ ა რ ი ა - ტრანს-  
ავანგარდი და ქართული მხატვრობა  
(წინასწარი შენიშვნები) . . . . . .109

გ ი ა ბ უ ლ ა ძ ე - ჰარმონიისა და  
ერთიანობის შესახებ . . . . . .124

ისტორიოგრაფია

გ ი ო რ გ ი ჭ ე ი შ ვ ი ლ ი - ისტო-  
რიულ-გეოგრაფიული რეალები  
ლენტი მროველის „მეფეთა  
ცხოვრებაში“ . . . . . .133

58280

## კულტურის თეორია

სერგეი ავერინცევი

### ღმერთო, ღმერთო ჩემო

„მე ვარ უფალი ღმერთი შენი, არა იყვნენ  
შენლა ღმერთნი სხუანი თეინიერ ჩემსა“  
/გამოსვლათა , 20, 2-3/

დავიწყით შესავალი სიტყვებით, რომლებიც წამძღვარებული აქვს პირველ მცნებას და მის ტექსტში შედის. არსებითად ისინი წინ უძღვის ათსავე მცნებას, როგორც მთლიანობას - მთელ „დეკალოგს“, როგორც ეს დასავლურ მეტყველებაშია მიღებული, ანდა მთელ „ათსა სიტყუათა“, როგორც ჩვენი წინაპრები ამბობენ. და რადგანაც მცნება ათია, როგორც თითები ადამიანის ხელზე, მათში ღალადებს სიტყვა, განუყოფელი, როგორც ნება, რომელსაც თითები მოძრაობაში მოჰყავს. მცნებანი არა მარტო სიმრავლეა, არამედ ერთიანობაც, და უფრო მეტად ერთიანობა, ვიდრე სიმრავლე: ამდენად, შეუძლებელია დაარღვიო ერთი მათგანი ისე, რომ არ შეურაცხჰყო ათივე - ისევე, როგორც შეუძლებელია ერთი თითის მოკვეთა მთელი სხეულისათვის ტკივილის მიუყენებლად.

მაშ ასე, აი ეს სიტყვები:

„მე ვარ უფალი შენი, გამომყვანებელი შენი ქუეყანით ეგვიპტით სახლისაგან მონებისა“.

პირველი სიტყვა პირის ნაცვალსახელია: „მე“. ძველებრაულ ენაში ორი სიტყვა არსებობს ამ ნაცვალსახელის გადმოსაცემად. აქ ნახმარია უფრო განგრძობითი და წონადი. მეორე სიტყვა დედანში საკუთარი სახელია - „ტეტრაგრამატონი“, სწორედ ის „ოთხასოიანი“ სახელი, რომელიც იმდენად საიდუმლო, იმდენად წმინდა იყო, რომ შეუძლებელია აკრძალულად არ

ქცეულიყო. ამის გამო წესად იქცა ხმამაღლა კითხვისას და თარგმანებშიაც იგი შეეცვალათ და თითქოს დაეფარათ სიტყვით „უფალი“. მაგრამ ჩვენ გულით უნდა ვიგრძნოთ ის, რაც საფარქვეშ არის დაფარული. საკუთარი სახელი პირადი საიდუმლოა, რომელიც მხოლოდ ისე შეიძლება გაიხსნას, როგორც საერთოდ იხსნება ხოლმე პირადი საიდუმლო - მეგობრული განდობისას. სახელი, რომლის შესახებაც აქ არის საუბარი, გამოსლვათა წიგნის მონათხრობში ღმერთმა მოსეს ამცნო, იგივე გამოსლვათა წიგნი (33, 11) გვიყვება: „და ეტყოდა მოსეს წინაშე წინაშესა, ვითარცა ვინ ზრახავს თვისისა მეგობრისა მიმართ“.

აი, საიდან იწყება ყოველივე - პირის ნაცვალსახელიდან, საკუთარი სახელიდან. მცნება არც პიროვნების მიმართ გულგრილი არითმეტიკული ფორმულაა და არც მხოლოდ სჯულდების პარაგრაფი. მცნება პირიდან პირს გადაეცემა, მეგობრისგან - მეგობარს, მამისგან - შვილებს. ჩვენს მიწიერ ცხოვრებაში მისი უცილობლობა მხოლოდ მშობლის მიერ სასიკვდილო სარეცელზე წარმოთქმული ანდერძის მგზნებარებას თუ შეიძლება შევადაროთ.

ვის შუძლია მცნების გადმოცემა? არც „უზენაეს არსებას“ და არც „ღვთიურ საწყისს“; პასკალის სიტყვებით რომ ვთქვათ, არც „ფილოსოფოსთა და სწავლულთა ღმერთს“, კონცეპტს, რომლის სახელი უზენაესია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ლოკალიზებულია აბსტრაქციის უმაღლეს დონეზე. არა, მცნება შეიძლება გადმოგვცეს მხოლოდ პიროვნულმა ღმერთმა, რომელსაც არა მარტო იმის ძალა შესწევს, რომ დროისა და სივრცის მიღმიდან თავის თავზე თქვას „მე“, არამედ მოსაუბრეს ამცნოს კიდევ: „მე ვარ უფალი შენი“. ამაშია ძველი აღთქმის მთელი არსი: დაუშრეტელ უნარში გიკვირდეს, რომ ყოველივე არსებულის ღმერთი, „მქმნელი ცისაი და ქუეყანისა“, მითოლოგიებისა და დოქტრინების უშორეს ჰორიზონტებზე რომ მოჩანს, თურმე იმდენად ახლოს ყოფილა შენთან, რომ იგი შენი ღმერთია. როგორც 62-ე ფსალმუნის დასაწყისშია ნათქვამი: „ღმერთო, ღმერთო ჩემო“. ბიბლიური რწმენის ათასწლეულთა მემკვიდრეთათვის, სამწუხაროდ, არებობს იმის საშიშროება, რომ

ჩვევამ განცვიფრება გადაფაროს. მაგრამ, აი, რა მიაბზო შავი აფრიკის ცხოვრებაში ჩახედულმა ერთმა სპეციალისტმა: ამ კონტინენტის მკვიდრნი, უკვე ჩვენს დროში, ქრისტიანობისა თუ ისლამის მიღებისას, გაოგნებისაგან ლამის გონებას კარგავენ, როცა იგებენ, რომ ამიერიდან უფლება აქვთ და მოვალენიც არიან ილოცონ. აქამდე ისინი ვერ ბედავდნენ მიემართათ რომელიმე ადგილობრივი სულისათვის ჯადოქართა შუამდგომლობის გარეშე, ახლა კი პირდაპირ ესაუბრებიან ერთ ღმერთს...

ვის შეუძლია მიიღოს მცნება? ალბათ, ამისათვის აუცილებელია იყო პირი. ნუ ვიხმართ ზედმეტად თანამედროვე და ნაკლებად თავმდაბალ სიტყვას - „პიროვნება“. „ჰარმონიულად განვითარებული პიროვნება“... პიროვნების იდეალი ხის იდეალია, რომელიც ყოველ მხარეს ტოტებს შლის, გარეგნულად ლამაზია, მაგრამ მოდით ჯერ ვნახოთ რამდენ სხვა ხეს ართმევს იგი შუქს, რამდენს უფარავს მზეს თავისი გაშლილი ვარჯით, ვის ავიწროებს თავისი შეუპოვარი ზრდით. ადამიანთა ცხოვრება კი ნაკლებად უცოდველია ხეებთან შედარებით. გახდე ჰარმონიულად განვითარებული, განიშალო ყოველ მხარეს - დიდი-დიდი, ლატარიაში მოგებაა. უგუნურებაა წარმოიდინო, თითქოს ისინი, ვისაც ბედი არ წყალობს, ღმერთისგან უფრო შორს არიან. არა, ღმერთი როდი მოითხოვს ყველასგან იყოს პიროვნება, მაგრამ, აი, იყო პირი, ანუ პირადი, სხვისთვის გადაუნაწილებელი პასუხისმგებლობის სუბიექტი - აუცილებელი პირობაა. როგორ უნდა შეხვდე ღმერთს პირისპირ (წინაშე წინაშესა) უპიროდ, ანდა თუკი პირის ნაცვლად ნილაბია? როგორ უნდა წარდგე ღმერთის წინაშე, თუკი „საკუთარ ფეხზე დგომ“ არ შეგიძლია?

ღმერთი კი კვლავაც ამბობს: „...ღმერთი შენი, გამოძეუნებელი შენი ქუეყანით ეგვიპტით, სახლისაგან მონებისა“. არაა ნათქვამი „მქმნელი ცისა და ქუეყანისა“, არც ერთი სიტყვა „ღვთიურ-მსოფლიურზე“, კოსმიურზე, მით უფრო აბსტრაქტულ-საყოველთაოზე. საუბარია მხოლოდ იმის შესახებ, თუ რა გაუკეთა ღმერთმა იმ ადამიანს, რომელიც მცნებას იღებს: მოსეს, თუ მოსეს თანამგზავრთაგან ყველაზე უკანასკნელს,



თუ რომელიმე ეპოქის მორწმუნეს. „ქუეყანით ეგვიპტით, სახლისაგან მონებისა“. ძველი სიმბოლური განმარტებების მიხედვით, ეგვიპტე ხორციელ ვნებათა გაუნათებელი წყვდიადის ხატია. გამოსლვათა წიგნის პირველი თავების ზედმიწევნითი შინაარსი მოგვითხრობს მონურ შრომასა და უუფლებობაზე, რისი ყველაზე საშინელი გამოვლინება იყო დამონებულთათვის საკუთარი შვილების აღზრდის აკრძალვა. მზაგვრელთა ბოროტი ნება თავისუფალი ვაჟკაცობის წინააღმდეგ იყო მიმართული. თუმცა, ხსენებული ხორციელი წყვდიადის ქმედებაც იგივეა: ჯერ ერთი, ჩვილთა მოკვდინება, ხელყოფა სიცოცხლისა, რომელიც ჯერ არც დაწყებულია; მეორეც, თავისუფლებისაკენ მიმართული ნების მიძინება, როდესაც კაცები „მამაკაცი“ აღარ არიან. სიმბოლური ეგვიპტიდან სულის ძალისხმევით გამოდიან. უუფლებო მდგომარეობიდან გამოსვლა შესაძლებელია საჭესით თვალსაჩინო იყოს, მაგრამ სიღრმეში მაინც სულიერ მოვლენას გულისხმობს. ქრისტეს სიტყვებით, თავისუფლება ჭეშმარიტების შეცნობას მოაქვს. როგორც უნდა იყოს, მარტო მას, ვინც მხოლოდ სულიერად ან სულიერად და ფიზიკურად, გარეშე ძალადობასთან ან საკუთარ თვითნებობასთან ბრძოლით გამოვიდა „სახლისაგან მონებისა“, მარტო მას შეიძლება გადასცე მცნება, რადგან „მონების სახლში“ უფლოს მცნებათათვის ადგილი არ არის: იქ ადამიანის ცხოვრება სულ სხვა კანონებით არის მოწესრიგებული. ასეთია „მონების სახლის“ არსი, მისი ლოგიკური განსაზღვრება. ის, ვისაც წართმეული აქვს გარეგანი თავისუფლება და გმირული მსხვერპლის ფასად მაინც მცნების ერთგული რჩება, ყველაზე თავისუფალია ადამიანთა შორის. მოწამეზე უფრო თავისუფალი არავინაა ამ ქვეყნად.

მაგრამ ნუ ავითვალწუნებთ გარეგან თავისუფლებას. ჩვენ, რიგითი ადამიანები, მოწამეები არა ვართ, ამიტომაც ცოტაოდენი გარეგანი თავისუფლება მაინც გვჭირდება, რათა რეალურად შევიგრძნოთ ჩვენი პასუხისმგებლობა მცნების წინაშე. გულზე ხელი დავიდოთ და გამოვტყდეთ, რომ გარეგანი თავისუფლების სრული არქონისას არა მარტო ტანჯვა, არამედ ცდუნებაც მოსაქერხებელი, მიმადინებელი გრძნობაა: ჩემს ნაცვლად უკვე

ყველაფერი გადაწყვიტეს, მე არაფერს შეკითხებიან, ამიტომ მე არაფერში მიმიძღვის ბრალი და არც შეიძლება მიმიძღოდეს. რა დროს მცნებაა!

გამოსლვათა წიგნი მთლიანად არის მოთხრობა იმის შესახებ, თუ როგორ ჩაერია ისტორიის მსვლელობაში თავად უფალი, რათა ხალხისათვის სწორედ გარეგანი თავისუფლება ებოძებინა - და მასთან ერთად თავისი მცნებებიც. ეს თავისუფლების მხარდამჭერი ძლიერი არგუმენტიცაა, რომელიც სცდება ტრივიალური ლიბერალიზმის ფარგლებს: სუსტ, უძლურ, გმირული სულის არმქონე ადამიანს სჭირდება თავისუფლება, რათა შემდგომ მოეკითხოს. ყოველ ჩვენგანს უნდა ჰქონდეს თავისი წილი გარეგანი თავისუფლება, რათა ამ თავისუფლების არეში მსდოს მცნებებს. როგორც ჩესტერტონმა თქვა, „რაკილა არსებობს უფლის მცნებები, უნდა არსებობდეს ადამიანთა უფლებები“. მაგრამ თუკი ჩვენ აუცილებლად გვესაჭიროება თავისუფლება ფარაონისაგან, ახალშობილთა მკვლელებისა და ტყვეთა მჩაგვრელი ზედამხედველებისაგან (გამოსლვათა, 2, 11), რათა შევასრულოთ ჩვენი ვალი, ეს თავისუფლება, როგორც პირობა, ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი. ასევე საჭიროა თავისუფლება ხორციელი წყვდიადისგანაც. იმისათვის, რომ ადამიანმა შეძლოს აკეთოს ის, რაც მან გადაწყვიტა, რაც აირჩია თავისი თავისუფლების აქტში, აუცილებელია მან შეძლოს არ აკეთოს ის, რაც მას „სურს“. არსებობს ღრმა კავშირი თვითმოთოკვასა და არა მხოლოდ სულიერ, არამედ მოქალაქეობრივ თავისუფლებას შორისაც. ეს იცოდნენ პურიტანებმა, რომლებმაც, რაც უნდა იყოს, შექმნეს თანამედროვე ანგლო-საქსური მოქალაქეობრიობის ტრადიცია - არასრულყოფილი (ისევე, როგორც ყველაფერი ამქვეყნად), მაგრამ სავსებით რეალური მოვლენა. ეს თავისებურად იცოდნენ საბერძნეთისა და რომის წარმართთა შორის საუკეთესოებმაც კი. თუ ჩვენს დროში ხსენებული ჭეშმარიტება სულ უფრო ცუდად ესმით და მონათხრობი იმის შესახებ, თუ როგორ დაამხეს რომაელებმა მეფის ძალაუფლება, რათა ოჯახის დედის ღირსება დაეცვათ, და განდევნეს დეცემვირები, რათა ქალწუ-

ლის ღირსება დაეცვათ დღეს მაღალფარდოვან ბოვდად აღიქმება, ეს ძალზე გულდასაწყვეტია თავისუფლების საქმისათვის. თუკი ადამიანი არ დაიცავს თავის თავისუფლებას უპირველეს ყოვლისა თვით მასში არსებული გამხრწნელი ძალებისაგან, როგორღა შეძლებს ამ თავისუფლების დაცვას სხვა კონფლიქტებში? ზემოთ ჩვენ პიროვნული საწყისის შესახებ ვსაუბრობდით, მაგრამ ხორციელი „ეგვიპტური წყვდიადი“ ხომ სწორედ ამ საწყისის წინააღმდეგ მოქმედებს, სწორედ მას აცამტვერებს შიგნიდან. „პიროვნების მცველი სირცხვილია“ (ვიაჩ. ივანოვი).

ახლა კი, მოდით, ამას დაუფიქრდეთ: მცნება ეძლევა მორწმუნეს, ანუ ადამიანისაგან ის მოითხოვს ღვთის რწმენასა და ნდობას. მაგრამ ღმერთიც ხომ უდიდეს ნდობას ავლენს ადამიანის მიმართ, როცა უცხადებს თავის ნებას, ისევე, როგორც თავის სახელს. გაგებდავ და ამას ადამიანის რწმენას ვუწოდებ (ერთ თანამედროვე ამერიკულ მოთხრობაში სიმბათიური ათეისტი ეუბნება მღვდელს: „იცით, მე ღმერთის არ მწამს“, მღვდლის პასუხია: „მას კი სწამს თქვენი“). არ არის აუცილებელი მიზანთროპი სექსტიკოსი იყო იმისათვის, რომ ამან განგაცვიფროს. „რაი არს კაცი, რამეთუ მოიხსენე მისი, ანუ ძე კაცისა, რამეთუ მოხედავ მას?“ - ვკითხულობთ ერთ ფსალმუნში. სხვაში ნათქვამია: „კაცი ვითარცა თივა, არიან ღღენი მისნი, ღღენი მისნი ვითარცა აჩრდილი წახდეს“. საკითხავია, რაა საერთო ამ ერთდღიან არსებასა და მარადიულ, უცვლელ, წარუვალ მცნებებს შორის? მაგრამ ანგარიშგასაწევია, თუ როგორ განსაჯა უფალმა საკუთარი ქმნილება. რასაკვირველია, „მან უწყის დაბადება ჩუენი, მოიხსენა, რამეთუ მიწანი ვართ“, როგორც კიდევ სხვა ფსალმუნშია ნათქვამი. ადამიანის იდეალიზაციას (ფორმულის - „ადამიანი - ეს ამაყად ჟღერს“ - დარად) გამო-რიცხავს ბიბლიის რეალიზმი, რომლის შესახებაც კარგად თქვა ე. აუერბახმა ჩვენი მკითხველისათვის ცნობილ თავის „მიმე-ზისში“. და მაინც, უკვე ის, რომ ამ ადამიანს - ისეთს, როგორც ის არის - ღმერთი თავის მცნებას უცხადებს, რწმენისათვის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ყველა შესაძლო და შეუძლებელი მეტაფიზიკური კომპლიმენტი, რომლითაც კაცობრიობა საკუთარ

თავს ამკობს. ესეც ვთქვათ: ღმერთის ნდობა იმდენად მომ-  
თხოვნია, იმდენად მკაცრი, რომ გასაგები ხდება ადამიანის  
სურვილი უკანმოუხედავად გაექცეს ამ ნდობას. ისევ ფსალმუნის  
სიტყვებს მოვიხმობ: „ვიდრემდე ვიდე სულისა შენისაგან და  
პირისა შენისაგან ვიდრემდე ვივლტოდი?“ თვით მართალი იობიც  
კი, რომელიც შეუღარებელი დიდსულოვნებით შეეგუა ყველა  
დანაკლისს, ღრტვინავდა ღმერთის მომთხოვნი სიასლოვის გამო:  
„რა არს კაცისა, რამეთუ განადიდე იგი, ანუ რამეთუ ერჩი  
გონებასა მისსა? ანუ მოხედვად მისი ჰყუა განთიადამდე და  
განსუენებლად მიიყვანო იგი? ვიდრემდი არა მიტყვებ მე, არცა  
მაცადებ მე, ვიდრემდე შთავენთქე ნერწყუანი ჩემნი საღმობით?“  
(შეგნიშნავთ, რომ ამგვარად ღრტვინვის ცდუნება უფრო  
მართალს შეიძლება ეწვიოს, ვიდრე ცოდვილს, რადგან ღმერთის  
მომთხოვნელობის ტვირთი პირველისათვის შეუღარებლად  
უფრო მძიმეა, ვიდრე მეორესთვის).

რუსულ პოეზიაში ადამიანის აღმშვევლებელი ღმერთისა და  
თავისი ღირსებისა და პასუხისმგებლობის მოხსნისათვის მზად-  
მყოფი ადამიანის კამათის შესახებ ზემოთ უკვე ციტირებულმა  
ვიან. ივანოვმა თქვა:

ადამიანი ასე დავობს უქამოსთან პირველ უფლებებზე, -  
კვლავ და კვლავ უარს ამბობს მიიღოს  
თავისუფალი ყოფის შემკვიდრეობა.  
მაგრამ ღმერთი ეტყვის: „დამმორჩილდი,  
რამეთუ შენ ხარ!  
ზიდე მეუფების ჯვარი!..“  
ეს დავა მათი სიყვარულის შეჯიბრია!

სწორედ იმიტომ, რომ ღმერთის სიყვარული პიროვნულია,  
პირისპირია („წინაშე წინაშესა“), ეს მოშურნე სიყვარულია.  
ღმერთის მოშურნეობას ჩვენ ბიბლიის ლამის ყოველ გვერდზე  
ვხვდებით. „რამეთუ უფალი ღმერთი შენი არს ცეცხლი  
დანთქმელი“. სიყვარულის სიმბოლო ცეცხლია, ხოლო ცეცხლი  
მრისხანია. შეუძლებელია კაცმა უღალატოს განყენებული

კონცეპტის ნდობას, შეუძლებელია ორგულობით შეურაცხყოფა „ღვთიური საწყისი“, მაგრამ ცხოველი ღმერთის შეურაცხყოფა კი სავსებით შესაძლებელია, სწორედ იმიტომ, რომ ის ცხოველია. და ჩვენ ვკითხულობთ:

„არა იყვნენ შენდა ღმერთნი სსუანი თვინიერ ჩემსა“  
გამოსლვათაი, 20, 3“.

შეგვიძლია გავიხსენოთ, როგორები იყვნენ ეს „სხვა ღმერთები“, როგორ მსახურებას მოითხოვდნენ ისინი. მოლოქი, რომლისთვისაც ცეცხლში აგდებდნენ მსხვერპლად შესაწირ ჩვილებს; იშთარ-ასტარტა, რომელსაც რიტუალური სიძვით განადიდებდნენ. მაგრამ ნუ ვისაუბრებთ წარმართულ კულტთა ამ ბნელ მხარეებზე; ბოლოს და ბოლოს, მრავალღმერთიანობის პრინციპი შეიძლება განიწმინდოს მათგან. აი, თუნდაც ბერძენი წარმართები ისტორიულ ხანაში ადამიანებს მსხვერპლად არ სწირავდნენ და მხოლოდ ზოგან, მაგალითად, კორინთოში, მიმართავდნენ საკულტო პროსტიტუციას. უმჯობესია დავფიქრდეთ თვით მრავალღმერთიანობის პრინციპზე.

ჯერ ერთი, როდესაც ღმერთები ბევრნი არიან, ძალიან ბევრნი, ძინი თავიანთ წრეში ცხოვრობენ და მასშივე პოულობენ პარტნიორებს საღმრთო ქორწინებისა თუ საღმრთო პაექრობისათვის: ადამიანთა კრებული ღმერთების კრებულთან მხოლოდ დიალომატიური ურთიერთობის მაგვარ კავშირს ამყარებს. ტყუილად როდი გამოსახავს ძველევგვიპტური ფერწერა და ძველბერძნული ლარნაკების მსატვრობა თავის საკრალურ პერსონაჟებს ასე: ღმერთები მიდი-მოდიან თავიანთ გზებზე, რომლებიც არასდროს კვეთენ ადამიანთა გზებს. არის მოთხრობები იმის შესახებ, თუ როგორ ხდებოდა ადამიანი ღვთაების სურვილის საგანი: ადამიანისათვის ეს, ჩვეულებრივ, უბედურებასთან იყო დაკავშირებული. ძველაქადურ ეპოსში გილგამეში ღვთაებრივ მეძაფს, იშთარს მის საყვარლებს ჩამოუთვლის - არცერთ მათგანს კარგი დღე არ დასდგომა. „ნუ შეგვეყრები ყოვლად ბოროტო. ბატონის რისხვავ, გინდ სიყვარულო“. ნუ შევეუდგებით

წარმართულ მითებში მორალის ძიებას. საქმე ის კი არაა, რომ მათში მოთხრობილი სასიყვარულო ამბები „უხამსი“ ან „მკრეხელური“ - მათი ამადლებული განმარტება და გადაჭრებაც შეიძლებოდა. ბოლოს და ბოლოს, ებრაულიცა და ქრისტიანული ტრადიციაც შეიცავს „ქებათა ქების“ სულიერ ინტერპრეტაციას. საქმე ისაა, რომ ეს მოთხრობები არ გულისხმობენ და არც კი უშვებენ არავითარ „წინაშე წინაშესა“-ს მრავალ ღმერთთა თაყვანისმცემელი შეუძლებელია კერძო ღვთაების მეგობარი გახდეს, რამეთუ მეგობრობა განსაკუთრებულია. და თუ მაინც ჩნდება რაღაც მსგავსი მეგობრობისა მასსა და ღვთაებას შორის, ადამიანი სასიკვდილო საფრთხეში ვარდება, რადგან იგი შეურაცხყოფს მრავალღმერთიანობის ფუნდამენტურ კანონს. ამის შესახებ გვიამბობს ევრიპიდეს ტრაგედია „იპოლიტე“. ტრაგიკული გმირი თითქმის პირად ურთიერთობას ამყარებს არტემიდესთან და მის მიერ განსახიერებულ ქალწულებრივ საწყისთან, რითაც აფროდიტეს მტრობას იმსახურებს. მაგრამ მისი ქალღმერთი არ არის ის ბიბლიური ღმერთი, რომელიც საკუთარ ხალხს თავის ერთგულებას ჰპირდება: ქალღმერთებს თავიანთ წრეში თავიანთი ანგარიშები და ანგარიშსწორების წესები აქვთ, ასე რომ შეუძლებელია იპოლიტე დასაღუპად არ გაიწიროს. მისი სიცოცხლე წინდაწინვე გაიცვალა აფროდიტეს რჩეულის სიცოცხლეზე. იპოლიტეს ერთგულებას არაადექვატური საგანი ჰყავს. წარმართულ ღმერთებს მუდამ საკუთარ საქმეებზე მიეჩქარებათ, მუდამ გვერდით ჩაივლიან, მუდამ პროფილში ჩანან. მეორეც, მრავალღმერთიანობას საფუძვლად უდევს ადამიანის უტილიტარული სწარუნავი - შეიძინოს თავისი კეთილდღეობის რაც შეიძლება მეტი გარანტი, მოიმადლიეროს რაც შეიძლება მეტი გავლენიანი და საშიში ძალა. არასოდეს არის სწიანო კიდევ ერთი სახელი, რომელსაც მოუხმობ. იპოლიტეს საბედისწერო შეცდომა სწორედ ის იყო, რომ მან არტემიდე არჩია აფროდიტეს, მაშინ, როცა ყველაზე გონივრული ის იქნებოდა, ორივეს გული მოეგო. მან ერთგულება გამოიჩინა იქ, სადაც დიპლომატიურობა იყო საჭირო. მრავალღმერთიან სამყაროში ერთგულება არავის

სჭირდება. და ალბათ სწორედ ეს ქმნის უფრო საშინელ კონტრასტს ბიბლიურ სამყაროსთან, ვიდრე ყველა წარმართული უხამსობა.

ერთმა ღმერთმა, ბიბლიის ცხოველმა ღმერთმა „ყოფი“, „მე ვარ, რომელი ვარ“ ღაირქვა. ურიცხვ ღმერთებსა და მოძვრო ღვთაებებს, რომლებმაც ქანაანისა და ფინიკიის ველები და გორაკები დაინაწილეს, სხვა სახელი ჰქონდათ - „ბაალი“, რაც „ბატონს“, „პატრონს“, „მფლობელს“ ნიშნავს. ჩვენს წინაშეა ორი ზმნა - „ყოფნა“ და „ქონება“. ზრობრივი კონტრასტი მათ შორის ძალიან ღრმაა. ერთ შემთხვევაში სზგასმულია ყოფი-ერება, ყოფიერების სისრულე, რომელიც თავმოყრილია მასში, ვინც ადამიანს მიმართავს, როგორც პირი და რომელიც მიმდობად იხსნება პირისპირ („წინაშე წინაშესა“) ყოფნისას; მეორეში პრეტენზიაა ამქვეყნიურ სიკეთეთა ფლობასა და მათ განაწილებზე. სამყარო, როგორც მთლიანობა, შექმნილია მის მიერ, „რომელი არს“, მაგრამ იგივე სამყარო, დაშლილ-დანაწევრებული, დაინაწილეს მათ, ვისაც აქვთ.

მცნება აბოლუტურ არჩევანს გვთავაზობს: ან - ან. არჩევანი მყოფსა და მფლობელს, მამასა და გავლენიან მფარველს, მთელი სიცოცხლის მომცველ ქორწინებასა და მრავალრიცხოვან ცოდვიან კავშირებს შორის: ნების ერთიანობასა და მის დაქუც-მაცებას შორის.

და ღმერთი ჩვენი არს ღმერთი მოშურნე.

თარგმნა მარინე ბულიამ

დიმიტრი თუმანიშვილი

## ხელოვნების ნაწარმოებთა განმარტების სიზუსტისათვის

სამი წინოს - ჩემი დიდებებსა და ძმისწულს - მოსაგონარად

უცნაურ დროში ვცხოვრობთ - ყოველ სიტყვას იმდენი მნიშვნელობა გაუჩნდა და ამათგან ყოველი იმდენად საკამათოა, რომ ერთ წარმოთქმულსა თუ დაწერილ წინადადებას ათი იმდენი აზსნა სჭირდება. ამიტომაც, ვიდრე საკუთრივ მსჯელობას შევეუდგებოდე - უფრო სწორად, დროთა განმავლობაში საუბარ-საუბარ დაგროვებული წვრილ-წვრილი მოსაზრებების აკინძვასა და აღნუსხვას<sup>1</sup> - თავად სათაურში გამოყენებულ ცნებათაღმი ჩემი დამოკიდებულება უნდა გაეაცხადო. იმასაც ვიტყვი ახლაც: ეს ნარკვევი გამოკვლევად ვერ ჩაითვლება; ეს უბრალოდ განაფიქრის გაზიარებაა, რომელიც ვინმე ვინმეს წაადგეს, აღმართულ საკითხებში მართლაცდა ღრმად ჩახედვის სურვილი გაუღვივოს.

გონებაში გამოთქმა „ხელოვნების ნაწარმოები“ გავივლე რა, იმწამსვე ამოტივტივდა სახელოვან და დიასაც პატივისცემ მეცნიერებთან არაერთგზის წაკითხული: რა მოსახმარიაო ეს განსაზღვრება ძველი დროის ქმნილებათა მიმართ; მაშინ ქმნიდნენ კერპებს, ხატებს, მეფე-დიდებულთა „სახეებს“, ტაძარ-ეკლესიათა, სასახლეების და ა.შ. სამკაულს, მაგრამ არაფერი იცოდნენ „ხელოვნების“, ესთეტიკური მშვენიერების, „მეორე სინამდვილის“ და ა.შ. შესახებ. რა თქმა უნდა, ასეა. მეორე მხრივ კი - განა ნებისმიერი დროის ნახატ-ნაქანდაკევი (და

---

1. ამ წერილის კითხვისას სასურველია გათვალისწინებულ იქნას ჩემი ნარკვევები - „ხელოვნება და ინდივიდუალიზმი“ („ლიტ. და ხელ.“, 1991, №2) და „ერთობილ ხელოვნებათა ნაწარმოების“ ცნების გამო“ („ლიტ. და ხელ.“, 1991, №5), რომელთაც იგი ავსებს და ავითარებს.



უფრო ზოგადადაც - ნაწერში, ჰანგში) არ დასტურდება „სახვა“ („ფორმათა ქმნის“ ზრით), მხატვრული მოჭრება-მოწესრიგება, რომლის წყალობით ყოვლად ჩვეულებრივი საგნები, მოვლენები თუ მასალები განსხვავებული მნიშვნელოვნებითა და ღირსებით დატვირთული წარმოჩინდება და წარმოგვიდგება. ამასაც, ვფიქრობ, ვერავენ გამოედევნება და არა მგონია, დიდი დანაშაული იყოს, ამ „სახვით საქმიანობას“, გინდაც პირობითად, „ხელოვნება“ ვუწოდოთ, მით უფრო, თუ გვეცოდინება ამ ცნების ისტორიული ფარდობითობა.

ახლა „განმარტების“, მით უმეტეს - „ზუსტად განმარტების“ შესახებ. დღეს მრავალნი, იქნებ უმრავლესნიც, დარწმუნებულნი არიან, რომ გახსნა, ინტერპრეტაცია, უფრო ამხსნელზე მოგვითხრობს, ვიდრე ასახსნელზე: ზოგჯერ ასეთი შეხედულებაც გამოითქმის - ამა თუ იმ ნაწარმოების შინაარსი სხვა არაფერია, თუ არა მასზე ნაფიქრ-დაწერილის ჯამი, თავად იგი კი ერთგვარი საბაბია მხოლოდ ინტერპრეტატორის ზროვნების ასამოქმედებლად. ასეც ამბობენ: რაც მეტს ჩვენგან დამატებას, თანა-შემოქმედებას ითხოვს ნაწერ-ნახატ-ნაქანდაკევი, ჩვენს ზრს, წარმოსახვას და ა.შ. რაც მეტ ასპარეზს გაუჩენს, უკეთესიაო. ამგვარი თვალსაზრისი ყველაფერი დასრულებულის, გამოკვეთილის ათვალისწინების ერთ-ერთი გამოხატულებაა, რომელიც ნაირგვარად შეიძლება გამოვლინდეს. აი, მაგალითად, მხ. ბახტინის სახელგანთქმული და უთუოდ მრავალმხრივ საყურადღებო გამოკვლევა ფ.დოსტოვესკისზე უკვე დიდი ხანია კლასიკურად არის აღიარებული. მ. ბახტინი გვარწმუნებს, რომ ფ.დოსტოვესკის რომანები „დიალოგურია“, რომ იგი აუბნებს მოქმედ პირთ, უპირისპირებს ერთი მეორეს შეუთავსებელ მრწამსებს, თვითონ კი „არ ჩანს“, არავის ემხრობა, არაფერს ამტკიცებს. ცხადია, ფ.დოსტოვესკი არ არის „აგიტატორი“, მეტიც, საგულვებელია, მისი „სატანური“ პერსონაჟების (თვით ეშმაკის ან, მაგ. სვიდრიგაილოვის) თუ თუნდაც ივ. კარამჯოვის მკრეხელობასა თუ დაეჭვებში მისი საკუთარი, როგორც პიროვნების, დაურწმუნებლობა ცნაურდებოდეს. მაგრამ, ვთქვათ, „დანაშაულისა და სასჯელის“ დასასრული თავი; ან - წმინდა სტრუქტურულად -

2880

ადგილი, რაც აქვს „იმეხ კარამჯოვებში“ ნაწილს „რუსი ბერი“, ბოლოს, მთელი ქარგა ამა და სხვა ნაწერებისა („ბოროტი სულეტი“, „მოზარდი“) რაღას გამოთქვამს, თუ არა მწერლის ვითარცა მოაზროვნის სწორედაც ერთმნიშვნელოვან დამოკიდებულებას ქვეყნიერებისადმი, მის მართლმადიდებლობას. თანამედროვე მკვლევარმა კი (თანაც აშკარად მატერიალისტ-ანტიქრისტიანმა) ვერ იგუა გარკვეული შეფასებები და წინ წამოსწია რა უდავო დრამატულობა ფ.დოსტოევსკის რომანების აღნაგობისა, „შთაიკითხა“ მათში მსოფლმხედველობითი ვითომც - შემწყნარებლობა (სინამდვილეში - ინდიფერენტში: დე ყველამ ის დაიჯეროს რაც სურს, ხომ მაინც არ ვიცი რა...“), ალბათ ვერც გაიმეტა დიდი რომანისტი ცალსახოვნების ანუ - „შეზღუდულობისა“ და „ჩამორჩენილობისათვის“... ოღონდ, როგორც ითქვა, ეს ვერ ეთანხმება თავად თხზულებებს და მათი დამშვიდებით გარჩევა ამას მაშინვე გამოაჩენს. და ეს არის კიდევ ინტერპრეტაციის სრული თავისუფლები („ამოიკითხე რაც მოგეგუნებება!“), ნაწარმოების ლამისაა უსაზღვრო ღიაობის გამამტყუნებელი არგუმენტი. თუკი ხელოვანი რამედ ვარგა, მისი სათქმელი ჩვენთვის მისაწვდომი უნდა იყოს - თუნდაც დრომ, კულტურათა სხვაობამ და მისთანებმა გაგების გზა გაგვიგრძელონ და გაგვიძნელონ. ხოლო რაკი ასეა, უნდა შევიტყოთ რაღაც და არა რამ განუსაზღვრელობა. არსებობს აგრეთვე ჰერმენევტიკის წესი - შემუშავებული განმარტება კვლავ განსამარტებელს უნდა შეუჯერო და უკეთუ იგი მას ვერ მოერგება, გადასახალისებელი ყოფილა ან სულაც უარსაყოფი. ამიტომაც ცალმხრივი ახსნა ბოლოს და ბოლოს გადავარდება ხოლმე, თუმცა კი შეიძლება კარგა ხნით მოიკიდოს ფეხი. ამისი საკვირველი მაგალითია ილიას „განდევილს“ ანტიასკეტურ თხზულებად გაგება, რაც აშკარა წინააღმდეგობაშია პოემის ბოლოსთან (სხივმა წიგნი რომ აღარ დაიჭირა - ე.ი. მარტომყოფის სისუსტე მას ზეციური მადლის უღირსადყოფს), მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ 1912 წელს დიმი. უზნაძემ მისი ჩინებული ინტერპრეტაცია მოგვცა.

სხვა ამბავია, რომ ნამდვილი ხელოვნება ყოველთვის მეტს

2. ლიტერატურა და ხელოვნება, №1, 1998 წ.



გვეუბნება, ვიდრე მასში შეიძლებოდა ცნობიერად ჩადებულიყო და, კაცმა რომ თქვას, ნებისმიერი ხელოვანიც, მწერალი იქნება თუ ფერმწერი, ბევრს ისეთ რასმე გადმოგვცემს, რაც მისთვის მეორეხარისხოვანია, ხედვის განსაზღვრული კუთხით კი ფრიად საყურადღებო ცოდნის მიმწოდებელი ხდება - ვთქვათ, ამა თუ იმ ჩვენგან მეტ-ნაკლებად დამორებული ხანისა ან ქვეყნის ყოფაცხოვრებაზე, ადამ-წესებზე, ბუნებაზე და სხვა. შეიძლება რომელიმე ნაწარმოებს საწვდომად მისი მონათესავე სხვა ნიმუშებისთვის, მასში დამოწმებული მოტივების წინასაჭეებისა თუ მასში დადასტურებული მიგნებების მოგვიანო გარდასახვისთვის მოგიხდეთ თვალის გაღვევება - ე.ი. ისევ და ისევ იმისთვის, რაზედაც შემქმნელი ან სულ არ ფიქრობდა ან ძალზე ნაკლებად. მაგრამ, როგორც ყველამ ვიცით, ჯეროვანი მოხელთებისას ეს, თითქოსდა დაცილება საკუთრივ ამ ქმნილებიდან კვლავ მასთან დაგვაბრუნებს, დაგვანახებს და სხვისთვისაც დაგვანახებინებს მის ზემოქმედებასა და მასში დაუნჯებულ სულიერ ძალას. უკანასკნელთან შეზიარება და, ამ გზით, ყოველივე ქმნის ვერსაცნაური პირველსაწყისის მეტ-ნაკლებად ცხადი განცდა კი არის, ასე მგონია, ხელოვნების გაცნობის ძირითადი აზრი. რაღა თქმა უნდა, ეს სულიერი ენერგიაც ძალზე ნაკლებადაა ცნობიერებისა და განზრახვისმიერი. ყოველივე ეს და ბევრიც სხვა რაჟ უთუოდ გასათვალისწინებელია. და მაინც - ხელოვნების ნაწარმოებს რასაც გინდა ვერ მიაწერ და უკეთესიც ის განმარტებაა, რომელიც მასში ნამდვილად არსებულს შეგვაცნობინებს, თან რაც შეიძლება მეტს და არა მხოლოდ ამხსნელის მახვილგონიერებას.

ზუსტად ასევე, სახვისადმი სხვადასხვა დამოკიდებულება, მართალია, არ უდრის სახვის პროცესს, რომელსაც მისი შედეგებით სწავლობს თანამედროვე ხელოვნებათმეცნიერება, გარკვეულად კი მოქმედებს ამ პროცესზეცა და მის ნაყოფზე -

---

2. რომ ინტერპრეტაციისას დიდად მნიშვნელოვანია, მაგ., თვით ინტერპრეტატორი - თავისი მსოფლგაგებით, თვალსაწიერით, ნიჭიერებით, ასევე - მისი გარემო, მეცნიერებისა თუ საზოგადოებრივი ცნობიერების საერთო მდგომარეობა და სხვ.

ხელქმნილ ფორმაზე. ამ კუთხით დიასაც არ არის სულერთი, როგორ უყურებდა ამა თუ იმ დროს „მოქმედი“ ქმნასა და შენაქმნს. პირველ ყოვლისა იმიტომ, რომ მისი მიდგომა ნახელავში იკვლევა და თუ მას ჯეროვნად არ დავაკვირდებით, შეიძლება ვერც მხატვრული რაობა-რაგვარობა გავიგოთ რიგიანად და ვერც მსოფლშეგრძნებითი. ამ კუთხით მეტად საგულისხმო მგონია დაგობერტ ფრეის მიერ შემოთავაზებული „ხელოვნების ნაწარმოების რეალობის“ ცნება. მაგალითად, ეგვიპტური სამარხიდან გამოტანილი დიდმოხელის გამოსახულება, არქაულ-ბერძნული კუროსი და რომაელი სენატორის ქანდაკება, რაკილა ნიშნდობლივ გამოგვიჩატავენ ამ ადამიანებს, ჟანრულად - „პორტრეტები“. მაგრამ: ეგვიპტელი მოქანდაკე ადამიანთათვის ვერსახილველ მეორე, „სათადარიგო“ სხეულს უქმნიდა მიცვალებულს, რომელშიც, უკეთუ მუშია განადგურდებოდა, დაივანებდა მისი სული; ბერძენი - პოლისის სამაგალითო წევრს, მის სიჭველეს უკვდავყოფდა; რომაელი - შთამომავალთათვის აღბეჭდავდა ღირსეული ადამიანის სახეს. აქედან გასაგებია რატომაა ეგვიპტური გამოსახულება აგრერიგად გარინდებულ-გეომეტრიზებულიც (ამ გზით - „გაზედროლებული“, ყველაფერ ცვალებადს განრიდებული) და, ამასთან, - სიზუსტით მიმგვანებულიც (სულმა ხომ უნდა იცნოს თავისი სადგური); რატომაა ბერძენთათვის ნაკლებად მნიშვნელოვანი გარეგნული ნიშნები (გმირები სახელითდა სხვაობენ, ერთსა და იმავე განყენებულ პრინციპებს კი განასახიერებენ), ესოდენ ღირებულნი რომაელისთვის, რომელიც, ამას გარდა, თანდათან ხასიათის ჩვენებასაც მიესწრაფის, რაც სულ არ აწუხებდა მარადისობაზე მოფიქრალ ეგვიპტელს.<sup>3</sup> მეორე მხრივ, ბერძენიცა და რომაელიც იმით ერთიანდებიან, რომ ორთავენი „ხატებას“ გვიქმნიან, მაშინ როდესაც ეგვიპტელი

---

3. პიროვნების თვისებები ეგვიპტურ ხელოვნებაში ნაკეთთა მსგავსებას თუ „შეყვებას“, თორემ საგანგებოდ ზაზგასმულ-მოტანილი არასოდესაა - ნაწილად, რომ აქ ვერსად ნახეთ „გამომეტყველებას“, ხასიათის შერის, მაგრამ - დროისმიერ-ცვალებადს.

კიდევ ერთ საგანს, კიდევ ერთ ნივთს ჰმატებს ქვეყნიერებას.<sup>4</sup> ახლა მართლმადიდებელთა „ხატი“ ვნახოთ. იგი უცილობლად „სახებაა“, ნახელავია - მაგრამ ისეთი, რომელიც ჩართულია არათუ ადამიანის, მთელი კოსმოსის, და არცთუ მარტოოდენ გრძნობადის, „ხილულთა ყოველთა და არახილულთა“ მომცველის, ცხოვრებაში. იგი ხომ მოკვდავის გონსა და სულიერ მისწრაფებას ზესკნელისკენ გაახედებს და მეგზურობს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ყველა ამ შემთხვევაში მხატვრული ფორმა სხვადასხვა რამეს ემსახურება და ადამიანისა თუ ქვეყნიურ ყოფნაში სრულებით განსხვავებულ ადგილს იმკვიდრებს. შესაბამისად, ვერ იქნება ერთნაირი მისაღმი, საკუთარი საქმიანობისა და საკუთარი თავისაღმი ხელოვანის დამოკიდებულება. ესეც, თავის მხრივ, უცილობლივ ფორმაში აღიბეჭდებოდა და მით უფრო არსებითია, თუკი გავიზიარებთ დებულებას (მე კი ამჟამე უკეთესი განსაზღვრება არ მეგულება), რომ ხელოვნება მსოფლ-ხატის გადმომცემ-გამომთქმელია. ესაა მისი არსება, სხვადასხვა ვითარებაში ამა თუ სხვა, მეტად თუ ნაკლებად მისაღებ მიზანსწრაფვად თუ ამოცანა-დანაშნულებად გარდასახული.

ზემოთქმულიდან ერთიკაა ცხადი: უმრავლესად - ჩვენს საუკუნეშიც კი! - ყოველივე ამას თვით მხატვრული ნაწარმოები „გათქვამს“ ხოლმე. და კიდევ და კიდევ ვრწმუნდები, რაოდენ ბრძნული იყო ჩემი მასწავლებლის, ბ-ნ ლ.რჩეულიშვილის შეგონება: „ყველაფერი ფორმაში უნდა წაიკითხოთ“ - უმცირესი შინაარსობრივი ელფერიც კი აბა როგორ ამოიცნობა, თუკი იგი რამენაირად არ იქნა ხორცშესხმული, რაღაც უმკრთალესი მინიშნებით მაინც არ გახდა შესამჩნევ-შეგრძნობადი. ამას თან ერთვის მეორე ამბავიც: სახვითი ხელოვნების მიმართ „წაკითხვა“ თავისი ბუნებით „თარგმნაა“, რადგან თვალთ სანახავი და მზერის მეშვეობით განსაცდელი რამ კიდევ სიტყვადაც უნდა

---

4. სინამდვილე ალბათ უფრო რთული იქნებოდა - მანაც კარგად იცოდა „სახის“ - მოქმედი რომ იყო მსოფლოდ, ოღონდ „სახე“ უდრიდა ნივთს, რადგან შეეძლო მას ჩანაცვლებოდა.

ჩამოიქნას. და ძალზე არსებითია, სიტყვის თუ წინადადების სწორი ცხადი და გამჭვირვალე იყოს, რათა მოვლენა სიტყვათა შრეში არ დაგვიმანინჯდეს, ისედაც რთული, კიდევ მეტად არ გაგვიბუნდოვანდეს. ეს განსაკუთრებით მაშინაა ყურადღებაში-საქცევი, როდესაც ზედაპირზე ვითომც მსგავსი ნიშნები გვაქვს, არადა მთლიანობაში ძირითადი სულ სხვადასხვა ძირიდანაა ამოსული და სხვადასხვა რამესაც მოასწავებს. ვეცდები ეს მტკიცება რამდენიმე მაგალითით შევამაგრო.

ძალიან ხშირად უთქვამთ - თვით მხატვრებსაც, კრიტიკოსებსაც - რომ XX საუკუნის დამდეგის „ვანგარდი“ ენათესავება ხან ტრობიკული აფრიკის, ხან ისლამური აღმოსავლეთის, ხან „ბოზანტიურ“ - რუსულ ხელოვნებას. ერთი მხარე ამ მსგავსებისა არის „ბუნებრივი“ ანუ გასაშუალოებული, ჩვეულებრივად აღქმადი პროპორციების მკვეთრი დარღვევა, სხეულის ნაწილთა ასევე „არაბუნებრივი“ შეფარდება-მიმართებანი, ერთი სიტყვით, თვალშისაცემი დეფორმაცია. თანამედროვე ხელოვნების ამ მოვლენას მხატვარი გ. ბულაძე (იგი სიტყვა „დეკონსტრუქცია“ მიმართავს) ასე გვიხსნიათებს: „დეკონსტრუქცია - ეს არის შემადგენელი ცალ-ცალკე ნაწილებს მნიშვნელობებს დამოუკიდებელი წინ წამოწევის ან გააქტიურება-თვითგამოხატვის პროცესი, სადაც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება გამოთავისუფლებულ ცალკეულ, შემადგენელ ნაწილებს, სუბიექტური დანიშნულებისა და მნიშვნელოვნების გაცნობიერებას. დეკონსტრუირებული სხეული თვითონ არის სუბიექტურად, თავისუფლებით დაშლადი ფორმა დამოუკიდებელი ნაწილებითა და მათი ახალი კავშირებით, აქამდე არარსებული მთლიანობის საბით“.<sup>5</sup> ამგვარად, აწინდელი ხელოვანი იღებს ნაგულისხმევი მთელის ნაწილებს, მთლიანობისგან ათავისუფლებს მათ და

---

5. გ. ბულაძე, ფიქრები წარმაგალზე, თბ., 1994, გვ., 60. მოტყუებას ვთხოვ ავტორს, თუკი ამორიდებსას, მისი ჭრთა მსელოლობის დარღვევით, მის ნათქვამს სწორი რამდენადმე შეეცვალა. აქ არ არის იმისი ადგილი, გ. ბულაძის მოსაზრებები განვიხილო - ზოგი მათგანი ჩემთვის საგსებით გასაზიარებელია, ზოგიც არა - მაგრამ ეს სულ სხვა საკითხია, რომელიც, ვეგუ, უმჯობესია მკითხველმა ჩვენი ნაფიქრის შეპირისპირებით თვითონ გაიჩვიოს.

რაც მთავარია, მათ შორის „ახალ კავშირებს ამყარებს“. გ. ბულაძე იმასაც ათვალსაჩინოებს, რატომ და რისთვის ხდება ეს. ცოტათი ქვემოთ იგი წერს: ჩვენს დროში „ყოველივე დაცლილია ობიექტური შინაარსისა და დანიშნულებისაგან, დამოკიდებულებები რელატიურია... დეკონსტრუირებული და ახლად რეკონსტრუირებული წარმოდგენები ანამორფიზირებულ სამყაროზე მოლიანად გადაინაცვლებს ხელოვნების ნაწარმოებში და იგი იმ ძირითადი შინაარსის მატარებელი ხდება, რომლისგანაც დაცლილია დღევანდელი... ურთიერთგამომრიცხველი მსოფლმხედველობითი მითოლოგიების წყალობით“...<sup>6</sup> ასე რომ, როგორც იტყვიან, „თამაში“ ბუნებით მოცემულობით იმის კვალდაა შესაძლებელი, რომ ისინი თავისთავად უზროა, ცარიელი. ისიც ვიკითხოთ, ეს როგორღა შეიძლება მოხდეს, რამ დაცალა ქვეყნიერება აზრისაგან? ვგონებ, პასუხი ერთადერთია: ამგვარ რისამე დაშვება იმდენად ხდება, რამდენადაც ქვეყნიერების პირისპირ თავის ანაბარა დარჩენილი აწინდელი ადამიანის „მე“ მისთვის გაუგებარს მაშინათვე საერთოდ უშინაარსოდ განიცდის. თუკი მისთვის რაიმე სიცხადესაა მოკლებული, მას არ ძალუძს დაუშვას, რომ ეგებ იგი სხვათათვისაა ცხადი და რომ საერთოდ არსებობს ამ ქვეყნად სიცხადის თვისება. ამოსავალი კი ისაა, რომ თავისითა და თავისთვის მნიშვნელოვნების ქონა დღეს ნაკლებად თუ გვეყურება, არადა, აწინდელივე ინფორმაციის თეორია გვასწავლის: ინფორმაციის აღმქმელისთვის მეტისმეტი ოდენობა უკანასკნელმა შეიძლება მიიღოს ქაოტურობად, არაფრისმთქმელ ხმაურად. სხვათაშორის, აქ მათემატიკა (თავისდაუნებურად, რასაკვირველია) ემოწმება ძველთაძველ რელიგიურ, კერძოდ, ქრისტიანულ სიბრძნეს, რომლითაც ზეჰარბი ღვთაებრივი ნათელი (თუ ზე-ნათელი) ადამიანს „ღვთიურ წყვიდადად“, „მზიან ღამედ“ და ა.შ. ევლინება. მაგრამ ამჟამად ჩვენ სხვას ვაკვირდებით - ბუნებითი „მგვანების“ დარღვევა XX საუკუნის ხელოვნებაში გვიჩვენებს რაიმე ობიექტურად არსებული მსოფლწესრიგის უარყოფას, არსებულის სისასტიკის, სიმახნივის

და ა.შ. ერთადერთ სინამდვილედ დასაზვას. თუმცა ესეც ვერაა მთლად ზუსტი - დაუნდობლობა, სიგონჯე ზომ მითხოვს მყარ წარმოდგენას სიკეთზე, სილამაზეზე და მისთანებზე. ეს კი ძირშივე გამოირიცხებულია, ყოველ შემთხვევაში, იმ ზომზე ექვს ქვეშ დაყენებული, რომ მათზე საუბარი ბევრის ვერაფრის მომტანია.

ვნახოთ ახლა, არის თუ არა ამგვარი რამ ბევლ ხელოვნებაში. გავიხსენოთ თუნდაც ქრისტიანული ხელოვნების ზოგიერთი ხანის დიდთავა, დიდხელა, დიდთავალა ხატებანი. ყოველდღიურზე გაჩვეულ აღქმას ისინი რომ ეუცხოვება, უეჭველია. მაგრამ შეგვიძლია კი ვთქვათ, აქ ძირითადი კავშირები ნაწილთა შორის გაუქმებულია? არა მგონია, სადმე მოიპოვებოდეს მოხატულობა, ნაქანდაკვევი, ნაქარგი თუ რაც გნებავთ სხვა, სადაც, მაგალითებრ, ადგილშენაცვლებული იყოს სახის ნაკვთები, როგორც ამას უამრავ კუბისტურ ტილოზე ვხედავთ, შეცვლილი იყოს მათი რაოდენობა და სხვა ამისთანები. ნაწილები აქ ბუნებითი მთელიდან ამორიდებული და კვლავ შენაწევრებული კი არა, მოცემული მთელის წიად მნიშვნელოვნება-შემატებულია, გამოჩინებული. ოღონდ, ესეც ერთი გარკვეული ესთეტიკისა და, უფრო ფართოდ, მსოფლგაგების თვალთახედვით თუ ითქმის, სახელდობრ, თუ მივიღებთ, რომ სახვით ხელოვნებას არათუ ძალუძს, იგი მოვალეცაა ყოველივე ისე გამოგვიხატოს, „როგორც თვალი ხედავს“, ემპირიული სივრცითი მიმართულებების მიდევნებით. მაგრამ ზომ ვიცით, რომ, სიტყვაზე, ეგვიპტელები სხვაგვარად სჯიდნენ, საგნებს იმნაირად გამოსახვას ლამობდნენ, „როგორც ისინი არის“ და ამას არა ვინმე „ბნელი“ ქურუმი უქებდა, არამედ სიბრძნის მეტროფე პლატონი, რომელიც პერსპექტიულ შემცირებებს და მისთანებს არასაკადრის სიცრუედ თვლიდა. ამიტომაა, რომ ცხვირს ეგვიპტელნი გვერდხედში ხატავდნენ - რაკი ასე ჩნდება მისი მოყვანილობა საუკეთესოდ; თვალს და მკერდს (იმავ მიზეზით) - წინხედში; ხელ-ფეხს - ისევ გვერდიდან და ა.შ. არც საგანთა ურთიერთშეფარდება უნდა დაქვემდებარებოდა სივრცეში ადგილს, თავისი არსებით შემთხვევითს, არააუცილებელს. მათი სიდიდე სიახლოვე-



სიშორით კი არა, ქვეყნიერ წეს-წყობილებაში მათი მდებარეობით იყო შეპირობებული - ამიტომაც ღვთაება ან ღვთაების მიწიერი ძე ფარაონი ყოველთვის სხვებს ზომით აღმატებული. ეს, ე.წ. იერარქიული პერსპექტივა სხვაგანაცაა ცნობილი, მათ შორის შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ფერწერა-ქანდაკებაში. აქაც ცალკეული გამოსახულებების თუ სხეულის ნაწილის ხაზგასმა, თუგინდ ზომით, მისი ღირსებით განისაზღვრება, მაშინაც კი, როდესაც თითქოს ულოგიკო წინაუკმობა გვაქვს. ასე, თუ ზოგჯერ ეკლესიის მაშენებელნი უფრო დიდად ინატება, ვიდრე წმინდანნი, ვისაც ისინი ტაძარს სწირავენ, ეს იმიტომ, რომ ამ შემთხვევაში გამოსაკვეთია მათი ქვეყნიური ადგილიცა და მათი ღვაწლიც და იერარქიული ლოგიკა მაინცაა დაცული, უბრალოდ უფრო რთულია. ასევე ბუნებრივია თვალის ან ხელის მტკვნის გაზრდა - თვალთაგან ხომ უპირდაპირესად მოგვმართავს სული, ხოლო რწმენის შიგნით ცოტა რამ თუ გაუტოლდება მნიშვნელობით ვედრებასა და დალოცვას. და თუ ვინმეს გნებავთ გაისიგრებენოთ, რა მიიღწევა ამ „მარტივი“ ხერხით, გაისხენეთ ოპიზის რელიეფზე უფლის მაკურთხებელი მარჯვენა: იგი მზრიდან მოყოლებული თითებამდე თანდათან მასშტაბურად იზრდება და, ამასთან, გადალახავს რა რელიეფის ორი ნაწილის გამმიჯნავ ჩარჩოს, მადლის გადმოღვრას დიანაც არაჩვეულებრივი ძალით გვითვალსაჩინოებს. ასე რომ, ძველი დროის ხელოვანნი (ეგვიპე შეიძლება ვნახოთ სადაც გნებავთ, ნებისმიერ კულტურაში) ნებისმიერად კი არ ასხვაფერებენ კავშირურთიერთობებს, არცთუ თავისი, სუბიექტური შეფასებანი აყავთ ზოგადობამდე, არამედ საყოველთაო წესისა და რიგის მეხოტბემესიტყვენი არიან, რომლის შელახვა არ ეგება, რაკი იგი წარმართთათვისა და, მით უმეტეს, ქრისტიანთათვის ღმერთისმიერია და მისი მოწილადეა გამოსახულებაცა და მისი შემქმნელიც. ძველი ხელოვნების „დისპროპორციულობა“ დე-ფორმაცია კი არ არის, დაპრანჭვა „სახისა“, მასში უარსებითვისის კიდევ მეტად გამოკვეთის საშუალებაა.

ეს ყველაფერზე ვრცელდება. მაგალითად, შუასაუკუნოვანი წმინდანი შეიძლება საგნობრიობას მოკლებულ ფერად სიბრტყე-

ზე ესატოს - რადგან იგი განეშორა „მეუფებასა ამა სოფლისასა“. მაგრამ თუ აღნიშნულია ნიადაგი, მაშინ „ჰაერში“, ზეცის სიღურჯეზე მხოლოდ ანგელოზი ან ამაღლებული მაცხოვარი დაიტანება, რომელთაც ეკუთვნით „ჰაერთა შინა“ მიმოძრაობა და სხვა არავინ. ახლა თქვას ვინმემ, რა ობიექტური საზომით ხვდებიან ღრუბლებში საგნები თუ ცოცხალი არსებები უნიჭიერესი მარკ შაგალის სურათებზე. ეს ზღაპარიც კი არ არის, სადაც ასევე საკმაოდ მკაცრი ლოგიკა სუფევს, ფანტაზიის სრული ნებისმიერობაა, რომელსაც, ცხადია, ყველა კერძო შემთხვევაში შეგვიძლია გაგვიგოთ, საერთო მნიშვნელს კი ძნელად თუ გამოვიუნახავთ. ამას კიდევ მეტად აბრკოლებს მის სურათებში „ჩვეულებრივი“ სივრცითი ურთიერთობების შენარჩუნება. იგივე ხდება სიურრეალისტებთანაც, სადაც სამგანზომილებიან გარემოში რამე შინაგან აუცილებლობას დაუფუძნებელი საგანთა გარდასახვა ხდება. შემთხვევით კი არ ლაპარაკობენ ჩვენს საუკუნეში ამდენს სიზმრებზე, ბოდვზე, მოლანდებებზე. ტყუილად კი არ იგიჟიანებენ მავანნი თავს და ამით ჰგონებენ განთავისუფლებას მათი ვითომ დამმონებელი კანონთშესაბამისობისაგან. სიტყვამ მოიტანა და ამასაც ვიტყვი: ყოველთვის მაკვირვებდა სიურრეალისტებთან დაკავშირებით (ან, პირუკუ) იერონიმუს ბოსხის გახსენება და ხსენება. მისი ურჩხულები იქნებ მართლაც ავადმყოფური წარმოსახვის აღმონაშობი იყოს (ეგეც კია - სათვალავიდან არც დემონურ ძალთა გამოსახვის ხანგრძლივი გამოცდილებაა ჩამოსაგდები - მეტადრე რომანულ მქანდაკელობაში წარმოდგენილი). მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ისინი არაორაზროვნად მიეკუთვნებიან ბოროტის, ცოდვის, სიმაზინჯის საბრძანებელს, გასაქრობსა და მოსარიდებელს, მხატვრისთვის საძაგელს და მაყურებლისთვის - შესაძაგებელს. მასზე ზევით კი ი.ბოსხი ჰგულობს და ზოგჯერ გამოაჩენს კიდევ ჭეშმარიტების, ნათლისა და მშვენიერების საუფლოსაც, რომლის პირისპირაა ყოველად საზიზღარი დაცემული წუთისოფელი. ასე რომ, ზრობრივად - სხვა საქმეა, რა მახვილებითაა და რაგვარი გრძნობა-განცდით, - ეს მხატვარიც აბსოლუტურ საზომებზე დამყარებულ ქვეყნიერებას გვისურათებს და არა

პირად შეგრძნებებსა და ჩვენებებს, როგორც XX საუკუნის ირაციონალისტები.

კიდევ ერთი გამოვლენა ძველისა და „ავანგარდული“ მხატვრული შემოქმედების მოჩვენებითი სიახლოვისა - გასიბრტყოვანება-„გადეკორაციულება“. შემოთქმულიდან გამომდინარე, ეს თვისებაც სრულებით განსხვავებული დატვირთვისა და წარმომავლობისაა. უძველეს, თუგინდ ეგვიპტურ, ხელოვნებაში სივრცე არ გადმოიცემა, რადგან, როგორც ითქვამს, საგნები გვეძლევა, ასე ვთქვათ, თავისი რაობის თანაჰმად, რის საშუალებასაც მოსპობდა მესამე განზომილების შემოტანა. ესაა გამოხატულის სინამდვილეში მიახლოვების პირობა. XX საუკუნეში, პირიქით, სივრცე-მოცულობის გაქრობა გამოსასახის ნამდვილობის მიმართ ინდივიდუალისტური ეჭვის ერთი მაჩვენებელთაგანია. ნუ დავივიწყებთ, რომ საამისო წინასაფხური იმპრესიონისტული მხატვრობაა, ყოველივე აღქმადის ფერადადა და შუქოვან შთაბეჭდილებათა სუბიექტურ ერთობლიობად გარდამქმნელი და - თანადროული და შესატყვისი პოზიტივისტური თუ ინდივიდუალისტური ფილოსოფია.

ამგვარივე, ცოტათი განსხვავებული კი, არის მიმართება მედიევალურ ფერწერასთან, კერძოდ, ქრისტიანულთან.<sup>7</sup> თუკი უკანასკნელს თუნდაც ამატის შევადარებთ, ამგვარი სურათი წარმოგვიდგება: აღმოსავლეთქრისტიანულ („ბიზანტიურ“, ქართულ, სომხურ, რუსულ, ბალკანურ...), გენბავთ, დასავლურ - სულ ცოტა, XIV საუკუნემდე - მხატვრობაში, ეპიკურიული სიმკვრივე და განფენილობა გაქარწყლებულია, რათა ხილულ იქმნეს საღვთო სჯულის ხდომილებათა თუ ღვთის სათნო პიროვნებათა ჭეშმარიტი, ღვთიური და ღვთისამიერი არსება. ხაზები თუ ფერთა ლაქები და ზოლები აღნიშნავენ (ზემოთაც საგანგებოდ ვიხმარე ეს სიტყვა ნიადაგის გამოსახვის მიმართ!) ტანის შემადგენელთ, მათ ამოზიდვა-შეზნექას, მაგრამ ისინი არაა გამოწერილი, არ ჩანს ვითარცა სიბრტყიდან ამოსული

---

7. ალბათ იგივეა დამოკიდებულება მაჰმადიანურ მხატვრობასთანაც, მაგრამ მასზე სამსჯელოდ საგანგებო რეკვეაა საჭირო და ვარჩიე მასზე ახლა არ შეეჩერებულისაფი.

მოცულობანი. არც გამოსახულებათა შორის ჩნდება ცარიელ „სავალ“ არეებად შესაგრძნობი მონაკვეთები. ამიტომ, რომ ძველი და ახალი აღთქმის, წმინდათა „ცხორებების“ დრო-სივრცეში მომხდარი ამბები მათ აღარ მიეკუთვნება, მარადისობაშია გადასული. სხეულებიც ის ანგელოსური, „სულიერი სხეულებია“, რომელნიც ოდესმე უნდა ჰქონოდათ ადამიანებს და, მაცხოვრის აღთქმისამებრ, კვლავ ექნებათ... შესაბამისადაა გარდასახული მოძრაობები - უკიდურესი ასწრაფებისასაც კი, რიტუალურად მოზომილი, თუ გარემომცველი ბუნება თუ ნაგებობანი - გამოხატულის ამოსაცნობ მეტ-ნაკლებად განვითარებულ მინიშნებად ქცეულნი. აი, ამატისთან კი სავსებით საყოფაცხოვრებო მოტივებია - სრულიად „ჟანრული“. ადამიანები ჩვეულებრივ გარემოში იმყოფებიან, მათი დგომა-დაყენება თუ მიმოხვრა ბუნებითია - და ეს ყველა მხრივ ყოველდღიური სამყარო ფერმწერის მოსურვებით ანთებული ფერადი ზედაპირების შენაერთადაა გარდაქმნილი (თუმცა, სულ მთლად არამოდელირებული გამოსახულებანიც კი მასთან ხაზთა დენა-შეუღლების და ურთიერთგანთავსების წყალობით ყოველთვის - თითქმის ყოველთვის მაინც! - შეგვაგონებენ ხორციელებას და ვრცეულობას). შესანიშნავი ხელოვანის ხელში, ეს ყველაფერი მხატვრულად დამაჯერებელი და დასრულებულია, მაგრამ რა არის ამისი შედეგი? გასწორხზოვანებით შეიძლება ვთქვათ, - ისე, ზემომოტანილი მსჯელობანიც ყველა გამარტივებულია, ცხადია - მასთან ამ ხერხით მოყირჭებულ-ცნობილის პოეტიზაცია, მუდმივყოფა მოხდაო, ჩვეულში სილამაზის მიგნება. ეს სულაც არ გახლავთ ცოტა რამ, მაგრამ ჩვენთვის ყურადსადებია, რომ სწორედ სილამაზე - ბუნებისა და ნივთთა, სურათისა თუ მოსახატ-მოსართავი წიგნისა - არის საბოლოო მიზანი. რასაკვირველია, ნებისმიერი დროის, მათ შორის შუასაუკუნოვან-ქრისტიანული ხელოვნებაც ჩამოქნილ ფორმებს ჰქმნის - ამის ჩვენება ანალიტურადაც არაა მაინცა და მაინც რთული - კომპოზიციური, რიტმულ-ხაზოვანი, ფერადოვანი თუ სხვა თვალსაზრისით. ოღონდ მშვენიერება აქ უფრო გაცნობიერებული საშუალებაა სულიერის, უმაღლეს

ქვეყნიურ (გნებავთ - „არაამქვეყნიურ“) საიდუმლოთა ნათელსაყოფად, და არა, როგორც ამატისთან, ხილულ მშვენიერებაზე მიმთითებელი. და თანაც, არც ამ მშვენიერებას აქვს ა. მატისთან რაიმე საფუძველი, გარდა მხატვრის საკუთარი „ჩედვ“ - მიდრეკილებისა. აკი მას, როგორც წესი, მისი ხასიათით და პიროვნული განწყობილებით ხსნიან კიდევ - ანუ იგი სუბიექტურ-ნებისმიერია და ასე განიხილება კიდევაც.

სხვა ყველაფერთან ერთად, ეს გარემოება ითხოვს ჩვენგან სიფრთხილეს ზემოთ მოხმარებული სიტყვა „დეკორაციულს“ მოშველიებისას. ეს უაღრესად მრავალმნიშვნელოვანი სიტყვა ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში უმთავრესად ფორმის იმგვარი დამუშავების მახასიათებლად გამოიყენება, სადაც ხაზები თუ ფერები არაა - ან ნაკლებად არის - დაქვემდებარებული ნაკვთთა ბუნებითი მოყვანილობის გამოყვანას. ამასთანავე იგი, რა თქმა უნდა, უხვად მკულის, მდიდრულად ანთებულ-აფერადებულის აღსაწერადაც მოიშველიება. ამის გამო კი, ხშირ-ხშირად ხსენებისას, დამწერის უნებურად შეიძლება ისე გამოგვივიდეს, თითქოს ვინმე მომხატველი, ხატმწერი თუ ლითონმქანდაკეხელი ნაკეცების თუ მონაწილეთა შეთანხმებისას სიბრტყეს „რთავდა“ ამ სიტყვის დღევანდელი ზრით. არა მგონია, ვინმეს ასე ეგონოს - ყველას მოეხსენება, რომ ხაზთა და ფერთამეტყველება შუა საუკუნეებში გამოსახულის არსების განხნის, მხატვრული გამომსახველობისა და, ამიტომ, ზემოქმედების უძძლავრესი საშუალებებია. ისიც ყველასთვისაა ცნობილი, რომ პირწმინდა მორთვაც, მაგ., უსაზრისო პროფილების მოჭარბება ხურთომოდვრებაში, ამა თუ იმ ადგილის შინაარსობრივი ღირსების, სემანტიკური ღირებულების გამაზვიელების საშუალება იყო და ე.ი. ზრისა და ფორმისეული არათუ მჭიდროდ, განუყოფლად არის შემსჭვალული. და მაინც ნებით თუ უნებლიედ შეიძლება მკითხველს ასეთი არასასურველი შთაბეჭდილება შეეუქმნათ და საგანგებო ძალისხმევას საჭირო, რათა „დეკორაციულს“ ნიშანდობლივ „არამიმეტურს“, საკუთრივ მხატვრულ-გამომსახველობითის საზრისი არ დაეუკარგოთ.

ჩემი შეხედულებით, გარეგნულად მსგავსის ღრმა შინაგანი

განსხვავებულობის კიდევ ერთი ნიმუშია არქიტექტურაში XVIII საუკუნის მეორე ნახევარ - XIX საუკუნის კლასიციზმ-ისტორიზმ-ეკლექტიზმი ერთი, და ამჟამინდელი „პოსტმოდერნიზმი“ მეორე მხრივ. მაშინაც და ახლაც ხუროთმოძღვარნი მიმართავენ და კვლავ მიმართავენ წინანდელი ხუროთმოძღვრების მოდელებს და სიზუსტის ამა თუ იმ ხარისხით იმეორებენ მათ. მაგრამ თავად გამეორება ადრე და დღეს არ ნიშნავს ერთსა და იმავეს. კლასიციზტს სწამდა, რომ საბერძნეთმა შვა არქიტექტურული ფორმის სამარადისო იდეალი; ისტორისტიზმის ასეთი იდეალი რამდენიმეა - მაგალითად, იგივე ბერძნული, ან კიდევ გოთური ტაძარი, იქნებ ამათთან - იტალიური პალაცო; ეკლექტიკოსის თვალში ფასეული ნიმუშები უკვე მრავალია. მაგრამ ყველა შემთხვევაში ხდება ან ძველის ზედმიწევნით გადმოღება ან არადა ახლის შექმნა „იმგვარად, როგორც ამას გააკეთებდნენ“ - შესაბამის, ოსტატისაგან პატივდებულ ხანაში. როგორც უნდა ვუყურებდეთ ამ არქიტექტურას (ის რომ მთლიანობაში უდიდესი არ ყოფილა, ჩემთვის უდავოა), ერთი რამ ამკარაა - მას ჰყავდა ღირსშესანიშნავი ოსტატები (ერთიც ულაპარაკოდ დიდოსტატი - ა. გაული!), მოსდგამდა მაღალი პროფესიული დონე და ახლდა სერიოზულობა და სიწრფელე, რასაც უნდა ვუმაღლოდეთ მხატვრულად არცთუ ურიგო არაერთ შენობას. „პოსტმოდერნული“ მიდგომა წარსულისადმი სხვანაირია - გაწყვეტილი თაღები, ღეროებზე ჩამოცმული, მოუმთავრებელი სვეტები თუ სხვა რამ გვიმუდავებენ იმავე „დეკონსტრუქციას“, იმავე „რასაც მინდა, იმას ვიქმ“ -ის განწყობას, რაც მხატვრობა-ქანდაკებაში ვნახეთ. გასათვალისწინებელია ამ განსხვავებულ დამოკიდებულებათა თანხმლები თუ წარმომშობი პირობებიც. კლასიციზმი მრავლისმომცველი წარმოდგენის ერთი წახნაგია, სადაც პოლიტიკური თავისუფლების ნიმუშის ძიებაც შემოდის (სხვა საქმეა, რამდენად სწორად დანახულის) - მაგალითად, ი.ი. ვინკელმანთან, ჯეროვანი და ბედნიერი ცხოვრების სისავსის წარუვალი მაგალითის ცნებაც, როგორც ი.ვ. ფონ გოეთესთან XIII რომაულ ელევგიაში („ბერძენთა სკოლა“/ ღია კვლავაც, წლებს მისი კარი არ დაუხშიათ/... შენ თუ იცხოვრებ

ბედნიერად, ის ძველი ჟამი იცოცხლებს შენში!“). ნეოკოთური მიმდინარეობა ძირითადად რელიგიური განასლების სწრაფვით იყო ამოძრავებული, ხოლო ეკლექტიზმს თან სდევდა მსოფლიო ისტორიის მანამდე ათვალისწინებული ფურცლებისა თუ არავეროპული კულტურების გამოშვებება. პოსტმოდერნიზმს, მართალია, 1910-1950-იანი წლების „ახალი არქიტექტურის“ მეტი ნაწილის უტოპისტურ-რაციონალისტურობით, საბოლოო ჯამში კი არაპუმანურობით უკმაყოფილება კვებავს, მაგრამ პოსტმოდერნიზმს - სხვათა შორის, ასევე ბრწყინვალე პროფესიონალებს - ფუძე-დებულება: „ყველას იმას მივართმევთ, რასაც მოისურვებს“, ვერ უნდა იყოს დიდად ღირებული მხატვრული თუ ცხოვრებისეული პრინციპი. თანაც მასშიცა და თვით ნაგებობებში იმდენი ირონია (იქნებ ცინიზმიც კი), რომ ლაპარაკიც ზედმეტია იმ მოწინებზე, რომლითაც ეკიდებოდნენ წინა საუკუნეში ხუროთმოძღვარნი მათთვის საყვარელ ნიმუშებს.

მაგრამ არის ერთი რამ, რაც მაინც აერთიანებს ისტორისტ-ეკლექტიკოსებსა და პოსტმოდერნისტებს - მათი დამოკიდებულება ფორმისადმი. ამაში გასარკვევად მოვიტან ნაწყვეტს გ. ჩუბინაშვილის ლექციიდან ა. რიგლის შესახებ, რომელიც მას 13.03.56. წ. (?) წაუკითხავს ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში.<sup>7</sup> სხვათა შორის, აქ ნათქვამია: „ზოგჯერ სტილზე ისე საუბრობენ, თითქოს იგი რაღაც ისეთი იყოს, რისი მიღწევაც ადამიანს ამოცანად დაესახოს და რასაც იგი ასე თუ ისე გამოხატავს. ამ დროს კი, ყოველი სტილი ხელოვნების ისტორიაში ცნობიერი გამოხატულება კი არ არის, არამედ არა-ცნობიერი. მაგალითად, თანამედროვე მხატვარს, თუნდაც პიკასოს, შეუძლია შეასრულოს კონსტრუქტივისტულად ჩაფიქრებული ნამუშევარი, ხვალ კი სხვა - რეალისტური ყაიდისა, ეს სულ სხვა რიგის რამაა, რადგან ჩვენ ახლა მეტად ინტელექტუალურად ვცხოვრობთ და მხატვრებიც ინტელექტუალურად

7. იგი ნაწილია ხელოვნებათმცოდნეობის კურსისა, რომელსაც გიორგი ჩუბინაშვილი ხანგამოშვებით უკითხავდა ინსტიტუტის თანამშრომლებს, და ერთადერთი, რომლის თითქმის სრული ჩანაწერის (იგი გულისხმობდა გადმოცემა პროფ. გ. ალიბეგაშვილმა) მოძიება მოხერხდა.

ცხოვრობენ. ყველა ძველი მხატვარი კი ასე არ ქმნიდა, ისინი ქმნიდნენ განწყობილებისმიერად, განწყობილებიდან, ცხოვრებისადმი მიდგომიდან გამომდინარე, ამიტომაც ეს არა ყოფილა ამა თუ იმ ფორმის ცნობიერი ძიება, არამედ სრულებით ბუნებრივი გამოხატვა ფორმისა“. არა მგონია, გ. ჩუბინაშვილს იმის თქმა ნდომოდა, პიკასოს და, საერთოდ, თანამედროვე ხელოვანთ სტილი არა აქვთო. აქ უფრო მეტად ის ჯარი უნდა იყოს ჩადებული, რომ მათი სტილი - ე.ი. ძირშივე ვერ-გასაცნობიერებელი მოსურვება რაღაცაგვარი ფორმისა - მოიცავს ფორმათა და პირობითობათა ისეთგვარ ამორჩევას, რომელიც არ იცოდნენ გარდასულ დროთა მხატვრებმა. გამოსარკვევი კია, მაინც რაგვარად ხდება არჩევანი დღეს, იგი ხომ ძველადაც უთუოდ უნდა მომხდარიყო - სხვაგვარად აბა როგორ და რატომ შეიცვლებოდა მხატვრული ფორმები, რანაირადღა დაესესხებოდნენ ერთი მეორეს მოტივებსა და წმინდა-მხატვრულ მიგნებებს, რის აურაცხელ მაგალითს ვნახულობთ ისტორიაში და ყველაფერი ეს მთლად ხელის ცეცებით, ზიროვნება-განსჯის ჩაურევლად ძნელი წარმოსადგენია.

გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრების საცნაურსაყოფად, ვგონებ, საუკეთესო ვეროპულ კლასიციზმზე დაკვირვებაა. ყველას გვახსოვს, როგორ არის ერთმანეთს დამორებული ნ. პუსენის მოსამზადებელი ნახატები (რომელთაც ზოგჯერ რემბრანდტის ნახატთაგან ძლივს გარჩევ), და მისი დამთავრებული ტილოები. იგი ერთს „ხედავს“ (ენმარობ ამ ზმნას პირობითად, რადგან საუბარი სხეულებრივ დანახვამე კი არ უნდა იყოს, არამედ მსოფლგანცდის შესატყვის ფორმებსა თუ ფორმისეულ საშუალებებზე, რომელნიც თან ხელოვანის თანდაყოლილ ნიჭიერებას მიესადაგება), სხვას კი აკეთებს. და ეს ხომ დასრულებულ ნაწარმოებებსაც ატყვია - რაღა ღირს მარტო ფერთ-კოლორითული საწყისის სიძლიერე, რაც ბოლომდე ვერ ეთანხმება კომპოზიციური აგებისა თუ ფიგურათა პლასტიკის გამკვეთრებულ მკაფიოებას. კიდევ მეტადაა საგრძნობი ეს შინაგანი წინააღმდეგობა ჟ.ლ. დავითის სურათებში (შდრ. გინდაც „ბაროკული“ ფონი და თითქოსდა საჭრეთლით ნათალი წინა



ფიგურები „ჰორაციუსთა ფიცში“), რომ აღარა ვთქვათ მისი პორტრეტებისა და „დიდი“, ისტორიული შინაარსის ნაწარმოებთა ურთიერთდაცილებამ. ამგვარივე მდგომარეობაა, ვთქვათ, ჟ.ბ. ენგრთანაც და სხვებთანაც. მაშ რატომღა თმობდნენ ეს ოსტატები, რომელნიც შესაძლოა მოგვეწონდეს ან არ მოგვეწონდეს, თავის მიდრეკილებას, რატომ აძალებდნენ თავს ისეთ მხატვრულ ხერხებს, რომელთადმი გული სინამდვილეში არ მიუწევდათ, რალატომ გაზადეს თვით თავისი შემოქმედება გაორებული და ე.ი. არასრულყოფილი? პასუხი ცნობილია: იმიტომ, რომ ისინი ერთხელ დადგენილ, კლასიკურ-ანტიკურსა და მაღალი აღორძინების ხანებში ნაპოვნ ნორმებს იცავდნენ. კი მაგრამ, რადღა უღირდათ ეს ნორმები? ამ უღრმესა და ალბათ თვითცნობიერებისგან დაფარულ მიზეზს გვიცხადებს „კლასიკურობის“ ქომაგის, დიდი ი. ბურკჰარდტის ასეთი განსაზღვრება: „ქვეყნიერებასა, ჟამიერებასა და ბუნებაში აგროვებენ ხელოვნება და პოეზია ყველასათვის ფასეულსა და გასაგებ ხატებებს, ერთადერთს, რაც კი რამ არის ქვეყნიურ-მუდმივი; მეორე, ყველა ერის სწიარო ენა, იდეალური ნაქმნი (Schupfung), რომელიც ამა თუ იმ განსაზღვრულ დროითობას განრიდებული, მიწიერ-უკვდავია“.<sup>8</sup> აქედან გამომდინარე: ა) ხელოვნებას საქმე აქვს მხოლოდ მიწიერთან, თან იმასთან, რაც ამქვეყნად წარუვალია; ბ) ხელოვნება არსებულიდან უკამო სახეებს გამოარჩევს. ამ - როგორც ცნობილია, ა. შოპენჰაუერთ ნასწარდოები - თვალსწარისის კვალად, მხატვრული შემოქმედების რკალიდან გამოთიშულია ყოველივე ტრანსცენდენტული ერთი მხრივ და ყოველივე ქმნადი - მეორე მხრივ. მაშინ კი საცილოც არაფერია - თუკი ხელოვნების მიზნის (ის კი, როგორც ი. ბურკჰარდტი მრავალგზის გვეუბნება „კაცობრიობის ნუგეშისცემა“) შეუფერებლად ჩავთვლით სპირიტუალურსაცა და ცვალებადსაც, თუკი იგი ერთდროულად გრძნობად-სააქაოც უნდა იყოს და ზედროულიც, ხელთ უსათუოდ „კლასიკური“, ჰელინურ-ჩინკვიჩენტური ფორმა შეგვრჩება. იგი უნდა იყოს

8. I. Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen Gesamtdasgabe, 7. Bd. Stuttgart - Berlin-Leipzig, 1929, s. 46.

სწორედ საყოველთაო, ყველასათვის ექვემდებარებული და მოსახმარი, ამდენად - გამაერთიანებელი. და ეს ყველაფერი სპეციებს, ხატებებს აკისრია, რომელნიც აშკარად არ გვიმხელენ რასმე რეალობაზე - გინდა წუთისოფელსა და მის ტანჯვა-ვაებზე (გავიხსენოთ: უფლისა თუ წმინდანთა ვნებანი შუა საუკუნეთა ქრისტიანულ ხელოვნებაში ნაჩვენებია, ოღონდ სიკეთისა და ღვთიური სიმართლის სიმაღლიდან განჭვრეტილი, ვითარცა ბოროტისა და ბოროტების დამარცხება), არც ი. ბურკჰარდტისათვის უდავოდ არსებულ ღვთაებრივსა თუ სულიერზე, სწოვადოდ არაფერ ნამდვილზე, ჭეშმარიტზე (ეს ი. კანტის აქეთ სხვადაც მრავალს უთქვამს, და თვით ი. ბურკჰარდტსაც - „ხელოვნებათ... არაფერი ესაქმებათ მათ გარეთ მყოფთან... ისინი ამადლებულ ცხოვრებას გამოგვიხატავენ, რომელიც მათ გარეშე ვერ იარსებებდა...“). ამრიგად, ხელოვნება განკერძოებული რამაა, თავის თავს დაფუძნებული. ხოლო თუ ასეა, ძალიან ადვილია ყველა ამ მოთხოვნის უკუგდებაც - რით შეიძლება სხვაფრივ მოაზრეს დაუმტკიცო, რომ იგი მოვალეა გვანუგეშოს, თვალწინ მშვენიერი და წარუდინებელი დაგვიყენოს? ეს ხომ ლიტონი მტკიცებაა! ამიტომაც არის, რომ როდესაც გალაკტიონი აცხადებდა: „მარადია ერთადერთი: მშვენიება“-ო („ვილანელი“, 1922 წ.), მისი თანამოსაკეთანამოქალაქე-თანამოკალმე „ცისფერყანწელნი“ „სიმამინჯის ესთეტიკას“ აფუძნებდნენ. უფრო ადრეც, როდესაც მანიერისტები და შემდგომ XVII-XVIII საუკუნეების კლასიციზმები ირწმუნებოდნენ, ჩვენ ბუნებას დაწმენდილი სახით დაგანახებთ, ჩვენს სულში ღვთისგან ჩადებული იდეის თანახმად, რა საბუთი ებადათ მათ, რომ მათი ჩამონაკეთული სახეა მაინცდამაინც ღვთიეჭეშმარიტი? და არსებითად არაფერი ჰქონდათ საპასუხო მათთვის ვინც, ამა თუ სხვა სიტყვებით მიუგებდა - „ჩვენ კი ასე ვხედავთ და ვგრძნობთ“-ო. ორსავ შემთხვევაში აკი სხვაგვარ იყო საუბარი, რომელნიც ხელოვანმა თავისითა და თავის თავში მოიპოვა, განხორციელებულის მხრივ კი - ფორმებზე, ერთნი რომ მართლად მიიჩნევდნენ, სხვანი კი - ცრუდ. ეს იყო კამათი არსებითად ერთი, ინდივიდუალისტური მსოფლგაგების შიგნით,

რომელმაც აგრეირიგად თვალნათლივი (ოდნავ გულუბრყვილო კი) გამოხატულება ჰპოვა გ.ვ. ლაიბნიცის მონადოლოგიაში, რომლის ამოსავალია პირდაპირ გამოუთქმელი რწმენა, რომ სუბსტანცია, რაკი იგი თვითარსია, თვითძრავი და ა.შ. მხოლოდ ცალკეულ-ინდივიდუალური შეიძლება იყოს და არა ზოგადი. მხოლოდ ერთიც არ უნდა გვავიწყდებოდეს არასოდეს - კლასიციტებს ყველაფერი მსხვერპლად გაეღოთ რადაც საყოველთაოს, საერთო-აუცილებლის შესანარჩუნებლად (როგორც „სასარგებლო იდეის“ პუბლიცისტურ ქადაგებას ეწირებოდა ზოგიერთი რუსი „პერედვიჟნიკის“ თუ ჩვენ გ. გაბაშვილისა და ალ. მრეკლიშვილის ფერმწერული უნარიანობა). რომანტიკოსებს აქეთ წესადაა იმათ გამო მოთქმით ტირილი, ვინც საკუთარი „ხედვის“ დასამკვიდრებლად ათასნაირი გაჭირვება დაითმინა და ეს ნამდვილად არის თანაგრძნობისა და პატივისცემის ღირსი. ოღონდ: თუ გნებავთ, შეცდომად ჩავუთვალოთ, ნუ დავუკარგავთ კი ზნეობრივ სიმაღლეს იმათ, ვინც ბუნდოვნად შეიგრძნო ხიფათი კაცთა მოდგმის დაცალკეებისა თავის შეგრძნება-მონაფიქრებში გამოკეტილ, თავისთვის აყვირებულ ინდივიდუუმებად და ამის შესაკავებლად თავისი შემოქმედებითი „მე“ არ დაინდო. მაგრამ ხსნის სახსრად მათ აბსოლუტური ვერაფერი მოიძიეს, გააბსოლუტურეს ისტორიულად ქმნილი ფორმა (ფორმები) - ეს კი გარდუვალად იყო განწირული. მეტიც, რაკი ფორმა აღმოჩნდა არა ნაყოფი შეგრძნობილ-გულისხმაყოფილი ჭეშმარიტებისა, არამედ რამ გადმოსაღები, ე.ი. კი სწავლებად-პროგრამირებადი („ასეთი უნდა იყოს პროპორციები, ასეთი - ნახატი, ასეთი - კომპოზიცია“; შტრ. ბიზანტიური სახელოვნო გამოცდილების განმზოგადებლის, დიონისე ფურნელის ნათქვამი - თუ უკეთესი არ გეგულებათ, მე ასე და ასე გირჩევდითო ფიგურის აგებას), იგი შეიძლება კიდევ მოსინჯო, კიდევ მოირგო, კიდევ - ცვალო. ასე დაირღვა შემოქმედებითი ქმნის ბუნებრივი მთლიანობა. „სიანლეთა“ დევნაში თვით გულწრფელობაც დიდნიჭიერთა ხვედრიდა შეიქმნა და უღრმესი განაცადი, ინდივიდუალისტური ფორმათმეტყველების გამო, მცირედთათვის საწვდომი. კლასიციტ-ისტორის-

ტებსა და პოსტმოდერნისტებსაც ეს ინდივიდუალისტური თვალთახედვა და ფორმათ-თაყვანება აქვთ საერთო; და იქაცა და აქაც შემოქმედებითი მუსტის ერთნაირი გახლენა გვაქვს. დღეს განახლენის გამთელებას ხან საერთოდ სახეთ-მოქმედების უარყოფით ცდილობენ, ხანაც კიდევ რომელიმე არსებული ფორმის მომარჯვებით (ასე, ჩვენშიც, რუსეთშიც და, ეტყობა, სხვაგანაც საეკლესიო ხელოვნების გზად სახავენ შუასაუკუნოვანი ტაძრებსა და ხატ-მოხატულობების გამეორებას), მაგრამ ერთიცა და მეორეც იმავე „ესთეტიკური“ ცნობიერებების მოჯადოებულ წრეში ბრუნვას ნიშნავს. . .

გამოსავალი კი არსებობს: ხელოვანი სათქმელს უნდა ამბობდეს, ფორმას მიაგებდეს საუკეთესო გამომთქმელის პატივს და არა ლამისა სათქმელის მონაცვლისას, შინაგან მიზნად კი ცხადყოფა, გაგებინება ჰქონდეს და არა თავისი ორიგინალობის დამტკიცება (ისევე გ. ჩუბინაშვილის განსაზღვრებას დავიმოწმებ, სიღრმისეულად მართლმადიდებლურს: ხელოვნება მუდამ ყოფილა და უნდა იყოსო „ხელოვნება ადამიანისთვის“). ოღონდ ნურავინ იფიქრებს, თითქოს გულისხმაყოფილი შინაარსი უმეშვეოდ, უმაღლვე თავის უსაკუთრეს ფორმად გადმოიდგრება. პირიქით, როგორც პირველი ქრისტიანული საუკუნეების ხელოვნება გვიმტკიცებს, შინაარსის გაზიარებას მონდომებული ოსტატები რაღაც ხანს შეიძლება ძველ „ენას“ დასჯერდნენ და მხოლოდ თანდათან ხდება მისი შიგნიდან გადახალისება. სამაგიეროდ, ასე წარმოქმნილი ფორმა ბუნებრივად „შობილია“, არც ხელოვნურ-„ნაგები“ და არც სულიდან ლამისა ავადმყოფური ძალისხმევით „ამოგლეჯილი“. ხოლო ეს რომ კვლავ შესაძლებელი იყოს, ადამიანთა ერთობა უნდა აღდგეს, რისი პირობაც ყოველი ჩვენთაგანის მიერ „ინდივიდუუმის“ და მისი ღირებულების სწორად განსაზღვრაა. ამას, თავის მხრივ, იმ დროის ნაზრ-ნაქმნარი გვასწავლის, როდესაც, როგორც შეცდომით წარმოუდგენიათ ხოლმე, პიროვნებას ვითომდა ფასი არ ედებოდა. მოვიტან წმ. სვიმეონ ახალი ღმრთისმეტყველის სიტყვებს, რომელნიც, მართალია, სიწმინდის მაღლის გარდაამოსვლამე მოგვითხრობენ, მაგრამ თავისუფლად შეიძლება ერთე-

ულისა და ღვთისმიერი მთელის ნებისმიერ სახეობასაც მიესადაგოს: უფალი ანგელოზებს გააბრწყინებს, ანგელოზნი - წმინდანებს, ის წმინდა კაცნი კი „რომლებიც შემდგომ გაჩნდებიან თაობიდან თაობაში. . . წინამორბედ წმინდანებს მცნებათა ზედმიწევნით აღსრულების საფუძველზე ემსგავსებიან, უკავშირდებიან და ღვთისგან დამწყალობებულნი, მათ მსგავსადვე ბრწყინდებიან. ასე და ამგვარად, აკინძულია ოქროს ჯაჭვი და ცალკეული, განუმეორებელი და განსაკუთრებული, წინამავალთან გადაბმულია რწმენით, ღვაწლითა და სიყვარულით“<sup>9</sup> უცილობელი უნდა იყოს: ერთეული პიროვნება ღვთაებრივი ნათლის წინაშეც კი არ უჩინარდება. მაგრამ „ასეთობა“ თავისთავად კი არაა ღირსება, როგორც ეს მცდარად ირწმუნეს რომანტიზმის აქეთ (და მით რა უმსგავსობას აღარ ამართლებენ!), არამედ იმდენად, რამდენადაც იგი ნათლის (რაც უდრის: ჭეშმარიტებასაც, სიკეთესაც, მშვენიერებასაც...) გამომაჩინებელი ხდება - განა ამასვე ვერ ვიტყვით ხელოვანსა თუ ხელოვნების ქმნილებაზე?

საზრისთა დანუსტებით დავიწყე და შეგონებით კი ვამთავრებ. მაგრამ მკითხველს „ჭკუის დარიგების“ გამო არ მოეუბოდინებ - რადგან ყველა სხვაზე უწინარეს, რასაკვირველია, საკუთარ თავსა ვმოძღვრავ. . .

---

9. სამოღვაწეო, შემეცნებითი და საღვთისმეტყველო თავნი, თბ., 1992, გვ. 73.

გივი ზვიადაძე

## სლენგი ამერიკის შეერთებულ შტატებში

(ზოგადი დახასიათება)

ტერმინი „სლენგი“ ინგლისურ ენაში პირველად მე-18 საუკუნის შუა წლებში გამოჩნდა და დღეს ფაქტობრივად შეუძლებელია მრავალ კინოფილმებსა და ლიტერატურულ ნაწარმოებში კონტექსტების სწორი აღქმა სლენგური ლექსიკონის ცოდნის გარეშე. ბრაიან ფოსტერი თავის მონოგრაფიაში „ცვალებადი ინგლისური ენა“ წერს: „სომერსეტ მოემს თავისი მეგობრისთვის შეუწივლია, რომ თანამედროვე რომანების კითხვა ძალიან უჭირს, ვინაიდან ავტორები ჭარბად იყენებენ სლენგს“ - ეს იყო XX საუკუნის 50-იან წლებში.

თუკი იმ დროს იდგა ტექსტის სწორი აღქმის პრობლემა ბრიტანელი კლასიკოსის წინაშე, მაშინ ადვილი წარმოსადგენია რა სიძნელეებს აწყდებიან ჩვენში ინგლისური ენის მასწავლებლები, სტუდენტები, მთარგმნელები დღეს, როცა ლიტერატურულ ტექსტებში გაცილებით უფრო ხშირად გამოიყენება სლენგი.

უნივერსიტეტში ინგლისური ენის პედაგოგად მუშაობისას მეც წავაწყდი ამ პრობლემას და ამერიკული სლენგის საფუძვლიანი კვლევა დავიწყე. ამერიკულისთვის პრიორიტეტის მინიჭება განაპირობა იმ გარემოებამ, რომ სლენგი ამერიკულ მხატვრულ ნაწარმოებებში უფრო ხშირად გვხვდება, ვიდრე, ვთქვათ, ბრიტანულში. (თუმცა, არიან ისეთი ბრიტანელი მწერლებიც, მაგ. ჯერალდ კერში, რომლებიც ამ თვალსაზრისით ტოლს არ უდებენ ამერიკელ ლიტერატორებს).

სლენგს, ამ საინტერესო ფენომენს ვიკვლევ მხოლოდ ამერიკული ლიტერატურული წყაროებიდან, ამიტომაც თავს უფლებას ვაძლევ ვუწოდო მას ამერიკული, რაც სრულებითაც

არ ნიშნავს იმას, რომ რომელიმე კონკრეტული სიტყვა ან იდიომი მაინცდამაინც ამერიკული წარმოშობისაა და არ გამოიყენება ინგლისურენოვან სხვა ქვეყნებშიც.

ტერმინ „სლენგის“ ეტიმოლოგია უცნობია. მის შესახებ არსებობს რამდენიმე თეორია. ერნესტ უიკლის<sup>1</sup> მოსაზრებით ამ ტერმინს შეიძლება რაღაც საერთო ჰქონდეს არქაულ გამოთქმაში გამოყენებულ ზმნა “sling”-თან “to sling one’s jaw (=speak rowdily and insultingly)” სხვა თეორიის მიხედვით იგი შეიძლება იყოს ფრანგული სიტყვის langue (=language) არგოსული პერვერცია. ალბათ ყველაზე უფრო დამაჯერებლად უნდა მივიჩნიოთ გერმანელი ენათმეცნიერის ო. რიტერის მოსაზრება, რომლის თანახმადაც იგი შეიძლება წარმომდგარიყო სიტყვა language-ს სხვა სიტყვასთან კომბინაციით: (thieve’)slang(uage), (sailor’)slang(uage), და ა. შ.

ამერიკული სლენგი ვერნაკულარული ლექსიკონის ლექსიკური და ფრაზეოლოგიური ერთეულებია, რომლებიც, როგორც წესი, მისაღები არაა ლიტერატურული და ოფიციალური ხმარებისათვის, მაგრამ მისაღები და გასაგებია ამერიკული საზოგადოების დიდი ნაწილისათვის არაოფიციალური, ყოველდღიური საუბრისას.

ვერც ერთ სიტყვას ვერ ვუწოდებთ სლენგს მხოლოდ მისი ეტიმოლოგიის გამო. სიტყვის წარმოშობის წყარო, მისი გრაფიკა და მნიშვნელობა ფართო გაგებით არ ქმნის სლენგს. ყველაზე უკეთესად სლენგი იმ ლექსიკონშია წარმოდგენილი, რომელიც მიუთითებს, თუ ვინ ხმარობს მას, რა მნიშვნელობებსა და კონოტაციებს გადმოსცემს იგი და ახდენს მისი გამოყენების სისძირის მარკირებას.

ტერმინ „სლენგის“ სწორი აღქმისათვის აუცილებელი სდება ინგლისური ენის ლექსიკური შემადგენლობის თვითოეული დონის განსაზღვრა: სტანდარტული ანუ ლიტერატურული ხმარება, კოლოკვიალიზმები ანუ სასაუბრო სიტყვები და გამოთქმები, დიალექტიზმები, კანტი, ფარგონი და არგო.

სტანდარტული ანუ ლიტერატურული დონე მოიცავს იმ

1. Ernest Weekly., Etymological Dictionary of Modern English., 1921.

ლექსიკურ და ფრაზეოლოგიურ ერთეულებს, რომლებიც გასაგები და მისაღებია მოსახლეობის უმრავლესობისათვის ნებისმიერ პირობებში და აყვანილია ოფიციალობის ხარისხში. ამ კატეგორიის სიტყვებისა და გამოთქმების მნიშვნელობანი კარგადაა ახსნილი და წარმოდგენილი მათი ყველაზე უფრო მიღებული გრაფიკით ინგლისური ენის განმარტებით ლექსიკონებში.

კოლოკვიალიზმები კარგად ცნობილი სიტყვები და იდიომებია, რომლებიც არაოფიციალურ მეტყველებასა და დამწერლობაში გვხვდება, მაგრამ არ შეესაბამება თავზიანი საუბრებისა და საქმიანი კორესპონდენციისთვის დადგენილ ნორმებს, ვინაიდან, არასაკმარისად ფორმალურად არის მიჩნეული. ე.ი. ეს ისეთი სიტყვები და გამოთქმებია, რომლებიც ნიშანდობლივი და დამახასიათებელია ჩვეულებრივი, თემილარული საუბრისათვის. სლენგისაგან განსხვავებით კოლოკვიალიზმები მისაღები და გასაგებია მოსახლეობის დიდი უმრავლესობისათვის.

დიალექტიზმები - სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც თავისებური წარმოთქმითა და სამეტყველო ჩვევით დამახასიათებელია განსაზღვრული გეოგრაფიული ლოკალობისათვის. დიალექტიზმი ყოველთვის რეგიონალური ან ლოკალურია. პოპულარული დეფინიციით დიალექტი ნიშნავს სიტყვებსა და სამეტყველო სტილს დამახასიათებელს ნებისმიერი ეთნიკური ჯგუფისათვის.

კანტი, ჟარგონი და არგო ისეთი სიტყვები და გამოთქმებია, რომლებიც დამახასიათებელია მოსახლეობის სპეციალური სემენტებისათვის. კანტი სპასუბრო, კარგად ცნობილი სიტყვა ან იდიომა ჩვეულებრივ გასაგები მხოლოდ სპეციალური საქმიანობის, პროფესიის, სექტის, კლასის, ასაკობრივი ან საერთო ინტერესების მქონე ჯგუფის ან სწოვადობრივი კულტურის სხვა რომელიმე ქვეჯგუფის წარმომადგენლებისათვის. ჟარგონი ამისთანა ქვეჯგუფის ტექნიკური ან საიდუმლო ლექსიკაა. არგო კი ნებისმიერი პროფესიონალური ან კრიმინალური ჯგუფის კანტიცაა და ჟარგონიც.

სლენგი ოქსფორდის დიდ ლექსიკონში განმარტებულია როგორც „სპასუბრო ტიპის ენა, რომელიც უფრო დაბალი დონე-



საა, ვიდრე ნორმატული სალიტერატურო მეტყველება და შედგენილია ან სრულიად ახალი ან უკვე არსებული, მაგრამ სპეციალური ახალი მნიშვნელობით გამოყენებული სიტყვებისაგან“.

Webster-ის<sup>2</sup> დიდ ლექსიკონში ასეთ განმარტებას ვკითხულობთ:

1. ცალკეული ჯგუფებისათვის დამახასიათებელი ენა. ა: რომელიმე ერთი კლასის მიერ გამოყენებული სპეციალური, ხშირად საიდუმლო ლექსიკონი, რომელიც ჩვეულებრივ მდაბიურად ან ვულგარულადაა მიჩნეული; არგო. ხ: რაიმე სელობისათვის, პროფესიისათვის ან საქმიანობისათვის გამოყენებული ან მათთვის დამახასიათებელი ჟარგონი.

2. არალიტერატურული ლექსიკონი, რომელიც ძირითადად შედგება უადრესად სასაუბრო კონოტაციების მქონე სიტყვებისა და მნიშვნელობებისაგან, რომლებიც, როგორც წესი, გავრცელებულია და გამოიყენება არა მხოლოდ ცალკე აღებულ ერთ რომელიმე რეგიონში. იგი შედგება აგრეთვე ახლადშექმნილი სიტყვებისა და გამოთქმებისაგან, ან არბიტრარულად ცვალებადი სიტყვებისაგან, ანდა შეკვეცილი ან შემოკლებული ფორმებისაგან, ექსტრავეგანტური, ხელოვნური, ან სახუმარო მეტაფორების ან ვერბალური სიძაღვებისაგან, რომელთაც ჩვეულებრივ თან სდევს სწრაფი პოპულარობა და ხმარებიდან შედარებით ჩქარი ამოვარდნა“.

RHD<sup>3</sup> სლენგის ასეთ მნიშვნელობას გვთავაზობს: „1. სიტყვისა და იდიომის უკიდურესად კოლოკავური ხმარება, რომელიც გაცილებით მეტად მეტაფორული, გასართობი, ელიპტიკური, ცოცხალი, და ეფემერულია, ვიდრე ჩვეულებრივი ენა. 2. (ინგლისურსა და სხვა ენებში) მეტყველება და დამწერლობა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ვულგარული და სოციალუ-

2. Webster's Third New International Dictionary of the English Language. Springfield, 1961.

3. The Random House Dictionary of the English Language, 2-Ed., N.Y., 1993.

რად ტაბუდადებული სიტყვებისა და იდიომატური გამოთქმების ხმარება: 3. ერთი რომელიმე კლასის, პროფესიის, და ა.შ. ჟარგონი. 4. ქურდების, მაწანწალებისა სპეციალური ლექსიკონი; არგო“.

WBD<sup>4</sup> -ში ორ ასეთ განმარტებას ვკითხულობთ: „1. სლენგი არის ახალი სიტყვები, გამოთქმები, ან მნიშვნელობანი მოკაშკაშე და პოპულარული ჩვეულებრივ დროის მხოლოდ პატარა მონაკვეთში. იგი ხშირად მეტად ცოცხალი და ექსპრესიულია და იხმარება მეგობრებს შორის ფამილარული საუბრისას, მაგრამ მიჩნეული არაა კარგ ინგლისურად ოფიციალურ დონეზე მეტყველებისა და წერისას. 2. სლენგი მოსახლეობის ცალკეული ჯგუფების მეტყველება და ენაა“.

AHD<sup>5</sup> -ში ასევე ორი დეფინიცია გვხვდება:

„1. სლენგი გარკვეული კულტურისა და ქვეკულტურის არალიტერატურული ლექსიკონია, ძირითადად ცვალებადი და ეფემერული, შემდგარი ახალი სიტყვებისა და მეტაფორებისაგან, რომელთათვისაც დამახასიათებელია სპონტანურობა და ზოგჯერ სიცხოველე.“

2. ენა - დამახასიათებელი რომელიმე სწოგადობრივი ჯგუფისათვის, არგო ან ჟარგონი“.

SDD<sup>6</sup> სლენგის სამ მნიშვნელობას გამოყოფს: „1. ძლიერი, შეფერადებული, სასუმარო, ან ტაბუდადებული ხასიათის მეტყველება, სიტყვები და გამოთქმები შეთხზული სპეციფიკური შემთხვევისა ან ხმარებისათვის, ზოგჯერ წარმოქმნილი ლიტერატურული ენის ლექსიკონის არამაბლონური ხმარებიდან.“

2. გარკვეული კლასის, ჯგუფის, ან პროფესიის სპეციალური ლექსიკონი. 3. ქურდებისა და მაწანწალების არგო ან ჟარგონი“.

COBUILD<sup>7</sup> -ის თანახმად „სლენგი შეიცავს არაოფიციალურ სიტყვებს, გამოთქმებსა და მნიშვნელობებს, რომლებიც იხმარება

4. The World Book Dictionary. Ed. Clarence Barnhart, Z.R.K. Barnhart, Chicago, 1976.

5. The American Heritage Dictionary, Boston, 1985.

6. Standard Desk Dictionary, Funk & Wagnalls. N.Y., 1977.

7. Collins COBUILD English Language Dictionary. London, Glasgow, 1988.

მეტად ახლო ნაცნობების წრეში, ანდა გამოიყენება მათ მიერ ვისაც ერთი და იგივე სამსახური ან ინტერესები გააჩნიათ. სლენგი არაშესაფერისადაა მიჩნეული ოფიციალური სოციალური სიტუაციებისა და სერიოზული დამწერლობისათვის“.

Chamber's<sup>8</sup>: „სლენგი ქურდებისა და ცუდი რეპუტაციის მქონე ადამიანთა ჟარგონია. იგი ნებისმიერი კლასისა და პროფესიის ჟარგონიცაა, აგრეთვე ის სიტყვები და გამოთქმებია, რომლებიც მიუღებელია პრეზენტაბელური ხმარებისათვის“.

BBC<sup>9</sup>-ში სლენგად მოიხსენიება: „უკიდურესად კილოკვი-ალური ტიპის სიტყვები, გამოთქმები, და მნიშვნელობანი“.

Hornby<sup>10</sup>: „სიტყვები, გამოთქმები, მნიშვნელობანი და ა.შ. რომლებიც ჩვეულებრივად გამოიყენება მეგობრებსა და კოლეგებს შორის საუბრისას, მაგრამ არაა შესაფერისი მართებული დამწერლობისა და ოფიციალური დონისათვის, განსაკუთრებით კი მათი ის ნაირსახეობა, რომელიც სწოვადობის მხოლოდ ერთი კლასის მიერ იხმარება და მხოლოდ მათთვისაა ტიპიური“.

Longman<sup>11</sup>-ის მიხედვით ესაა: „1. ერთი რომელიმე ჯგუფის, პროფესიისათვის და ა.შ. დამახასიათებელი ენა; ჟარგონი. 2. სასაუბრო ლექსიკონი შედგენილი ძირითადად ახალი სიტყვებისა და მნიშვნელობებისაგან, მდიდარი ექსტრავეგანტური, ხატოვანი მეტაფორებით, არათავაზიანი ან ვულგარული მიმართვებით და ა.შ., და რომელიც უფრო დამახასიათებელია ფამილარული საუბრისათვის, ვიდრე დამწერლობისათვის“.

ასეთ თავისებურ დეფინიციებს უძებნიან ტერმინ „სლენგს“ ცნობილი ინგლისური და ამერიკული ლექსიკონები. კიდევ უფრო თავისებურია ამერიკელი პოეტის კარლ სენდბერგის განმარტება, რომელსაც ძალზე ხშირად იხსენებენ ხოლმე: „... language that rolls up its sleeves, spits on its hands and goes

---

8. Chamber's English Dictionary. London, 1990.  
9. BBC English Dictionary. London, 1992.  
10. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford University Press, 1988.  
11. Longman Dictionary of the English Language. New Edition, London, 1993.

to work...” (ენა რომელიც სახელოებს იკაპიწებს, ხელებზე იფურთხებს და მიეშურება სამუშაოდ).

ინტერესმოკლებული არ იქნება იმის აღნიშვნაც რომ 1983 წ. საფრანგეთში გაიმართა სლენგისადმი მიძღვნილი სიმპოზიუმი, რომელიც რამდენიმე დღე გაგრძელდა და ისე დამთავრდა, რომ ვერაფერს შეძლო ტერმინ „სლენგის“ იმგვარი განმარტება, რომელიც მისაღები იქნებოდა თუნდაც მონაწილეთა უმრავლესობისათვის.

სლენგი მხოლოდ ინგლისური ენისათვის დამახასიათებელი მოვლენა არ არის, (როგორც ამას ზოგიერთი ენათმეცნიერი ამტკიცებს). იგი არსებობს სხვა ენებშიც, მაგ. ფრანგულში და ესპანურში, და საკმაოდ ჭარბადაც. ძნელია იმის მტკიცება, თუ რომელი ენის ლექსიკონია უფრო მდიდარი ამ თვალსაზრისით, მაგრამ ფაქტია, რომ ამერიკელები გაცილებით უფრო მეტად სარგებლობენ სლენგით, ვიდრე სხვა ქვეყნის წარმომადგენლები.

რაც შეეხება ამერიკულ სლენგს, იგი ინგლისური სლენგის წიაღში დაიბადა და ლოკალური განვითარება ჰპოვა. ამერიკელები, როგორც წესი, ცდილობენ ხოლმე სლენგის მეშვეობით შექმნან სწრაფი, მარტივი, პერსონალური სასაუბრო მოდელები. სლენგი ძირითადად წარმოიშვება გაზრდილი პოპულარობის მქონე, ხმარების ვიწრო ჩარჩოებს გამცდარი კანტის, არგოსა და ჟარგონისაგან.

ხშირად სლენგი უცხო ქვეყნებიდან შემოდის, ძირითადად იმიგრანტების მეშვეობით. თანამედროვე ამერიკულ სლენგურ ლექსიკონში დიდი რაოდენობითაა ებრაული, გერმანული, იტალიური, ესპანური, აფრიკული წარმოშობის სიტყვები.

სლენგი იხმარება საზოგადოებრივი კულტურის სხვადასხვა ჯგუფებისა და ქვეჯგუფების წარმომადგენელთა მიერ. იგი მათი ყოველდღიური საქმიანობისა და ცხოვრების ამსახველი ენაა. აი ამ ჯგუფებისა და ქვეჯგუფების არასრული ჩამონათვალი: სამხედროები (ძირითადად სწავლა, საჰაერო და სახმელეთო), პოლიციელები, რკინიგზელები, ჯაშუშები და მათი თაყვანისმცემლები, ფინანსისტები, იმიგრანტები, კოლეჯისა და უნივერ-

სიტეტის სტუდენტები, ტინეიჯერები, მაწანწალები, ბეისბოლის მოთამაშეები და მათი გულშემატკივრები და ა.შ.

გამოყენების მიხედვით სლენგი შეიძლება იყოს სპეციალური ან ზოგადი. სპეციალურია ის, რომელიც შემოთხსენებულ ქვეჯგუფებისათვისაა დამახასიათებელი; ზოგადი კი მისაღებია უმრავლესობისათვის. ზოგჯერ ერთი და იგივე სლენგი ორ ან სამ ქვეჯგუფში გვხვდება, ამ შემთხვევაშიც იგი სპეციალური სლენგია.

ზშირია შემთხვევები, როცა სლენგი სწრაფად ვრცელდება ხოლმე, ამის მიზეზად შეიძლება სამი ფაქტორი დავასახელოთ: 1. ადამიანს მიდრეკილება აქვს სიახლის შეცნობისა და მიღებისაკენ, ამიტომ იგი სიამოვნებით ითვისებს ყველა ახალ სიტყვასა და გამოთქმას. 2. სწოგადოებაში მრავალი სოციო-კულტურული ჯგუფი და ქვეჯგუფი არსებობს და მათ შორის არსებული მჭიდრო ურთიერთობისას ერთ-ერთში წარმოქმნილი სიტყვა ან გამოთქმა ადვილად ვრცელდება დანარჩენებში. 3. ეს პროცესი განპირობებულია ამგვარი ჯგუფებისა და ქვეჯგუფების ზოგადი კულტურის ერთმანეთში არევითაც.

სლენგი ლიტერატურული ენის გამდიდრების ერთ-ერთი ძირითადი წყაროა. იმ შემთხვევაში, როდესაც ამა თუ იმ სლენგის პოპულარობა შენარჩუნებულია დროის ხანგრძლივ მონაკვეთში, იგი სწოგადოების უმრავლესობისათვის ხდება მისაღები და თანდათან იმკვიდრებს ადგილს ლიტერატურულ ენაშიც.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსიკური და ფრაზეოლოგიური ერთეულების სლენგურიდან ლიტერატურულში ტრანსფორმაციის პროცესს ახლავს შუალედური ეტაპიც: სლენგი ჯერ კოლოკვიალიზმად იქცევა ლექსიკონებში მარკირების შესაბამისი შეცვლით და შემდეგი ეტაპი კი მისი ლიტერატურულ ენაში შესაძლებელი დამკვიდრებაა. ასე მაგალითად, სლენგური იდიომი *get someone's goat* (ვინმეს გაღიზიანება, შეწუხება) მე-20 საუკუნის დამდეგიდან იხმარება და დაახლოებით ოცი წლის წინათ იქნა კოლოკვიალიზმად მარკირებული ინგლისური ენის ლექსიკონების მიერ. [They were just trying to get your goat. Earl Thompson, *Tattoo*, 589] ტერმინი *movie*

წარმოშობით სლენგი იყო, ხოლო ბოლო მრავალი წლის განმავლობაში კოლოკვიალიზმადაა მიჩნეული. მისგან წარმოებულმა *moviegoer* (კინოში მოსიარულე) ჯერ კოლოკვიალურში და შემდეგ კი ლიტერატურულ ინგლისურში დაიმკვიდრა ადგილი. მე-20 საუკუნის დამდეგის ამერიკული პოლიტიკური სლენგი *muckrake* (კორუფციის წინააღმდეგ ბრძოლა და მხილება) და მისი დერივატივები *muckraker* და *muckraking* რომელთა წარმოშობაც ტეოდორ რუზველტის სახელთანაა დაკავშირებული, უკვე დიდი ხანია რაც ლიტერატურულ ენაში გვხვდება. [I. became an avid reader of the antimonopoly **muckraking** magazines. Art Shields, *My Shaping - up Years*, 59.]. მე-17 საუკუნის შუა წლებიდან ხმარებული *hocus-pocus* (მოტყუება, გაცურება) უკვე ლიტერატურულ ენაშია დამკვიდრებული.

თუ რა ბედი ეწევა სლენგურ სიტყვას ან გამოთქმას, ამის წინასწარმეტყველება შეუძლებელია. როდესაც საუბარია მის ეფემერულ ბუნებაზე, აუცილებლად ანგარიშგასაწევი ხდება მთელი რიგი იმ სურვივალური და რევივალური ერთეულებისა, რომლებიც საკმაოდ ჭარბადაა წარმოდგენილი სლენგურ ლექსიკონში. სურვივალები ის სლენგური სიტყვები და გამოთქმებია, რომლებიც დღემდე შემორჩა ენას. მაგ: *bones* (კამათლები) და *beat it* (წადი! მოშორდი! თავიდან მომწყედი!). პირველი გამოიყენა ჩოსერმა, მეორე კი კი შექსპირმა. [I might as well enjoy... playing bridge, and roll the **bones** in the jook. Sinclair Lewis, *Kingsblood Royal*, 99. Go away. I'm busy... I said **beat it!** I'm busy. Harold Robbins, *Where Love Has Gone*, 107].

რევივალების მაგალითია მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან ხმარებული ბრიტანული სლენგი *dibs* (ფული), რომლის ადოპტაციაც ამერიკაში მე-20 საუკუნის 40-იანი წლების დასასრულს მოხდა. შემდეგ იგი ხმარებიდან ამოვარდა, ხოლო 80-იანი წლებიდან კი კვლავ მიგვევლინა. [How do you make your **dibs**? Raymond Chandler, *The Little Sister*, 22. I oughta have **dibs**. Larry McMurtry, *Lonesome Dove*, 749]. ნარკომანული სამყაროსათვის, და არა მარტო მისთვის, კარგად ცნობილი

სლენგი **dope** (ნარკოტიკი) მე-20 საუკუნის 50 წლების დასაწყისში გაქრა და შეიცვალა სლენგებით **charge, gear, shit**. 70-იან წლებიდან კი ტერმინი **dope** კვლავ გამოჩნდა ენაში [Give me a **dope**... Thomas Wolfe, Look Homeward, Angel, 284. I ... **threw the dope at the pusher**... Arthur Stackman, Hit!, 17].

აღსანიშნავია სლენგური ლექსიკონის ტენდენცია ერთის მხრივ გრძელი სიტყვების შეკვეცისა, მაგ. **cig** (**cigarette**), **exec** (**executive**), **specs** (**spectacles**), მეორეს მხრივ კი გრძელი სიტყვების, ძირითადად ზედსართავი სახელებისა და ზმნიზედების კიდევ უფრო დაგრძელებისა ინფიქსური სიტყვების (**god**)**damn** და **fucking** საშუალებით, რომლებიც ემფატიკას უკეთებენ მათ. [Jimmy Lee applauded. "Fantastic. **Fan-goddamn-tastic!**" William Price Fox, Ruby Red, 350. I am pleased to report... the Corridor is **fan-fucking-tastic**. Michael Crichton, Disclosure, 56].

თანამედროვე ამერიკულ სლენგში შეიმჩნევა რიგი ზოგადი ტენდენციებისა, მაგ. რკინიგზისა და სხვა სახის ტრანსპორტის სლენგი სტაგნაციას განიცდის. შესამჩნევად იკლო ზრდა სამხედრო სლენგმა, მაგრამ გახსენების ღირსია მისი პროლიფერაციის პერიოდები, რომლებიც ემთხვევა პირველ და მეორე მსოფლიო, კორეისა და ვიეტნამის ომებს. ამ ომებმა დიდი გავლენა მოახდინა ამერიკული სლენგის ლექსიკონზე. საპირისპიროდ, დანაშაულებრივი სამყარო კვლავ წარმოშობს უამრავ ახალ სიტყვასა და გამოთქმას. განასლებადია ჯანის მუსიკოსების, მათი თაყვანისმცემლებისა და შოუ ბიზნესის წარმომადგენელთა სლენგური ლექსიკა. სულ უფრო და უფრო მეტ სლენგს ვხვდებით ტინეიჯერებისა და სტუდენტების მეტყველებაში. სექსი, ნარკოტიკი და ალკოჰოლი უწინდებურად სლენგის მეტად ძლიერ წყაროს წარმოადგენს. აღსანიშნავია, რომ უენტუერთსა და ფლექსნერს<sup>12</sup> სიტყვის **drunk** (მთვრალი) სინონიმთა სიაში წარმოდგენილი აქვთ 330 ერთეული, ხოლო ჩემი პირადი კვლევის შედეგად კი აღმოჩენილი არის კიდევ ოცამდე სიტყვა და გამოთქმა, რომელიც ამ სიაში შეტანილი

12. Harold Wentworth & Stuart Berg Flexner. Dictionary of American Slang. N.Y., 1975, p. 652.

არაა. აი, ზოგიერთი მათგანი:

სიტყვები	გამოთქმები
plotched	fried to the hat
plotzed	gassed to the gills
shitfaced	stewed to the gills

სლენგი იმდენად ენათესავენ კანტს, ჟარგონსა და არგოს და ზოგიერთ შემთხვევაში კოლოკვიზმებსაც, რომ ხშირად თვით ენათმეცნიერებსა და ლექსიკოგრაფებსაც კი უჭირთ მათ შორის ზღვარის დადება.

სლენგი არის ენა ენაში. იგი იმისათვის არსებობს რათა დაანახოს სხვას ჩვენი წარსული და აწმყო, ფსიქოლოგიური განწყობა, სოციალური, ეკონომიკური, გეოგრაფიული, ეროვნული, რასისტული, რელიგიური, საგანმანათლებლო ინტერესები. სლენგით გამდიდრებული ჩვენი ცხოვრება უფრო თავისუფალი და ინდივიდუალურია (თუმცა ზოგჯერ სლენგი მოსახლეობის სოციო-კულტურული ჯგუფის მეტყველების ნიველირებასაც ახდენს). იგი ხშირად გამოიყენება სასიამოვნო, სახუმარო, გასართობი განწყობის შესაქმნელად, ზოგჯერ კი სხვის გასაკილად და დასაცინად.

ამ ბოლო წლებში სლენგი სულ უფრო და უფრო მეტი ენათმეცნიერის კვლევის საგანი ხდება. იმართება სიმპოზიუმები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში. ბოლო ოცი წლის განმავლობაში შესამჩნევად იმატა სლენგის სპეციალური ლექსიკონების რიცხვმა როგორც შეერთებულ შტატებში, ასევე ინგლისში. საქართველოში ამ საკითხების საფუძვლიანი შესწავლის პირველი ცდა იყო ჩვენი სამი წიგნი ამერიკული სლენგის შესახებ, მათ შორის *Slang & Colloquial Idioms in American Prose (20th century)*, რომლებიც თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემლობამ გამოსცა.



## კულტურის ისტორია

კახა კაციტაძე

### რომანტიზმის ფილოსოფიური საფუძვლები

რომანტიზმის ფილოსოფია დასრულებული სახით ჩამოყალიბდა XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისის მიჯნაზე, გერმანიაში. ამ ფილოსოფიის საფუძვლების შექმნა უკავშირდება ე.წ. იენური სკოლის მოღვაწეობას (ძმები ავგუსტ და ფრიდრიხ შლეგელები, ლუდვიკ ტიცი, ნოვალისი), რომელთაც ახლოს იდგა აგრეთვე გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი შელინგი. სწორედ შელინგის შრომებში ყალიბდება ფილოსოფიურად რომანტიზმის ძირითადი პრინციპები, რომლებიც შემდეგ თანდათანობით ვრცელდება ევროპისა და ამერიკის ქვეყნებში.

რომანტიზმის ფილოსოფია არ უნდა იქნეს განხილული, როგორც რამდენიმე პარალელურად მოქმედი სკოლის საქმიანობის შედეგი (როგორც ამას განმანათლებლობის შემთხვევაში ჰქონდა ადგილი), არამედ როგორც ერთი ცენტრის ფარგლებში შემუშავებული თეორია, რომელმაც შემდგომ აღიარება ჰპოვა მთელს მსოფლიოში. მაგალითად, ინგლისში რომანტიზმის ფილოსოფიის პოპულარიზატორი იყო უილიამ კოლრიჯი, საფრანგეთში - ჟერმინა დე სტალი, ამერიკის შეერთებულ შტატებში - ედგარ პო, რუსეთში - სხვადასხვა შელინგიანური სკოლები, საქართველოში კი სოლომონ დოდაშვილი.

რომანტიზმის ფილოსოფიური წყაროები მრავალრიცხოვანი და უაღრესად მრავალფეროვანი იყო. რომანტიკოსებზე გავლენა მოახდინეს პლატონმა, არისტოტელემ, აგრეთვე პერაკლიტემ და ემპედოკლემ, განსაკუთრებით კი - ნეოპლატონიკოსებმა. რომანტიზმის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა შუა საუკუნეების და რენესანსის ხანის გერმანულმა მისტიკამ,

პირველ რიგში მაისტერ ეკჰარტმა და იაკობ ბოემემ, აგრეთვე ჯორდანო ბრუნოს პანთეიზმმა. ასალი დროის ფილოსოფოსებიდან რომანტიკოსებზე დიდი გავლენა მოახდინა ლაიბნიცმა. ისტორიაზე მათი ფილოსოფიური წარმოდგენების ჩამოყალიბებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ვიკოსა და ჰერდერის ნააზრევმა. რომანტიკოსების მთავარი ფილოსოფიური წინაპორბედი იყო ფიხტე. მათთან ახლოს იდგა შლაიერმახერის ჰერმენევტიკაც.

რომანტიზმი უპირველეს ყოვლისა უნდა განვიხილოთ როგორც ზოგადევროპული (უფრო ფართოდ საერთო-დამავლური) მოძრაობა, რომელიც რადიკალურად დაუპირისპირდა ასევე ზოგადევროპულ მოძრაობას – განმანათლებლობას. დაპირისპირება გლობალური იყო და მოიცავდა ინტელექტუალური მოღვაწეობის ყველა სფეროს: ფილოსოფიას, ლიტერატურას, ხელოვნებას, მეცნიერებას, პოლიტიკურ და სწოგადოებრივ აზროვნებას. რომანტიზმმა უარყო გონების გაფეტიშების ტენდენცია, რაც განმანათლებლობისათვის იყო დამახასიათებელი. ამავე დროს გასათვალისწინებელია ისიც, რომ რომანტიზმი ასალი დროის ევროპული განვითარების ისეთივე პროდუქტი გახლდათ, როგორც განმანათლებლობა და ემყარებოდა სუბიექტის იმგვარ გაგებას, ასალი დროის ევროპული ფილოსოფიის ფარგლებში რომ ჩამოყალიბდა. რომანტიზმი ილაშქრებდა განმანათლებლობის იმ რწმენის წინააღმდეგ, რომლის თანახმადაც გონება აბსოლუტური ძლიერების მატარებელია და მხოლოდ რაციონალურ პრინციპებზე დაყრდნობითაა შესაძლებელი კაცობრიობის წინაშე მდგომი არსებითი პრობლემების გადაწყვეტა. რომანტიზმის წარმოშობას ბიძგი მისცა საფრანგეთის დიდი რევოლუციის საბოლოო შედეგმა, რომელიც დაიწყო გონების პრიმატზე აშენებული სახელმწიფოს დეკლარირებით და გადაიზარდა ტერორსა და ძალის კულტში (სხვათაშორის, რომანტიზმი თავის თანადროულ პოლიტიკურ კონსერვატიზმთან დააკავშირა იმან, რომ რომანტიკოსებმაც დაგმეს საფრანგეთის რევოლუციის პროცესში აღზევებული ძალადობა. ამის გამო რომანტიზმს

ზოგჯერ სწამებდნენ და დღესაც სწამებენ რეაქციულობას. თავის მხრივ რომანტიზმის მსოფლმხედველობამ ზეგავლენა მოახდინა XIX საუკუნის 20-იან და 30-იან წლებში მიმდინარე იმ პროცესებზე, რომლებიც ეროვნული თვითმყოფადობის აღორძინებისა და ეროვნული სახელმწიფოებრიობის შექმნისკენ იყო მიმართული, რაც შეიძლება დახასიათდეს როგორც პოლიტიკური რომანტიზმი).

სამყაროს განხილვის სტატიკურ და მექანიკურ მოდელს, რომელიც განმანათლებლობაში იყო გაბატონებული და საფუძვლად ედო გალილე-ნიუტონის ბუნებისმეტყველება, რომანტიზმმა დაუპირისპირა დინამიკური მოდელი. რომანტიზმი უარს ამბობს განხილოს სამყარო, როგორც ერთგვაროვანი და უწყვეტი რამ. რომანტიზმის მიხედვით, არსებულს განსაზღვრავს არა გარეგანი, უპირატესად მექანიკური ზემოქმედება, არამედ შინაგანი აქტივობა, მის შიგნით დაპირისპირებულ ტენდენციათა და ძალთა ბრძოლა; არა გარეგანი მიზეზობრიობა, არამედ შინაგანი მიზანშეწონილობა და მიზნობრიობა,

რომანტიზმის თანახმად, ამ ტენდენციის ყველაზე ადექვატური გამოვლინება სუბიექტის შინაგან აქტივობაზე დამყარებული მოქმედებაა. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ამგვარი აქტივობის ანალოგს ჩვენ ვპოვებთ აგრეთვე მთელს სამყაროში, ყველაზე დაბალი სფეროთი დაწყებული და აბსოლუტით დამთავრებული. რომანტიზმის თანახმად, ყოფიერების პრინციპია ტრანსცენდირება, თავისი თავის გარეთ გასვლა. სამყაროში ყოველი სიახლის წყარო ყოველი ამგვარი თავისი-თავის-გარეთ-გასვლაა. მაგრამ ტრანსცენდირება სხვადასხვა არსებულში სხვადასხვა ფორმით ხორციელდება და სწორედ ამ ფორმების შესწავლაა რომანტიკული ფილოსოფიის ძირითადი ამოცანა. რომანტიკული ფილოსოფიის თანახმად, სამყარო საფეხუროვანი, წვეტადი და დისკრეტული ხასიათისაა. მის სხვადასხვა საფეხურებს შორის იერარქიული დამოკიდებულება არსებობს. ამისდამუხედავად, რომანტიზმი მიიჩნევს, რომ შესაძლებელია სამყაროს განხილვა ერთიანობაშიც, ვინაიდან მის სხვადასხვა საფეხურებზე ერთიდაიგივე ტენდენცია, ერთიდაიგივე აბსოლუტი

ვლინდება, თუმცა სხვადასხვაგვარი სახით. ამასთან, არსებობს შესაბამისობა სამყაროში არსებულ მოვლენათა რიგებს შორის. მაგალითად, შეკლინგის თანახმად, სამყაროში არსებულ რეალურ და იდეალურ (ობიექტურ და სუბიექტურ) რიგებს შორის არსებობს გარკვეული იდენტობა განპირობებული მათი საერთო წარმომავლობით ერთიანი აბსოლუტიდან.

რომანტიზმის მოძღვრება აბსოლუტის შესახებ, უპირველეს ყოვლისა, მიმართულია განმანათლებლებისათვის დამახასიათებელი დეიზმის წინააღმდეგ. ამ ფილოსოფიურ-თეოლოგიური დოქტრინის თანახმად, ღმერთი, მართალია, ქმნის სამყაროს, მაგრამ შემდეგ აღარ ერევა მასში მიმდინარე პროცესებში. დეისტების საყვარელი ანალოგია იყო ღმერთის შედარება მესათესთან, რომელიც ამზადებს საათს, მაგრამ შემდეგ ეს საათი ოსტატისაგან დამოუკიდებლად აგრძელებს მუშაობას, რაც თავის მხრივ მხოლოდ მექანიკური კანონებით აიხსნება. სწორედ ასევე, სამყარო, მართალია, ღვთის ქმნილებაა, მაგრამ იგი შეიძლება მთლიანად მექანიკური კანონებით აიხსნას. ამრიგად, განმანათლებლები, გარკვეული აზრით, ერთმანეთისაგან წყვეტდნენ ღმერთსა და სამყაროს. ამის საპირისპიროდ რომანტიზმის ფილოსოფია თეიზმის პოზიციაზე დგას. თუმცა ეს არ არის ტრადიციული, შუასაუკუნეობრივი თეიზმი. მასზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა როგორც არატრადიციულმა თეისტურმა თვალსაზრისებმა, ისე პანთეიზმმაც. აბსოლუტი, აბსოლუტური „მე“, რომანტიზმის მიხედვით, მსჭვალავს მთელს სამყაროს, ამიტომ ამ უკანასკნელზე საუბარი აბსოლუტის გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია.

რომანტიკოსების აბსოლუტი არ არის თვითკმარი, თავის თავში ჩაკეტილი და სამყაროსაგან იზოლირებული არსება. მის ყოფიერებას იგივე პრინციპი განსაზღვრავს, რაც მთელს სამყაროს: თავისი-თავის-გარეთ-გასვლა, ტრანსცენდირება (უფრო ზუსტად, ეს პრინციპი იმდენად განსაზღვრავს სამყაროს, რამდენადაც იგია აბსოლუტის არსებობის პრინციპი). იმისთვის, რათა აბსოლუტმა, როგორც აბსოლუტმა, იარსებოს, იგი უნდა გავიდეს თავისი-თავის-გარეთ, გაიშალოს სამყაროში და

გამოვლინდეს მისი სხვადასხვა საფეხურების სახით. ამასთან აბსოლუტი არ ემთხვევა არც ერთ კერძო გამოვლინებას. შელინგის მიხედვით, აბსოლუტი არის ობიექტისა და სუბიექტის სრული იდენტობა, თანმთხვევა. ეს იგივეა, როგორც შელინგი ამბობს, არ ატარებს „გულგრილ“ ხასიათს (მაგალითად, როგორც მათემატიკური ტოლობა, გამოხატული ნიშნით =, რომლისთვისაც „სულერთია“ თუ რას აიგივებს. და ატოლებს, ერთმანეთთან). შელინგი აბსოლუტის გულგრილობას იაზრებს მაგნიტის ცენტრის ანალოგიით, რომელიც ნეიტრალურია მისი ორივე პოლუსის მიმართ, ოღონდ ისე, რომ თავად ეს პოლუსები მხოლოდ ამ ნეიტრალური ცენტრის წყალობით არსებობენ. აბსოლუტი შელინგთან ხასიათდება როგორც ინდიფერენცი, გარკვეული ზრით არარა, რომელიც თავის თავში შეიცავს ყველა შესაძლო პოტენციას. სამყაროს ყველა მოვლენა, ყოველივე ობიექტური და სუბიექტური, გაიზრება როგორც ამ პოტენციების გაშლა. აბსოლუტი არის „მეკუმშული“ სამყარო, ხოლო სამყარო - გაშლილი აბსოლუტი. აბსოლუტი თავისი შინაგანი აუცილებლობიდან გამომდინარე უნდა გაიშალოს, გადავიდეს სამყაროში და მისი ყველა საფეხურის გავლით დაუბრუნდეს საკუთარ თავს. ესაა აბსოლუტის გაგების უმნიშვნელოვანესი პრინციპი, რომელიც საერთოა ჰეგელთან და რომანტიკოსებთან, მათ შორის არსებული მთელი განსხვავების მიუხედავად.

რომანტიზმის ფილოსოფიის მიხედვით, სამყარო და აბსოლუტი ერთიდაიმავე კანონზომიერებითაა განმსჭვალული. ის, რასაც ვპოვებთ სამყაროში, შეიძლება ვპოვოთ აბსოლუტში და პირუკუ, ის, რასაც ვპოვებთ სამყაროს ყოველ მნიშვნელოვან მოვლენაში, შეიძლება ვპოვოთ აბსოლუტში. ამ მტკიცებით რომანტიზმი აღორძინებს პრინციპს „ყველაფერი ყველაფერში“, რომელიც უკვე ანტიკურ ფილოსოფიაში იყო შემუშავებული და სხვადასხვაგვარად ინტერპრეტირებული. ამავე მტკიცების ძალით რომანტიზმში ხდება მიკრო და მაკრო კოსმოსის, შინაგანის და გარეგანის იდენტობის შუასაუკუნეობრივი პრინციპის აღორძინება. მიკრო და მაკრო კოსმოსების იდენტობის ეს პრინციპი გამოთქმულია ნოვალისის ცნობილ აფორიზმში: „ჩემი

სატრფო მინიატურაში მოცემული (ასე ვთქვათ „შეკუმშული“ - კ. კ.) სამყაროა, ხოლო სამყარო განვრცობილი (გაშლილი - კ. კ.) ჩემი სატრფო“. აქედან გამომდინარე ყოველი არსებული შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც სხვა არსებულის აღმნიშვნელი. ალევგორიულობა თავად სამყაროსათვის დამახასიათებელ პრინციპად იქცევა. ნოვალისის მიხედვით, სამყაროს ორი დაპირისპირებული რიგიდან (შინაგანი-გარეგანი, ობიექტური-სუბიექტური, მიკროკოსმოსი-მაკროკოსმოსი) ერთი შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც მეორის აღმნიშვნელი. ამიტომ სამყარო შეიძლება განხილული იქნეს, როგორც თავისებური კოსმიური ენა; რომლის მეშვეობითაც შეიძლება ვწვდეთ იმას, რაც ჩვეულებრივი ენისათვის დაფარულია (შდრ. ბარათაშვილის „მწამს, რომ არს ენა რამ იდუმალი“).

რომანტიზმის მოძღვრებიდან აბსოლუტის შესახებ, აგრეთვე მოძღვრებიდან მიკრო და მაკრო კოსმოსების იდენტურობაზე, ლოგიკურად გამომდინარეობს ბუნების რომანტიკული გაგება. საპირისპიროდ განმანათლებლობისა, რომელიც ბუნებას განიხილავდა როგორც ერთ დიდ მექანიზმს, რომანტიზმი სამყაროს განიხილავს, როგორც ერთ გრანდიოზულ ორგანიზმს. რომანტიკოსთა მიხედვით, ბუნება არ შეიძლება გავიგოთ, როგორც მკვდარი რამ. იგი სხვა არაფერია, თუ არა მთვლემარე მდგომარეობაში მყოფი სული. ამასთან, ბუნების მაღალ საფეხურებზე სული თანდათანობით თავისუფლდება თვლემისაგან, იზრდება მისი აქტივობა. რაც უფრო მაღალია ბუნებრივი განვითარების საფეხური, მით უფრო „ფხიზლდება“ ამ საფეხურზე მოქმედი სული და შესაბამისად, რაც უფრო მეტად აღწევს სული თავს მთვლემარე მდგომარეობას, მით უფრო აქტიურ ბუნებრივ მოვლენებთან გვაქვს საქმე.

ბუნებრივი პროცესი, რომანტიზმის თანახმად, იმართება მიზანშეწონილობის პრინციპით. ბუნების განვითარების ამოცანაა ცნობიერი საწყისის, „მე“-ს დაბადება. ამავე დროს ბუნების სხვადასხვა საფეხურები, რომანტიზმის მიხედვით, შეიძლება განხილულ იქნეს, როგორც აბსოლუტური „მე“-ს გამოვლინების სხვადასხვა ეტაპები. ბუნება, „არა-მე“ არის აუცილებელი ეტაპი

„მე“-ს წარმოქმნისა (ეს არის პუნქტი, სადაც რომანტიკოსები კატეგორიულად არ ეთანხმებიან ფინტეს, რომლის მოხედვითაც ბუნებას, „არა-მე“-ს, არ გააჩნია თავისთავადი ღირებულება და არსებობა). რამდენადაც ბუნების ყოველი საფეხური არის „მე“-სა და „არა-მე“-ს, ცნობიერი და არაცნობიერი საწყისების გარკვეული ბალანსი და ერთობლიობა, ამდენად ბუნების აღსაწერად, გარდა იმ მეთოდებისა, რომლებსაც მეცნიერება იყენებს, შვიძლება გამოდგეს ის მეთოდებიც, რომელთაც ხელოვნება იყენებს. რომანტიკოსთა თანახმად, ისეთი კატეგორიები, როგორცაა ამაღლებული ანდა მშვენიერი, ბუნებაზე ადამიანური წარმოდგენის გადატანის შედეგი კი არ არის, არამედ თავად ბუნებისათვის, რაც ის არის და როგორც ის არის, დამახასიათებელი რეალობაა. ამიტომ ბუნებისადმი მეცნიერული და ხელოვნებისეული მიდგომა კი არ ეწინააღმდეგება, არამედ ავსებს ერთმანეთს. ამასთან ბუნების რომანტიკული გაგება გარკვეულწილად ემყარებოდა და იყენებდა XVIII საუკუნისა და XIX საუკუნის დასაწყისის მეცნიერულ აღმოჩენებს. რომანტიკოსები თავისებურ ინტერპრეტაციას უკეთებდნენ გალვანის, ვოლტას, ლავუაზიეს შრომებს ფიზიკაში და ქიმაში, გალერის და ბრაუნის შრომებს ბიოლოგიაში. თავის მხრივ, ბუნების იმ გაგებამ, რომელიც ჩამოყალიბდა შელინგის ნატურფილოსოფიის ფარგლებში, მნიშვნელოვანი უკუგავლენა მოახდინა ზოგიერთ ცნობილ ბუნებისმეტყველზე, სახელდობრ, ოკენზე, სტეფენსზე და კარუსზე. თანამედროვე მედიცინის ისეთ დარგს, როგორცაა ჰომეოპათია, ბევრი რამ ერგო რომანტიკული ფილოსოფიის ფარგლებში შემუშავებული ნატურფილოსოფიიდან.

რომანტიზმის თანახმად, ბუნების განვითარება გვირგვინდება ადამიანური „მე“-ს გაჩენით. ადამიანურ „მე“-ში ხდება იმ პროცესების გაცნობიერება, რომლებიც ბუნებაში არაცნობიერი სახით მიმდინარეობს. „მე“-ს გაჩენა არ არის ბუნებისათვის დამახასიათებელი ბრმა მოვლენა, შემთხვევითობის ნაყოფი, როგორც ეს განმანათლებლებს მიაჩნდათ, არამედ იგი სამყაროში არსებული მიზანშეწონილობის განვითარების ლოგიკური შედეგია.

რომანტიზმი უპირისპირდება განმანათლებლობას, რომელიც

ადამიანს იაზრებს, როგორც უპირატესად რაციონალურად მოქმედ არსებას. ადამიანის არსს რომანტიზმის მიხედვით იგივე განსაზღვრავს, რაც მთელი სამყაროს არსს – წრაფვა, ლტოლვა, შინაგანი აქტივობა, ნება. ამასთან რომანტიზმი ამ სწრაფვას თავისებურად იაზრებს და მას ადამიანის სასრულობას უკავშირებს. რომანტიზმის მიხედვით ადამიანის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი უნდა ესწრაფოდეს უპირველეს ყოვლისა მიღმურს, აბსოლუტურს. ამავე დროს მას თავისი სასრულობის გამო არასოდეს ძალუძს ამ აბსოლუტურის მიღწევა; აქედან გამომდინარეობს ადამიანის განუწყვეტელი მერყეობა, მისი ხასიათის გამუდმებული ცვალებადობა. მიზნისაკენ აუცილებელი სწრაფვისა და მისი მიღწევის შეუძლებლობის ცნობიერება საშუალებას გვაძლევს რომანტიზმი დავახასიათოთ, როგორც „უბედური ცნობიერების“ ნაირსახეობა. ამავე დროს ზემოთთქმული არ ნიშნავს იმას, თითქოს რომანტიზმი ფატალიზმის და ბედსშეგუების უბრალო მქადაგებელი იყოს, პირიქით, იგი სწორედ აქტიური საზოგადოებრივი პოზიციის დამკვიდრებისაკენაა მიმართული.

რომანტიკული ფილოსოფია განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს წარმოსახვას. მისი განსაკუთრებული როლის დაფუძნება ჯერ კიდევ ი. კანტმა განახორციელა „წმინდა გონების კრიტიკაში“. რომანტიკოსებმა ბევრი რამ შეცვალეს კანტისეულ გაგებაში და წარმოსახვა გაიზარეს, როგორც ადამიანური სწრაფვის სასრულობის დაძლევის საშუალება. მართალია, ადამიანი ესწრაფვის იმას, რისი მიღწევაც თავისი სასრულობის გამო არ ძალუძს, მაგრამ მას შეუძლია წარმოსახვის მეშვეობით მიწვდეს თავის საგანს. ამავე დროს რომანტიკოსებს თავადვე ესმოდათ ამგვარი აზრის ილუზორულობა, რამაც წარმოშვა მათთვის დამახასიათებელი თვითრონიზება.

რომანტიზმის ერთერთ უდიდეს დამსახურებას წარმოადგენს აგრეთვე ისტორიზმის პრინციპის დამკვიდრება. ანტიკურობის სტატიკურ კულტს, რომელიც განმანათლებლობასა და კლასიციზმში ბატონობდა, რომანტიზმმა დაუპირისპირა ცოცხალი წარსულის წვდომის იდეა. მათთვის წარსული არაა გაყინული



იდეალი, ის რეალობაა თავისი პლუსებით და მინუსებით რომანტიკოსებმა დაამსხვრიეს განმანათლებლური მითი ანტიკურობის, როგორც ბედნიერი ბავშვობის ხანის შესახებ. მათ შეიმუშავეს ზოგიერთი ის პრინციპი, რომელმაც მოგვიანებით ხორცი შეისხა აპოლონისეული და დიონისური საწყისების დაპირისპირების ნიციშესეულ თეორიაში. ამავე დროს რომანტიკოსები დაუპირისპირდნენ მეორე განმანათლებლურ მითს შუა საუკუნეების, როგორც „ბნელეთის ხანის“ შესახებ და მოიყვანეს უამრავი არგუმენტი ამ თვალსაზრისის გასაბათილებლად. რომანტიკოსთა კიდევ ერთი დამსახურებაა ის, რომ მათ ხელოვნებას მიზნად დაუსახეს არა მხოლოდ ანტიკური ისტორიის გამოსახვა, არამედ საკუთარი ეროვნული ისტორიის მხატვრული წარმოჩენაც. რომანტიკოსებმა პირველებმა შექმნეს მითოსის სრულყოფილი თეორია, რომელსაც დღესაც არ დაუკარგავს თავისი აქტუალობა. მათ პირველებმა მოაქციეს ჰუმანიტარული კვლევის ცენტრში ეროვნული ფოლკლორი, თქმულებები, ხალხური პოეზია. ყოველივე ამის გამო რომანტიზმის გავრცელების არეალში ადგილი ჰქონდა ეროვნული კულტურის წინსვლას.

XIX საუკუნის ინდუსტრიული გადატრიალების შემდეგ, რომელმაც ადამიანის მოღვაწეობის თითქმის ყველა სფეროს რაციონალიზაცია გამოიწვია, რომანტიზმი თანდათანობით კარგავს გაბატონებულ პოზიციას. ამავე დროს, რომანტიზმი შეიძლება შეფასდეს, როგორც ერთ-ერთი უდიდესი კულტურული მოვლენა კაცობრიობის ისტორიაში. რომანტიზმის ფილოსოფიამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა შემდგომი ხანის ფილოსოფიაზე. რომანტიკოსთა ნაზრევიდან ბევრი რამ აიღეს არტურ შოპენჰაუერმა, ფრიდრიხ ნიციშემ, ვილჰელმ დილთაიმ, ოსვალდ შპენგლერმა.

გიორგი ზუბალაშვილი

## კიდევ ერთხელ არგონავტების საკითხის შესახებ

არგონავტების მითს ფოლკლორისტული თვალსაზრისით, რატომღაც, ნაკლები ყურადღება ექცევა ქართულ მეცნიერებაში. ამისი მიზეზი ალბათ ისიცაა, რომ ჩვენთვის ცნობილია ამ მითიური თქმულების მხოლოდ ბერძნული ვარიანტი. ამასთან, მასში აღწერილი მოვლენები აშკარად, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მიისწრაფვიან კავკასიისაკენ. კვლევის გადრმავეებისათვის აუცილებლად მიგვაჩნია, ერთის მხრივ, განვიხილოთ არგონავტების თქმულება, როგორც მითოლოგიური გადმოცემა კავკასიის შესახებ და, მეორის მხრივ, ვეცადოთ კოლხ გმირებზე ანალოგიური თქმულებების მოძიებას კავკასიურ სუბსტრაქტზე დაფრდნობით. პირველ რიგში მხედველობაში გვაქვს ორი პერსონაჟი - აიეტი და მედეა. ვინ არიან ეს გმირები და შეუძლია თუ არა ამ კითხვანზე პასუხის გაცემა კავკასიური ფოლკლორის კვლევას დიაქრონულ პლანში? მაგრამ ჯერ უნდა მოეძებნოს ახსნა ერთ უცნაურ მოვლენას: როგორ მოხდა, რომ ლითონის მწარმოებელი კავკასიელი ტომები, თავად გულგრილნი იყვნენ სპილენძის ნივთებისადმი.

არგონავტების ჩვენამდე მოღწეული მითი ასახავს, ერთი შეხედვით, პარადოქსულ სიტუაციას: ბერძნებს გმირობად მიაჩნიათ იასონის მიერ აიეტის დავალების შესრულება - მიწის მოხვნა და დათესვა. ბერძნებისათვის ამ მეტად რთულ საქმეს იასონი თავს ართმევს მეფის ქალიშვილის, მედეას დახმარებით. ხომ არ არის ეს იმის დამადასტურებელი ფაქტი, რომ მოცემული თქმულების მატარებელ ხალხს არ გააჩნდა მიწათმოქმედების კულტურა?

ამავე დროს კავკასიაში უძველესი ხანიდან დასტურდება სამიწათმოქმედო კულტურა, რომელმაც ხელი შეუწყო ამ ტერიტორიაზე სახელმწიფოებრივი (ტომობრივი) წარმონაქმნების და,

შესაბამისად, კულტურული ტრადიციების განვითარებას. უცხო-  
ელების მიერ ეს ალბათ ღმერთების მფარველობად აღიქმებოდა.

ბერძნული მითი გაკვრით მიუთითებს ამ თავისებურებაზე,  
როცა აღნიშნავს, რომ იასონს დახმარებას უწევს მედეა. ეს  
ხდება იმის შემდეგ, რაც კოლხეთის მეფის ასულს ოლიმპოს  
ღმერთების ნებით შეუყვარდა იგი.

სიტუაციის ლოგიკიდან გამომდინარეობს ის, რომ იასონმა  
ოქროს საწმისი მიიღო არა ბრძოლის ველზე მოპოვებული  
ნადავლის სახით, არამედ მედეას მზითვად. თუ გავითვალის-  
წინებთ ბერძნული კულტურის დამოკიდებულებას კავკასიაში,  
შეიძლება დაიბადოს აზრი უფრო სერიოზულ მიზეზებზე,  
რომლებმაც ანტიკური გმირი კოლხეთში მოიყვანა. კენტაურის  
აღზრდილი მომავალი მეფე, რომელსაც პრაქტიკულად არ ჰ  
ყავდა ბადალი იარაღის ხმარებაში, მიემგზავრება კავკასიაში  
და იღებს დავალებად მიწის მოხვნას, რაც ბერძნების მიერ  
აღიქმებოდა, როგორც გმირობა. იმ დროისათვის საკმაოდ მძიმე  
დავალება იმდენად ადვილი შესასრულებელი ჩანდა გვიან  
ანტიკურ ხანაში, რომ ბერძნებს მის გასართულებლად დასჭირ-  
დათ მითოლოგიური და ზღაპრული ელემენტების ჩართვა,  
როგორებიცაა, მაგალითად, ჰელიოსის სპილენძის ფეხებიანი  
ხარები, ჯადოსნური რკინის სახნისი და სხვა. სხვათა შორის,  
იოლკში პირველად გამოჩენისას იასონს მხრებზე ჰქონდა  
მოგდებული ფოცხვერის ჭრელი ტყავი.

რა არის იასონის მგზავრობის მიზანი და მისთვის მიცემული  
დავალების არსი? ქვეყანა, რომელიც მაღალი ეკონომიკური  
პოტენციალის მისაღწევად მიდის სხვათა შთანთქმის გზით,  
უთუოდ წაგებულია სულიერი განვითარების თვალსაზრისით.  
სწორედ ჩიხიდან გამოსავლის ძიებას მოჰყავს ბერძნები  
კავკასიაში.

ალბათ უნდა წარმოვიდგინოთ ამგვარი შესაძლო ვარიანტი:  
მომავალ მეფეს პირველი დავალების სახით სთავაზობენ არესის  
მინდვრის მოხვნას, ე. ი. მშვიდობიან, არასაბრძოლო შეჯიბრს.  
მეფის მოვალეობაა, იფიქროს მშვიდობაზე და არა ომზე. აი,  
პირველი სიბრძნე, რომელსაც ასწავლის აიეტი ახალგაზრდა

იასონს. ამასთან, ეს თავისებური შეხსენებაა ომის შედეგზე ხალხისათვის. დიდი ბრძოლები, როგორც წესი, მიმდინარეობდა სწორ ადგილას, რომელიც ომის შემდგომ რამდენიმე წელი (ზოგჯერ თაობების მანძილზეც) არ იხვებოდა, რათა არ შეეწუხებინათ დაღუპულები. ამდენად, იასონს ავალებენ მინდვრის მოხვნას, რომელიც ერთ დროს ნაყოფიერი იყო, ხოლო ომის შემდეგ ყაბირად იქცა. ეს შრომა თავისთავად არ არის იოლი. ასევე, არ არის გამორიცხული ისიც, რომ იგივე ველი ინახავდა ხსოვნას წარსულში ამ ქვეყანაში წარუმატებელი ექსპედიციის შესახებ, რომლის მიზანი ძალმომრეობითი დაპყრობა იყო.

ამ შემთხვევაში ჩვენ გვაინტერესებს ის, თუ რატომ მისცა აიეტმა იასონს ასეთი მრავალპლანიანი დავალება. ეტყობა, ამაშია კოლხეთის მეფის სიბრძნე. ეს დავალება იგავის მსგავსია, რომლის მნიშვნელობასაც ის გაიგებს, ვისაც შეუძლია სიღრმისეულად გააზრება იმ ცოდნისა, რასაც ფლობდა აიეტი. სამეფო ტახტის მემკვიდრისათვის ბრძოლის ველის მოხვნის შეთავაზება შეიძლება განხილულ იქნას სხვადასხვა ასპექტით. შემდგომში ჩვენ დავუბრუნდებით ამ საკითხს.

იასონმა უნდა დაამუშაოს მიწა და დათესოს დრაკონის კბილები, რომლებსაც ინახავს აიეტი. ანტიკური წყაროები მოკლედ მოგვითხრობენ მათ წარმოშობაზე. ეს იმ ურჩხულის კბილებია, რომელიც მოკლა კადმოსმა. ახალი პერსონაჟი, ახალი კითხვები!

ფინიკიელთა მეფის ვაჟმა კადმოსმა დელფოს სამისნოსთან ნახა ძროხა. აპოლონის ბრძანებით გაჰყვა პირუტყვს, რათა დაეარსებინა ქალაქი იმ ადგილას, სადაც იგი დაწვებოდა დასასვენებლად. იქ კადმოსს მოუწია არესის შვილთან - ურჩხულთან შეხება. მოკლა იგი და დათესა მინდორში მისი კბილები, რომელთაგან ამოიზარდნენ მეომრები. მათ ერთმანეთი დახოცეს. გადარჩა მხოლოდ ხუთი მათგანი, რომლებმაც დააარსეს ქალაქი თებე. ზოგიერთი თქმულების თანახმად კადმოსს მიეწერება ბერძნული დამწერლობის შექმნა.

კოლხეთის მეფე აღმოჩნდა ომის ღმერთის შვილის - ურჩხულის კბილების მცველი, მაგრამ, რა უცნაურადაც უნდა

მოგვეჩვენოს ეს, იგი იასონს სთავაზობს არასაბრძოლო დავალებას. სხვათაშორის, იასონიც დელფოს სამისნოს რჩევით მიდის კოლხეთში. გამოდის, რომ მან უნდა გააგრძელოს ტრადიცია კადმოსისა, რომელმაც ასწავლა ხალხს საჭირო ხელოვნება და გაიმეოროს მისი გმირობა, ოღონდ ახალი დამატებებით: მან უნდა გაანადგუროს ურჩხულის კბილებიდან ამოზრდილი ყველა მეომარი. იასონს ეხმარება მედეა, რომელიც სამკურნალო ცოდნას ფლობს. საზოგადოება, რომელიც მიდის მშვიდობიანი განვითარების გზით, უნდა ზრუნავდეს საკუთარი წევრების როგორც ფიზიკურ, ისე სულიერ სიჯანსაღეზე. ეს დაკავშირებულია მედეას მკურნალობის ხელოვნებასთან - ტიტანების ქალიშვილის ქალღმერთ ჰეკატეს სახელოვან ქურუმთან. ვიტამ - ჯადოსნურმა მალამომ, რომელიც დაუზიანებელს ხდიდა ადამიანს ერთი დღის მანძილზე და აიეტის სამეფო ტახტმა, რომელიც ჰეფესტოს მიერ იყო გამოჭედილი, შესაძლოა აგვისსნას არგონავტების მიზანი და მათი დავალების ჯარი.

საინტერესოა, სასახლეში გულთბილი მიღების შემდეგ რატომ შესთავაზა აიეტმა თავზედ უცხოელს ესოდენ უცნაური დავალება, ან როგორ უნდა შეფასდეს ის ფაქტი, რომ იასონი და მისი თანამგზავრები ღმერთებმა დრომდე უხილავნი გაჩადეს.

მიწის დამუშავება ჰელიოსის კუთვნილი ცეცხლისმფრქვეველი ხარებით, არესის ველი - საკმაოდ ბევრი სიმბოლოა ერთი მითისათვის. ჩვენ კი რამდენიმე სიტყვით განვიხილავთ მხოლოდ ერთი გმირისათვის მიცემულ დავალებას. ამასთან, ოლიმპოს ღმერთებმაც იციან, რომ იასონი აიეტის ქალიშვილის დაუხმარებლად ვერ შეასრულებს მას. თვით დავალება შეიცავს რამდენიმე საფეხურს და ყოველი მათგანის შესრულება პრაქტიკულად შეუძლებელია იასონისთვის: ხარების დაჭერა, მათი შებმა აიეტის რკინის გუთანში, ღრაკონის კბილების დათესვა, სპილენძის სხეულიან მეომრებთან შებრძოლება. თანაც, გასათვალისწინებელია ისიც, რომ იასონი და მისი თანამგზავრები შეიარაღებულნი იყვნენ სპილენძის მახვილებითა და ფარებით. ჩვენთვის უცნობია ის, თუ რამდენი მსაგავსი დავალება მისცა აიეტმა იასონს, ჰერაკლეს გმირობათა ტოლფარდი თუ უფრო

მეტი? ანტიკურ გმირს ესმის საკუთარი უძლურება და სხვა გზას ირჩევს. მან გადაწყვიტა მეფის ასულზე დაქორწინება და ფაქტიურად უსისხლოდ მიიღო სანუკვარი საგანი, ისე, რომ კოლხეთში არ დაუკარგავს თავისი ჯგუფის არც ერთი წევრი და ტრიუმფით დაბრუნდა სამშობლოში, რათა იქ მეფედ დამჯდარიყო.

ვცადოთ, წარმოვიდგინოთ სავარაუდო სიტუაცია: ანტიკური გმირი მოითხოვს აიეტისაგან, აჩუქოს მას ოქროს საწმისი. უცხოელისთვის ეს საკმაოდ თავხედური წინადადებაა. ძალაუნებურად გვახსენდება ძველი დროის ვაჭრები, რომლებიც შორეულ ქვეყნებში ყიდულობდნენ საქონელს. საჭიროების შემთხვევაში კი ზოგიერთები არ თაკილობდნენ ძარცვას ძალადობის გამოყენებით. კოლხებს შეეძლოთ, ამოეხოცათ თავხედი უცხოელები. როგორც ზემოთ აღინიშნა, იქმნებოდა პარადოქსული მდგომარეობა. კოლხები მიწას ამუშავებდნენ რკინის სახნისით. სხვა ქვეყნების წარმომადგენლებთან კი ვაჭრობდნენ სპილენძის იარაღით, რომლის დამზადებაში ოსტატობით გამოირჩეოდნენ და თავად კი გულგრილნი იყვნენ მის მიმართ. მიუხედავად ამისა, აუცილებლობის შემთხვევაში უცხოელს სთავაზობდნენ, „გამოეცადა თავისი დაშნის სიმტკიცე“, როგორც ადრე იტყოდნენ ხოლმე.

რჩება იასონის კიდევ ერთი მოწინააღმდეგე - დრაკონი, რომელიც ჩვენთვის გაუგებარია. იქნებ ქართულმა მითოლოგიამ მოგვცეს ამ სახის ახსნა. ანტიკური მითი არგონავტების შესახებ უფრო არქაული მითოსური სახეების ჰეროიზაციის მცდელობაა, რომლსაც განსხვავებული ხასიათი უნდა ჰქონოდა.

ქართულ მითოლოგიაში არსებობს გადმოცემა „გველისფერის“ შესახებ. ესაა ხატის დამხმარე გველი ან დრაკონი, რომელიც ჯაჭვითაა დაბმული. საჭიროების შემთხვევაში ღვთაება აუშვებს გველისფერს. იგი ესმარება მის ერთგულთ გაჭირვებაში და აშინებს ურჩებს, ზოგჯერ კი ღუპავს ხატის შეურაცხმყოფელთ. იასონი, ეტყობა, უნდა შეხვდეს სწორედ ამგვარ დრაკონს, რომელიც ოქროს საწმისს დარაჯობს. ეს შეხვედრა კი ნიშნავდა ღვთაების ან ჯაჭვით დაბმული დრაკონის

მიერ იასონის უფლებების აღიარებას ოქროს საწმისზე და, შესაბამისად, სამეფო ტახტზე. იასონმა შეძლო ამის დამტკიცება, ოღონდ მედეას დახმარებით.

არგონავტების მითმა ჩვენამდე მოაღწია გვიანდელი ხანის ლიტერატურული გადამუშავების სახით, რომელშიც აშკარაა გმირული სულისკვეთება და ამდენად, არ ასახავს უძველეს ვითარებას. ეს ის პერიოდია, როცა ანტიკურობას აღელვებდა არა მითოლოგიური მსოფლმხედველობის პრობლემები, არამედ გავლენის სფეროების გაზრდა და პრიორიტეტის მოპოვება ნებისმიერი გზით, რასაც წარმართავდა პრინციპი: „მიზანი ამართლებს საშუალებას“. ძალის უპირატესობის აღიარება ხელს უწყობდა ფიზიკური შესაძლებლობების გამოვლენას, მაგრამ ამას ახლდა შიში, რომ მოწინააღმდეგეს უფრო მეტი ძალა აღმოაჩნდებოდა. იქმნებოდა ჩაკეტილი წრე.

სავარაუდოა, რომ ამგვარი თვალსაზრისი გაჩნდა ანტიკური სამყაროს ქალაქ-სახელმწიფოებად დაშლის პერიოდში ანუ ძველი მითოლოგიების გაქრობისა და მათი ახალი ინტერპრეტაციის ხანაში. უკანა პლანზე გადადიოდა ის მითები, რომლებიც თავის დროზე ემსახურებოდა სჭოგადობის ზნეობრივ აღორძინებას. იკარგებოდა ზოგადსაკაცობრიო ხასიათის ფასეულობანი, ამას კი თან მოჰქონდა სულიერი მოთხოვნილებების დაშრეტა. ამასთან, სიუჟეტის ხელახალი გადამუშავებისას ძველი მითები რჩებოდა მასში არქაული და ადვილად გამოსაცნობი შრეების სახით. აქედანაა ძველი სინკრეტული კონცეფციები მსოფლიო ხის, უძველესი რელიგიების ქურუმების შესახებ, რომლებიც გვიანდელ თქმულებებში შეცვლილი სახით გადავიდნენ და სამეცნიერო ლიტერატურაში კულტურული გმირების სახელი მიიღეს.

არ არის გამორიცხული, რომ კავკასიისკენ მიმართული ბერძნული კოლონიზაცია, ბერძნული ტიტანების მიმართება კავკასიასთან მათი წარმომავლობის უძველეს ხსოვნასთან დაკავშირებული რემინისცენციები იყოს. ამასვე მიუთითებენ (მართალია, ბუნდოვნად) ეგვიპტური წყაროები. შეიძლება გამოითქვას თამამი ჰიპოთეზა უფრო ადრეული კავკასიური

კულტურის შესახებ, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამგვარი ვარაუდი უნდა მივიღოთ, როგორც არქაული მითოლოგიური რწმენების რეკონსტრუქციის ცდა, რომელსაც დადასტურების შემთხვევაში შეუძლია ნათელი მოჰფინოს თანამედროვე მეცნიერების ბევრ საკითხს.



## ლიტერატურათმცოდნეობა და კრიტიკა

მანანა კვაჭანტირაძე

### ლიტერატურის კვლევის მეთოდის და მეთოდოლოგიისათვის

უკანასკნელ ათწლეულებში სოციოლოგიურ მეცნიერებათა განვითარების კვლადაკვალ ლიტერატურისა და ხელოვნების კვლევის სფეროში წინა პლანზე გამოვიდა ჰუმანიტარული ორიენტაციები. ეს იყო კანონზომიერი რეაქცია დასავლეთევროპულ და ამერიკულ ლიტმცოდნეობაში გამეფებული სტრუქტურული ფუნქციონალიზმის წინააღმდეგ, რომელიც, თავის მხრივ, საბუნებისმეტყველო და ზუსტ მეცნიერებათა ორიენტაციებს ეყრდნობოდა და ნაკლებად უწევდა ანგარიშს ჰუმანიტარულს. „ლინგვისტურ იმპერიალიზმზე“ საუბრებმა გარკვეულ წრეებში მის მომხრეთა და მოწინააღმდეგეთა პოზიციები გამოკვეთა: ერთნი მას აფასებდნენ, როგორც საფრთხეს ჰუმანიტარული მეცნიერებებისათვის, მეორენი კი - როგორც მისი განვითარების ნაყოფიერ პერსპექტივას.

ცხადია, საფრთხეზე ლაპარაკი გადაჭარბებულია, რამდენადაც ჰუმანიტარული მეცნიერებები და მათ შორის ლიტმცოდნეობაც ვერ იარსებებს იზოლირებულად და ზუსტ მეცნიერებათა მიღწევების გაუთვალისწინებლად. მით უმეტეს, როცა საქმე ეხება ლიტერატურისა და ენათმეცნიერების საერთო პრობლემებს ენის უნივერსუმის კვლევასთან დაკავშირებით. „ლინგვისტური არსებით“ იგი ერთგვარ მეცნიერულ მიღწევათა ამ ზოგად სისტემაში, თუმცა უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ შეფასების იმ სიზუსტის მიღწევა, რაც მყარ აბსტრაქტულ მოდელეზე ორიენტირებულ მეცნიერებებს აქვს, აქ უთუოდ გაძნელებია

და საეჭვოა, დადებითი ნაყოფი მოიტანოს, იმდენად, რამდენადაც ზუსტი მეცნიერული აპარატის გამოყენება შემოქმედების ჰუმანიტარული სფეროების კვლევის პროცესში, თავისთავად, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მიღებული შედეგების სიზუსტეს. აქ გათვალისწინებული უნდა იქნეს ის სპეციფიკა, რომელიც ხელოვნებისა და ლიტერატურის „ენებს“ გააჩნია. რომან იაკობსონი აღნიშნავდა პროზაული ტექსტების კვლევის განსაკუთრებულ სირთულეს ამ ასპექტით, რაც „პოეტიკის წინაშე ძალზე სერიოზულ პრობლემებს აყენებს, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ენის გარდამავალი ზონის პირობებში. საუბარი ეხება გარდამავალ ზონას მკაცრად პოეტურ და მკაცრად რეფერენციულ ენებს შორის“.

ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ყოველი სახე სიმბოლურ ხასიათს ატარებს. მხატვრული ენა წარმოადგენს მწერლის მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიური და მხატვრულ-ესთეტიკური შეხედულებების ერთგვარ სიმბოლურ მოდელს, დამიჯრულ შეტყობინებას, ნიშანთა სისტემას. ენის უნივერსუმთან იგი გაცილებით უფრო ახლოს დგას, ვიდრე სასაუბრო. ამდენად, ლიტერატურის, როგორც სპეციფიკური ენის, შესწავლა ენის სიღრმისეული ბუნების წვდომაში ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. მხატვრული ენა განსაკუთრებული ინტენსივობის ენაა, რომელიც იწვევს მკითხველის ემოციური სფეროს გამდიდრებას ახალი ნიუანსებით, ჩაძირულის ამოტივტივებას და გაცხადებას. ხატი წარმოადგენს უძლიერეს სტიმულს მნიშვნელობათა იმ ჯაჭვისათვის, რომელიც ასოციაციურად იქმნება მკითხველის ცნობიერებაში და შეესიტყვება გაგების ყველაზე ღრმა დონეს, სადაც ხორციელდება „მე“ და „შენ“-ის ყველაზე ინტენსიური შინაგანი დიალოგი. მხატვრული კომუნიკაციის აქტში ხდება სუბიექტური ენობრივი კოდების შეხვედრა უღრმეს დონეზე ობიექტურ-კონვენციური კოდების დაძლევის გზით და ჩვეული მნიშვნელობების ტრანსფორმირება ახალ მნიშვნელობებად. ახალი დამოკიდებულება, რომელიც მხატვრული კომუნიკაციის პროცესში ავტორსა და რეციაიენტს შორის ყალიბდება, თავისი ბუნებით, შეიძლება ითქვას, თამაშის

ტიპისაა: „შესაძლო სიტუაციის განცდა, გააზრება და წარმოსახვის მკაფიოდ ინდივიდუალური ცდა, რომელიც ახალ მნიშვნელობათა წარმოქმნას იწვევს“.

სამეცნიერო და სასაუბრო ენისაგან განსხვავებით, მხატვრულ ენას ახასიათებს სიმჭიდროვე და გაუმჭვირვალობა. იგი აღსანიშნებთან უშუალოდ კი არ გვეზავნის, როგორც სამეცნიერო ან სასაუბრო, არამედ რაღაც სხვა, არაპირდაპირი გზით. მათგან განსხვავებით მხატვრული ენა თვითმიზნურია, რამდენადაც არსებობის ღრს იძენს მხოლოდ საკუთარ თავში. და კიდევ ერთი არსებითი ნიშანი, რომლის გარეშეც შეუძლებელი იქნება მხატვრული ენის სპეციფიკის ყველაზე ზოგადი განსაზღვრა: ლიტერატურა ახდენს ყველა იმ სიმბოლურ შესაძლებლობის აქტუალიზაციას, რომელიც სიტყვაშია ჩადებული, რამდენადაც იგი არც ტყუილია და არც მართალი, არამედ გამონაგონი. მხატვრული ენის ამ თვისებას ერთხმად აღნიშნავენ ნ. ფრაი, რ. იაკობსონი, რ. ბარტი, ც. ტოდოროვი და სხვები. ჩვენ ვთვლით, რომ ლიტერატურის სპეციფიკის ძირითადი განმსაზღვრელი ნიშანი მისი გამოხატვის ლინგვისტურ დონეზე კი არ უნდა ვეძებოთ, არამედ იქ, სადაც ამ ფორმის ჩამოყალიბება ხდება, ანუ ენის თვითსტიმულირების რაღაც იმანენტურ საფუძველში, უცნობ ენობრივ-ფსიქიკურ სუბსტანციასა თუ სტრუქტურაში, ენის თავდაპირველ, უღრმეს ფარულ განწყობასა თუ ინტენციამში. ამ გზითვე შეიძლება ვუპასუხოთ ტოდოროვის მიერ დასმულ კითხვას: „აქვს თუ არა საკუთარი სპეციფიკა ლიტერატურის ენას?“ ამ ღრით ლიტერატურა, როგორც ინტენსიონალური ენა, წარმოადგენს ენის სიცოცხლის, მოქმედებისა და ზემოქმედების, სამყაროსთან მისი მიმართების განსაკუთრებული უნარის დამადასტურებელ ნიშანთა სისტემას. თვით რეფერენციის მდგომარეობაში ენა იქცევა, ერთის მხრივ, რაღაც ამოუთქმელის ნიშნად, რომელსაც მკითხველი გაუცნობიერებლად „ეხება“ კითხვის პროცესში და მეორეს მხრივ, ახალი შეგრძნებებისა და აღქმების, ახალი მნიშვნელობების სტიმულატორად რეციპიენტში. ენას რომ თავისუფალი სივრცე არ გააჩნდეს, რომელშიც სიტყვები ჩვეული მნიშვნე-

ლობებისაგან თავისუფლდება, არ იარსებებდა არც ლიტერატურა. თავის მხრივ, ახალი მნიშვნელობების შექმნის მთელი ეს პროცესი რეცეპიენტის შინაგანი, სულიერი მდგომარეობის ერთგვარ „საჯილდაო ქვად“ იქცევა და ძალზე ფასეულია სწორედ ადამიანის შინაგანი მოძრაობის ინტენსიფიკაციის თვალსაზრისით. ვიმეორებთ, ლიტერატურის სპეციფიკა თავს იჩენს არა შინაარსის დონეზე, სადაც მას კვლევის ისტორიული მეთოდის მიმდევარი ეძებენ და არც მარტოოდენ ენობრივ დონეზე, სადაც მას სტრუქტურული ლინგვისტიკა ვარაუდობს. შემოქმედებითი პროცესი სინთეზური მოვლენაა და მასში მონაწილეობს არა მხოლოდ ენობრივი, არამედ მსოფლმხედველობრივი, სოციალური, ფსიქოლოგიური, აქსიოლოგიური, კონკრეტულ-ემოციური, ჰერმენევტიკული, შემოქმედებითი კომპონენტები. ამდენად, კვლევა უნდა წარიმართოს სინთეზურად: პოეტიკის, პრაგმატიკის, კომუნიკაციური თეორიებისა და ფსიქოლინგვისტიკის, სოციოლოგიის, ენის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის მიმართულებით, ანუ ლიტერატურა, როგორც კვლევის საგანი, სხვადასხვა ჰუმანიტარული მეცნიერების სინთეზური მიდგომის ობიექტად უნდა იქცეს და არა რომელიმე მათგანის მონოპოლიად; მხოლოდ ასეთი გზით შეიძლება შეფასდეს მხატვრული ენის მრავალმხრივი ზემოქმედების მექანიზმი და საფუძველი; დადგინდეს, თუ როგორ იქცევა ენის მოქმედების თვითმიზნური პროცესი ესოდენ ღრმა კომუნიკაციის საფუძვლად, სოციალურ აქტად, განისაზღვროს ნაციონალური ენის ის ჩვევები და მეთოდები, რომლითაც იგი პირველადი სისტემის კონვენციათა რღვევასა და ახალ მნიშვნელობათა, აღქმათა და ემოციათა აღმოცენების გზით ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენს.

ამ წერილის მიზანს არ შეადგენს იმ თეორიული რიგის წინააღმდეგობათა გადაჭრა, რაც აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებობს. მხოლოდ ვიტყვი, რომ კვლევის მეთოდოლოგია, როგორც მკვლევარის მსოფლმხედველობრივ-შეფასებითი აზრებისა და წარმოდგენების ველი, უნდა შეესაბამებოდეს, ერთის მხრივ,

მეთოდს, როგორც ამ თეორიულ შეხედულებათა პრაქტიკული რეალიზაციის ხერხს, და მეორეს მხრივ, - მწერლის მხატვრული სამყაროს ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივ საფუძვლებს. თავის მხრივ, მეთოდი, როგორც სამანიპულაციო მექანიზმი, უნდა შეესაბამებოდეს ნაწარმოების ენასა და მხატვრული ხერხების იმ ერთობლიობას, რომელსაც თავისი სამყაროს აგებისას თვით მწერალი ეყრდნობა. სწორედ სამმხრივი შესაბამისობა ქმნის იმის საფუძველს, რომ ანალიზი საიმედოდ და მეცნიერულად დამაჯერებლად ჩაითვალოს.

კვლევის მეთოდოლოგიის შერჩევის პროცესში ჩვენ ვეყრდნობით იმ მოსაზრებას, რომ მხატვრული ენა წარმოადგენს სემანტიკურ (სემიოტიკურ) სისტემას, რომელიც მოწოდებულია შიტანოს სამყაროში „გააზრებულობა და არა რაიმე გარკვეული ზარი“ (გადამერი). ამგვარი პოზიცია შესაძლებლობას გვაძლევს ლიტერატურას შევხედოთ, როგორც პირველად ენობრივ სისტემაზე დაყრდნობილ „მეორად მამოდელირებელ სისტემას“, რომელიც მოწოდებულია შეარყიოს გამყარებული შეხედულებები და წარმოდგენები, დასახოს ახალი კავშირები, ერთი სიტყვით, დააკმაყოფილოს სიასლის ღრმადადამიანური მოთხოვნა. ამ ზრით ტექსტს უნდა შევხედოთ, როგორც ისეთ სტრუქტურას, სადაც მნიშვნელობა განუწყვეტლივ ციმციმებს ჩვენს თვალწინ, მაგრამ ამავე დროს მიზანი დასრულებული ზარის შეტყობინება კი არაა, არამედ თვით სისტემის არსებობა.

როგორც ნიშანთა სისტემა, ბადექსოვილი (ლათ. *textus*-ბადე, ქსოვილი, კავშირი), ტექსტი თხოვლობს გაგებას, ამოხსნას, ისევე, როგორც ყველა სხვა „ენა“ (მუსიკის, ფერწერის, კინოს, მათემატიკის და ა.შ.). ჰერმენევტიკული კრიტიკა გულისხმობს ინტერპრეტაციათა დაუსრულებლობასა და ღიაობას და არა იმ ტიპის ფილოლოგიურ და სტრუქტურალისტურ კვლევას, რომელიც ნაწარმოებს დასურულ სისტემად მიიჩნევს და კვლევის შედეგსაც წინდაწინვე ვარაუდობს. ლიტერატურა მგულისხმებელი და მოუხელთებელი ზარების სივრცეა, სისტემა, რომლის შემადგენლები გარკვეული ფარული შინაგანი წესრიგით ერთიანდებიან. ასეთია ლიტერატურის ანთრო-

პოლოგიური ბუნება და სწორედ ამ მიზეზით შეიძლება მისი დახასიათება, წვდომა მარტოოდენ ჰერმეტიკულობის გარღვევის შემდეგ, ანუ მას შემდეგ რაც მას მივიჩნევთ ღია სისტემად, მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციების ობიექტად, ანუ ვადიარებთ ჰერმენევტიკული მიდგომის უპირატესობას კვლევის პროცესში.

ჰერმენევტიკული მიდგომის თანახმად კრიტიკოსისა და ავტორის პოზიცია ურთიერშესაბამისია: ინტერპრეტაცია, ისევე როგორც შემოქმედება, გაგების აქტია და ადამიანის ყოფიერების არსებით ეკზისტენციას წარმოადგენს. პირდაპირ და არაპირდაპირ ამასვე ადასტურებს ყველა დიდი მწერლის შემოქმედებაც. მოვიტანთ ერთ მაგალითს თანამედროვე ქართული ლიტერატურიდან: „არაფერი არ იბადება ბუნებაში უმიზეზოდ და უმომავლოდ, არც პატარა, ტალახისფერი ჩიტი და არც საბედრის ჩლიქზე აკრული ბალახი. ყველაფერი კანონზომიერების ჯადოსნურ წრეში იყო მოქცეული და ერთმანეთთან სამუდამოდ დაკავშირებული ჯაჭვის რგოლებივით, ხოლო ყოველ რგოლს, ყველაზე მცირედსაც კი, თავისი საკუთარი, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა, რაიმე ზრის მოიცავდა და რაიმე ნიშანს იძლეოდა, თავისებურად, შეფარულად, მაგრამ ბოლო-ბოლო არც ზარი რჩებოდა ჩაუწვდენელი და არც ნიშანთა დანიშნულება - ამოუხსნელი“ (ოთარ ჭილაძე).

კიდევ ერთხელ: ჰერმენევტიკული კრიტიკა გულისხმობს ტექსტის პოლივალენტურ წაკითხვას იმ მნიშვნელობათა და ზრთა გამოვლენის მიზნით, რომელიც მასშია დაფარული. დამოკიდებულება შემოქმედი - ენა წარმოადგენს, ადამიანი - სამყაროს კოდის ანალოგიას და კრიტიკის ყოველი ნაბიჯი ამ გზაზე სამყაროს შეცნობისაკენ გადადგმულ ნაბიჯად უნდა ჩაითვალოს.

მხატვრული ტექსტი წარმოადგენს მნიშვნელობათა ჩამოყალიბების პროცესს. მნიშვნელობა, როგორც ტექსტის მორგანოზებელი ვირტუალური სტრუქტურა, მონაწილეობს ენობრივად გამოვლენილ მთელ შემოქმედებით პროცესში. მნიშვნელობის დონეთა ინტეგრაციის პრობლემა თანამედროვე დასავლურ

ენათმცოდნეობაში შემდეგნაირად წყდება: მნიშვნელობის შექმნა დამოუკიდებლად არც ერთ დონეს არ ძალუძს. ყოველი ერთეული რომელიმე ერთ დონეს განეკუთვნება და იგი მხოლოდ იმ შემთხვევაში იძენს ზრს, თუკი შეძლებს უფრო მაღალ დონეზე მოანდინოს ინტეგრაცია. მაგალითად, ფონემა და მორფემა - სიტყვაში, სიტყვა - წინადადებაში, წინადადება - კონტექსტში, კონტექსტი - ტექსტში და ა.შ. აქედან გამომდინარე, ლიტერატურათმცოდნეობისათვის განსაკუთრებით საგულისხმოა მნიშვნელობისაკენ ტექსტის მოძრაობის თვით პროცესის აღწერა და არა საბოლოო მნიშვნელობების დადგენა.

სამყაროს, პიროვნების, ისტორიის, ცნობიერებისა და ყოფიერების პრობლემათა ამოხსნისა და გადაჭრის იმპულსი ადამიანს განუწყვეტლივ კარნახობს მნიშვნელობათა პოვნასა და შემეცნებას. სამყარო თავისი გრძნობად-კონკრეტული სახით არსებობს იმისათვის, რომ ადამიანს შეატყობინოს რაღაც. ადამიანის შეკითხვებზე პასუხს იგი ნიშნების სახით იძლევა. შემოქმედებითი იმპულსი, შესაძლოა, სწორედ ნიშანთა გადაცემის გაუცნობიერებელი ნებით იყოს ნაკარნახევი. „ნაწარმოები, გაგებული, აღქმული, მიღებული მთელი თავისი სიმბოლური ბუნებით - ესაა ტექსტი. მასში, როგორც ენაში, არსებობს სტრუქტურა, მაგრამ არ არსებობს გამაერთიანებელი ცენტრი და ჩაკეტილობა“ (როლანდ ბარტი). ნათქვამიდან გამომდინარე, ჩვენ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მხატვრული ტექსტების კვლევისათვის გამოვიყენოთ სემიოლოგიური მეთოდი, რომელიც უზრუნველყოფს სტრუქტურის შესწავლას და იმავდროულად ტექსტს განიხილავს, როგორც მნიშვნელობათა ჩამოყალიბების დაუსრულებელ, ღია პროცესს. სემიოლოგიური მეთოდი წარმოადგენს ჰერმენევტიკისა და სხვა ინტერპრეტაციული მეთოდოლოგიების პრაქტიკული გამოყენების საშუალებას ლიტერატურული ნაწარმოების მიმართ, რამდენადაც გაგების ფილოსოფია თხოულობს შესაბამის მეთოდს, რომლის ძირითადი სამანიპულაციო და საზროვნო ოპერაციები მსოფლმხედველობრივად მასთან იქნება დაკავშირებული. მხატვრულ ტექსტთან მიმართებაში გაგება წარმოადგენს დეკოდირების აქტს, ანუ იმ

ნიშნითა ამოხსნის მცდელობას, რომელსაც მხატვრული ენის სისტემა გვთავაზობს. ლიტერატურის, როგორც სემიოტური სისტემის ყველა გზა უკავშირდება სიღრმისეულ აღსანიშნს, რომლის აღმნიშვნელადაც ენა გვევლინება. ეს აღსანიშნი რთული, არაერთგვაროვანი წარმონაქმნია და, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, სინთეზურ მეცნიერულ მიდგომას მოითხოვს. მხატვრული ტექსტი წარმოადგენს ალბათობას – რა თქვა და რისი თქმა სურდა ავტორს. ამდენად, გაგების მომენტი რეციპიენტსა და ავტორს შორის გადამწყვეტ როლს თამაშობს კითხვისა და და ანალიზის პროცესში. როგორც შექმნის, ისე ინტერპრეტაციის აქტებში თავს იჩენს მეტატექსტური მომენტები: ისტორიული კონტექსტი, სოციალური და პოლიტიკური რეალობა, საზოგადოებრივი ცნობიერების დონე და მიმართულება, ნაციონალურ-კულტურული და ზნეობრივ-ეთიკური გარემო, ეთნოგენეტიკური თავისებურებები, ინდივიდუალური ფსიქიკა და ა.შ. თანამედროვე ლიტერატურული ტექსტის ანალიზი პრინციპულად შეუძლებელია ამ ორმხრივი ურთიერთობის გარეშე.

გაგების ფაქტორი გადამწყვეტია იმ ჰერითაც, რომ ნაციონალური მწერლობის ენობრივ ქსოვილში აღბეჭდილია ქართული კულტურის სული, სამყაროსთან ეროვნული ცნობიერების დამოკიდებულებისა და მსოფლგანცდის სავესებით უნიკალური გამოხატულება.

ყოველ კულტურაში აღნიშნის სპეციფიკური პროცესები და სპეციფიკური ხერხები გამოიყენება. კოდირება და სემიოზის წარმოადგენს დამახსოვრებისა და შენახვის აქტებს. სანამ კულტურა არსებობს, თვითშენახვა და თვითრეალიზაცია წარმოადგენს მის უპირველეს ფუნქციას. კულტურის ყველა მონაპოვარი გადარჩება და აკუმულირდება მნიშვნელობაში. მნიშვნელობა კი, თავის მხრივ, ნიშნის – ფორმის მესხიერების წყალობით ინახება. მაგალითად, უძველესი ადამიანის წარმოდგენა დროზე, სამყაროზე აისახება წრის სიმბოლოში და ყველა იმ სიტყვაში, რომელიც მას რაიმე ნიშნით უკავშირდება. ამდენად, ნიშანი თანამედროვე მკითხველის წარმოდგენას



გაუცნობიერებლად აკავშირებს მითოსურ და არქაულ წარმოდგენებთან. ეს მოვლენა, შესაძლოა, არც კი იყოს გაცნობიერებული მწერლის მიერ. მაგრამ აქ მთავარია ენობრივი კონტაქტის შედეგი და არა მიზეზი. წრე უკავშირდება მზეს, თვალს, დროს, მათი მეშვეობით ბრუნვის, ხილვის, სინათლის ცნებებს. ასევე - ენერჯის, ცოდნის, კომუნიკაციების მნიშვნელობებს და ა.შ. მხატვრული ენის დანიშნულება და შინაგანი ფუნქცია მნიშვნელობათა სწორედ ასეთი გაფართოებაა. მხატვრული აღქმა, ჩვეულებრივისაგან განსხვავებით, ემყარება სწორედ ახალი კონვენციის მოთხოვნილებას, ახალი კავშირის მოლოდინს ნიშანსა და მნიშვნელობას შორის. კონვენციის რღვევისას ხდება ცნობილი სისტემიდან ნაკლებად ცნობილ ან სულაც უცნობ სისტემაში გადასვლა, ახალი საორიენტაციო სივრცის წარმოქმნა, მნიშვნელობათა ერთი, ნაცნობი ველის შეცვლა მეორე, ნაკლებად ცნობილით, ანუ გაგების, სიახლისა და თავისუფლების მარადიული ფსიქიკური იმპულსების დაკმაყოფილება ენის სივრცეში და ენის მეშვეობით. ნათქვამიდან გამომდინარე, სადღეისოდ ენისა და მასთან დაკავშირებული შემოქმედებითი დარგების პრობლემა წარმოგვიდგება ზოგადფილოსოფიური, კულტურული და მეცნიერული პრობლემატიკის ერთ-ერთ ძირითად შემადგენელ ნაწილად.

გადამერი და ჰერმენევტიკა ენას, მთელ სასიცოცხლო ცდას, გაგების პროცესის ზოგადყოფიერებისეულ და ფილოსოფიურ არსს უკავშირებს. „ენა - ესაა უნივერსალური გარემო, რომელშიც ხორციელდება თვით გაგება. ამ განხორციელების გზას და საშუალებას წარმოადგენს ახსნა“.

გაგების აქტი გულისხმობს ერთიანობას, წინააღმდეგობის გადალახვას სუბიექტსა და ობიექტს შორის, ანუ ჰორიზონტების შერევას. გაგების აქტში ობიექტი მოძრაობს სუბიექტისაკენ და დგინდება როგორც სუბიექტი. ინტერპრეტატორის და ავტორის შეკითხვებსა და პასუხებს გადამერი სხვადასხვა ობიექტებად მიიჩნევს. ადამიანი, მისი ჭრით, ისტორიულია, ამდენად, ჰორიზონტების შერევა ხდება არა მარტო ავტორისა და ინტერპრეტატორს, არამედ ავტორისა და ისტორიულ ცოდნას შორის,

რომლის წინაშეც იგი დგება, როგორც სუბიექტი. ჰორიზონტების შერევა, ჰერმენევტიკის გაგებით, სხვა არაფერია, თუ არა წარსულისა და აწმყოს შერევა.

ის წინარე ერთიანობა, რომელზეც ჰაიდეგერი ლაპარაკობს („ჩვენ ყველანი ერთნაირად ვართ შეტრიალებულნი სამყაროსაკენ“), როგორც სასიცოცხლო გამოცდილება, აუცილებლად ინახება ცნობიერების უღრმეს ფენებში, საიდანაც ენა იღებს სათავეს. სავარაუდოა, რომ ენის იმ მდგომარეობაში, როცა იგი თავისუფალია უშუალო კომუნიკაციური და სოციალური ფუნქციისაგან, ანუ მთლიანად ეკუთვნის საკუთარ თავს და თვითრეფერენციას ახდენს, იგი თავის იდუმალ სიღრმეებს უნდა ავლენდეს. მხატვრული ენა ამ ფარული სტრუქტურების მეშვეობით ქმნის ენობრივ ბალანსს იმას შორის, რაც ხელოვანმა იცის და რაც არ იცის, ანუ მის ჩაკეტილ შინაგან ისტორიულობასა და ობიექტური ისტორიის უსასრულო ღიაობას შორის; ჭეშმარიტებისაკენ მიდის წინაენობრივი ფენის გააქტიურებისა და გაგების განწყობის საფუძველზე, რომელიც ცნობიერებაში ზემონახსენები ერთიანობის დანაშრევად უნდა ვიგულოვოთ. მთელი ეს სიღრმისეული სასიცოცხლო გამოცდილება ყველანაირად თვალსაჩინოდ თავს აცხადებს მხატვრულ ენაში და მისი მეშვეობით.

მხატვრულ ენაში სამყაროსადმი დამოკიდებულება კოდირებულია, ერთის მხრივ, შინაგანი წესრიგისა და მეორეს მხრივ, ფარული სემანტიკის სახით, უფრო ზუსტად, მნიშვნელობათა ასოციაციური, კონოტაციური ფენების სახით, რომელიც განსაკუთრებით აქტიურდება სწორედ შთაგონებისა და წარმოსახვის პროცესში.

გაგების აქტში ენის მეშვეობით ვლინდება ჩვენი ნაციონალური, ინდივიდუალური ჩვევა ცნებათა, წარმოდგენათა, შეგრძნებათა, მოვლენათა დაკავშირებისა, ფარულ მნიშვნელობათა გახსნისა და ახალ მნიშვნელობათა წარმოქმნისა, ესაა გაგების აქტის ყველანაირი ფასეული მომენტი. გზა სუბიექტის ცნობიერებიდან ობიექტურ რეალობამდე ისევე რთულია, როგორც გრძნობადიდან ცნებითამდე. კითხვა-პასუხის დიქტომია

გადაილახება ორი სუბიექტის გაგების აქტში ისევე, როგორც გრძნობადი - ცნებითის დიქოტომია გადაილახება წინააღმდეგობაში სუბიექტსა და კულტურას, სხვადასხვა კულტურულ სისტემას, ისტორიასა და ადამიანს შორის. წინააღმდეგობა სუბიექტსა და ობიექტს შორის გადაილახება მხატვრული ტექსტის სივრცეში, სადაც ისინი გვევლინებიან ორ თანაბარძალოვან სუბიექტად, გაგების აქტის თანაბარუფლებიან მონაწილედ. პერმენევტიკული კრიტიკა ნათელს ჰფენს იმ კულტურის სულს, რომელიც ტექსტშია აღბეჭდილი და რომელიც გამოვლინდება, ერთის მხრივ, ავტორისა და ენის, მეორეს მხრივ, ტექსტისა და მკითხველის ურთიერთობაში.

პერმენევტიკის მიხედვით, ცნობიერება ღიაა როგორც წარსულს, ისე მომავლის მიმართ. გაგება, „ჰორიზონტების შერევა“, როგორც ცნობიერებითი აქტი, გულისხმობს დროის ისეთ ორგანიზაციას, როცა მწერლისა და ისტორიის ორი სხვადასხვა შინაარსი ერთ საერთო მოდელში მოექცევა. მწერლის დამოკიდებულება დროსთან ღრმად ცნობიერებით-ფასეულობითი აქტია, რამდენადაც მასში აისახება სამყაროს წესრიგსა და სასიცოცხლო ინტენციებზე მწერლობის ზოგადკულტურული და ნაციონალური შეხედულებები. თავის მხრივ, გაგება ასრულებს გადამწყვეტ როლს კულტურული ტრადიციისა და დროის უწყვეტობის იდეის ჩამოყალიბებაში. გაგება წარმოადგენს ინდივიდისა და ერის შინაგანი დაშლის აღმკვეთ ფაქტორს იმ ზრით, რომ ორივე შემთხვევაში რეალობასთან შეუთავსებლობა გაგებით გადაილახება. ამ ზრით, მთელი უკანასკნელი ათწლეულების ქართული მწერლობა არსებითად სხვა არაფერია, თუ არა გაგების ეკზისტენციის რეალიზაცია. ეროვნული „გაგების მოდელით“, რომელიც ყველგან მკაფიოდ სწორედ ენაში და ენის მეშვეობით ვლინდება, შეიძლება დავადგინოთ სამყაროს შეგრძნების, აზნის, მიღების ნაციონალური ფორმები.

გაგების აქტი მხატვრულ სამყაროში ხორციელდება ნიშნის შუამავლობით. ეს ნიშნები გაგების აქტში გარკვეული სისტემების სახით მონაწილეობს. ერთ-ერთ ასეთ სისტემას ქმნის კულტურული კოდი, ანც ქცევათა, შეხედულებათა, ენისა და

მწიკვლების ფორმათა ისტორიულად განსაზღვრული ერთობლიობა. ტრადიცია და კულტურა წარმოგვიდგება თავისებურ ფენომენად, რომელიც უნდა გავიგოთ, მივხვდეთ და გამოვიცნოთ. იგი წარმოადგენს არა ნეიტრალურ, არამედ აქტიურ პარტნიორს კომუნიკაციაში, რომელიც გაგებისაკენ მოგვიწოდებს. ნაციონალური ენა წარმოადგენს სუპერსუბიექტს, სუპერსტრუქტურას, რომელიც მოიცავს ცალკეულ ინდივიდთა ცნობიერებისა და კულტურის „ენებს“, როგორც ინფრასტრუქტურებს.

შემოქმედის სიტყვა, უფრო ზუსტად მისი დისკურსის სემანტიკური კონსტანტა წარმოადგენს კულტურისა და ტრადიციის ხმას, ანუ ცალკეული ინდივიდის ცნობიერებაში ჩაღეჭილ ამეტყველებულ სუპერსტრუქტურას. ეს სუპერსტრუქტურა დაჯილდოებულია ქმნადობის, განვითარების, მოძრაობის შინაგანი უნარით და თავისი აქტიური არსით სიცოცხლის იზომორფულია. ამდენად, ტექსტის ის ფენა, რომელიც ზოგადად ენისა და ავტორის სიტყვის ურთიერთობას გულისხმობს, მონოლოგური კი არ არის, არამედ დიალოგური და ღრმად ნიშნობრივია. გადამერის მართ, „გაგება მიმართულია იმისკენ, რომ ისტორიულმა ტრადიციამ თავისი სიტყვა თქვას“. ამ მოსაზრებათა ფონზე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ტექსტი წარმოადგენს სინამდვილესთან შემოქმედის დამოკიდებულების ისეთ ნიშანს, რომლის უღრმესი ინტენცია გაგებისკენ არის მიმართული. ტექსტი, როგორც შესაძლო რეალობის (გამონაგონის) გამოხატულება, არსებობს შესაძლო აღქმათა არეალში. ეს „შესაძლებელი“ ყოფიერება ახასიათებს როგორც მის არსს, ისე აღქმის პროცესსაც, ანუ არსებობს როგორც ღია, გარეთ მიმართული სტრუქტურა. „ჩვენ, - წერდა გოლოსოვკერი - გარშემორტყმულნი ვართ გაგებით. ეს გაგება ჩვენს შიგნით მხოლოდ იმიტომ ჩნდება, რომ იგი ჩვენს გარეთ არის. არის უფსკრული, სამყაროს ბნელი მღვიმეები, მაგრამ გაგებაც არის. მხოლოდ სიბნელითა და ღამით ჩვენ რაოდენობრივად ვართ გარემოცულნი, გაგებით კი - ხარისხობრივად; გაგებით - ჩვენთვის საიდუმლოდ, ფარულად, ღამით კი - აშკარად“.

დავაკვირდეთ ფარულ (კონოტაციურ) ასოციაციურ

მნიშვნელობათა გადაკვეთის წერტილებს სინონიმურ სიტყვებში - ღიაობა და ხსნილობა. ღიაობაში არის ხსნა, ღიაობის აქტი ხსნილობის, დახსნის აქტია. „ღია“ არის „გახსნილი“, „ხსნილი“. „მიხსენი“ ნიშნავს: „მიშველე“, „დამიხსენი“, „გამათავისუფლე“ რალაციისაგან, რაც მბოჭავს და მაბრკოლებს. „გააღე“, „გახსენი“ ნიშნავს - „მიშველე“, „მიხსენი“. რელიგიურ კონტექსტში ხსნის გზა არის ღვთისაკენ, მაცხოვრისაკენ, მხსნელისაკენ მიმავალი გზა, ხსნილობაში შესვლა, რაც ასევე გულისხმობს საკუთარი თავის გახსნას, გაღებას ღვთისა და მოწყალის წინაშე და მაცხოვრის, ანუ მხსნელის პასუხად. გა-ღება არის გასვლა ღია საურთიერთო სივრცეში, საკუთარი სივრცის გახსნა და სხვისი მიღება. სიტყვის ღიაობა წარმოადგენს გაჭრას „შენ“-ისაკენ, „მე“-ს შინაგანი სივრცის გახსნას სიტყვის მეშვეობით, საკუთარი სულის ნაწილის გაცემას სხვისათვის. სიტყვაში ექცევა და იხსნება ყველაფერი, რაც ცნობიერების სიღრმისეულ სტრუქტურებშია მოქცეული, ანუ ჩაკეტილია. ამდენად, შემოქმედებითი პროცესი უნივერსალურია არა მხოლოდ იმით, რომ მასში ხორციელდება „მე“-ს დამთხვევის უიშვიათესი შემთხვევა თავისთავად შინაგან არსთან ენის გზით, არამედ იმ სტრუქტურების გახსნის აზრითაც, რომელთა არსებობაზეც შემოქმედი, უკეთეს შემთხვევაში, მხოლოდ ინტუიციურ წარმოდგენას ფლობს. „ხსნილი“ სივრცე გაგების სივრცეა, გაგების სივრცეში, ანუ ღია სივრცეში შესვლა კი სხვა არაფერია, თუ არა შესაძლო მნიშვნელობებისაკენ სვლის განუწყვეტელი პროცესი. თანაც, როგორც დილთაი ამბობს, „მნიშვნელობა განიცდება მხოლოდ მაშინ, როცა ჩვენ „მიზანზე ნადირობას“ ვწყვეტთ“. ტექსტი თითქოს ხელმეორედ მოიპოვებს იმას, რაც ენამ, როგორც სუპერსტრუქტურამ წინდაწინვე „იცის“. ენა შემოქმედებით პროცესში თითქოს ისევ უბრუნდება თავის იმ მდგომარეობას, როცა თავიდან უნდა გადაღაბოს წინააღმდეგობა გრძნობადსა და ცნებითს, სიტყვასა და სამყაროს შორის და ხელახლა დაასახელოს საგანი. ლიტერატურა წარმოადგენს ახალ შეხვედრას სინამდვილესთან, რომელიც მკითხველის ცნობიერებაში შემოდის განსაუკუთრებული გრძნობადი ქვაზირეალობის - ხატების სახით. „სახიერების

წყალობით ხატი არსებობს ღიად, მოუხელთებლად. ადამიანურ ფსიქიზმში იგი წარმოადგენს თვით ღიაობის გამოცდილებას, თვით სიახლის ცდას. ყველაზე უფრო სწორად იგი ახასიათებს ადამიანურ ფსიქიზმს... პოეტური სახე არ ემორჩილება მიზეზობრიობას და მისი „გადაცემა“ თავისთავად წარმოადგენს ფუნდამენტურ ონტოლოგიურ მოვლენას“ (გასტონ ბაშლიარი). ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურის ღიაობა არის „შესაძლო ცხოვრების“ ღიაობა რეალური სინამდვილის მიმართ, ჩვენი ემოციებისა და აღქმების, ჰროვინებისა და წარმოდგენების ღიაობა (მოლოდინი) რეალობის მიმართ. შესაძლო სინამდვილეზე ადამიანის წარმოდგენა იცვლება ეპოქიდან ეპოქაში, მაგრამ ფსიქიკის ძირითადი სტრუქტურები უცვლელია. როგორც უნდა შეიცვალოს ისტორიული ვითარება, ადამიანს ყოველთვის ექნება მისწრაფება „შესაძლო ცხოვრებისაკენ“ და, ამდენად, ლიტერატურისაკენ.

შევაჯამოთ: ენის მეშვეობით ხორციელდება გაგება. ენის ეს უნარი უნივერსალურია. სამყარო ისევე თხოულობს გაგებას, როგორც ადამიანი და მისი ყოფიერება ისევე ენობრივია, როგორც ადამიანისა, ოღონდ სამყაროს ენა არ არის აკუსტიკურ ბერათა გარკვეული თანმიმდევრობით გამოხატული მეტყველება, არამედ ზე-ენა, რომლის შესამეცნებლადაც აუცილებელია შინაგანი გაგება. ეს გაგება, მიხვედრა, სამყაროს მოსმენა უნდა ხდებოდეს შინაგანი გზით, შინაგანი „ენობრივი“ ინტუიციით. მხატვრული ენა ამ ფონზე წარმოადგენს შინაგანი ენის გამოხატულებას, ანუ ენის უღრმესი განწყობის გამოხატვას პირველადი რეფერენციის საშუალებით. სწორედ მხატვრულ ენაში ცოცხლობს ის სუბსტანცია, რომელიც პირველადი რეფერენციის მათორგანიზებელ და განმავითარებელ ტენდენციად შეიძლება ვიგულოვოთ.

ენა უსასრულოა იმ ჰარით, რომ იგი მოიცავს ყველაფერს იმას, რასთანაც ადამიანს შეხება უხდებოდა არსებობის პირველი დღიდან. უსასრულოა იმიტომაც, რომ იგი ეყრდნობა და ამოდის გრძნობადი აღქმის უსასრულო მრავალფეროვნებიდან. შეიძლება ითქვას, რომ კითხვის პროცესში ენობრივად ხორციელდება

„შესაძლო ცხოვრება“ (ის ცხოვრება, რომელიც ცდაში ამ სახით არასოდეს არსებულა), ანუ ხდება იმ ვირტუალური, შესაძლო ენის რეალიზაცია, რომელიც დაასახლებდა „შესაძლო ცხოვრებას“ იმ შემთხვევაში, იგი რომ რეალურად არსებულყო. ამ პროცესის ჰერმენევტიკული გააზრება ასეთი დასკვნისაკენ გვიბიძგებს: კითხვის პროცესი არის გაგების აქტი და პასუხის მიღების მოლოდინი რაღაც ისეთ ინტენციაზე, რომელიც ყველა ჩვენს გამჟღავნებულ, რეალურ და ნაცნობ ლტოლვასთან შედარებით ფარულია და სიღრმისეულ შიდაფენას წარმოადგენს. ამ პროცესში სუბიექტური, ეგოცენტრული მომენტი გადაიღახება როგორც მკითხველის, ისე ავტორის მხრიდან, ანუ ხდება, ერთის მხრივ, დიალოგის მეორე მონაწილისათვის შენი ცნობიერების „ფარული“ ენის შეთავაზება, მეორეს მხრივ კი - მასზე პასუხის გაცემა მკითხველის „ფარული“ აღქმის გზით. ავტორისა და რეციპიენტის ჰორიზონტების შერევის გზით მათ შორის ყალიბდება საერთო ენობრივი ჰორიზონტი, რაც იმას ნიშნავს, რომ კითხვის პროცესში იქმნება იმ ენის რაღაც „ობიექტური კოდი“, რომელსაც შეიძლება „შესაძლო განცდილი ცხოვრების“ ენა ეწოდოს. სხვაგვარად: გაგება რეალიზდება „შესაძლო ცხოვრების“ საერთო მოდელში, რომელიც მკითხველისა და ავტორის ურთიერთობისას იქმნება კითხვის პროცესში.

სუზან ლანგერის მოსაზრებისათვის, რომ ლიტერატურა „შესაძლო ცხოვრებაა“, შეიძლება დაგვემატებინა ის, რომ ეს შესაძლო ცხოვრება განცდილია და მხოლოდ ენაში არსებობს. ენა ამ ცხოვრების შექმნისას მიმართულია არა გარეთ, რეალობისაკენ, არამედ საკუთარი თავისაკენ. იგი ეყრდნობა გზიარების დიალოგურ-მონოლოგურ პრინციპს, სადაც ადრესატი არის ავტორის „მე“-ს ცნობიერი ფენები, ხოლო შემოქმედი - ენის სიღრმისეული გაუცნობიერებელი სტრუქტურები. სწორედ ამას უნდა გულისხმობდეს ჰაიდეგერის სიტყვები: „მეტყველებს ენა, ადამიანი მეტყველებს იმდენად, რამდენადაც დახვეწილად ფლობს ამ ენას“.

თამარ ლომიძე

## ალექსანდრე ჭავჭავაძის „გოგჩა“

„გოგჩა“ მრავალმხრივაა გამოკვლეული ქართულ ფილოლოგიურ ლიტერატურაში. აღიარებულია, რომ პოეტის შემოქმედებაში მას განსაკუთრებული ადგილი უკავია. გ. ასათიანს შენიშვნით, ის „ აშკარად შეიცავს თვითუარყოფის, ე.ი. საკუთარი პოეტიკის დაძლევისა და გადააზრების ელემენტებს.“<sup>1</sup> ეს თვითუარყოფა იმაში გამოიხატება, რომ „აქ ალ. ჭავჭავაძე თავს ანებებს როგორც ტრადიციულ მეტაფორისტიკას, შტამებს, ისე რთულ ვერსიფიკაციულ წყობას, რეფრენულ სტრუქტურას, შინაგან რითმას, მაჯამებს და სხვა ფორმალურ სამკაულებს.“<sup>2</sup> ის შემოქმედებითი გარდატეხა, რომლის ნაყოფსაც „გოგჩა“ წარმოადგენს, მართლაც პარადოქსულია - მეტაფორული სტილით აღბეჭდილია ალ. ჭავჭავაძის კლასიციზტური ნაწარმოებები, ხოლო სწორედ იმ ქმნილებაში, სადაც ყველაზე მძაფრად ვლინდება რომანტიკული მსოფლალქმის ნიშნები, მეტაფორები თითქმის არ გვხვდება. რომანტიკული პოეზია კი, „სტილის ისტორიის თვალსაზრისით, მეტაფორის პოეზიაა“.<sup>3</sup>

ყოველი მხატვრული ნაწარმოები, როგორც გარკვეული სისტემა, გულისხმობს მისი თემის ხორცშესხმას ადექვატური ხერხების მეშვეობით. ამ მხრივ საგულისხმოა, რომ „ გოგჩაში“ არსებითი როლი განეკუთვნება მეტონიმიებს. ალ. ჭავჭავაძე მიმართავს „თვითოეული საგნის ირგვლივ მეტონიმიური ხეტიალის ხერხს“ (რ. იაკობსონისეული გამოთქმა) . მეტონიმა pars pro toto-ს პრინციპით ასახავს სინამდვილეს, ე.ი. ამა თუ იმ დეტალის აღწერის გზით მიუთითებს ობიექტზე. ამგვარი

1. გ. ასათიანი. ვეფხისტყაოსნიდან ბატრიონამდე. 1974, გვ. 111.

2. იქვე. გვ. 113.

3. В. М. Жирмунский. Поэтика Александра Блока: Теория литературы. Поэтика. Стилистика, Л., 1997, გვ. 205.



დეტალებია: „ნაქცევნი... ძაძით მმოსველნი“, „ეს ნაქცევი, სახიერად მაჩრდილობელი“, „ესე კამარა...“, „ეს გროვა ქვათა...“ და ა. შ. მეტონიმიათა რიცხვს მიეკუთვნება აგრეთვე სიტყვა „ძალი“ სტრიქონში „აქაცა მჯდარა ძალი მაღალს ტახტსა ამაყად“ (სიტყვის მნიშვნელობის მეტონიმიური გაფართოება); მეტონიმიურია „მშვენებანი“ სტრიქონებში: „რავდენთ ბანოვანთ მშვენებანი, ახლად მშლილობნი, ჭავლის სიწმინდეს მიუზიდავს ნაპირს ამ ტბისას“. (არა ბანოვანნი მიუზიდავს, არამედ - მათი „მშვენებანი“).

აღ. ჭავჭავაძე ამბაფრებს მეტონიმიათა ემოციურ შთამბეჭდაობას ერთგვარი ხერხის მეშვეობით. ის აღწერს ამა თუ იმ მეტონიმის ე. წ. პირველ კომპონენტს (ახასიათებს რა იმ მთლიანობებს, რომელთა ნიშნებადაც გვევლინება მეტონიმიები), ან ასახავს წარსულ ვითარებას, რომელიც ენაცვლება აწმყოს სურათებს:

„ესე კამარა ძლივ საცნობო ყოფილ ტაძარად...“  
 „ეს გროვა ქვათა სახე შლილის ოთკუთხედისა,  
 ადგილ არს, სადა საეაჭრონი მდიდრად წყობილან...“  
 „მიხედე ამა ვრცელსა ვაკეს, ქვა-ყრილსა ბნელად,  
 კვლავ ასპარეზსა, სად ჭქონიათ ტაიჭთა სრბოლა,  
 ჩოგნით ტაცება ჭაბუკთ მხედართ გამოსაცდელად,  
 შუბთა ტრიალი, ჯირითთ ტყორცნა და ისართ სროლა“.

„ბოეტური კოსმოსი, რომელსაც მეტონიმი მართავს, ამქრქალებს საგანთა კონტურებს“ - აღნიშნავს რ. იაკობსონი.<sup>1</sup> ამ შემთხვევაში შებრუნებულ პროცესთან გვაქვს საქმე - ყოველი მეტონიმიური სახის მიღმა ოდესღაც არსებული წარსულის სურათები მეტად ფართოდაა აღწერილი, რაც ამქრქალებს თვით ამ სახეთა კონტურებს. მეტონიმიები წამიერადაა მოხმობილი, რათა წარსულ რეალობას დაუთმონ ადგილი.

განმარტებული, განვრცობილი მეტონიმიები ლექსში წარ-

1. Р. Якобсон. Заметки о прозе поэта Пастернака: Работы по поэтике, М., 1987, გვ. 332.

მოქმნიან პარალელურ სტრუქტურებს, რაც ანელებს პოეტური თხრობის ტემპს.

საინტერესოა „გოგჩას“ ეპითეტთა თავისებურებებიც. წარსულის აღწერისას გამოყენებული ეპითეტები გამოთქმებში „ქალაქნი დიდებულნი“, „პალატნი ჩინებულნი“, მათნი ბინადარნი, „ბედნიერი და კმაყოფილნი“-ანასიათებენ არა მარტო ამ კონკრეტულ ობიექტებს, არამედ თვით წარსულსაც, ე.ი იგულისხმება, რომ წარსული დროება იყო „დიდებული“, „ჩინებული“, „ბედნიერი“. ამგვარი ეპითეტები იდეალიზებული წარსულის ნიშნებია. ამიტომ ისინი მეტონიმიური ეპითეტების სახით გვევლინებიან.

აწმყოს აღწერისას ალ. ჭავჭავაძე მიმართავს ისეთ ეპითეტებს, რომლებიც გამოხატავენ ლირიკული გმირის სუბიექტურ დამოკიდებულებას საგანთა მიმართ („საგლოვო ნაშთნი“) ან მიუთითებენ საგანთა ოკაზიონალურ ნიშნებს („ნაქცევი, სახვერად მაჩრდილობელი“, „ქვანი შავნი, დღეს დახავსილნი“). აწმყოსა და წარსულის დასახასიათებლად გამოყენებულ ეპითეტთა თვისებრივი განსხვავება მეტად საგულისხმოა ალ. ჭავჭავაძის მხატვრული ჩანაფიქრის წვდომისათვის. აღსანიშნავია, რომ სინამდვილის სურათი „გოგჩაში“ არც ისე კონკრეტულია, როგორც ზოგჯერ მიიჩნევენ ხოლმე. წარსულის აღწერისას ისტორიის ინდივიდუალური მომენტები არაა ნაჩვენები. წარსული რეალობა საკმაოდ ზოგადადაა მონიშნული, რასაც ადასტურებს მრავლობით რიცხვში დასმული არსებითი სახელები და მოქმედების მრავალჯერადობის აღმნიშვნელი ზმნური ფორმები: „სად ჰყვავებულან დიდებულად ქალაქნი ვრცელნი...“, „აჰა, პალატთა დიდებულთა ნგრეული ნაშთი, აჰა, ქალაქთა ჩინებულთა ხვედრი უცილო...“, „მეფენიც მოწიწებით იდრეკდნენ მუხლსა“, „აქაცა მჯდარა ძალი მაღალს ტახტსა ამყად“ და ა.შ.

ამგვარი განზოგადება კლასიციზმის პოეტიკას ანასიათებს, მაგრამ „გოგჩაში“ ზოგადი ნიშნებით აღწერილ წარსულს უპირისპირდება კონკრეტული აწმყო, რაც განაპირობებს ნაწარმოების რომანტიკულ სულისკვეთებას.

კერძოდ, საინტერესოა, რომ აწმყოს სურათების ხატვისას

მნიშვნელოვანი როლი განეკუთვნება ყესტს, მითითებას მეტონიმიურ დენოტატზე, რისთვისაც გამოიყენება „ეს“ ჩვენებითი ნაცვალსახელი, აგრეთვე „აჰა“ შორისდებული, რომელიც ფუნქციურად „ეს“ ნაცვალსახელს უტოლდება.

„ეს“ ნაცვალსახელის მეშვეობით ხორციელდება თითოეული მეტონიმიური დეტალის „მსხვილი პლანით“ წარმოჩენა. გარდა ამისა, ამ სიტყვას შემოაქვს ახალი განზომილებები და ინდივიდუალური პერსპექტივა, რომელიც უცხოა კლასიციზმისთვის. „ეს“ ცვალებადი, „ეგოცენტრული“ სიტყვაა (ბ.რასელი), რადგან ყოველ „მე“-ს გააჩნია საკუთარი „ეს“. ამ განზომილებების ფიქსირების მეშვეობით „მე“ გამოეყოფა გარემომცველ სამყაროს და უპირისპირდება იმას, რაც არაა „აქ“ და „ახლა“. „ეგოცენტრი“ „ეს“ და „აჰა“ სიტყვები ემსახურება ლირიკული გმირის „აქ“ და „ახლა“-ს აქტუალიზებას.

ლექსის ფორმალურ პლანში ნიშანდობლივია არაზუსტი რითმების სიჭარბე (ზუსტი რითმები სულ ოთხი წყვილის სახითაა წარმოდგენილი: წყობილან-ცნობილან, სრბოლა-სროლა, მქონე-ღონე, ტბისას-წყლისას) : მბაძავი-უძრავი, ეროვანთა-ნატამალთა, ზიარებენ-ავსებენ და სხვ. ასეთი რითმებიც იმავე მიუთითებს, რომ „ასოციაცია მსგავსების მიხედვით“, ე.ი მეტაფორული პრინციპი, შესუსტებულია და ფორმალურად მომიჯნავე, ექვივალენტური სიტყვები ურთიერთს უკავშირდებიან მხოლოდ როგორც მომიჯნავენი. რითმის არაკეთილსმოვნების გამო მძაფრდება სარიტმიო სიტყვათა სემანტიკური განსხვავების შეგრძნება. ამგვარ სიტყვათა ურთიერთკავშირი მოტივირებულია მხოლოდ გარკვეული კონტექსტითა და მხოლოდ სარიტმიო პოზიციით. მაშასადამე, აქაც თავს იჩენს „შეზობლობის ასოციაცია“ ე.ი მეტონიმიური პრინციპი (ფართო გაგებით). ეს ფაქტი მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ არაზუსტი რითმა, საზოგადოდ, ქართველ რომანტიკოსთა პოეტიკის ნიშანია.

ამგვარად, მეტონიმიური სტილი „ეგოცენტრი“ ემსახურება რომანტიკული მსოფლადქმის გამოხატვას. ლექსი წარმოგვიდგება, როგორც განსაკუთრებული მხატვრული სამყარო, რომელიც საჭიროებს ინდივიდუალურ მიდგომას და სპეციფიკურ კრიტიკერიუმებს.

## ფილოლოგიურ-იკონოგრაფიული კიეზანი

ამირან არაბული

### ეპიტაფია

ეპიტაფია, საფლავის ქვაზე წარწერილი ლექსი, სამგლო-  
ვიარო პოეზიას განეკუთვნება. სახელწოდება წარმოსდგება ბერ-  
ძნული სიტყვისაგან epitaphios (საფლავი). ეპიტაფია ძველ  
საბერძნეთში თავდაპირველად საფლავზე წარმოთქმულ სიტყვას  
აღნიშნავდა, ხოლო მოგვიანებით ამ სიტყვამ საფლავზე წარ-  
წერის მნიშვნელობა მიიღო (13,169).

გერმანელი მკვლევარი ე. ვარდიმანი წერს: „საფლავის წარწე-  
რები თავდაპირველად საბერძნეთში გაჩნდა, თავიდან ასე ეწო-  
დებოდა, საერთოდ, წარწერებს ძეგლებზე; მხოლოდ არაუგვი-  
ანეს ჩვენს ერამდე ჰპოვეს გაერცელება საფლავის ეპიტაფიებმა,  
რომლებიც გვზიბლავენ თავისი სისადავით და გრძნობათა სიღრ-  
მით“ (16,296).

ფერემ მცირის განმარტებით, ეპიტაფია „სასაფლაოზედ წარ-  
წერილი სიტყვანია“.

საქართველოში საეპიტაფიო შემოქმედება უძველესი დროი-  
დან უნდა მომდინარეობდეს, მაგრამ იმის გამო, რომ სიტყვიერი  
ხელოვნების ეს თავისებური სახეობა ნაკლებ შესწავლილია,  
კატეგორიული დასკვნების გამოტანა ჭირს.

მოულოდნელია, მაგრამ ფაქტია, რომ ზეპირსიტყვიერების  
სფეროში ყველაზე ნაკლები ყურადღება ეპიტაფიას ექცეოდა  
და ექცევა დღემდე. ვახტანგ კოტეტიშვილის გულისტკივილი  
„პოეტური ფოლკლორის ამ ხელშეუხებელი ქვეყნის“ გამო,  
გამოთქმული „ხალხურ პოეზიაზე“ (თბ., 1961) დართულ ექსკურ-  
სებში, გულისტკივილად რჩება.

ეპიტაფიების შეკრება-შესწავლის თვალსაზრისით ამ ბოლო ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ბევრი არაფერი გაკეთებულა. ვგულისხმობთ ფოლკლორული ხასიათის ეპიტაფიებს, ისეთებს, რომელთა ავტორის ვინაობა ჩვენთვის უცნობია. საქართველოს მთისა და ბარის სხვადასხვა სოფლის საფლავის ქვებიდან გადმოწერილი, თავის დროზე ვ. კოტეტიშვილის ხელთ არსებული ათასზე მეტი ეპიტაფია, სამწუხაროდ, დაკარგულია. „ის მცირეოდენი მასალაც კი, რომელიც ჩვენს განკარგულებაში არის, ძალიან საინტერესო პერსპექტივებსა შლის“, - წერს მკვლევარი (4,367) და იქვე შენიშნავს, რომ მოპოვებული მასალის რაოდენობრივი სიმცირე საშუალებას არ აძლევს, შედარება მოახდინოს „სხვადასხვა მოდგმათა ანალოგიურ ძეგლებთან“. მიუხედავად ამისა, ვ. კოტეტიშვილი მაინც მიუთითებს ქართული ეპიტაფიური ლექსის შორეულ ანალოგიანზე შუა სამეფოს ხანის ეგვიპტურ ეპიტაფიურ ლექსთან. „ეს არის ნომარქოს ამენემხეთის საფლავის წარწერა, რომელიც მოგვითხრობს: „არა ყოფილა უბირი კაცის ქალი, რომ წყენა მიმეყენებინოს, არც ქვრივი, რომ შემევიწროვებინოს, არც გლეხი, რომ ხელი მეკრას, არც მწყემსი, რომ გამეგდოს, არც ათისთავი, რომ მუშები წამერთმბოს; ჩემს დროს არა ყოფილა უბედური და მშვიერი. როდესაც შიმშილობა ჩამოვარდა, მე მოვასვენევინე ნომის ყველა მინდორი, სამხრეთ და ჩრდილო სანდვრებამდე და ხალხი შევიანებე, გამოვკვებე...“ (4,367-368).

„ექსკურსების“ ავტორი სტილურ მსგავსებას ხედავს ქართულ ეპიტაფიას და ზემოციტირებულ ეპიგრაფიკულ ძეგლს შორის და იქვე აღნიშნავს, რომ „ეპიტაფიების პირველი პირით თქმა ახასიათებდა ძველი აღმოსავლეთის კულტურას“ (4,368).

პირველ პირში საუბარი სამზეოზე დარჩენილებთან ხალხური ეპიტაფიის ერთ-ერთი სტილური ნიშანია. ამ მომენტზე პირველად ვაბტანგ კოტეტიშვილმა გაამახვილა ყურადღება. უცხოენოვან ეპიტაფიებთან შედარების გარეშე ქართული ეპიტაფიების შესახებ საბოლოო ზრის შემუშავებას მკვლევარი შეუძლებლად თვლიდა. ზერელე, ზედაპირული ცნობები მას არ აკმაყოფილებდა. ეპიტაფიური ხასიათის ლექსზე „ნეფის

მონადირე ვიყავ“ გაკეთებული შენიშვნები, შეიძლება ითქვას, პირველი ცდაა ქართულ ფოლკლორისტიკაში ეპიტაფიის უანრულ თავისებურებათა გარკვევისა. თვით ის ფაქტი, რომ ვ. კოტეტიშვილს საშურ საქმედ მიაჩნდა ეპიტაფიების შეკრება და კლასიფიკაცია, საგულისხმოა. „ვინ იცის, რა ხნიდან მომდინარეობენ ის მუამიტი სტრიქონები, რომელთაც ჩვენი სოფლის საფლავის ქვებზე ვკითხულობთ? - ამბობს მეცნიერი. - მათი ხნოვანება უნდა ეფარდებოდეს იმ რელიეფებს, რომელნიც ფრონტალობის წესით არიან საფლავის ქვებზე ამოკვეთილი, იმ ფიგურებსა თუ ორნამენტებს, რომელნიც შეხედვის უმაღლესი ძველი აღმოსავლეთის სურნელებას გაგრძობიანებთ“. (4,368). და მართლაც, ძნელია თქმა, სად და როდის გაჩნდა პირველი ქართული ეპიტაფია; ვისი, დიდგვაროვანისა თუ მდაბიოს, საფლავის ქვასე ამოკვეთეს პირველი სამგლოვიარო ლექსი! ხალხის მესხიერება საოცარი ცხოველმყოფელობით ინახავს ზეპირსიტყვიერების საუკეთესო ნიმუშებს, რასაც ვერ ვიტყვით ეპიტაფიების შესახებ. ხალხური ლექსის ამ სპეციფიკურ ნაირსახეობას, როგორც ქსენია სიხარულიძე აღნიშნავს, „ზეპირი გავრცელება არ ჰქონდა“ (10,287). ამის გამო ბევრი ეპიტაფია სამუდამოდ არის გამქრალი. ძველისძველ საფლავის ქვებს თანდათანობით ფარავს ხავსი. ისპობა შესაძლებლობა მათზე ამოკვეთილი ლექსების გადმოწერისა. რაც დრო გადის, მით უფრო ძნელდება ეპიტაფიების მოპოვება, მიტოვებულ სასაფლაოებთან ერთად ეხვევა დავიწყების უღმობელ ნისლსა და ბურუსში უსახელო მელექსეთა შემოქმედება...

ეპიტაფიებზე საუბრისას, უწინარეს ყოვლისა, მწვავედ დგება მათი ავტორობის საკითხი. არის თუ არა საფლავის ქვასე შესრულებული წარწერა ფოლკლორული შემოქმედების ნიმუში? იგულისხმება თუ არა „კოლექტივის“ რაიმე წვლილი და დამსახურება მის შექმნაში? აი, ის უმთავრესი კითხვები, რომელთაც პირველ რიგში უნდა გაეცეს დამაჯერებელი პასუხი.

რადგან ეპიტაფია მოკლებულია გავრცელების ზეპირ გზას, მას ხალხის ფართო მასა ნაკლებად ითვისებს და ითავისებს, ეპიტაფიას აქვს საფსებით გარკვეული დანიშნულება: ძალზე

მოკლედ, ძირითად შტრიხებში გვამცნოს გარდაცვლილის ამქვეყნიური ღვაწლი და მისი სიკვდილის მიზეზი; ასევე, იგი წარმოადგენს რაიმეს შეთვლას საკუთარი ოჯახის წევრებისადმი და დასასრულ, შენდობის თქმის თხოვნას. ეპიტაფიურ ნაწარმოებთა დიდი ნაწილი, როგორც წესი, ლაკონიზმით გამოირჩევა. იგი ვერ გუობს სიუჟეტურ გამლა-განვითარებას, ამბის ვცლად გადმოცემას, მოვლენის განზოგადებასა და დეტალიზაციას, თუმცაღა გვხდება ისეთი ნიმუშებიც, სადაც შეიმჩნევა ავტორის ლტოლვა სათქმელის გავერცობისაკენ. ერთი ასეთი ნიმუში, რომელიც იწყება სტრიქონით „ცა გამირისხდა, ბუნებამ“, ჩაწერილი წყნეთში, გამოქვეყნებულია ვ. კოტეტიშვილის „ხალხურ პოეზიაში“ (4,288). მაგრამ ვიმეორებთ, ასეთი ტიპის ეპიტაფიები ერთობ მცირერიცხოვანია.

მიზეზი იმისა, რომ ეპიტაფიას გავრცელების ზეპირი გზა თითქმის არა აქვს, ალბათ მის ვიწროკამერულ ხასიათშიც უნდა ვეძიოთ. კონკრეტულ პიროვნებაზე ნათქვამი და მისი სამარის ქვაზე ამოკვეთილი ლექსი, მხატვრულ სახეთა უადრესი ზოგადობისა და, ხშირ შემთხვევაში, სტერეოტიპულობის გამო, ვერ გადის ამა თუ იმ სოფლის სამანებიდან ვრცელ ასპარეზზე. იგი შექმნის ადგილზევე რჩება და დროთა სვლაში მისი ადრესატის ხსოვნასთან ერთად უჩინარდება. მაგრამ, რა თქმა უნდა, არის გამონაკლისებიც. მსგავს სქემებზე აგებულ, ერთფეროვან ეპიტაფიებს შორის შეიძლება აღმოვაჩინოთ ისეთი ნიმუშები, რომელთა მხატვრული ღირებულება უდავოა. ასეთ ლექსებს ხალხი იმასსოვრებს და თავისდაუნებურად რთავს ზეპირ ბრუნვაში.

ვინაიდან ხალხური შემოქმედების ერთ-ერთ ძირითად ნიშნად კოლექტიურობაა მიჩნეული, გამომდინარე ვემოთქმულიდან, ეპიტაფიის ფოლკლორულობა ეჭვქვეშ შეიძლება დადგეს. თუ კოლექტივს მის შექმნა-რაფინირებაში, დახვეწასა თუ საბოლოო ვარიანტად ჩამოყალიბებაში მონაწილეობა არ მიუღია, მაშინ ეპიტაფია ინდივიდუალური შემოქმედების ნაყოფი ყოფილა, რაც, ერთი შეხედვით, თავისთავად გამორიცხავს მის ფოლკლორულობას. „ინდივიდუალური და კოლექტიური შემოქმედების

დიალექტიკური ერთიანობა, ანუ პიროვნებისა და მასის უწყვეტი შემოქმედებითი თანამშრომლობა“ (2,454-455) ეპიტაფიის შექმნის პროცესში გამოირიცხებოდა. ეპიტაფიის ავტორი სწორედ დაკვეთის მიმღების როლში გვევლინება, იგი ოპერატიულად ასრულებს თავის მოვალეობას, აკმაყოფილებს ჭირისუფლის სურვილს და საფლავის ქვაზე წარწერილი ლექსი უკვე თავისი საბოლოო სახით გვეძლევა, რომლის შექმნაში კოლექტივს არავითარი წვლილი არ მიუძღვის. ამდენად, ყოველ ეპიტაფიას ინდივიდუალური ავტორი ჰყავს; ავტორობის უფლებით „სარგებლობს“ მხოლოდ ერთი პიროვნება, რომლის ვინაობა ძალზე იშვიათადაა ფიქსირებული საფლავის ქვაზე. ავტორის ვინაობის გაუმსხვლევლობას, სხვათა შორის, ალბათ ისიც განაპირობებს, რომ ეპიტაფია, უმთავრესად, პირველ პირში, ე.ი. გარდაცვლილის სახელით გვესაუბრება. ეპიტაფიის ნამდვილი ავტორი სამარის ბინადარს მიაწერს თავის ნათქვამს და იძულებულია, შეგნებულად გაიუჩინაროს თავი, არ გაგვიმხილოს თავისი სახელი.

სხვა საქმეა, თუკი საფლავის ქვის წარწერამ წამკითხველთა მოწონება დაიმსახურა. ასეთ შემთხვევაში შესაძლოა, გავრცელების ზეპირ გზაზე მოხვდეს იგი და, ადრე თუ გვიან, ვარიანტებიც გაიჩინოს. სამწუხაროდ, ჩვენთვის უცნობია, ფოლკლორულ კრებულებში დღემდე გამოქვეყნებული ხალხური ეპიტაფიის სულ რამდენიმე ნიმუში მთქმელთა შორისაა მოპოვებული თუ მათ „დედნებს“ სამარის ქვები ინახავენ. ამიტომაც ძნელია თქმა, ეს თითო-ორი ნიმუში ძირითად ტექსტებს წარმოადგენს თუ ვარიანტებს.

დავუბრუნდეთ კვლავ ეპიტაფიის ავტორობის საკითხს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ხაზგასმულია პრინციპული სხვაობა ინდივიდუალურ პროფესიულ ავტორსა და ინდივიდუალურ ხალხურ ავტორს შორის (2,455). რ. იაკობსონისა და პ. ბოგატირიოვის თანახმად, ინდივიდუალური ხალხური ავტორის შემოქმედება მთლიანად განსაზღვრულია „კოლექტივის წინასწარი ცენზურით; გამოხატავს კოლექტივის ნებას, გამსჭვალულია კოლექტივის ფსიქიკით, განწყობილებით, მსოფლ-



მხვედელით, ეყრდნობა ტრადიციულად შემუშავებულ ტრაფარეტს; იმპროვიზაცია, რომელიც ინდივიდუალობის უტყუარი გამოვლენაა, ტრადიციული პოეტიკის ფარგლებში ხორციელდება“ (იქვე).

მართალია, ინდივიდუალური პროფესიული ავტორიც უწყვეტ ანგარიშს დროის მოთხოვნასა და მაჯისცემას, ეპოქის ინტერესს, გემოვნებასა და სულისკვეთებას, ემყარება ტრადიციას, სარგებლობს წინამორბედთა შემოქმედებითი გამოცდილებით, მაგრამ მისი თვითგამოხატვის მასშტაბი და ნებელობითი თავისუფლება გაცილებით მეტია, ვიდრე ინდივიდუალური ხალხური ავტორისა. ეს უკანასკნელი, ზემოციტირებული თვალსაზრისის მიხედვით, მთელი თავისი არსებითაა დაკავშირებული კოლექტივთან, მის მსოფლხედვასა და ფსიქიკურ წყობასთან. იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ნებაყოფლობითი ტყვეა იმ სოციალური წრის გემოვნებისა, რომელსაც ეკუთვნის. მისი ვალი და მოწოდებაა, ტრადიცია იწინამძღვროს, ხალხური შემოქმედების რეალში იტრიალოს, მასისთვის მისაღებ ფორმასა და ყალიბში მოაქციოს სათქმელი, კარგად ნაცნობსა და ნაცად გზავს ხარჯოს პოეტური ნიჭი და ენერგია.

პოეტური ფოლკლორის კანონიკური სტრუქტურის ფარგლებიდან გასვლა, სტაბილური ხატოვანი სისტემის დარღვევა ნამდვილ ხალხურ მელექსეს არ შეუძლია. წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი შემოქმედება აღარ იქნება ხალხური, ამ სიტყვის სწორი, პირდაპირი გაგებით. გეზი, რომელიც მას აქვს არჩეული, ათასწლეულებს მიღმა იღებს სათავეს. გაქცევებული პოეტური ფორმულების ერთგულება, ტრაფარეტული ფრანკოლოგიით სარგებლობა თუ შესაფერისი სალექსო სწომის გამოყენება მელექსისათვის ისეთივე ბუნებრივი მახასიათებლებია, როგორც პროფესიული პოეტისათვის სიამლის გაუნელებელი წყურვილი, ნოვატორობის შინაგანი მოთხოვნილება, განსასხონებებს ახალ-ახალი საშუალებების ძებნა და ორიგინალობა.

საეპიტაფიო ხალხური ლექსი, რომელსაც მკაცრად განსაზღვრული შინაგანი არქიტექტონიკა აქვს და ტრადიციური პოეტური ფორმულების ინტენსიური განმეორებადობით ხასიათდება,

ფოლკლორული შემოქმედების სფეროში უნდა გავაერთიანოთ.

ეპიტაფია კოლექტიური ჰრონების თვალნათლივი გამოხატულებაა, უფრო ზუსტად, მისი სათქმელი თუ სახეობრივი სისტემა ხალხის ინტელექტუალური დონისა და მხატვრულ-ესთეტიკური გემოვნების შესატყვისია. აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ ეპიტაფიების აბსოლუტური უმეტესობა ანონიმურია. ანონიმურობა კი ფოლკლორის ერთი უარსებითესი ნიშან-თაგანია.

ეპიტაფიები, თავიანთი წარმომავლობის მიხედვით, ორგვარია: ფოლკლორული და ლიტერატურული. ფოლკლორული ეპიტაფიის ტიპური ნიმუშებია: „ცა გამირისხდა, ბუნებამ“ და „ამ უბედურმა სიკვდილმა“. რაც შეეხება „თამარის ეპიტაფიას“ (4,257) და „თამარ დედოფალი ვიყავ“, მათი ხალხურობა საეჭვოა. ეს ქმნილებები უფრო მეტ მსგავსება-სიახლოვეს, ვთქვათ, არსენ იყალთოელის „დავით აღმაშენებელის ეპიტაფიასთან“, ამჟღავნებს, ვიდრე ხალხურთან. მათ აკლია ის ხაო, ერთგვარი ხორკლი და უბრალოება, საფლავის ქვათა წარწერებს რომ ახასიათებს. ამასთან ერთად, თამარის წარუვალი ღვაწლის აღნუსხვა მატრიანეებში ღრმად ჩახედული პირის ნახელავს უფრო წააგავს, ვიდრე ხალხური მელექისას. რიტმულ-ინტონაციური წყობაც ლიტერატურული ეპიტაფიების გვერდით აყენებს თამარის საქვეყნო დამსახურების წარმოსაჩენად შექმნილ ამ ეპიტაფიებს. ვნახოთ ერთი მათგანი:

„თამარ დედოფალი ვიყავ,  
თავი ძირს აღარ დავიდე,  
ზღვაში ჩავყარე სამნები,  
ხმელეთი ჩემსკენ მოვიგდე,  
ქაჯებსა დავდე იჯარა,  
ისპაანს ხარჯი ავიდე“ და ა.შ. (4,144).

ვახტანგ კოტეტიშვილის სიტყვით, „აღნიშნული ლექსები თამარ მეფესთან არის დაკავშირებული, ხოლო მათი წარმოშობა ბევრად ადრინდელია და ამკარად გვიჩვენებს ძველი მითოსის

ელემენტებს“ (4,374). მკვლევარი თვლიდა, რომ თამარის სახელთან დაკავშირებული, „მითოლოგიური ნისლით შებურვილი“ თქმულებები ძველი წარმოშობისაა, ხოლო ამ თქმულებათა თამარი „უეჭველად წარმართული პანთეონის წევრი უნდა იყოს“ (4,375).

ასეა თუ ისე, თამარის ეპიტაფიებში დაცული რეალიები ისტორიული სინამდვილის ანარეკლია, ხოლო დაბეჯითებით იმის თქმა, ხალხურია თუ არა ეს ნიმუშები, ჭირს.

შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის გარემოება, რომ არსენ იყალთოელს „დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია“ 1920 წლამდე ანონიმურად ქვეყნდებოდა, „რადგან არავინ იცოდა მისი ავტორი და ამის გამო ხალხური პოეზიის ნიმუშადაც ცხადდებოდა“ (6,101). ასევე ხალხური სიტყვიერების ნიმუშად იბეჭდებოდა უცნობი ავტორის ლექსი „გიაშობი სიფრიადესა“, რომელიც დავით აღმაშენებლის „ქველთა საქმეთა“ შესახებ გვაწვდის საგულისხმო ცნობებს. მისი წიგნისმიერობა, შენიშნული ჯერ კიდევ ვ.კოტეტიშვილის მიერ, უტყუარი ჩანს, „ამას მეტყველებს ნაწარმოების ლექსიკაც, გრამატიკული ფორმებიც, ამკარად მწიგნობრული სტილიც“ (12,548).

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ანონიმურობა იყო მიზეზი თამარის ეპიტაფიების ხალხურად მიჩნევისა. როგორც ვნახეთ, მსგავსი პრეცედენტი არსებობს უცნობი ავტორის ლექსის - „გიაშობი სიფრიადესა“ - სახით.

არსენ იყალთოელის ავტორობით ცნობილი ეპიტაფიის ირ-გლივ სხვა რიგის გაუგებრობაც არსებობდა „ხელმწიფის კარის გარიგების“ აღმოჩენამდე. რადგანაც მასში მეფის ღვაწლზე იყო ლაპარაკი და ნაჭარმაგვევი იხსენიებოდა, „შეცდომით თამარის ეპიტაფიად გამოცხადდა“ (7,35). ცნობილია, რომ ნაჭარმაგვევში ქართველ მეფეთა საზაფხულო რეზიდენცია („სადგური მეფეთა“) იყო, სადაც თამარ მეფე მართლაც ატარებდა ზაფხულს. ეპიტაფიაში ნაჭარმაგვევის ხსენებამ განაპირობა თამარისთვის მისი მიკუთვნება, „თამარ მეფის თქმულად“ გამოცხადება.

თვით ტექსტი „დავით აღმაშენებლის ეპიტაფიისა“ ასეთი გახლავთ:

„ვის ნაჭარმაგვეს მეფენი შვიდნივე პურად დამესხნეს, თურქნი, სპარსნი და არაბნი სანდვარსა გარე გამესხნეს, თევზნი ამერთა წყალთაგან იმერთა წყალთა შთამესხნეს, აწე ამათსა მოქმედსა ხელნი გულზედა დამესხნეს“ (12,236).

მწიგნობრულ ეპიტაფიას ფოლკლორულთან შედარებით პროფესიონალი ავტორის პოეტური გამოცდილების მკაფიო ბეჭედი ახის. სტილი მწიგნობრული ეპიტაფიისა გაცილებით რთული და ამასთან ერთად, დახვეწილია; ლექსიკა – მდიდარი და მაღალფარდოვანი.

მწიგნობრულ ეპიტაფიის კლასიკური ნიმუშია დავით გურამიშვილის ლექსი „საფლავის ქვაზედ დასაწერი“. სამშობლოდან შორს მყოფი, ყოველდღიური ურვისაგან შეჭირვებული მარტოსული პოეტი მისთვის ჩვეული ოსტატობით გადმოგვცემს „ცრუ საწუთროს“ მუხანათობის გამო საკუთარ თავზე ნაწვენევ მძიმე განსაცდელს და ბოლოს, ხალხური ეპიტაფიის ტრადიციისამებრ, შენდობას სთხოვს მნახველს.

ხალხური ეპიტაფია ერთხელ და საბოლოოდ დადგენილ ვერსიფიკაციურ ნორმას არ ექვემდებარება. გვხვდება შვიდი, რვა, ცხრა, ათ და თერთმეტმარცვლიანი ლექსები. საფლავის ქვათა წარწერების ავტორები შეუზღუდავ თავისუფლებას იჩენენ პოეტური საზომების ნაირსახეობათა გამოყენების თვალსაზრისით.

დავით გურამიშვილის ეპიტაფიაც საინტერესო სურათს გვიჩვენებს მარცვალთა რაოდენობის მხრივ. ამ ლექსის ყველა სტრიქონი, გარდა პირველისა, ათ მარცვალზეა გაწყობილი. ათმარცვლიანობა არც ხალხური ეპიტაფიისთვის არის უცხო მოვლენა. მაგრამ, რაც მთავარია, დ.გურამიშვილის ეს ნაწარმოებები, თავისი მოტივაციით თუ ინტონაციური ხშიერებით, საოცარ ნიახლოვეს ავლენს შესაბამის ხალხურ „პროლოტიპებთან“.

თვალსაჩინოებისთვის მოგვაქვს ეპიტაფიის სრული ტექსტი:

„წმინდა იოანე კახეთ ზედაძენს  
სასწაულებით ქვით კირს ცრემლთ ადენს;  
ქართლს წმინდა შიო ღვიმეს ძვლებს ავლენს;-

ორნივ შვრებიან სასწაულს ამდენს.

ამ ორ მონასტერს მაქენდა ალაგი,  
სასაფლაო და ძველთ შასალაგი;  
ორივ ქვითკირით აღშენებული,  
სახლ-გალავნებით დაშენებული.

აჲლა მობრძანდი, მნახველო, მნახე,  
მისად სანუფქოდ სად დავიძარხე,  
ხორციით აქ ვლპები, აჲ ჩემი სული,  
არა ვიცი რა, სად არს მისული!

ვით მე არ მინდო ცრუმან საწუთრომ,  
ეგრეთვე, ვგონებ, არცა შენ გინდოს,  
შენ მე მიბრძანე ცოდვილს შენდობა,  
ღმერთმან შენ შენი ცოდვა შეგინდოს!“ (11,99)

დავით გურამიშვილი, როგორც ვხედავთ, ტრაგიკული სიმ-  
წვავით განიცდის უცხო ქვეყნად ყოფნას; წუხს, რომ დაკარგა  
„სასაფლაო და ძველთ შასალაგი“ და მშობლიური მიწის „სა-  
ნუქფოდ“ სხვაგან იმარსება.

„საფლავის ქვაზედ დასაწერი“ დაუძლეველი ნოსტალგიითაა  
გაჯერებული; პოეტის მწარე ბედი წრფელი თანაგრძნობის  
აღმძვრელი სიღრმისეული განცდითაა წარმოსახული იერემიას  
გოდების სადარ ამ შესანიშნავ ნაწარმოებში.

ეპიტაფიას, „სასაფლაოზედ წარწერილ სიტყვანს“, არაა  
აუცილებელი, მაინცდამაინც ლექსის გრაფიკული სახე ჰქონდეს.  
პირველ პირში „წარმოთხრობილი“ ამბავი, რომელიც გარდა-  
ცვლილის ბუნწ ბიოგრაფიულ ცნობებს გვაწვდის, ეპიტაფიაა.  
სათქმელი ლექსად გასმიანდება თუ პროზად, ამას, როგორც  
ჩანს, არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა; მთავარია წარწერამ  
მხილველის ყურადღება მიიქციოს და შენდობა აღირსოს „ამა  
ლოდსა ქვეშე“ მდებარე ადამიანს.

ეპიტაფიური ლექსების ერთ-ერთი არსებითი ნიშანია ავტო-

ბიოგრაფიულობა. ამ სახის პოეზიის ლირიკული გმირი – მიცვალებული – თავის გაუხარებელ ცხოვრებაზე გვიამბობს. მისი მოთქმა წუთისოფლის დაუნდობლობას ეხება. ხშირად იმის გულსაკლავი ჩივილი სიცოცხლის სიმოკლესზე. ძირეული მოტივები ჩვენთვის ცნობილი ეპიტაფიებისა თითქმის უცვლელია; სამდურავი მუხთალი ბედისა და უხანო საწუთროისა, გმობა „უწყალო“ სიკვდილისა, წუხილი უნუგეშოდ მიტოვებული ოჯახის წევრების, განსაკუთრებით, მცირეწლოვანი შვილების გამო, შინარავი განცდა შავ მიწაში სამუდამო დაბინავებისა. ეპიტაფიების დასაწყისი და დასასრული, გამომდინარე აქედან, ხშირად მსგავსია.

ეპიტაფიურ ლექსებში ნაკლები ადგილი ეთმობა პოეტურ პირობითობას, ფანტაზიას, მხატვრულ გამონაგონს, თუმცა საცნაურია გარდაცვლილის ამქვეყნიური ღვაწლის გზავიადება, უტრირებულად წარმოსახვა. ეპიტაფიის ყოველი სტრიქონი, შეიძლება ითქვას, მკაცრად დოკუმენტურია, მომხდარის ობიექტური დასურათხატება...

საფლავის ქვებზე წარწერილი ეპიტაფიები და მათ ქვეშ მდებარე ადამიანთა გამოსახულებანი ერთმანეთს ავსებენ და გარკვეულ ინფორმაციას გვაწვდიან მიცვალებულის ვინაობაზე, იმ ხელობასა თუ პროფესიაზე, რომელსაც ის ფლობდა და მისდევდა.

ზოგიერთი ეპიტაფია შეიცავს ცნობას იმის შესახებ, რომელი სოციალური ფენის შვილი იყო მიცვალებული, რა უყვარდა და იტაცებდა ამქვეყნად, რითი არჩენდა თავსა და ოჯახს.

მ. ბროსეს მიერ უჯარმაში ნანახ ერთ საფლავის ქვაზე იკითხება: „გარდავიცვალე მე, ზურაბ კიკაბიძე, ზუროების უსტაბაში, ყოველს ხელობაში სრული. ხოლვერასა-გან მივიცვალე, ჩყლა (1831)“-(9,527).

მცხეთის რაიონის სოფელ სხალტბაში გუთნისდედის საფლავის ქვიდან (ამავე ქვაზე გამოსახული ყოფილა გუთანნი ხარკამეჩით) ელ. ვირსალაძის მიერ გადმოწერილი ეპიტაფია:

„საქმისთვის ვიყავ მგელიო,  
გუთნისთვის კარგი მქნელიო;  
ორმოში ძაან მიყვარდა  
ქერი და პური ძველიო“ (14,22).

საფლავების ძველ ქვათა მორთულობას, ეპიტაფიასთან ერთად, შეადგენს მრავალნაირი ორნამენტი: ვაზის მტკევანი, მზის ბორბალი, ჯვრის გამოსახულება. თითოეული მათგანი საქართველოს ამა თუ იმ კუთხის სამეურნეო პრაქტიკასა და ზოგადქართულ კოსმოგონიურ შეხედულებებს უკავშირდება.

ხავსმოკიდებულ საფლავის ქვებზე ნახავთ გულხელდაკრეფილი ადამიანის გამოსახულებას. მთის სოფლებში შეხვდებით ხარ-გუთნის, მეცხვარის თუ მონადირის ხატწერილებს, მათ, წესისამებრ, სათანადო წარწერაც ახლავს ხოლმე.

ეპიტაფიური ლექსისთვის, როგორც აღინიშნა, ნიშნეულია სათქმელის პირველ პირში გადმოცემა, მაგრამ არის რიცხვმცირე გამონაკლისები, როცა მიცვალებული თვითონ კი არ „გვესაუბრებ“ თავის განსაცდელსა თუ თავგადასავალზე, არამედ ის მიმართვის ობიექტს. წარმოადგენს.

მიმართვა ამ ქვეყნიდან წასულისადმი არ გახლავთ მხოლოდ ქართული ეპიტაფიების სტილური ნიშანი. ეპიტაფიის აგების ანალოგიური ხერხი რუსულ ფოლკლორშიც დასტურდება. ვ. ბახტინის მიერ კოსტრომის ოლქში ჩაწერილი ერთი ეპიტაფია, რომლის ავტორია ტატიანა პოლიაკოვა, სწორედ ამგვარ პრინციპზეა შექმნილი:

„შენ გძინავს და მეტად ვედარ გაიღვიძებ,  
მხიარულ სიმღერას ვედარ იმღერებ,  
საკუთარ ცოლს ვედარ გაუღიმებ  
და შვილს ხელში ვედარ აიყვან,  
მეგობრებს შორის ყოფნა არ დაგცალდა,  
შენ ახალბედა წახვედი ჩვენგან,  
ჩვენთან იცხოვრე ძალიან ცოტა,  
დაგვრჩება შენს გამო სიბრალული“ (15,169).

ჩოხატაურის რაიონის სოფელ ქვენობანში ჭაბუკია თავბერი-  
დის საფლავის ქვიდან ჩვენს მიერ ამ რამდენიმე წლის წინ  
გადმოწერილი ტექსტი გარდაცვლილისადმი ცოლ-შვილის  
მიმართვას წარმოადგენს:

„იძინე ტკბილად, ძვირფასო ქმარო,  
არ შეგაშინოს სამარემ ცივმა,  
მუდამ ახსოვხარ შენს დასჯილ ცოლ-შვილს,  
ჩვენც სამუდამოდ შენთან გვაქვს ბინა“.

ეპიტაფია, მიუხედავად იმისა, რომ მასში „უსამართლო“  
სიკვდილისადმი უარყოფითი დამოკიდებულებაა აღბეჭდილი  
და წარმავლობის დამწვესებლისადმი მიმართული საპროტესტო  
ხმა ისმის, სულიერ არსებათა დამწერ-დამსახავი უზენაესი ძალი-  
სადმი ქრისტიანულ მიდგომასა და მიმტვევებლობას ქადაგებს.

XIII საუკუნის წარწერა ქობერში მხარგრძელთა ფეოდა-  
ლური სახლის ერთ-ერთი წევრის საფლავის ქვზე:

„გამოვედით სოფლისაგან ცუდქმნილნი და გამომკრთალნი,  
გულსა ცეცხლი მომდებია, ამომდიან პირით აღნი;  
დიდთა ჩემთა შეებათაგან დამრჩეს ჩოხის ნაფერთალნი,  
კურთხეულ ხარ, ქრისტე ღმერთო, შენ და შენნი სამართალნი“  
(5,5).

ეპიტაფიებში გამჟღავნებულია გარდაცვლილთა სურვილი,  
იმქვეყნად მოხვედრილებმა სამოთხე დაიმკვიდრონ და ღვთის  
შეწვევით ნათელში იყვნენ. „შურითა ეშმაკისათა“ შთამომხდარი,  
„სოფლისა გამხრწნელი“ სიკვდილი, როგორც ჩანს, ყოვლის  
ბოლოს მომღები მაინც ვერაა და მისი სისასტიკისგან განრიდება  
სულეთის ნანატრ სივრცეში დაბინადრებით არის შესაძლებელი:

„ღმერთო (,) მეც ღირსი გამხადე (,) სადაც  
სამოთხე შენია (,) იქ მაინც ნათლად მამყოფე (,)  
რადგან სიკვდილი



ძნელია (,) მიწა, შენი ვარ, უფალო (,) სიკვდილი  
 სულის მტერია (.)“ (8,85)

ზოგ ეპიტაფიას, გარდა მხატვრული ღირებულებისა, ისტორიული წყაროს მნიშვნელობაც აქვს. ბოლო ასწლებულების საქართველოს ისტორიის ავბედითი პერიოდები, თუმცა ნაკლებად, მაგრამ მაინც, თავის ასახვას პოულობს ეპიტაფიურ პოეზიაში. ასე, მაგალითად, სოფელ შილდის შუაგულში, „ბულვარ-დად“ წოდებულ მომცრო მინდორზე მდებარე სამარის ქვანეკითხულობთ:

„რა შამოვიდა კახეთს შამილი იგი უსჯულო ურწმუნო  
 მტერი  
 და მოაოხრა გამოლმა მხარე გაღმა გაგზავნა ცხენით  
 სპა ბევრი  
 იავარი ქმნა და ტყვე დიდ ძალი და მეც მათ შორის  
 ვიქმენ ნაწერი  
 გულს განგმირული თავ მოკვეთილი მეცა მახვილი მათ  
 ხელთ ნაჭერი  
 და ამ უწყალოთ მკვდარსა შენდობა გთხოვთ რომ  
 მიბრძანოთ მე შესაფერი“.

ქვის მეორე მხარეს შემდეგი ტექსტია ამოკვეთილი:

„წელსა ჩყნდ სა იულისის დსა  
 აწ ვმდბარეობ შავსა მიწასა და ამა დიდსა ლოდსა ძირსა  
 მე დარეჯანი ცოლი მერაბის გვაროვნობით გამყრელი ძისა  
 გამგის ყმამამულთა მის დავეითისა თაყაღობით ჭავჭავა ძისა.“

არის ეპიტაფიები, რომლებიც ქვეყნის რთული საშინაო პოლიტიკური ვითარების მსხვერპლთ გვაცნობს. ერთი ასეთი ეპიტაფია ცაგერის რაიონის სოფელ ოყურეშის ეკლესიის საფლავის ქვანე ამოუკითხავს მარი ბროსეს: „ეჰა მხილველნო და აღმკითხველნო, ლოდსა ამას ქვეშე მათის უგანათლე-

ბულესობის დადიანის ლეონის სამფლობელოს ყმა მოურავი მანდარია გრიგოლი, მათის ბრძანებით წარვლენილი ვიქმენ ორგულთა აფხაზთა ზედა და თოფთა მიერ მოვიკალ, ორ-მოც და ათისა წლისა განმლეველ-მან, დაუტევე საწუთო ესე და საყვარელი მეუღლე და თ სი ჩემი, და დავეფალ იწროსა საფლავსა შინა. წელსა ქრისტეს აქეთ ჩყლგ (1833), თთვესა თებერვალსა კე (25)“ (7,528).

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მოძიებული წმინდა ეპიტაფიური ლექსების არქიტექტონიკა, ჩვენს ხელთ არსებული მასალის მიხედვით, თანაგვარ შემოქმედებით პრინციპებს ემყარება. ეპიტაფიის ძველთაგან მომდინარე მყარი სალექსო ფორმებიდან გადახრა და გადახვევა გვიანდელი მოვლენა ჩანს. შესაბამისად ამისა, საგრძნობლად დამიანებული ძველი საფლავის ქვებისა და მარმარილოსაგან დამზადებული თანამედროვე საფლავის ქვების წარწერები აშკარად განსხვავდება ერთმანეთისაგან როგორც სათქმელის, ისე სალექსო ფორმის მხრივ. ეპიტაფიის ახლანდელ ავტორთა სტრიქონებში ჭარბად იჭრება დღევანდელი ყოფა-ცხოვრებისთვის ნიშანდობლივი რეალიები. სხვაგვარია ენობრივი ქსოვილიც. ამ ანბანურ ტექსტში დასარწმუნებლად ერთურთს შევუდართოთ დროით საკმაოდ დაშორებული ეპიტაფიის რამდენიმე ნიმუში.

ნაწყვეტი გიორგი XIII-ის ძის ჯიბრაილის ეპიტაფიიდან:

„... გარემოებამ, სოფლისამ მეც მცა ხუედრი  
და მწირ მყო უცხო, უცხოთა ქვეყანასა,  
ყრმობისა ჟამსა, შვერდომით მრავალ ტკივილს  
რომლის ბუნებას მივეც ვალი  
და ცრემლოვან-ვყავ, მშობელი დედოფალი“ (7,399).

1937 წლის წარწერა საფლავის ქვაზე სოფელ ფარსმაში:

„უდროოდ დღენი მომისპო  
ამა სოფლისა ცქერამა,  
ვერ დამაბრუნა უკანა

დედისა ცრემლის დენამა,  
სამყოფლად ბნელი სამარე  
მარგუნა ბედის წერამა,  
მე გთხოვთ ძეგლისა მნახველსა  
შენდობა მითხრათ ყველამა.  
აქა მდებარე  
მიცი მოსეს ძე ქააძე“ (1,46).

სავალდებულო სამხედრო სამსახურში ტრაგიკულად დაღუპული ემზარ ადამის ძე უჯირაულის (1961-1983) საფლავის ქვას წარწერა სოფელ ზემო ალვანში:

„ჯარისკაცით ვეძმე ყუმბარას,  
მერგო სიკვდილი ჯარისკაცული,  
ყველა ოცნება გულში ჩავიკალ,  
ყველა ტკივილი და სიხარული.  
გული ვატკინე მშობლებს და ტოლებს,  
ველარ დავლახე კაცური გზები,  
ოცდაორი წლის ავენტე სანთლად  
და სიჭაბუკის ვიკმარე წლები“.

ძველი დროის ეპიტაფია ჟანრისთვის სავალდებულო კანონიკური კომპოზიციური აღნაგობით, მეტი შინაგანი სიმტკიცით და დახვეწილობით ხასიათდება. ყოველი სიტყვა სათქმელის მიზანსწრაფულ გამოხატვას, არსებითის გადმოცემას ემსახურება, რასაც ვერ ვიტყვით გაცილებით გვიანდელი, მომდევნო ასწლეულებსა და ათწლეულებში შექმნილი ეპიტაფიური ლექსების გამო. ახლო წარსულის თუ ჩვენი დროის ავტორ-მთქმელთა მიერ შეთხზული ეპიტაფიები აღარ ცნობენ სავალდებულო იმ სალექსო ნორმებსა და მოთხოვნებს, რომელთაც ძველ სამაროვნებზე მიკვლეული წარწერები იცავენ და ექვემდებარებიან.

ეპიტაფიებში უფრო მეტად, ვიდრე ხალხური პოეზიის სხვა რომელიმე ჟანრში, თავს იჩენს ერთგვარი ლექსიკური კონსერვა-

ტიზმი, მხატვრული ღირებულების ნაირსახეობათა სიმცირე და სალექსო ფორმების სტაბილურობა.

ეპიტაფიის ტრადიციული სახე ზოგადქართულია. მიცვალებულთა გულისტკივილის გადმოცემა, უმეტეს შემთხვევაში, დაახლოებით ერთი და იგივე, ანალოგიური ფრაზეოლოგიით ხდება. თვალსაჩინოებისთვის ერთმანეთს შევუდართო ტერიტორიულად საკმაოდ დაშორებულ რეგიონებში, ლიხვის ხეობასა და ყვარლის რაიონის სოფელ შილდის სასაფლაოზე ამოკითხული წარწერები, სადაც მსგავსი სიტყვიერი ფორმულებით „ჩივიან“ თავიანთ უბედობაზე საიქიოს ბინადარნი.

„არ შემიბრალა სიკვდილმა (,) მაგრად მამკიდა ხელია,  
ვეხვეწე ჩემს მოკეთებსა და გადაუგდე ყელია (.)  
ეცადნენ (,) ვეღარ მიშველეს (,) ჩემზედ აიღეს ხელია,  
მე ჩამასვენეს შავს მიწაში (,) სამარეს ყოფნა ძნელია“ (7,214).

შილდის სასაფლაოზე ამოკითხული ეპიტაფიები:

„არ შემიბრალა სიკვდილმა, მაგრათ მომკიდა ხელია,  
შევეხვეწე ჩემს ქმარ-შვილსა და გარდაუგდე ყელია,  
ეცადნენ, ვეღარ მიშველეს, ჩემზედ აიღეს ხელია“.

„აჰ, უბედურმა სიკვდილმა რა უდროოდ მიგო მამე,  
მამამორა წუთისოფელს, შავს მიწაში დავიმარხე“.

როგორც ვხედავთ, შესადარებელი ეპიტაფიები თითქმის უცვლელად იმეორებს ერთმანეთს. თანავარია მათი ვერსიფიკაცია და ინტონაციური წყობა. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ ეპიტაფიური ლექსები, უფრო ზუსტად, ამ ლექსების სახეობრივი სტერეოტიპები, დაუბრკოლებლად გადადიოდა და ვრცელდებოდა საქართველოს ერთი კუთხიდან მეორეში.

ეპიტაფიების მხატვრული სამყარო, ამ სახის ნიმუშთა „ავტონომიურობისა“ თუ თემატური შეზღუდულობის გამო, არ არის მაინცდამაინც ფართო და მრავალფეროვანი. ეპიტაფიის ავტორი, როგორც უკვე ითქვა, ტრადიციის ფარგლებში ტრიალებს და ამჟღავნებს სწრაფვას ნოვატორული ფერებისა თუ ფორმებისა-

კენ. პოეტურ გაქანებას ამ ტიპის ლექსებში სიცოცხლის სპირიტის მკაცრი განსჯა ცვლის, რაც, თავისწილ, გამოხატვის ადეკვატურ ფორმას და ბგერწერას მოითხოვს.

საფლავის ქვათა წარწერების თანახმად, სიკვდილი „მუხთალი“ და „გაუკითხავია“. იგი „ხვთისაგან დავალებულ“ თავის მისიას ასრულებს, არ არჩევს არც მდიდარს და არც „ღარიბს შეწუხებულს“ (7, 234; 250; 255). შეუბრალებელი სიკვდილი წარმოსახულია სულიერ არსებად, რომელიც მორიგ მსხვერპლს „მაგრად ჰკიდებს ხელს“ და „მავს მიწაში“ მიჰყავს. სიკვდილის წინაშე უმწეონი არიან გარდაცვლილის მოკეთეები. დიდი ცდის მიუხედავად, ისინი ვერაფერს შევლიან და „ხელს იღებენ“ თავიანთ ახლობელზე (სეცადნენ, ვეღარ მიშველეს, ჩემზედ აიღეს ხელია“). ეპიტაფიებში არცთუ იშვიათად ფიგურირებს „მუხანათი“ სიკვდილის მიერ დაგებული „მახე“, მზისა და მთვარისაგან ადამიანის მომშორებელი, ნათელი დღის დამბნებელი. „ბნელს“ მყოფი გარდაცვლილის სურვილია, რომ ღმერთმა დაიხსნას მისიანები უდროო განსაცდელისაგან.

„ამა სოფლით გასული“, „ცივ-ბნელ, ვიწრო სამარეში“ საუკუნოდ ჩაძინებული მორწმუნე კაცი იმედოვნებს, რომ „თითო შენდობის“ თქმით მისი სული ზეცას ავა (7,143); ანდა მიცვალებული ღმერთს ევედრება, რომ სამოთხის ნათელში ყოფნა აღირსოს, „რადგან სიკვდილი ძნელია“ (7, 192; 249).

უშვილძირო ანუ „უნაწილო“ ადამიანი ამბობს:

„ამ წუთი სოფლისგან არ მეცა წილი,  
ზეცას იქნება ჩემი „ქორწილი“ (7,259).

ეპიტაფიებისთვის არც მეორმოსვლის, მკვდრეთით აღდგომის მოტივია უცხო.

„ამა ლოდს ქვეშ დანერგულ ვარო,  
ნერგი მიწისა ამომცქერალი“, -

ნათქვამია ერთ-ერთ ნიმუშში.

აი, ის ძირითადი თავისებურებანი, რაც ეპიტაფიურ შემოქმედებას ახასიათებს და სამგლოვიარო პოეზიის ცალკე სახეობად მის სრულყოფილებიან არსებობას განაპირობებს.

ეპიტაფიური ლექსის შექმნა დღესაც გრძელდება, თუმცაღა მისი კლასიკური ფორმა, რაც დრო გადის, თანდათან იცვლება და საფლავის ქვებზე ჩნდება წარწერები, რომელთაც, ხშირ შემთხვევაში, არაფერი აქვთ საერთო ჭეშმარიტ ხალხურ პოეზიასთან.

### ლიტერატურა

1. ბარდაველიძე ვ., აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები, ტ. II, თბ. 1985.
2. ბარდაველიძე ვ., ინდივიდუალური და კოლექტიური შემოქმედების ურთიერთობის საკითხი ფოლკლორში, ლიტერატურული ძიებანი, ტ. I (XVI), თბ., 1986.
3. იოსელიანი პლ., ცხოვრება გიორგი მეცამეტისა, თბ., 1978.
4. კოტეტიშვილი ვ., ქართული ხალხური პოეზია, თბ., 1961.
5. ლექსო, არ დაიკარგები, შემდგ. ალ. ჭინჭარაული, თბ., 1985.
6. ლოლაშვილი ი., არსენ იყალთოელი, თბ., 1978.
7. მეგრელიძე ი., სიძველეები ლიახვის ხეობაში, წ. I, თბ., 1984.
8. მეგრელიძე ი., სიძველეები ლიახვის ხეობაში, წ. II, თბ., 1997.
9. ჟორდანია თ., ქრონიკები, III, თბ., 1967.
10. სობარულიძე ქს., საწესჩვეულებო პოეზია, იბ. ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, I, თბ., 1960.
11. ქართული კლასიკური პოეზიის ანთოლოგია, ბ., 1980.
12. ქართული მწერლობა, ტ. II, თბ., 1987.
13. ქსე, ტ. 4.
14. ქართული ხალხური პოეზია, X, თბ., 1983.
15. Бахтин В.С. Один из неучтенных песенных жанров, Русский фольклор, XVI, Л., 1976.
16. Вардиман Е., Женщина в древнем мире, М., 1990.

## არქიტექტურა და სასწავლო ხელოვნება

ზაზა სხირტლაძე

### ტაპირი ივერონის მახლობლად

ათონის მთის საკრალური იდუმალების შეცნობა ისევე რთულია, როგორც მის ტყით დაბურულ ფერდობებს შეფენილ ან ზღვის პირას, კლდოვან ქიმებზე წამომართულ დიდ მონასტრებსა თუ მცირე სამყოფლებში გარინდულ მარადიულობასთან ზიარება. აქ თვით გარემო განგაწყობს კრძალვით, ზოლო მონასტრების ზილვა და მის მესვეურებთან ურთიერთობა მრავალი აღმოჩენის საწინდარია. უჩვეულობისა და მოულოდნელობის გრძნობა ერთ-ერთი უმთავრესია ათონზე ყოფნისას. აღმოსავლურ-ქრისტიანულ სამონაზვნო გარემოს შერჩეულ თვალს თავდაპირველად უცხოვდ ხვდება მონასტრების გალაგებზე მრავალ სართულად დაშენებული აივნის სენაკების რიგები, ეკლესიების, სამრეკლოების, სატრაპეზოების, სხვა ნაგებობათა ნაირფერად შედეხილ-გამშვენებული ფასადები. ამასთან ერთად, ყველაფერს ატყვია მარადიულობის ბეჭედი - მრავალგზისი აღდგენა-გადაკეთების კვალი აქ რამდენადმე უცნაურად მოჩანს იმ უცვლელობის ფონზე, რომელიც ყველგან და ყველაფერში შეიგრძნობა. დღეს უკვე აღარავინ უწყის (ალბათ არც არავის უცდია აღენუსხა) ასწლეულების მანძილზე ათონზე დაფუძნებული მონასტრების, სკიტების, მარტომყოფელთა სენაკების, მცირე სამლოცველოების რაოდენობა თუ ადგილმდებარეობა. მონასტრიდან მონასტერში მოკლე გზით - საგანგებოდ მოკირწყლული ბილიკებით - გადასვლისას, ზშირფოთლოვან ტყეებში ვიწრო სავალს მინდობილი მოგზაური თუ პილიგრიმი უთუოდ წააწყდება დრო-ჟამისაგან გაპარტახებულ, გალაგვით შემოზღულულ მომცრო ეზოს, დაშლილ-დარღვეული ნაგებობებით, კედლებჩამოქცეული სამლოცველოთი. მათ შორის მხოლოდ ზოგიერთის სახელი და

ისტორიაა ცნობილი, ნაწილი კი, მის მკვიდრთა მსგავსად, მარადიულობას შერწყმია და სულიერების უტყვე ძეგლად ქცეული, უჩვეულო კრძალვის გრძნობას იწვევს.

1993 წლის მაისის თვეში, ათონზე ყოფნისას, ერთ-ერთი ასეთი კომპლექსის ნახვა მირჩია ივერონის მონასტრის ბერმა, მამა ეიდენმა. მამა ეიდენი წარმოშობით ახალი ზელანდიიდანაა. იგი ხატმწერია და კარგად ერკვევა ხელოვნებაში; სამომავლოდ ინგლისში დამკვიდრებას აპირებს და სურს აავოს ტაძარი, რომელიც, მისი სურვილისამებრ, ძველი შუამთის მონასტრის მცირე გუმბათიანი ეკლესიის სახისა უნდა იყოს. მამა ეიდენის ვარაუდით, მის მიერ ივერონის მახლობლად მინიშნებული კომპლექსის სამლოცველოს გარკვეული საერთო უნდა ჰქონოდა ძველ ქართულ საეკლესიო არქიტექტურასთან. ჩემი მეგზური მამა გერასიმე იყო, ისიც ივერონელი ბერი, რომელსაც ახლა მონასტრის მოშორებით დამკვიდრებულ, სახელგანთქმულ ათონელ მოღვაწეზე, მსცოვან მამა მაქსიმეზე ზრუნვა ევალება და ამის გამო ივერონის შემოგარენი შესანიშნავად იცის.

ერთ-ერთი იმ მრავალ ბილიკთაგან, რომელიც ივერონს სხვა მონასტრებთან აკავშირებს, ჩრდილო-აღმოსავლეთით შელმართს მიუყვება. ხელმარცხნივ, მაღალ ბორცვზე მოჩანს წმ. იოანე ღვთისმეტყველის მონასტრის ნანგრევები. ეს ათონზე ქართველთა უკანასკნელი სამყოფელია. აქ დამკვიდრებულან ისინი გასული საუკუნის 60-იან წლებში ივერონიდან გამოძევების შემდეგ. ძველი მონასტრებისა თუ სკიტებისაგან დარჩენილი ცალკეული ნაგებობები აქა-იქ, გარშემო, სხვაგანც ხვდება თვალს.

ძველისძველი, საგულდაგულოდ მოკირწყლული ბილიკის პირას აგებული წყარო ძირითადი ნიშანია ამჟამად მიტოვებული ნამონასტრალის მისაგნებად. ამ წყაროდან ხელმარცხნივ, დაბალ ტყეში, ასიოდე მეტრის დაშორებით, ბექობზე დგას სწორკუთხა გალავნით შემოზღუდული მცირე კომპლექსი. იგი ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში მდგომ, სანახევროდ გალავნის გარეთ გამოწეულ გუმბათიან ეკლესიას და მის პირისპირ, სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში აგებულ ორსართულიან საცხოვრებელს აერთიანებს. ნაგებობის (სამრეკლოს?) კვალი ჩანს კომპლექსის



სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეშიც.

ეკლესიის მნახველს თავიდანვე უცნაური გრძნობა ეუფლება - ნაგებობა თავისი გადაწყვეტით რამდენადმე უჩვეულოა ათონური საეკლესიო ხუროთმოძღვრული ტრადიციისათვის (სურ. 1). მართლაც, წმინდა მთის მონასტრებისათვის შეჩვეულ თვალს რამდენადმე უცხოვდნებდა როგორც მისი დაბალი, შედარებით მძიმე, პროპორციები, ისე წახნაგოვანი გუმბათის ფორმა; განსაკუთრებით ნიშანდობლივი კი სამშენებლო ტექნიკა და, ამის შესაბამისად, ნაგებობის ერთიანი გარესაზის მხატვრული გადაწყვეტა: ტაძარი ნატეხი ქვითაა აშენებული; აქა-იქ (ძირითადად კუთხეებში) ჩაურთავთ აგურიც, თუმცა იგი არ თამაშობს რაიმე არსებით როლს იმ საერთო შთაბეჭდილებაში, რომელიც ნაგებობის ფასადთა ხილვისას იქმნება. ნაღესობისაგან დაუფარავი კედლის ზედაპირი, ქვითკირის დულაბის მოთეთრო ფონზე მიმობნეული სხვადასხვა ზომისა და ფერის ქვებით, როგორც თავისი პლასტიკით, ისე ფერადოვნებით, ხელქმნალობით, აღმოსავლეთის საქრისტიანოს საუკუნოვან ტრადიციებს უფრო მოაგონებს მნახველს, ვიდრე იქვე, სულ რამდენიმე კილომეტრის დაშორებით არსებულ ეკლესია-სამლოცველოებს შელესილი და საგანგებოდ შეფერილი კედლებით. ამ შთაბეჭდილებას გარკვეულწილად სარკმლების მორთულობის ხასიათიც აძლიერებს. შედარებით დაბალ, ფართო დიობებს სუფთად გათლილი, რუხი ფერის ქვის სამი ბლოკი ქმნის. აღმოსავლეთ და ჩრდილოეთ ფასადებზე ზედა კვადრი სწორკუთხა მოხაზულობისაა და მასში შეისრული ფორმის თავსართი ერთიან სიბრტყედ არის ჩაკვეთილი. სამხრეთი ფასადის სარკმელზე თავად ზედანს აქვს შეისრულ-შეტეხილი ფორმა (ამ შემთხვევაში უფრო ჩაფხუტის დარი), მის ჩაღრმავებულ, იმავე მოხაზულობის, არეს კი შუაში მრავალფურცლოვანი ვარდული ამკობს.

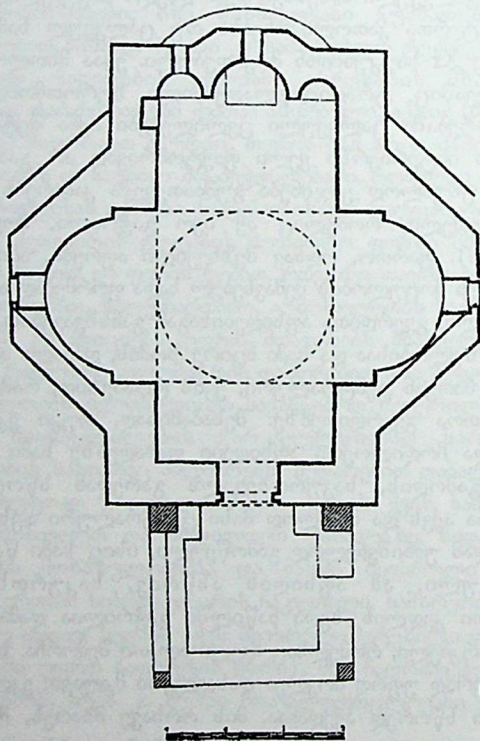
ამ თავშეკავებულ, მწირ სამკაულს ნაგებობის გარესაზის მხატვრულ გაზრებაში თავისი, ათონური ტრადიციისათვის ასევე რამდენადმე უჩვეულო, მაზვილები შეაქვს. იგი, ამასთანავე, გარკვეულ ქრონოლოგიურ მონაკვეთზეც მიუთითებს; აშკარაა, რომ ეს ფორმები XVI-XVII საუკუნეებზე ადრეული ვერ იქნება და,

ამდენად, ძეგლის თავდაპირველი მშენებლობისა თუ არა, მისი განახლება-გადაკეთების (ან მორიგი გადაკეთების) ეტაპს უნდა უკავშირდებოდეს.

რაც შეეხება ეკლესიის გეგმას, იგი ამ მხრივ სავსებით შეესაბამება ადგილობრივ ტრადიციას (ნახ. 1) - სწორედ ტრიკონქის ცალკეული სახესხვაობები დაედო საფუძვლად წმინდა მთის მონასტერთა კათოლიკონებსა თუ ცალკეულ სამლოცველოებს უკვე XI საუკუნიდან მოკიდებული. ესაა მხოლოდ, რომ ამ შემთხვევაშიც ტრადიციულადქმნილი ზუროთმოძღვრული ტიპის გააზრებაში ცალკეული ცვლილებები იქნა შეტანილი:

გუმბათს ინტერიერში ყელი ფაქტობრივად არ გააჩნია და მისი თალი უშუალოდ ებჯინება გუმბათქვეშა კამარებს (ერთადერთი სარკმელი, რომელიც აქ იყო გაჭრილი, მოგვიანოდ ამოუქოლავთ). ფართო, ოდნავ შეზნეული აფრები, ამის გამო, აქ მარტოოდენ მოცულობის შემავსებელ სადა ფორმებად აღიქმება. საკურთხეველი, გვერდითა აფსიდებისაგან განსხვავებით, სწორკუთხა მოხაზულობისაა და სამი მცირე ზომის, დაბალი აფსიდით სრულდება. მათგან ცენტრალური, ქვის ტრაპეზით, რამდენადმე უფრო ფართოა გვერდითებზე. შესაბამისად, თუკი ეკლესიის სამხრეთი და ჩრდილოეთი აფსიდები ფასადებზე სამი ფართო წახნაგით გამოდის, საკურთხეველს გარედან სწორკუთხა მოხაზულობა აქვს და მხოლოდ მისი ცენტრალური აფსიდაა ამ მოცულობიდან უმნიშვნელოდ გამოწეული, ისიც სამი წახნაგით შემოზღუდული. ამ აფსიდის ასწრივ, საკურთხეველის აღმოსავლეთი კედლის ზედა ნაწილში გაჭრილია დამატებითი თაღოვანი სარკმელი, რომელსაც ძველი ალათი შემორჩა. საკურთხეველზე ბევრად უფრო მოკლეა დასავლეთი მკლავი; ეკლესიაში შესასვლელი სწორედ აქედანაა. მის ორსავე მხარეს, მკლავის დასავლეთ კედელზე, დაბალი (115 სმ სიმაღლის) თაღოვანი ნიშა ყოფილა, რომლებიც მოგვიანოდ ამოუვსიათ. მკლავის დასავლეთისავე ფასადს ქვემოთ, მიწის დონიდან 90 სმ სიმაღლეზე, ვიწრო თაროს სახის კარნიში გაუყვება. დაბალი, 35 სმ სიმაღლის ხარისხი, რომელიც ეკლესიას გარს შემოუყვება, ნატეხი ქვითვეა ამოყვანილი; აღმოსავლეთი ფასადის ცენტრალურ

ნაწილში, შვერილი აფსიდის გარშემო, მას ნახევარწრიული მოხაზულობა აქვს. ეკლესიის საბურავად გამოყენებულ მორუხო ფიქალს ალაგ-ალაგ ჟანგისფერი ხავსი მოსდებია, ამას კი ფერადოვანი თვალსაზრისით მიმზიდველობის დამატებითი აქცენტი მიუნიჭებია ნაგებობის გარესაზნისათვის.



ნახ. 1.

მონასტერი ამჟამად ორმოცი მოწამის სახელითაა ცნობილი, თუმცაღა ამკარაა, რომ თავდაპირველად იგი წმ. იოანე ნათლისმცემლისად უნდა ყოფილიყო სახელდებული. ადგილობრივ შემონახული ზეპირი გადმოცემის გარდა, ამაზევე მეტყველებს ეკლესიის

სამხრეთი აფსიდის აღმოსავლეთ კედელზე წარმოდგენილი წმ. იოანეს ფრესკა სახე უდაბნოს ანგელოზის სახით - ერთადერთი გამოსახულება, რომელიც მოგვიანოდ (როგორც ჩანს, XIX საუკუნის მიწურულს ან XX საუკუნის დასაწყისში), ფერწერული დეკორის ჩამოფხეკისა და ტაძრის ინტერიერის შეეთორებისას საგანგებოდ იქნა დატოვებული (სურ. 2).

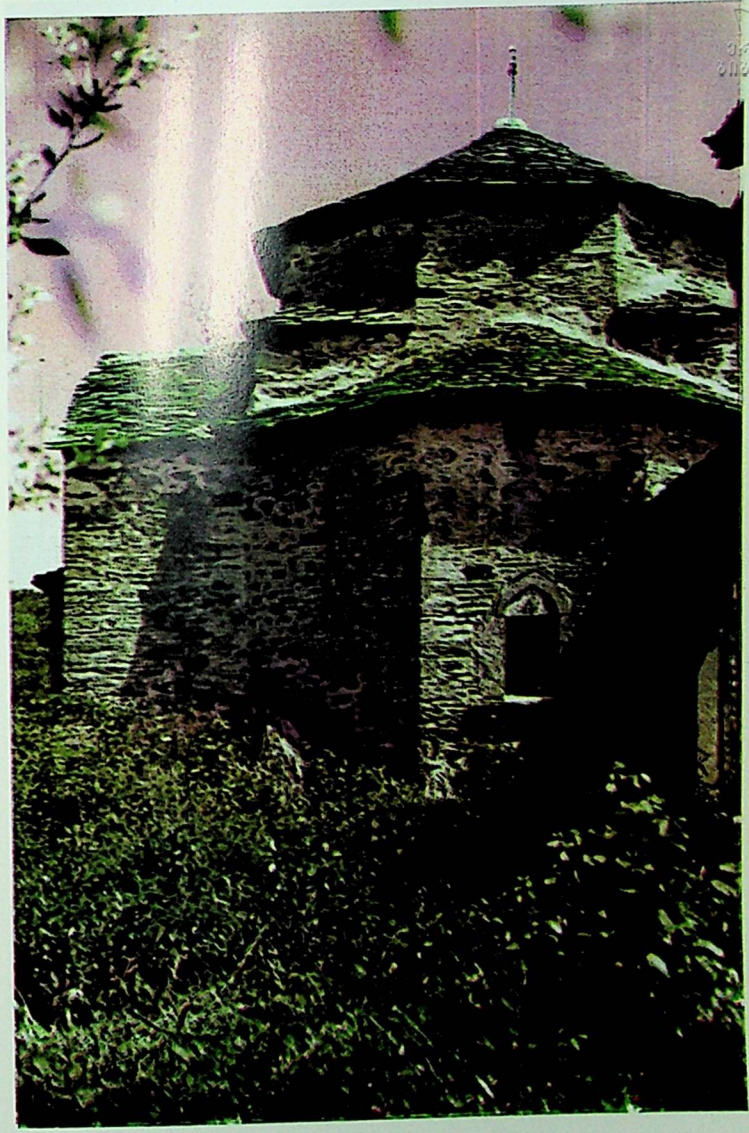
ამ მომცრო საგანეს, ადგილობრივი ტრადიციით იგივე სკიტს, დღესაც ქართულს უწოდებენ. ეს სავესებით ბუნებრივიცაა, რადგან იგი ივერონის უშუალო სიახლოვეს, მისგან ორიოდე კილომეტრის დაშორებით მდებარეობს და მის მრავალრიცხოვან განშტოებათა რიგში შედიოდა.

საისტორიო წყაროებში ნათლისმცემლის სახელობის სკიტის თაობაზე ცნობების მოძიება და მისი ცხოვრების ცალკეულ ეპიზოდთათვის თვალის მიდევნება სამომავლო საქმეა. ერთადერთი, რაზეც ამჯერად შეიძლება ყურადღების გამახვილება, ესაა ივერონის ისტორიის მასალებში დაცული ცნობა იმის თაობაზე, რომ ათონზე და მის გარეთ ქართველთა მონასტრის კუთვნილი სალოცავებისა და სავარგულების ნუსხაში პირველად დასახელებულია ივერონიდან ორ ვერსზე მდებარე წმ. იოანე ნათლისმცემლის სკიტი.<sup>1</sup> ამ ცნობაში ისიცაა მითითებული, რომ ამ ადგილზე მცირე მონასტერი ქართველებს VIII საუკუნეში აუგიათ, XII საუკუნეში იგი გაუკაცრიელებულა, მოგვიანოდ კი, XVI საუკუნეში აღდგენილ იქნა ღირსი მოწამის, იაკობის მიერ. ძნელი სათქმელია, ეს ცნობა ზემოთ აღწერილ კომპლექსს მიემართება თუ ივერონის კუთვნილ სხვა, უფრო დიდსა და მნიშვნელოვან მონასტერს. ეჭვს ბადებს მითითებაც ქართველთა მიერ მისი VIII საუკუნეში აგების თაობაზე. ყოველივე ამის მიუხედავად, გვერდს ვერ აუვლით იმ ფაქტს, რომ ეს მცირე მონასტერი უთუოდ ივერონთან იყო დაკავშირებული და მისი ეკლესია, აგებისას თუ განახლებისას, ხუროთმოძღვრული თვალსაზრისით საკმაოდ ორიგინალურად იქნა გადაწყვეტილი.

1. А. Натроев, Иверский монастырь на Афоне, Тифлис, 1910, с. 67-68.

ეკლესიისათვის მოგვიანოდ ოთხ სვეტზე დაყრდნობილი და ორფერდა სახურავით დაბურვილი, ღია ფანჩატურის დარი სტოა მიუდგამთ. მისი სამხრეთ-აღმოსავლეთი სვეტის სამხრეთ პირზე, საკმაოდ მაღლა ჩასმულ თეთრი ფერის ფილაზე ამოღარული ბერძნული წარწერა სავანის გვიანი აღდგენა-განახლების შესახებ მოგვითხრობს. იგი 1735 წლითაა დათარიღებული და ეკლესიის იმჟამინდელ კტიტორად ივერონელ პროიდუმენოსს იერემიას ასახელებს. იმხანად ივერთა მონასტერს ბერძნები წინამძღვრობენ. როგორც ჩანს, მითითებული წარწერაც იმ ვითარების ამსახველია, რომელსაც XIX საუკუნის 60-იან წლებში ივერონიდან ქართველთა გამოდევნა მოჰყვა. კომპლექსის ბოლო განახლება კი XIX საუკუნის მიწურულს უნდა მომხდარიყო. ამ პერიოდზე მიუთითებს მონასტრის ეზოში შესასვლელი თაღოვანი კარიბჭის თავზე ამოკვეთილი თარიღი - 1899, აგრეთვე ეკლესიის კარის არქიტრავეზე, დეკორაციული ვარდულის ორსავე მხარეს განაწილებული - 1900. ამ აღდგენისას, როგორც ჩანს, საბოლოოდ წარიხოცა წმ. იოანე ნათლისმცემლის სკიტის უწინდელ მესვეურთა კვალი, განადგურდა მხატვრობა, რომელშიც ასევე შეიძლება ყოფილიყო მინიშნება ეკლესიის ამგებთა თაობაზე, თვით მათი სახეებიც კი.

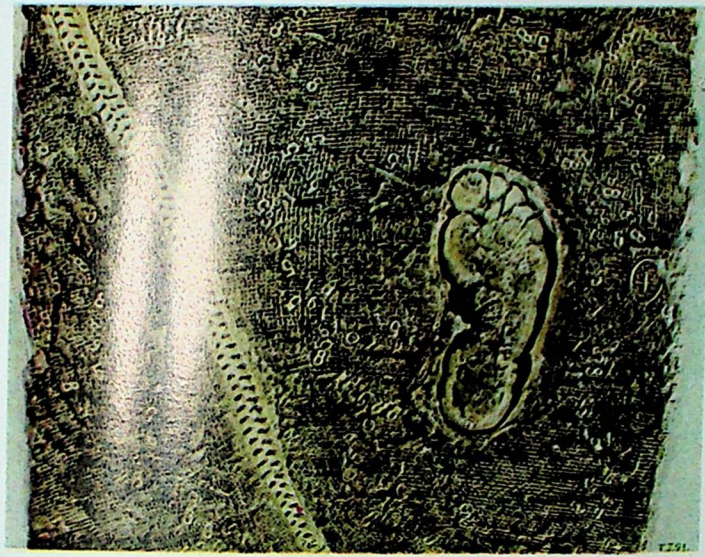
თუ რა ბედი ეწია შემდგომში წმ. იოანე ნათლისმცემლის სკიტს, უცნობია. ამის თაობაზე ივერონში არავინ უწყის, ძველი საბუთები კი ამასთან დაკავშირებით საგანგებოდ ჯერ არავის უკვლევია. თუმცაღა, შემორჩა გადმოცემა და ტრადიცია - ყოველივეზე უფრო მყარი და პატივდებული საუკუნოვანი მუდმივობით გარინდულ ათონის სამონასტრო გარემოში.



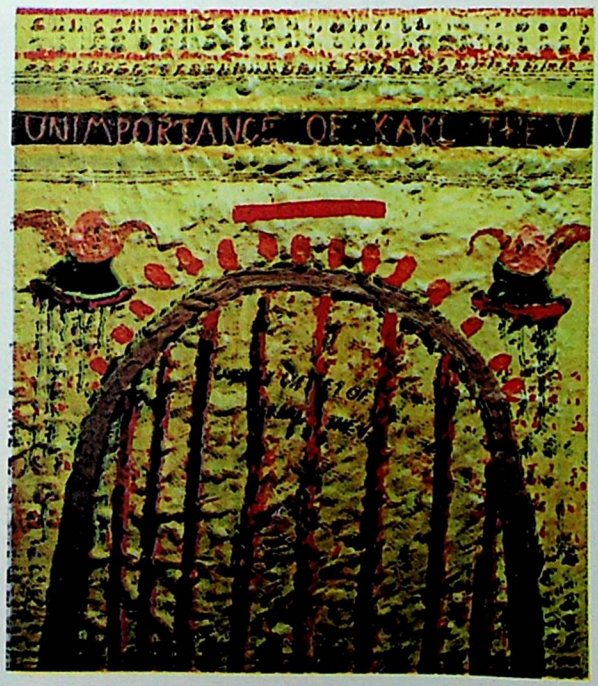
იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია ივერონის მახლობლად.  
ხედი სამხრეთიდან.



იოანე ნათლისმცემლის ფრესკა ეკლესიის სამხრეთი აფსიდის  
აღმოსაელეთ კედელზე.  
აფსიდის.



თ. ჯავახიშვილი. ნაბიჯი.



მ. შენგელია. კარლოს V-ს უმნიშვნელობა.

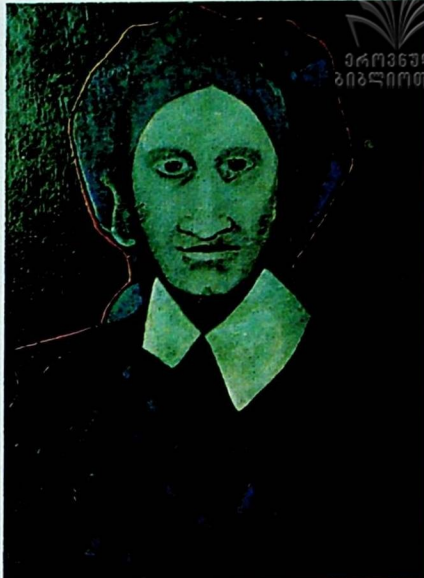




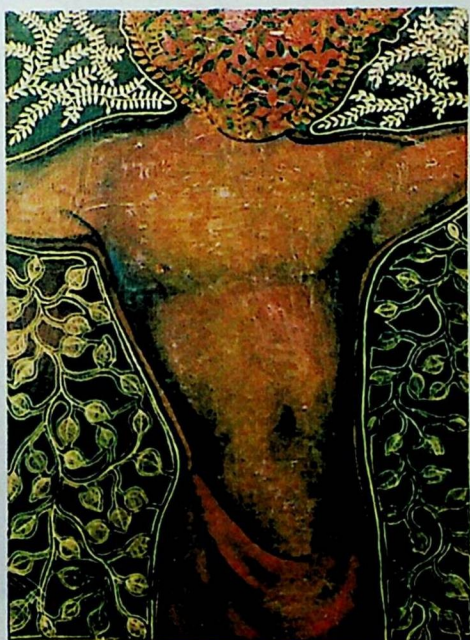
თ. ჯავახიშვილი. ათელის წერტილი.



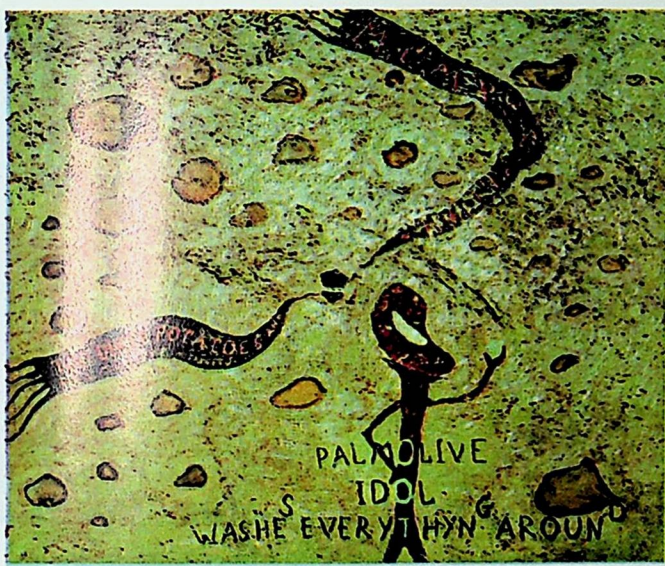
თ. ჯავახიშვილი. სპილო



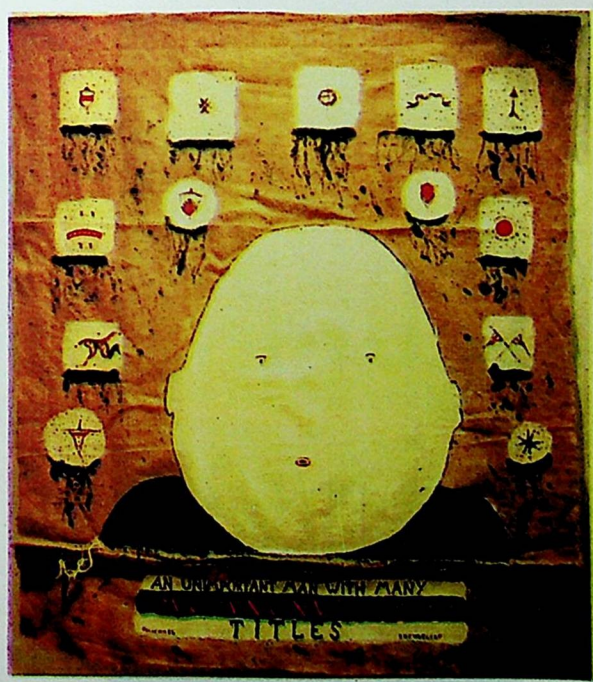
დ. ალექსიძე. სერიიდან სამოქალაქო ომის გმირები.



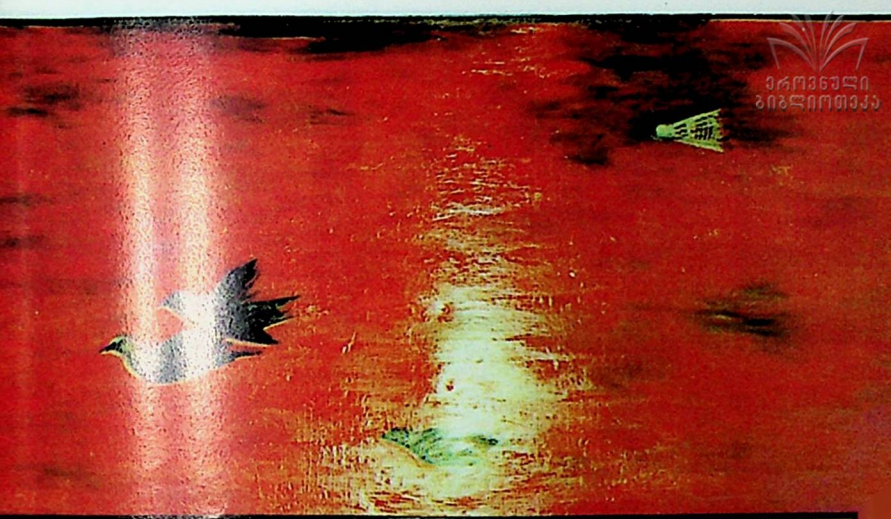
დ. ალექსიძე. ჯვარცმა.



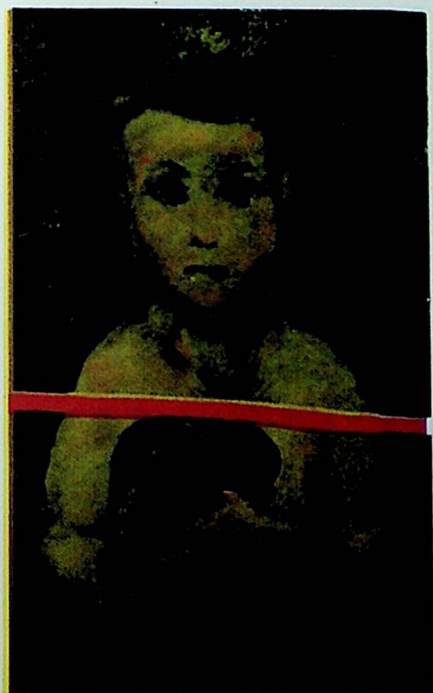
მ. შენგელია. პალმოლივის კერაბი.



მ. შენგელია. უმნიშვნელო კაცი.



მ. გოგრიშვიანი. ფრენა.



მ. გოგრიშვიანი. ნადირობის სეზონის გახსნა.

ნ. ცეცხლაძე. ყვავილების ძღველი.



კ. სულაბერიძე. აქტრისა მარგალიტა.

## XX საუკუნის ხელოვნება

დავით ხოშტარია

### ტრანსკავანგარდი და ქართული მხატვრობა

(წინასწარი შენიშვნები)

მეოცე საუკუნის ბოლო მესამედი დასავლურ კულტურაში მნიშვნელოვანი ძვრებით აღინიშნა. 1970-იანი წლების დასაწყისისათვის რადიკალურმა ავანგარდმა არსებითად ამოწურა თავისი თავი და კრიზისის ფაზაში შევიდა. 1960-იანი წლების აგრესიულ-კრიტიკული პათოსი, ნოვაციებისადმი დაუოკებელი სწრაფვა შეიცვალა უფრო ზომიერი, ტრადიციული ფასეულობებისაკენ მიმართული ორიენტაციით, რომელსაც კულტუროლოგები ერთსულოვნად განსაზღვრავენ, როგორც „ნეოკონსერვატულს“ და „კონტრეფორმატორულს“. ეს ორიენტაცია უფრო სტაბილური და საფუძვლიანი აღმოჩნდა, ვიდრე ზოგიერთებს ეგონათ - ის არა მხოლოდ შენარჩუნდა მომდევნო პერიოდში, არამედ გაძლიერდა და გაღრმავდა კიდევ. თუ 1970-იან წლებში ახალი ტენდენციები ჯერ კიდევ „თანასწორი უფლებებით“ თანაარსებობდა ავანგარდთან, 1980-90-იან წლებში ისინი ფაქტობრივად გაბატონდა მხატვრულ ცხოვრებაში. მათ გამოხატულებად იქცა ისეთი ურთიერთმონათესავე მოვლენები, როგორებიცაა პოსტმოდერნიზმი არქიტექტურაში, ტრანსავანგარდი (პოსტავანგარდი) მხატვრობაში<sup>1</sup> და „ახალი დიზაინის“ მოძრაობა (გამოყოფენ აგრეთვე „პოსტკრიტიკას“, როგორც აღნიშნულ მოვლენათა

1. ეს ტერმინები შეიძლება ერთმანეთს ჩაენაცვლოს, კერძოდ, „პოსტმოდერნიზმი“ (რომელიც, სხვათა შორის, საბჭოური მხატვრული კრიტიკის ტერმინოლოგიის გაგლეჩით არასწორადაა მიღებული ფრანგულ-ინგლისური Post-Modern-იდან) ხშირად იხმარება მხატვრობასთან მიმართებაშიც.

ადექვატური დახასიათებისა და შეფასების პოზიციას). მათი საერთო მხატვრულ-ესთეტიკური საფუძვლების უმთავრეს დამახასიათებელ თვისებათაგან შეიძლება აღინიშნოს ეკლექტიზმი („სხვადასხვა კულტურულ კლიმატთა თანაარსებობა“), სტილისტური და კონცეპტუალური პლურალიზმი, რეტროსპექტივიზმი, სტილიზაცია, ეროვნული მხატვრული ტრადიციის აქტუალიზაცია. ტრანსავანგარდისა და პოსტმოდერნიზმის წარმომადგენლები აკრიტიკებენ ავანგარდს, რომელმაც ხელოვნების განვითარება XX საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული, განსაკუთრებით კი 1960-70-იან წლებში „თავბრუდამხვევ სრბოლად“, სიბლეთა ისტერიულ გამოდევნებად აქცია და რომელმაც მრავალრიცხოვანი „-იზმებისა“ და „-არტების“ დახვევებით ეს განვითარება საბოლოოდ ჩიხში მოამწყვდია, მაგრამ კრიტიკა საკმაოდ შემწყნარებლურია და არ მოითხოვს ავანგარდის რადიკალურ-რევოლუციურ „დამხობას“. ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია 1982 წელს რომში ორგანიზებული გამოფენა საგულისხმო სახელწოდებით „ავანგარდი-ტრანს-ავანგარდი“. მისი მომწყობნი - თავად ტრანსავანგარდის იდეოლოგები - ხაზს უსვამდნენ, რომ ასეთი გამოფენის გამართვა შესაძლებელი გახადა სწორედ ავანგარდის შეურიგებელი პრინციპების მსხვერველამ და წინამორბედი კულტურებისადმი ტოლერანტულ-აპოლოგეტური დამოკიდებულების დამკვიდრებამ. იტალიელი ხელოვნებათმცოდნის მ. კალვეზის მისეღვით, ტრანსავანგარდის ერის დადგომა ნიშნავს მუდმივი პროგრესის ავანგარდისტული უტოპიის სიკვდილს, მაგრამ არ გულისხმობს ავანგარდის პლასტიკური მემკვიდრეობის უარყოფას<sup>2</sup> (უთუოდ ამ კუთხით უნდა აიხსნას ავანგარდისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმების ერთგვარი გამოცოცხლება უკანასკნელ ხანებში, რაც კარგად გამოჩნდა ვენეციის 1992, 1994 და 1996 წლების ბიენალეებზე - ეს ავანგარდის „მკვდრეთით აღდგომა“ კი არ არის, არამედ სწორედ მისი „პლასტიკური მემკვიდრეობის“ გამოყენებაა ტრანსავანგარდული ესთეტიკის ფარგლებში).

2. А. Шукурова, Архитектура Запада и мир искусства XX века. Москва, 1990, гл. 293.

ტრანსავანგარდის კულტურის დამკვიდრებაში დიდი როლი შეასრულეს ვიზუალურ ხელოვნებათა 1980, 1982 და 1984 წლების ბინალეებმა ვენეციაში. 1984 წელს ექსპოზიცია ჩაფიქრებული იყო, როგორც „ხსოვნის ბინალე“ და მიზნად ისახავდა „მზერის წარსულისკენ მიპყრობას, მისი ენისა და ხატების გაცოცხლებას“. ტრადიციისკენ მიბრუნებამ ბუნებრივად მოიტანა სახვითი ხელოვნების ნაწარმოების ტრადიციული ფორმის - ფერწერული სურათის აღორძინება და, შესაბამისად, მხატვრობის, როგორც ხელობის რეაბილიტაცია. ავანგარდი არასდროს აფასებდა ხელოვნათა „ამქრულ“ პროფესიონალიზმს, მათს „სპეციალიზებულ“ ოსტატობას, თავისი არსებობის ბოლო პერიოდში კი დაუინებით ესწრაფვოდა მოესპო მხატვრის მოღვაწეობის, როგორც პროფესიული საქმიანობის ნიშანწყალოც კი. „იყო მხატვარი - ეს ნიშნავს უფრო პოზიციას, ვიდრე პროფესიას“ - აი, ტიპიური კონცეპტუალისტური აფორიზმი, რომელიც გადაჭრით უარყო ტრანსავანგარდმა. ხატვა კვლავ იქცა მხატვრის იდენტიფიკაციის (და თვითიდენტიფიკაციის) ერთადერთ ფაქტორად.

ტრანსავანგარდი ზოგადდასავლური კულტურული მოვლენაა. მეტნაკლები ლოკალური თავისებურებებით მან თავი იჩინა დასავლეთის ყველა ქვეყნის ხელოვნებაში. განსაკუთრებით თვალშისაცემია რომანული ქვეყნების - საფრანგეთის, იტალიის, ესპანეთის წვლილი მის ფორმირებაში. თუ 1960-იანი წლების ავანგარდი უპირატესად გერმანულ-ინგლისურ-ამერიკულ კულტურულ სივრცეში ვითარდებოდა, 1970-90-იანი წლების ხელოვნებაში მკვეთრად გაიზარდა სამხარეთევროპელთა როლი. იტალიელმა და ესპანელმა არქიტექტორებმა (ა. როსი, პ. პორტოგეზი, გ. კანელა, გ. აულენტი, რ. ბოფილი, მ. ნუნეისი, ბარსელონის ჯგუფი MBM), დიზაინერებმა (მილანის ჯგუფები Memphis და Alchimia), მხატვრებმა (ფ. კლემენტე, ს. კია, ე. კუკი), ხელოვნებათმცოდნეებმა და კრიტიკოსებმა (იგივე პ. პორტოგეზი, ა. ბონიტო ოლივა, ჯ. ჩელანტა, ხ. ე. კარასკო) მნიშვნელოვანწილად განაპირობეს პოსტმოდერნიზმ-ტრანს-ავანგარდის დამკვიდრება, განსაზღვრეს მისი თეორია და



პრაქტიკა. ეს მოვლენა შემთხვევითი არ უნდა იყოს. რუსუდან ლორთქიფანიძე აღნიშნავს, რომ 1970-იან წლებში იტალიაში ტრადიციებისადმი ინტერესი უფრო მეტად გაიზარდა, ვიდრე სხვა დასავლურ ქვეყნებში, ისტორია აქ „ბევრისათვის არქიტექტურის პრაქტიკულ მეთოდოლოგიად იქცა“.<sup>3</sup> საფიქრებელია, რომ იტალიელებისა და ესპანელებისათვის, როგორც უფრო კონსერვატული, ტრადიციულ ორიენტირებული ერებისათვის, ტრანსავანგარდული რეტროსპექტივიზმი შინაგანად უფრო ახლობელი, გასაგები უნდა ყოფილიყო. რა თქმა უნდა, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამ ქვეყნებში მძლავრი კათოლიკური ტრადიციის არსებობას - კათოლიციზმი ხომ ისტორიულად ყოველთვის აქტიურად უჭერდა მხარს საზვიათობას, სურათოვნებას, ფიგურატიულობას; მისთვის უცხო იყო იკონოკლასტური ექსცესები - განსხვავებით პროტესტანტობისაგან, რომელმაც თავიდანვე დაუშვებლად მიიჩნია ეკლესიაში ყოველგვარი გამოსახულების არსებობა და რომლის ისტორიასაც ხატებისა და სურათების განადგურების არაერთი შავბნელი ეპიზოდი ახსოვს.

ამ თვალსაზრისით ძალიან საინტერესოა ტრანსავანგარდის გამოვლინება ქართულ ხელოვნებაში - ქართული მხატვრული ზღოვნებაც ხომ (კიდევ უფრო მეტად, ვიდრე სამხრეთევროპული) თავისი ბუნებით რეტროსპექციულია, წარსულის ხატებისაკენ მიმართული, მემკვიდრეობითობის იდეით განმსჭვალული და, შესაბამისად, სურათოვანი. ამ თავისებურებებმა დაღი დასავა ე.წ. ქართულ ავანგარდსაც, რომელიც „წმინდა“ სახით ალბათ არც არასდროს არსებობდა (ან, უკიდურეს შემთხვევაში, არსებობდა რამდენიმე მხატვრის შემოქმედებაში). კარლო კაჭარავამ ჯერ კიდევ 1990 წელს შენიშნა - ვფიქრობ, ძალიან ზუსტად, - რომ „ის, რასაც ქართულ ავანგარდს ვუწოდებთ. . . თითქმის მთლიანად პოსტმოდერნისტულ იერს ატარებს“.<sup>4</sup>

3. P. Lordkipanidze, *Архитектура Италии: 1970-1980*, Тбилиси, 1988, გვ. 71.

4. კ. კაჭარავა, *ქართული ავანგარდი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“*, 1990, №1, გვ. 274.

ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ტრანსავანგარდის, როგორც ცალკე ფენომენის შესახებ ლაპარაკი ფაქტობრივად მხოლოდ 1990-იანი წლებიდან დაიწყო, მისი ისტორია ერთი ათწლეულით ადრე მაინც იღებს სათავეს. შესაძლოა, ბევრისთვის საკამათო იყოს, მაგრამ მგონია, რომ ტრანსავანგარდულ კულტურასთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ე.წ. ნეორომანტიკული მხატვრობის ტალღა (ირაკლი ფარჯიანი, ლევან ჭოლოშვილი, ვია ბულაძე) 1980-იან წლებში. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი, სერიოზული საკითხია და ამჯერად მისი განხილვა ჩემს ამოცანას არ შეადგენს. მე შევეცდები 1990-იანი წლების ქართული ტრანსავანგარდული მხატვრობის მხოლოდ ზოგიერთი თავისებურების წარმოჩენას ერთი გამოფენის მაგალითზე.

ეს გამოფენა 1997 წლის ივლის-აგვისტოში გაიმართა თბილისის ისტორიის მუზეუმში - ქარვასლაში საგამოფენო სექტორის გამგის ლიკა მამაცაშვილის ინიციატივით. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ექვსი მხატვრის - თემურ ჯავახიშვილის, მიხეილ შენგელიას, დავით ალექსიძის, მიხეილ გოგრიჭიანის, ნიკო ცეცხლაძისა და კონსტანტინე სულაბერიძის ნაწარმოებები.

თემურ ჯავახიშვილს ხელოვნების მოყვარულები იცნობენ, როგორც მაღალი მხატვრული კულტურის მქონე, ჩაღრმავებულ შემოქმედს. იგი ერთ-ერთი იმ იშვიათ მხატვართაგანია, რომლებიც პრინციპულად უგულვებელყოფენ საზოგადოებრივი გემოვნების კონიუნქტურას და არასდროს მუშაობენ „ბზრისთვის“. მისთვის ორგანულად უცხოა სალონური ესთეტიკა. ამის უმთავრესი მიზეზი, ვფიქრობ, მხატვრის „ავანგარდული წარსულია“. თ. ჯავახიშვილი არის ქართველ ავანგარდისტთა პირველი თაობის თვალსაჩინო წარმომადგენელი, კონცეპტუალიზმის ერთ-ერთი პიონერი საქართველოში; გარდა მრავალრიცხოვანი ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრებისა, შექმნილი აქვს ობიექტები, ინსტალაციები, ფოტო-არტის, ვიდეო-არტის, საუნდ-პოეზიის, ექსპერიმენტული პოეზიის ნაწარმოებები; განხორციელებული აქვს აქციები და თეატრალური დადგმებიც კი. მთელი ეს მრავალმხრივი შემოქმედება - სამწუხაროდ, ფართო საზოგადოებისათვის ნაკლებად ცნობილი და ზოგჯერ კრიტიკოსთა-

განაც არასაკმარისად დაფასებული - ქმნის ერთ დიდ მხატვრულ სივრცეს, რომელიც გამთლიანებულია ხელოვანის მკაფიო ინდივიდუალობით.

თ. ჯავახიშვილის მხატვრობა ბევრი ნიშნით მჭიდროდ არის დაკავშირებული ავანგარდთან, განსაკუთრებით კი კლასიკური კონცეპტუალიზმის თეორიასა და პრაქტიკასთან, მაგრამ ნატიფი არტისტიზმი და „ინტერესი პლასტიკური გადაწყვეტის სრულყოფილებისა და თავისთავადობისადმი“ (კ. კაჭარავას დეფინიცია) მას ტრანსავანგარდული ხელოვნების წრეში აქცევს. ამ მხრივ გამორჩეულად საყურადღებოა თ. ჯავახიშვილის ორი დიდი სერია, რომლებიდანაც გამოფენაზე ექსპონირებული იყო თითო სურათი - „4“ და „ათვლის წერტილი“. ეს სერიები წარმოაჩენენ უაღრესად მნიშვნელოვან საფეხურს 1980-90-იანი წლების ქართული ხელოვნების განვითარებაში. სპეციფიკური მასალებით (სურათში „4“ - ცემენტით, „ათვლის წერტილში“ - მანანის ბურღულით!) მიღებული ფაქტურა სურათების ზედაპირს ტრადიციული ფერწერისათვის უჩვეულოდ მყარ, ერთგვარად მეტაფიზიკურ იერს ანიჭებს. ეს ზედაპირი კოლორისტულად ძალზე სადაა, თავშეკავებული, ზოგჯერ მთლიანად მონოქრომული. მასზე აქა-იქ ამოტვიფრულია ციფრები, ასოები, იდეოგრამები, სქემატური ფიგურები. ამ ნიშანთა მნიშვნელობა კონკრეტულად, „სიტყვა-სიტყვით“ არ იზიფრება, მაგრამ სურათის საერთო მხატვრულ-იდეურ კონტექსტში ისინი გასაოცარ ზედროულ სემანტიკურ დატვირთვას იძენენ. ამ სურათების „ერთი მიზანი წარსულის სიღრმეში შეჭრაა, მაგრამ ეს არის უხსოვარი წარსული, წარსული დედამიწისა (სამყაროსი) და არა კაცობრიობის დრო“ - წერდა მარინა თაბუკაშვილი.<sup>5</sup> „ათვლის წერტილში“ ნიშანთა მეტყველება გამძაფრებულია კომპოზიციის აგებით - კვადრატული სურათის ცენტრში გაკეთებულია ასევე კვადრატული პატარა ღიობი.

5. მ. თაბუკაშვილი, თემურ ჯავახიშვილის შემოქმედების შესახებ. ქართული ხელოვნების ისტორიის საკითხები: აბაღაზრდა მეცნიერთა კონფერენცია, მუშაობის გეგმა და მოსხვებათა თეზისები, თბილისი, 1992, გვ. 12.

ამავე ციკლის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია „სპილო“. ის გამოფენაზე წარმოდგენილი არ ყოფილა, მაგრამ თ. ჯავახიშვილის მხატვრობის უკეთ გასაგებად უთუოდ ღირს მის შესახებ ორიოდ სიტყვის თქმა. „4“-სა და „ათვლის წერტილთან“ შედარებით ეს სურათი უფრო „ესთეტიური“ ერთგვარად დეკორაციულიც. მიუხედავად აბსტრაგირების მაღალი ხარისხისა, იგი ინარჩუნებს ფიგურატიულობის ნიშნებს - ნათელ ფონზე განლაგებულ მომწვანო-მორუხო ლაქებში ამოიცილობა სპილოს თითქოსდა დაშლილი ფიგურის ფორმები. სურათი ასოციაციებს აღძრავს პირველყოფილ მხატვრობასთან, შუა საუკუნეების ინდურ ხელოვნებასთან, 1920-იანი წლების სიბრტყობრივ კუბიზმთან, კონცეპტუალიზმთან... მთლიანად, იგი „სხვადასხვა კულტურულ კლიმატთა თანაარსებობის“ ზემოთაღნიშნული ტრანსავანგარდული იდეის შესანიშნავი ილუსტრაციაა და, ამასთან, კარგად აჩვენებს, რომ ამგვარი თანაარსებობისაგან ღირებული ნაწარმოების მიღების აუცილებელი პირობაა ხელოვანის მაღალი პროფესიული დონე და ფაქიზი მხატვრული ინტუიცია.

გამოფენაზე ექსპონირებული იყო თ. ჯავახიშვილის სხვა ფერწერული ნამუშევრებიც. სურათში „გული და ნაცრისფერი“ კვლავ გვხვდება ციფრები და ასოები, მაგრამ მისი სტრუქტურა უფრო სტიქიურია, სპონტანურ-იმპულსური. სურათებში „12/5“ და „8“ კონცეპტუალიზმის გამოცდილება გარდატეხილია 1950-იანი წლების აბსტრაქციონიზმის ესთეტიკის პრიზმაში. თ. ჯავახიშვილის შემოქმედების კიდევ ერთ სფეროს გვაცნობდა გამოფენაზე ნაჩვენები ობიექტები, რომელთა შორის გამოირჩეოდა „ფსევდო“ - თითქოსდა უშველებელ რიყის ქვად ტრანსფორმირებული ვიოლინოს ფუტლიარი.

მიხილ შენგელიას ფერწერას ქართულ ტრანსავანგარდულ ხელოვნებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. თავისი შინაგანი ხასიათით იგი ენათესავება იმ ფენომენს, რომელსაც კულტურის ისტორიკოსები „კარნავალურ კულტურას“ უწოდებენ. ამ კულტურის დამახასიათებელი ნიშნები - პაროდიულობა, ამაღლებულისა და ყოფითის ურთიერთჩანაცვლება,

ფასეულობათა იერარქიის „ამოტრიალება“ - მ. შენგელიას სურათებში წარსულისა და აწმყოს, ტრადიციული ხატებისა და თანამედროვე მენტალური სტერეოტიპების პარადოქსული გადაკვეთის ფონზე მჟღავნდება. მხატვრული ფორმა ხაზგასმულად პოლისტილურია. იტალიური და ნიდერლანდური რენესანსული ფერწერის რემინისცენციები და პირდაპირი ციტატები მასში თანაარსებობს კონცეპტუალიზმის მემკვიდრეობის ირონიულ გადაზრებასთან, ფორმათქმნის ექსპრესიონისტული ხერხები - XIX საუკუნის ფრანგული კარიკატურის სახეებთან. სურათზე „კარლოს V-ის უმნიშვნელობა“ სახელოვანი იმპერატორის (მის პორტრეტებს, სხვათა შორის, ლუკას კრანახი და ჰანს ჰოლბაინი ხატავდნენ) ფრჩხილისტოლა გამოსახულებები მთელ სიბრტყეზეა მოდებული. ხასხასა ლოკალური ფერები უჩვეულოდ ეხამება ზედაპირის რელიეფურ ფაქტურას. კარლოს V - ისევ სულ პაწაწინა - კვლავ ჩნდება სურათში „მრიცხველი იმპერატორისათვის“. თანამედროვე საყოფაცხოვრებო ატრიბუტით ისტორიასთან „თამაშს“ აქ ფსევდოკონცეპტუალისტური პაროდის სახე აქვს. ნათელ ფონზე მიმოფანტულია რუსული წარწერები: СЧЕТЧИК ОДНОФАЗНЫЙ, ГОСТ 6570-60 და სხვა. „პალმოლივის კერაში“ ბანალური სარეკლამო კლიშე ინტერპრეტირებულია, როგორც პოსტსაბჭოური ყოფითი ილუზიების სიმბოლო, ამასთან ეს ინტერპრეტაცია შორსაა ყოველგვარი სოციალურ-პოლიტიკური პათოსისაგან, მას უფრო აბსურდულ-ირონიული ხასიათი აქვს. მქრქალ მოთეთრო-მომწვანო ფონზე გამოსახულია რამდენიმე ათეული სხვადასხვა ზომის კარტოფილი, რომლებიც თითქოს ჰაერში დაფრინავენ. მათ შორის გაფრიალებულ შავ ლენტზე რომაული ციფრებით აღნიშნულია თარიღი (XIV-XV საუკუნეების ჩრდილოევროპული მხატვრობის გამოძახილი). სურათის ქვედა ნაწილში წარმოდგენილია კომიკური არაპროპორციული ფიგურა - კერპი, რომელსაც ზეაწეულ ხელში ამაყად უჭირავს საპონი „პალმოლივი“. იქვე დატანილი ინგლისური (რეკლამის საერთაშორისო ენა!) წარწერა გვამცნობს, რომ პალმოლივი ირგვლივ ყველაფერს რეცხავს - მათ შორის, როგორც ჩანს,

ჭუჭყიან კარტოფილსაც. „ნამდვილი“ მხატვრობა (განსხვავებით ლიტერატურისაგან) ძნელად ჰგუობს იუმორს - როდესაც სურათი იუმორისტულ ელემენტს შეიცავს, მხატვრის განსაკუთრებული ადლოა საჭირო, რათა მისი ნაწარმოები იაფფასიან თავშესაქცევად არ გადაიქცეს. მ. შენგელიას მიერ ძალიან ზუსტად მოძებნილი სახვითი ხერხები „პალმოლივის კერპს“ სავსებით სერიოზულ, „მაღალი“ ფერწერის შესაფერის მხატვრულ ფორმას ანიჭებს.

ძველ ოსტატთა ნაწარმოებების ეკლექტური ციტაციის საუკეთესო მაგალითია მ. შენგელიას სურათი „ავერკამპი ვენეციაში“. „შთაგონების წყაროები“ აქ სათაურშივეა გაცხადებული (ის სურათზეც არის დატანილი დიდი, მკაფიო ასოებით). სურათი წარმოგვიდგენს ვენეციის ქრესტომათიულ ხედს დოუების სსახლით, პიაცეტათი და კამპანილეთი. ეს ყველასთვის ცნობილი წარმტაცი პანორამა, თავის დროზე არაერთხელ ასახული კანალებოს, ფრანჩესკო გვარდის და სხვათა სურათებზე, ახალ ეპოქაში კი მრავალრიცხოვან კინოფილმებში, შეადგენს კომპოზიციის უკანა პლანს, ერთგვარ არქიტექტურულ დეკორაციას. მის წინ გადაშლილია XVI საუკუნის ნიდერლანდური მხატვრობისთვის, კერძოდ, ჰენდრიკ ავერკამპისათვის დამახასიათებელი ზამთრის სურათი - ვრცელი გაყინული ყურე, რომელზეც ციგურებით დასრიალებენ ფერადოვანი კოსტიუმებით შემოსილი პატარ-პატარა ადამიანები. წინა და უკანა პლანების დაკავშირების სრული აბსურდულობა - არა მხოლოდ ისტორიული, არამედ გეოგრაფიული თვალსაზრისითაც (ვენეციის ლაგუნა არასდროს იყინება) - სურათს პარადოქსულ მომხიბვლელობას ანიჭებს. „ავერკამპი ვენეციაში“ ტიპიური ნიმუშია იმ იდეისა, რომელსაც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი იდეოლოგი, ინგლისელი არქიტექტორი ჩ. ჯენქსი „ორმაგ კოდირებას“ უწოდებს.<sup>6</sup> ეს გულისხმობს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მიმართავს („ელაპარაკება“) ერთდროულად ორ დონეს და ორივესთვის „აქვს სათქმელი“: ხელოვნების ისტო-

6. У. Дженкс, Язык архитектуры постмодернизма, Москва, 1985, გვ.

რიაში ჩახედული ადამიანისათვის ეს არის ნატიფი კაპრიზო, ინტელექტუალური თამაში გარდასულ დროთა მხატვრულ მემკვიდრეობასთან, მასობრივი მაყურებლისათვის - ძველ ოსტატთა ყაიდზე გაკეთებული „ლამაზი“ სურათი, რომელიც თავისუფლად შეიძლება დაიკიდოს თუნდაც ანტიკვარიატით გაწყობილ ინტერიერში.

დავით ალექსიძემ, რომელსაც ყოველთვის იზიდავს მარადიული პრობლემების ეთიკურ-ფილოსოფიური ასპექტები, გამოფენაზე გამოიტანა ექვსი სურათისაგან შემდგარი სერია „სამოქალაქო ომის გმირები“. თითოეული სურათი წარმოადგენს ადამიანის მკერდსზედა გამოსახულებას. მათ შეიძლება პორტრეტები ვუწოდოთ, თუმცა მათში არ არის კონკრეტული სახასიათო ნიშნები. ეს თითქოს უფრო პორტრეტი-ნიღბებია, მკვდრისფერი სახეებით და გაყინული მხერით. შავი იუმორით ნაჩვენები პირქუში ფსევდოჰეროიკა ცხადად წარმოაჩენს მხატვრის ეთიკურ პოზიციას (რომელიც მან ინტერვიუებშიც დაადასტურა): ყოველგვარი ომი გარკვეულწილად აბსურდია, სოლო სამოქალაქო ომი ორმაგი აბსურდია, ვინაიდან მასში იარაღით უპირისპირდებიან ერთმანეთს ერთი კულტურულ-ისტორიული ერთობის წევრები. „სამოქალაქო ომის გმირი“ არ შეიძლება არსებობდეს, ეს მასობრივ ცნობიერებაში ჩაბეჭდილი მითია. დ. ალექსიძის „გმირები“ თითქოს თავიანთი „გმირობის“ დემითოლოგიზაციას ახდენენ.

„მილიტარისტულ“ თემას უფრო მაკორულ ტონალობაში აგრძელებდა „სამოქალაქო ომის გმირების“ გვერდით გამოფენილი „გენერალი“ - დიდი ზომის ქაღალდზე პასტელითა და ფლუორესცენტული გუაშით დახატული ძლიერ დეფორმირებული დიდთავა ფიგურა. ამ სურათში დ. ალექსიძე საინტერესო პოლისტილურ ეფექტს მიმართავს: გენერლის ფიგურის შესრულების მანერა გვიანი ექსპრესიონიზმის სახვით ხერხებს უკავშირდება, რაც ეფექტურად კონტრასტირებს ცალკეული დეტალების ხაზგასმულად დეკორაციულ დამუშავებასთან. სხვადასხვა ფერის პატარ-პატარა კვადრატებით შედგენილი ფონი პაულ კლეეს ნამუშევრებს მოგვაგონებს. ყოველივე ეს არ იძლევა რაღაც მექანიკურ შენაერთს, მხატვრის დახვეწილი

გემოვნებისა და ზომიერების გრძნობის წყალობით მიღწეულია სრული ორგანულობა. ამავე თემატიკას ეხმაურებოდა თავისებური ტრიპტიქი „ნოსტალგია“ - საქართველოს ისტორიის ბოლო წლების მოვლენების განცდით შექმნილი სამი მომცრო გრაფიკულ-კოლაჟური ნაწარმოები. მათგან საგანგებოდ მინდა აღვნიშნო „ნოსტალგია I“, როგორც პროფესიული ოსტატობის გამოვლინების კარგი მაგალითი.

ნიკო ცეცხლაძე დღესდღეობით ერთ-ერთი ყველზე აქტიური ქართველი მხატვარია. დიდი შემოქმედებითი ტემპერამენტი და დაუოკებელი ენერჯია მას საშუალებას აძლევს შეეჭიდოს ისეთ მასშტაბურ ამოცანებს, რომელთა გადაჭრაც ბევრ სხვა მხატვარს არ ხელეწიფება. მისი გამომსახველობითი დიაპაზონი ძალიან ფართოა - ძველ ოსტატთა მანერით შესრულებული მრავალფიგურიანი სურათებით დაწყებული და ქუჩის აქციებით დამთავრებული. ქარვასლის გამოფენაზე ნ. ცეცხლაძე შედარებით მოკრძალებულად წარდგა - ექსპონირებული იყო მისი ერთი დიდი ფერწერული ტილო „ყვავილების მდელი“ და ფოტო-არტის ორნაწილიანი ნაწარმოები „სამყაროს შვილი“.

„ყვავილების მდელი“ ნათელ ვარდისფერ და მომწვანო ტონებში დაწერილი სურათია, რომელზეც ძლიერ განზოგადებულად ნაჩვენებია ყვავილებით მოფენილი მინდორი და ცა. ფორმალურად სურათი პეიზაჟის ჟანრს მიეკუთვნება, მაგრამ კონცეპტუალურად ის სცდება ტრადიციული პეიზაჟის ჩარჩოებს. ეს უფრო სამყაროს ლირიკული, უშფოთველი ხატია, მისი „ნათელი მხარის“ მშვენიერი ანარეკლი, ვიდრე კონკრეტული ყვავილებიანი მდელი ან თუნდაც ყველა მდელის კრებითი სახე. „სამყაროს შვილი“ წარმოადგენს ორ იდენტურ, ოღონდ სხვადასხვა ფერად ვირირებულ მქრქალ ფოტოსურათს, რომლებზეც მსხვილი პლანით ჩანს ახალგაზრდა ქალი ყურძნის მარცვლით პირში. ნაწარმოები შეიძლება გაჩრებილი იქნას, როგორც ნაყოფიერების თემის ორიგინალური ინტერპრეტაცია და, ამავე დროს, როგორც თავისებური პაროდია პრიმიტიულ საბჭოურ-ქართულ ფოტოპლაკატებზე, რომლებზეც საქართველოს იმიჯის წარმოდგენა აუცილებლად გულისხმობდა



ქალიშვილის (ან ჭაბუკის) და ყურძნის ფიგურირებას.

მიხეილ გოგრიჭიანის მხატვრული სამყარო ერთგვარი რომანტიკული ნაივია („ნაივი“ არა ფორმის, არამედ შინაგანი ხასიათის თვალსაზრისით), რომელიც ბავშვობის მოგონებებით, ინფანტილური ხილვებით, მიაშიტური ოცნებებით სწარდლობს. ამ სამყაროში არის სევდაც, იუმორიც, ზოგჯერ „ცუდი სიზმრებიც“. სურათი „უსათაურო“ ასახავს უნარმაზარ ყვავს, რომელსაც გულზე შურდული ჰკიდია - ეს იხიქოს ბავშვის მიერ დანახული შემაშინებელი სინკრეტული ხატია, ერთ სახეში გაერთიანებული მონადირე და მისი მსხვერპლი. სურათში „მყვინთავი“ ადამიანის შედარებით მცირე ზომის სტატიკური ფიგურა ფართო ნეიტრალურ ფონზეა ნაჩვენები, ყოველგვარი ანტურაჟის გარეშე (ეს მ. გოგრიჭიანის საყვარელი მხატვრული ხერხია), რაც მისი მარტოობის, გარიყულობის შეგრძნებას ბადებს. მყვინთავს სამაგრები („შვილკები“) რატომღაც ცხვირის გარდა ყურის ბიბილოებზეც უკეთია. საგანთა თუ მოვლენათა ამგვარი ალოგიკური კავშირები სიურრეალიზმისათვის არის დამახასიათებელი (სიურრეალისტური ნიშნები მ. გოგრიჭიანის შემოქმედებაში სწორად აღნიშნა ინგა ქარაიამ),<sup>7</sup> მაგრამ „სერიოზული“ სიურრეალისტებისაგან განსხვავებით, მ. გოგრიჭიანი მათ ირონიის ჭრილში იაზრებს. ეს უფრო თამაშია ფსიქიკის ქვეცნობიერ პლასტებთან, ვიდრე მათი დაძაბული, ჩაბიებული კვლევა. ზოგ სურათს - მაგალითად, „ნადირობის სეზონის გასნას“ - სენტიმენტალობის ელფერი დაჰკრავს, მაგრამ ის არასდროს გადადის ზღვარს და არ იქცევა კიჩურ „ღაშაქრულობად“. მთლიანად, მ. გოგრიჭიანის შემოქმედება ტრანსავანგარდული პოეტიკის გაზრების კიდევ ერთ, მხატვრის მკაფიო ინდივიდუალობით აღბეჭდილ გზას გვიჩვენებს.

კონსტანტინე სულაბერიძე გამოფენაზე სამი დიდი ტილოთი წარდგა. უკვე ძალზე პოპულარულ „Лицо кавказской национальности“ -ს (ამ სურათმა საყოველთაო ყურადღება

---

7 - ხატი და შემეცნება, გამოფენის კატალოგი. შესავალი ტექსტი, თბილისი, 1996, გვ. 8.

მიიპყრო 1996 წელს გამოფენაზე „ხატი და შემეცნება“) გვერდს უმშვენებდა „უცნობი მხატვარი. ლენინი 1976 წელს“ - კლასიკური სოცრეალისტური მანერით დაწერილი სახითა და ორიოდე მონასმით მონიშნული ანტურაჟით. სურათის ფორმალური შესრულება სავსებით დამაჯერებელია, ყოველგვარი გაშარჟების გარეშე. ის სრულიად სერიოზულად შეიძლება მიეღოს რომელიმე საიუბილეო გამოფენაზე ჯერ კიდევ ათი წლის წინ (თუ „დაუმთავრებლობის“ გამო არ დაიწუნებდნენ), მაგრამ კონკრეტულ კულტურულ-ისტორიულ კონტექსტში ის პაროდულ ხასიათს იძენს, რაც მისი აბსურდული სახელწოდებითაც არის დაფიქსირებული. ამასთან, პაროდირების ობიექტია საბჭოური სოციალისტური რეალიზმიც და - შესაძლოა, უფრო მეტადაც - პერესტროიკულ-პოსტსაბჭოური სპეკულაციური „სოც-არტიც“. სურათი „აქტრისა მარგარიტა“ მშვენიერი ახალგაზრდა ქალის რომანტიკული ფოტოპორტრეტის ძლიერ გადიდებული ფერწერული ასლია. აქაც, ისევე, როგორც „Лицо кавказской национальности“-ში, მხატვრის ურთიერთობა მოდელთან გაშუალებულია, მათ შორის დამატებითი რგოლი „ზის“. „აქტრისა მარგარიტაში“ ეს რგოლი ძველი ფოტოსურათია, „Лицо кавказской национальности“-ში კი საქართველოს პირმცინარი პრეზიდენტი თითქოს უხარისხო ტელევიზორის ეკრანზეა დანახული (ერთიანი მომწვანო ტონი და გაბუნდოვანებული გამოსახულება „დამჯდარი“ კინესკოპის ასოციაციას აღძრავს, რაც უნებლიედ სიმბოლურადაც შეიძლება იქნას გაგებული). მხატვრის ამგვარი დამორება პირველსაწყისი ობიექტისაგან, როცა გამოისახება არა თვით ობიექტი (ამ შემთხვევაში - ადამიანი), არამედ მისი ერთხელ უკვე ტექნიკური საშუალებებით შექმნილი გამოსახულება, ამ ობიექტს თავდაპირველ მნიშვნელობას აცლის და ვირტუალურ რეალობად გარდასახავს.

რა თქმა უნდა, მხატვართა ერთი ჯგუფის ერთი - თუნდაც ძალზე მნიშვნელოვანი - გამოფენის საფუძველზე შეუძლებელია ქართული ტრანსავანგარდის ყოველმხრივი განხილვა - საამისოდ გაცილებით უფრო ვრცელი მასალაა საჭირო. მაგრამ,

ვფიქრობ, ზოგი რამ ამ გამოფენამაც საკმაოდ რელიეფურად წარმოიჩინა. ძალიან საგულისხმოდ გამოჩნდა, მაგალითად, რთული და წინააღმდეგობრივი მიმართება ეროვნულ კულტურულ ტრადიციასთან. ზემოთ უკვე ითქვა, რომ ტრანსავანგარდულ-პოსტმოდერნისტულმა ესთეტიკამ ნაყოფიერი ნადაგი ჰპოვა ქართულ კულტურაში, რომელიც თავისი ბუნებით რეტროსპექტიულია, წარსულზე ორიენტირებული, ფასეულობათა ტრადიციული იერარქიის ერთგული, რადიკალიზმისაგან შორს მდგომი, თავშეკავებულ-ტოლერანტული. კარგად „მოერგო“ ტრანსავანგარდს ქართული მხატვრული მაროვნებისათვის დამახასიათებელი სურათოვნება-სახვითობაც. ვფიქრობ, რომ აქედანვე უნდა იღებდეს სათავეს ჩვენი ტრანსავანგარდისტი მხატვრების შემოქმედების ისეთი თავისებურებებიც, როგორებიცაა მხატვრული ფორმის სისადავე და ზომიერების გრძნობა. მაგრამ ყოველივე ეს ნაციონალურ ტრადიციასთან დამოკიდებულებას „შინაგანად კოდირებული“, გაუცნობიერებელი პლასტია. შეგნებულ, გაცნობიერებულ დონეზე 1990-იანი წლების ქართული ტრანსავანგარდი ეროვნული კულტურის შემკვიდრობისადმი სრულიად გულგრილია (განსხვავებით, ვთქვათ, იტალიურისაგან, რომლისთვისაც დიდი მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ ზოგადნაციონალურ, არამედ ზოგჯერ ლოკალურ-რეგიონალურ მხატვრულ ტრადიციასაც). ციტატების, ალუზიების, რემინისცენციების წყარო არასდროს არის ქართული ხელოვნება. არ ჩანს ინტერესი არც „ქართული სტილისა“ (პირობითად ვამბობ ა. ბონიტო ოლივას წაბაძვით - ე. კუკისა და ს. კიას მხატვრობასთან დაკავშირებით ის ხმარობს გამოთქმას „იტალიური სტილი“) და არც ქართული თემატიკისადმი. თუკი აქა-იქ მაინც გვხვდება „ადგილობრივი“ (ეროვნულს ამას ვერ დაარქმევ) თემა, ეს არის საქართველოს დღევანდელი და უახლოესი წარსული, გაზრდილი კრიტიკულ (დ. ალექსიძის „ნოსტალგია“) ან კარიკატურულ (მ. შენგელიას „არ არის დამზადებული საქართველოში“) პლანში. აღნიშნული მოვლენა შეიძლება აიხსნას 1990-იან წლებში ჩვენს საზოგადოებაში ფეხმოკიდებული ნაციონალური ნიჰილიზმით, ყოველივე

„ეროვნულისადმი“ თავშეკავებული ან სულაც ინდიფერენტული დამოკიდებულებით, რომელმაც მხატვრებიც მოიცვა. გარკვეული ფსიქოლოგიური მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს სხვა, საკუთრივ მხატვრულ-ისტორიულ ფაქტორებსაც, კერძოდ, ტრანს-ავანგარდის მკვეთრად ნეგატიურ რეაქციას საბჭოური პერიოდის ოფიციალური ქართული კულტურის ზედაპირულად-ეროვნულ ეთნოგრაფიზმზე („ადგილობრივი კოლორიტი“) და მის რეციდივებზე თანამედროვე ხელოვნებაში.

მეორე, რაც ნათლად შეიგრძნობოდა გამოფენაზე, იყო სპეციფიკური ირონიის ატმოსფერო. იუმორი, კომიზმი, ირონია ტრანსავანგარდულ-პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკაში უადრესად მნიშვნელოვანი კატეგორიებია (საგულისხმო ფაქტია: პ. პორტოგეზი 1960-იანი წლების არქიტექტურას ბრალად სდებდა უძრაობას, დოგმატიზმსა და იუმორის გრძნობის დაკარგვას). ისინი თავს იჩენს ბევრი თვალსაჩინო დასავლელი მხატვრის შემოქმედებაში. ფ. კლემენტე, მაგალითად, ხშირად იყენებს მკვეთრად გროტესკულ, კომიკურ ხერხებს და არ ერიდება აშკარა ბუფონადურ ეფექტებსაც კი. ქართველი ტრანსავანგარდისტი მხატვრების იუმორს უფრო მსუბუქი, ხშირად სევდანარევი ირონიის ხასიათი აქვს. მისი გამოვლენის ერთ-ერთი ძირითადი სახეა პაროდია - არა დამცინავი, სარკასტულ-აგრესიული, არამედ უწყინარი, „მოთამაშე“ ფორმით, რომელიც არ გამორიცხავს არც პაროდირების ობიექტისადმი მოწიწების გამოხატვას და არც პაროდირების ფაქტის თვითირონიულ შეფასებას მხატვრის მიერ.

ქარვასლაში მოწყობილი გამოფენა უთუოდ უნდა ჩაითვალოს საქართველოს ბოლო ხანების მხატვრული ცხოვრების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მოვლენად. ის მრავალი თვალსაზრისით იყო საყურადღებო, განსაკუთრებით კი ალბათ იმით, რომ წარმოაჩინდა არა მხოლოდ ქართული ხელოვნების ერთი ნაწილის დღევანდელ დღეს, არამედ განვითარების შესაძლო გზებსა და პერსპექტივებსაც.

გია ბულაძე

## პარამონისა და პართიანობის შესახებ

დასაწყისში ერთ ფრიად პარადოქსულ დებულებას წამოვყენებ: ხელოვნების სფერო დღეს ძალიან გართულდა, უფრო მრავალფეროვანი გახდა (აქვე მინდა დავამშვიდო სამართლიანად აღშფოთებული მკითხველი და განვმარტო, რომ მე ვგულისხმობ არა თვისობრიობას, არამედ, ზოგადად, სახელოვნებო მოღვაწეობის გარეგნული გამოვლინების სახე-ფორმებს). საგრძნობლად გაფართოვდა ხელოვნების მოქმედების არეალი და, რაც მთავარია, ძლიერად დაუპირისპირდა ერთმანეთს სახვითობის ტრადიციული წარმოდგენები და, ზოგადად, სახელოვნებო ქმედებად მიჩნეული მოვლენის ფორმები. შეიძლება ითქვას, ერთმანეთს გაემიჯნა ზოგადად ხელოვნება (დავარქვათ ამას არტი) და მხატვრობის ფორმა, რომელიც ისევ ინარჩუნებს სახვითობის პირობით სახეებს, ანუ ტრადიციული სახვითობა, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს სასურათე სიბრტყეზე დატანილი გამოსახულების ტრადიცია. ამგვარად, ერთმანეთს დაუპირისპირდა ზოგადად არტი და კონკრეტულად მხატვრობა. ერთი არის ხელოვნებათა ალტერნატიული ფორმების კონგლომერატი, მოიცავს უტილიტარული ფუნქციისგან დაცლილ, თვითკმარ სახელოვნებო ქმედებას თავისი წარმოუდგენლად მრავალფეროვანი გამოვლინებებით, თითქმის აბსურდამდე მისული ფორმებით, ხოლო მეორე ფრთა ინარჩუნებს სიბრტყეზე, სასურათე, გამოსახატ სიბრტყეზე მანიპულირება-ქმედების ამოცანებს, დაწყებული გამოსახულების პირობითობიდან, ვთქვათ „ვიტალური ფერწერიდან“, დამთავრებული გულუბრყვილო ან თუნდაც იმიტირებული ნაივით.

პირველს მიაჩნია, რომ სასურათე სიბრტყეზე დატანილი გამოსახულება, როგორც უნდა იყოს, რა სახესაც უნდა ატარებ-

დეს იგი, ზოგადად ჩამორჩა ხელოვნების მაგისტრალური, მოდერნული ხაზის განვითარებას და ამ სფეროში შემდგომი მუშაობა მხოლოდ გარკვეული პიროვნული ენერგიის სუბლიმაციაა და ინტერესს მხოლოდ წმინდა ფსიქოლოგიური და არა ესთეტიკური თვალსაზრისით იმსახურებს, როგორც პიროვნების რელაქსირების ერთ-ერთი საშუალება. მეორე ფრთას კი მაჩნია, რომ მას კიდევ შესწევს უნარი არა მარტო შეინარჩუნოს სიცოცხლისუნარიანობა ზოგადი ხელოვნების კონტექსტში, არამედ შეძლოს განავითაროს ძირითადი, ყველგან აქტუალური სახელოვნებო იდეები, მოახდინოს მათი იდენტიფიკაცია შესაბამის მხატვრულ სახეებთან და ა.შ. თუმცა კი, რა თქმა უნდა, თვით მისავე სფეროში მოხდა ძირითადი ძვრები, ასე ვთქვათ მნიშვნელობათა დაკარგვა ანუ, ზოგადად, მხატვრობის ძირითად თვისებათა სახეცვლილება. ამჯერად ჩემი მიზანი სწორედ ამ პრობლემის შესახებ საუბარი გახლავთ. თუმცა, ისიც მინდა ვთქვა, რომ ამჟამად ადრეც არაერთხელ გამომიტყვამს ჩემი მოსაზრებები, ოღონდ რამდენადმე განსხვავებული კუთხით.

თანამედროვე მხატვრობის ის ფრთა, რომელიც ინარჩუნებს სასურათე სიბრტყეზე მუშაობის ინტერესებს, კვლავინდებურად აღიარებს სიბრტყეზე, ანუ ზოგადად, ზედაპირზე დატანილი გამოსახულების აუცილებლობას, რომელიც თავის მხრივ იყოფა რამდენიმე შემადგენელ ნაწილად; ეს დაყოფა-დიფერენცირება შესაძლებლად მიმაჩნია პირობითი ტერმინების დახმარებით, რომელთაც, თავს უფლებას მივცემ და ძალზე მოკრძალებით ვისესხებ მუსიკის სფეროდან.

აქედან გამომდინარე, სასურათე სიბრტყეზე დატანილი გამოსახულება წარმოადგენს მისი სამი შემადგენელი ნაწილის - რიტმის, ჰარმონიის და მელოდიის - ერთობლიობას. მუსიკისათვის ეს კლასიკური დაყოფაა. მხატვრობაში რიტმის გამოვლინება ხდება სიბრტყის მეტნაკლებად მკაცრი რაციონალიზება-გეომეტრიზებით, მისი ზედაპირის რაციონალური ათვისების მცდელობით და როგორც ვთქვი, სწორედ სასურათე სიბრტყის მკაცრი გეომეტრიზება თითქმის სრულ ანალოგიას ამჟღავნებს მუსიკაში არსებულ რიტმულ პრინციპთან.

სასურათე სიბრტყის ტექსტურულ-ფაქტურული, ჟღერად-ტონალური დამუშავება ანალოგიური და შესატყვისია მუსიკალური ჰარმონიისა, ე.ი. ფაქტურა, ზედაპირის ზოგადი სტრუქტურა, მისი სენსუალობა რეალურად აისახება ჰარმონიულ წყობაში.

მელოდია სასურათე სიბრტყის ათვისებისას გამოსახულების საზოვანებაში გამოვლინდება ე.ი. გამოსახულების ხატოვნება-სახელოვანება, გამოსახულების სახასიათო-საზოვანება, ზოგადად გამოსახული ტიპაჟის არსებობა, საერთო გამოსახულების არსებობა უკვე გამოსასახი სიბრტყის ფარგლებში მელოსის ანალოგიის განცდას იწვევს.

მელოდია მუსიკალურ ნაწარმოებში თემას გულისხმობს, მელოდიური თემა თავის ხასიათსა და ძირითად თვისებებს ამჟღავნებს ნაწარმოების ძირითადი იდეის გახსნა-გაშლის, დროში განფენის მსვლელობისას, ე.ი. მელოდია დროში ვლინდება. მუსიკაში თემა-მელოდია დროში ვლინდება, ხოლო სასურათე სიბრტყეზე, სივრცეში, ვლინდება თემა-სახე, ტიპაჟი, ხატი.

მხატვრობის თემა-სახე და მუსიკის თემა-მელოდია საერთო საფუძველს ეყრდნობა, ისევე, როგორც ეს იყო ჰარმონია-ფაქტურასა და გეომეტრიზება-კონსტრუირება-რიტმის შემთხვევაში.

თანამედროვე მხატვრობაშიცა და მუსიკაშიც წინ წამოიწია რიტმისა და ჰარმონიის პრინციპმა, დაკნინდა მელოდია-სახის თვისება, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ქმნილებათაგან იკარგება და ქრება თემის პრობლემა. თემა-მელოდია-სახე, შეიცვალა ჰარმონიზებულ-რიტმიზებულმა კონცეპტუალიზმმა, სადაც მელოდია-სახე-თემის იმიტაცია - სიმულაცია ხდება და ისიც სასურათე სიბრტყის, ზოგადად სიბრტყის ფარგლებში, ეგრეთ წოდებულ აბსტრაქტულ, მენტალურ სივრცეში.

ტექსტურა-ფაქტურა-ჰარმონია ცდილობს მთლიანად მოიცვას სასურათე იდეის ყოველი ელემენტი, ე.ი. ჩაყლაპოს რიტმი, როგორც საჭირო, მისთვის აუცილებელი, მაგრამ მეტად გამარტივებული ელემენტი, აგრეთვე ჩაყლაპოს გამოსახულებათემა ისე, რომ ფაქტობრივად მისგან თითქმის არაფერი დატოვოს, ან უკიდურეს შემთხვევაში დაიყვანოს უსაზღვრო სიმარ-

ტივემდე.

ჰარმონიზების თვისება უმნიშვნელოვანეს მამოძრავებელ ძალად იქცა თანამედროვე მხატვრობისათვის. მიუხედავად მრავალი დადებითი მომენტისა, მან თავისი შეუვალობით (შეიძლება ითქვას „ამბიციურობითაც“), გამარტივებული საზვითობით მოუჭრა გზა მელოდია-სახის არსებობას თანამედროვე ხელოვნებაში ზოგადად და კონკრეტულად გამოავლინა თავისი „ამბიციები“ ჩვენშიც, ქართულ მხატვრობაში, უნდა ითქვას, საკმაოდ ძლიერადაც.

მე ვისურვებდი, მთელი ჩემი შეგნებითა და მხატვრის სინდისიერებით, შემენარჩუნებინა და შეძლებისდაგვარად გამეგრძელებინა თემა-გამოსახულების საკითხის დამუშავება ჩვენს მხატვრობაში, თუმცა კი კარგად მესმის პრობლემის სირთულე და ერთგვარად არამომგებიან პოზიციაში დგომის არასაპარტიკლო მდგომარეობა. აქვე დავამატებ, რომ გამოსახულების პრობლემის შესახებ, მე როგორც მის „აპოლოგეტს“ ადრეც ხშირად მისაუბრია.

ხშირ უნდა გავუსვა იმასაც, რომ სასურათე სიბრტყეზე მაჰარმონიზებული იდეა, როგორც ვთქვი, ზედაპირის ფაქტურულ-ტექსტურული დამუშავებით ხორციელდება და შედეგად იქმნება ერთადერთი თვისება თუ ასპექტი მხატვრობისა, სასურათე სიბრტყეზე დატანილი გამოსახულებისა, რომელიც იმიტირებას, სიმულირებას და კოპირებას არ ემორჩილება. ანუ ეს ის თვისებაა, რომელიც, ვინაიდან არ იმიტირდება, ამდენად თავის რეფერენტულობას თავისსავე სენსუალობაში ავლენს, ე.ი. თავისი ფაქტურით მხოლოდ თავის თავს გამოხატავს, ზედაპირის ორიგინალურ ტექსტურაში ვლინდება.

ყოველი ახალი ინტერპრეტირება-რეპროდუცირება თავისი ფაქტურით, ჰარმონიული წყობით თუ ზედაპირის სტრუქტურით ახალი, სხვა ნაწარმოებია. ყოველი ახალი, ელექტრონული ანაბეჭდი თუ ფოტორეპროდუქცია, ფაქტობრივად, კიდევ ერთხელ ცვლის ზედაპირისმიერ ჰარმონიას. ახალი ტექნოლოგიური შესაძლებლობები ჰარმონიის, ტრადიციული ჰარმონიის სიმულირებას ცდილობს, რაც კიდევ და კიდევ მიუთითებს იმაზე,



რომ მხატვრობაში ზედაპირი-ფაქტურის რეალური აღქმა-წაითხვა მხოლოდ ორიგინალშია შესაძლებელი. იგი ერთადერთი სფეროა, რომელიც არ გულისხმობს და ვერ ჰგუობს იმიტირებას და ყოველი იმიტირების სურვილი, რეალურად სიმულაციად გვევლინება. ალბათ, ამიტომ არის, რომ დღესდღეობით სასურათე სიბრტყის ფარგლებში ყველაზე მეტი სიცოცხლისუნარიანობა „შეინარჩუნა“ მაჰარმონიზებელმა ელემენტმა, თუმცა კი მიმაჩნია, რომ, თავის მხრივ, ამ იძულებითმა აქცენტირებამ, ჰარმონია-ფაქტურამ, უკანა პლანზე გადასწია საზვითობის მეტად მნიშვნელოვანი, შეიძლება ითქვას, ძირითადი ელემენტი, - საზოგანებო, ხატოვანება, მუსიკასთან ანალოგიით თუ ვიტყვი - მელოდია.

სწორედ არაიმიტირებადი ტექსტურულობის, მისი მაჰარმონიზებელი აქცენტირების ხერხით მოქმედებამ რიტმიკის ელემენტის მოხმობით, ფაქტობრივად, შეანაცვლა ხატოვანების ასპექტი სხვა იმიტირებადი ტექნოლოგიების, ელექტრონულ-ვირტუალური შესაძლებლობების სფეროთი, რითაც თვით განიცადა სიმულაცია და, შეიძლება ითქვას, გახდა მელოდიის იმიტაცია.

მუსიკის და მხატვრობის სფეროსთან დაკავშირებული ეს საკითხი რთულ კომპლექსურ მოვლენად წარმოგვიდგება და ისიც კარგად მესმის, რომ პრობლემის კაუზალური მნიშვნელობის სიღრმე ასე იოლად წარმოსაჩენი არ არის, როგორც ერთის შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, ამიტომ ჩემს მსჯელობას ალბათ მაინც ერთგვარად მოსამზადებელი, პირობითი სამუშაოს შესრულების მცდელობად თუ მივიჩნევთ.

სახე-მელოსის იგნორირება ან იმიტირება-სიმულირება ძირითადი სახელოვნებო წარმოდგენების ესთეტიკიდან, ზოგადი ესთეტიკურ-ეთიკური არეალიდან წმინდა ფსიქოლოგიურ სფეროში გადავიდა, რის შესახებაც უკვე არსებობს საკმაოდ კომპლექტური და საფუძვლიანი მოსაზრებები, თუმცა კი თვით ეს მოვლენა არ არის მხოლოდ ფსიქოლოგიური მოვლენა და, ალბათ, ესქატოლოგიური დროის ჭრილშიც უნდა განვიხილოთ.

ჩემს მიერ წამოჭრილი სათქმელის მხატვრულ, წმინდა

სახელოვნებო სფეროს თუ დავუბრუნდებით, უნდა ითქვას, რომ არაიმიტირებადი ფაქტურა, ის ზედაპირი, რომელიც ყველა ვარაიაციაში თუ რეპროდუქციაში განსაკუთრებულად სხვა მნიშვნელობებს იღებდა და იღებს, რეპროდუქციურებისას კარგავს თავისთავად ჟღერადობას და თავდაპირველ მნიშვნელობას. ამიტომ თანამედროვე სახვითობის სფეროში ძირითადი მოდერნული პრინციპის გამოხატულებად მოგვევლინა მულტიმედიალური საშუალებების არეალის გაზრდა განსხვავებული ტექნოლოგიების გამოყენებით. სწორედ ეს მოდერნული პრინციპი ორგანულად არის დააკვირებული ტექნიკური, ან თუნდაც ინდუსტრიული ეპოქის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „სოტერია-ანული“ იდეის განხორციელებასთან. შეუქცევადი განვითარების მოდერნული იდეა უდევს საფუძვლად ახალ ტექნოლოგიურ პროცესებს, ამიტომ ის, რაც თავის დროზე ალბათ პროგრესის, ან პროგრესულის ფუნქციასა და თვისებას ფლობდა, ინდუსტრიალური პროგრესის მონსტრის მსხერვევს შედეგად პოსტმოდერნულ ფრამად იქცა, ე.ი. მას შემდეგ, რაც რეალურად გაჩნდა ეჭვი პროგრესის, ტექნიკურ-ინდუსტრიალური უტოპიის სიკეთისუნარიანობასა და მისი განხორციელების შესაძლებლობაში, ბუნებრივია, რომ ამ პროგრესის იდეას გზა მოუჭრა სწორედ მოდერნული ძირეული ფასეულობების გადაფასების შინაგანმა აუცილებლობამ და შედეგად მივიღეთ მოდერნის უღრმესი კრიზისი - სახეზე გვაქვს პოსტმოდერნული ეპოქის კულტურა, ტრადიციული ფასეულობების, შეიძლება ითქვას, მექანიკური გზით აღდგენის მცდელობით, რის ვლინებასაც თანამედროვე ხელოვნების ყველა სფეროში საკმაოდ მძაფრად ვხვდებით. პოსტმოდერნულმა ეთიკამ თავი იჩინა თვით ყველაზე გამოკვეთილ, ალტერნატიულ, მოდერნულ სახელოვნებო აქციაშიც კი, მე საუბარი მაქვს იმ სახელოვნებო ქმედებებზე, სადაც სიმულაციური იმიტაციის პრობლემა რეალურად წარმოსახავს საგნობრივი რეფერენციის პრობლემასაც (რის გადალახვასაც თავის დროზე იოზეფ ბოისი შეეცადა); კონკრეტულ ნივთებში, ტექსტურებში განსაკუთრებული, თითქმის ტრადიციული, სენსიბილური თვისებების შეტანას, ვთქვათ ქეჩა-სითბო,

თაფლი-სურნელი, სიცოცხლე და ა.შ. ჩემი ჯრით, ამით კიდევ უფრო საგრძნობლად გაიზარდა დაშორიშორების მანძილი გამოსახულებასა და თვით საშუალება-მედიუმს შორის და ეს ყოველივე მოხდა სახვითობის დათმობის, მისი იგნორირების ხარჯზე.

ამ კუთხით მნიშვნელოვანია განვიხილოთ სახვითობის მეორე უმნიშვნელოვანესი ასპექტი, რომელსაც ზემოთ, მე პირობითად გეომეტრიულ-კონსტრუქციული, რიტმული პრინციპი ვუწოდებ.

მე-20 საუკუნის მხატვრობის ძირითადი პროცესების მიმოხილვას თუნდაც ზერელედ თუკი შევეცდებით, აღმოვაჩინოთ, რომ, ფაქტობრივად, სახვითობის რიტმული დეკონსტრუირება თუ კონსტრუირება ძირითადი მაგისტრალური მიმართულება გახლდათ მთელი საუკუნის განმავლობაში სასურათე სიბრტყის ათვისების, კომპონირებისა და საბოლოოდ ამ სიბრტყეოვანების დაძლევის თვალსაზრისით, დაწყებული კუბიზმიდან ბოლო ათწლეულის ნეოგეოთი დამთავრებული (შუაში კი ვასენონო ნეოპლასტიციზმი, სიმულტანიზმი და მონიმალიზმი).

ახალი გეომეტრიზმი, თითქმის სრული შესატყვისია მძაფრი რიტმული, მარტივი ხმოვანი რიგისა. ჩემთვის გასაკვირია და მეტად საგულისხმოც ამდენი პარალელის არსებობა რიტმსა და სასურათე სიბრტყის გეომეტრიზებას შორის.

მკაცრი რაციონალური გეომეტრიზმი, რომელიც თანამედროვე სახვითობის ფარგლებში დაყვანილია უმარტივეს ფორმებამდე, შესანიშნავად გამოხატავს შესაბამის რიტმულ მონაცვლეობას, რასაც თანამედროვე მუსიკაში ვხვდებით და რაც ასევე უმარტივესი ფორმალური თვისებებით ხასიათდება.

სასურათე კომპოზიციის მაქსიმალური გამარტივებით ძალზე დიდი შესაძლებლობები იშლება ჰარმონიის, უფრო კონკრეტულად კი, ზედაპირის ფაქტურულ-ტექსტურული დამუშავებისა და გადაწყვეტისათვის, სამაგიეროდ მეტისმეტად მცირდება მელიოდიასახის ადგილი ზოგადი სახვითობის ფარგლებში.

მედიალური საშუალებების გაფართოება, კონკრეტულად კი არატრადიციული საშუალებები, მასალები, ფოტო, ვიდეო, მრავალფეროვანი ასამბლაჟი გვაყენებს თანამედროვე ხელოვნ-

ბის, ზოგადად კი მოდერნული კულტურის მეტად მნიშვნელოვანი პრობლემის წინაშე. ეს გახლავთ არჩევანის, თუნდაც საშუალებათა, შესაძლებლობათა გრანდიოზული სპექტრი, ანუ თითქმის განუსაზღვრელი ნებისმიერობა ამ არჩევანისა. ეს ერთგვარი მოდერნული თვისებაა, სადაც არსებითი არჩევანის პრობლემის წინაშე დგება შემოქმედებითი ცნობიერება. მედიალური საშუალებების არჩევანის გაფართოებით საგრძნობლად დაქვეითდა არსებითის შერჩევის, ან არსებითზე ორიენტირების უნარი, ამიტომაც ძალზე სწორად მედიალური საშუალებების შერჩევამ ერთგვარად, სიმულაციურად ჩაინაცვლა თემის იდეა, თუ ასპექტი - უფრო სწორად, საშუალებამ მითვისა თემის ფუნქცია, ანუ ის რაც ოდითგანვე თვით საზოგადოებისა თუ იგივე ხატოვანების სფეროს განეკუთვნებოდა.

მე მგონია, რომ მელოდიის, სახე-ხატოვანებაში გახსნილი თემის იგნორირება, ან მისი იმიტაცია მხოლოდ და მხოლოდ ამორებს გამოსახულების მიზანს თავისი ძირითადი დანიშნულებისაგან. ეს კი, მოგეხსენებათ, ჰარმონიულ მთლიანობაში წარმოდგენილი საზოგადოება-ხატოვანება გახლავთ, სამივე კომპონენტის ერთობლიობაში წარმოდგენილი.

მე, როგორც მსოფლმხედველობით ნამდვილ ვაგნერიანელს, ანუ აპოლოგეტს მელოდიისა და თემისა მძაფრად საზოგადოებრივი იდეის ხორცშესხმას რომ ემსახურება, მიმაჩნია, რომ მუსიკალური თემისა, და მის პარალელურად არსებული სახის იდეა ბოლოსდაბოლოს მაინც დაადწევს თავს კონცეპტუალიზმის მკაცრ აბსტრაქტულობას (რაც ისევ და ისევ თემის შენაცვლება გახლავთ სპეკულატიური გონების მიერ შემუშავებულ სისტემაში) და ეს მთლიანობაში, ყოველი გამოცდილების გამოყენებით და არავითარ შემთხვევაში რაიმეს ან ვინმეს უარყოფით ერთ უმშვენიერეს მელოდიად აჟღერდება.

ისიც უნდა ითქვას, რომ თვით სახვითობის, ზოგადი სახვითობის დიფერენცირება გახლავთ ეპოქალურად გამართლებული მოვლენა, ის მოვლენა, როდესაც ადამიანის შემოქმედებითი ცნობიერების წინაშე წამოიჭრა თავისუფალი არჩევანის ძირითადი პრობლემა და სწორედ ამ პრობლემის გადაჭრის შემ-

დღე, მისგან თავდაღწეულს და, შედეგად, გამდიდრებულს, შეიძლება ითქვას, განახლებულს, მომავალში მაინც შეეძლება კვლავ შეეხოს საზოგანებას, დაბრუნდეს თემის-მელოდიის-საზოგანების სფეროში.

დასასრულს ვიტყვი, რომ მე მომხრე ვარ საზოგანების სფეროს ფარგლების საგრძნობი გაფართოებისა საგამოფენო ორიგინალურობისა და რიტუალურობის შენარჩუნების გზით, ისე, რომ ტექნიკურ-მედიალური საშუალებების გაფართოებით, მათი არჩევანის მასშტაბით, არ დაითრგუნოს საზოგანება.

## ისტორიოგრაფია

გიორგი ჭეიშვილი

### ისტორიულ-გეოგრაფიული რეალიები ლეონტი მროველის „მეფეთა ცხოვრებაში“

ჯერ კიდევ ჩვენი საუკუნის დასაწყისში გამოითქვა ზრი, რომ „ლეონტი მროველის... თხზულება... ქართველი ერის უუძველესი ისტორიისათვის... თითქმის სრულებით გამოუდგარი“ [13, 187]. ლეონტის ნაშრომისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების მიუხედავად ივ. ჯავახიშვილი იმაზეც მიუთითებდა, რომ ქართველი მემატიანე უეჭველად სარგებლობდა ძველისძველი და სანდო წყაროებით; კერძოდ, „ცნობა მამასახლისობის შესახებ საქართველოში... მშვენივრად უდგება სტრაბონის აღწერილობას და რომელიღაც ძველ საუკეთესო ქართულ საისტორიო წყაროთგან უნდა იყოს ამოღებული“ [13, 185]; „დიდი მნიშვნელობა აქვს ლეონტი მროველის თხზულებას - დასძენს მკვლევარი - საქართველოს საისტორიო გეოგრაფიის შესწავლისათვის: იქ ამისათვის ძვირფასი ცნობები მოიპოვება... საქართველოს სხვადასხვა თემისა და სამთავროს საზღვრებისათვის ლეონტი მროველს უეჭველია რაღაც ძველი ქართული წყაროები ჰქონია“ [13, 187].

„მეფეთა ცხოვრების“, ისევე როგორც „მოქცევაი ქართლისაის“ და ვახტანგ გორგასლის ისტორიის ისტორიულ-გეოგრაფიული თვალსაზრისით შესწავლამ მკვლევარებს ფრიად მნიშვნელოვანი დასკვნის გამოტანის საშუალება მისცა: ისტორიკოსებს სრული საფუძველი აქვთ დაეყრდნონ ძველქართულ მატიანეთა ცნობებს ქართლის სამეფოს ადრეული ისტორიის რეკონსტრუირებისას [22, 65]. როგორც ვხედავთ, ლეონტის ცნობათა ისტორიულ-გეოგრაფიული ანალიზი მეტად პერსპექტიულია

წყაროს სანდოობის დადგენის თვალსაზრისით.

ქვემოთ შევეცდები ვუჩვენო, რომ ადრეელინისტური ხანის ქართლის სამეფოს ისტორიულ-გეოგრაფიული განვითარების მაგისტრალური ხაზი, როგორც ეს ქართველ მემატიანეს წარმოდგინა, სავსებით შეესაბამება ელინოზმის ისტორიის საერთო კონტექსტს.

\*\*\*

ქართული საისტორიო ტრადიციის („მოქცევათ ქართლისაჲ“, ლეონტი მროველი) თანახმად ახლადწარმოქმნილი ქართლის სამეფო აღმოსავლეთ საქართველოსთან ერთად დასავლეთ საქართველოსაც მოიცავდა. ამავე ტრადიციის მიხედვით, ქართლის სამეფოს წარმოქმნა ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობებსა და დიადოხოსების ბრძოლებს უკავშირდება.

ალექსანდრე მაკედონელის სარდლებს ერთი და იგივე მიზნები ამოძრავებდათ: პოლიტიკური დამოუკიდებლობა, პოლიტიკური თვითკმარობა (ავტარკია) და გარკვეულ რეგიონში პოლიტიკური ბატონობის დამყარება. პოლიტიკური მბრძანებლობისათვის მტკიცე საფუძვლის შესაქმნელად, დიადოხოსებს საჭიროდ მიაჩნდათ რეგიონში ეკონომიკური ჰეგემონიის განხორციელება. ეს უკანასკნელი მიზანი კი ყველაზე უმტკივნეულოდ მნიშვნელოვან საზღვაო და სახმელეთო გზებზე კონტროლის დამყარებით მიიღწეოდა [26, 249]. ბერძნული ქალაქ-სახელმწიფოებიდან მემკვიდრეობით მიღებული და ელინისტურ სახელმწიფოებში გაბატონებული პოლიტიკური და ეკონომიკური იდეები თუ იდეალები [26, 249], რა თქმა უნდა, არც ქართლის მეფისათვის იქნებოდა უცხო. ამ თვალსაზრისით ახალგაზრდა ქართლის სამეფოს სკეპტუზიებად დაშლილ კოლხეთთან ურთიერთობის კვლევა ფრიად საინტერესოა (ქართლის სამეფოსა და კოლხეთის პოლიტიკური ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ ადრეელინისტურ ხანაში იხ. [4]).

ძვ. წ. V ს-ის მეორე ნახევარში შავიზღვისპირეთის აუზში იქმნება ერთიანი ეკონომიკურ-პოლიტიკური რეგიონი ათენის

ჰეგემონობით [3, 134-181]. ათენი ინტენსიურ ეკონომიკურ კავშირებს აბამს სპარსეთის იმპერიის დასავლეთ პროვინციებთან [26, 49] და როგორც ჩანს, არც მის ცენტრალურშიურ პროვინციებს იფიწყებს. სავაჭრო-ეკონომიკურ ინტერესთა რეალიზაციას ბერძნები ამიერკავკასიაზე გავლითაც ცდილობდნენ. ამჟამუნდა მეტყველებდეს ფერდანაში კოლხური ნახევარდრაქმების [18, 167, შენ. 9], ხოლო ქობულეთსა და ნისაში ამისოს სიკლის ანალოგიური ცალეების [18, 39] აღმოჩენის ფაქტები. აღნიშნული გარემოება მკვლევართა ნაწილს აფიქრებინებს, რომ ფაზის-ინდოეთის დამაკავშირებელი სავაჭრო-სატრანზიტო მაგისტრალი, ყოველ შემთხვევაში, მისი ცალკეული მონაკვეთები, უკვე ადრეანტიკურ ხანაში ფუნქციონირებდა [9, 382; 18, 39-40]. მიუთითებენ, აგრეთვე, იმ კარგად ცნობილ გარემოებაზე, რომ ადრეანტიკურ ხანაში აღმოსავლეთ საქართველოშიც ჩნდება სხვადასხვა ტიპის მონეტები: კოლხური ნახევარდრაქმები (სურამი), ძვ. წ. VI-IV სს. აქემენიდური სიკლი (სურამი), ძვ. წ. V-IV სს. ათენური ტეტრადრაქმა (დმანისი), ძვ. წ. IV ს-ის ოლვიის სპილენძის მონეტა (ნიჩბისი) [18, 36, 40-41].

მონეტების აღმოჩენის ტოპოგრაფია იმავე უნდა მეტყველებდეს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში ისინი ვრცელდებიან რიონ-ყვირილას არტერიით, ხოლო შემდეგ, მათი კვალი სურამის უღელტეხილზე გადავლით, მტკვრის შუა წელს მიუყვება [9, 382-383; 18, 40].

დასავლეთთან რეგულარული სავაჭრო-ეკონომიკურ ურთიერთობათა ისტორიული სურათის აღდგენის თვალსაზრისით აღსანიშნავია ბერძნული შაფფიგურიანი კერამიკისა და ფინიკური საბეჭდავის პოვნა ხოვლეში, აგრეთვე აღმოსავლეთ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მცირეაზიული ქვის საბეჭდავებიდან ჩამოსხმული მინის მრავალწახნაგოვანი საბეჭდავების აღმოჩენა [9, 182].

ბერძნულ სამყაროსთან ურთიერთობა აჭარისწყლის-ქვაბლიანის ხეობებითაც ხორციელდებოდა. ბორჯომის ხეობაში, ბორნიღელეს სამაროვანზე, ძვ. წ. V/IV სს. სამარხში (№3) აღმოჩნდა „ქარონის საფასურად“ განკუთვნილი კოლხური ტეტრად-



რაქმა [23, 29]. ქარონის კულტთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები საქართველოს ტერიტორიაზე პირველად ფიჭვნარის სამაროვანზე (ძვ. წ. V ს.) ჩნდება [25, 115], ხოლო მოგვიანებით, ძვ. წ. IV/III სს. კოლხეთის ცენტრალურ და აღმოსავლეთ რაიონებშიც დასტურდება [19, 274]. ბორნიდელეს №3 სამარხის დოკუმენტაცია გვაფიქრებინებს, რომ ქარონის კულტიცა და კოლხური ტეტრაქმებიც სამცხეში აჭარისწყლის-ქვაბლიანის ხეობებით ვრცელდებოდა. ამავე გზით სვდება, ალბათ, ისტორიული მესხეთის (?) მიწაწყალზე პანტიკაპეის მონეტები და ძვ. წ. V ს-ის კოლხური ნახევარდრაქმები.<sup>1</sup> სავაჭრო-ეკონომიკურ ურთიერთობათა კონტექსტში უნდა განვიხილოთ აწყურში აღმოჩენილი ძვ. წ. V ს-ის ატიკური ნაწარმი [25, 185] და რაც კიდევ უფრო საინტერესოა, მზეთამზეში აღგილობრივ დაშხადებული ძვ. წ. V ს. ლეკითოსი [25, 115].

ტრანსკავკასიური მაგისტრალის ამოქმედებამ და ბერძენთა სავაჭრო-ეკონომიკურ ინტერესთა სფეროში აღმოსავლეთ საქართველოს მოხვედრამ, ბუნებრივია, ქართლის ეკონომიკური პროფილი დასავლეთისკენ მიმართა, რამაც მნიშვნელოვანწილად განაპირობა ამერ-იმერის დაახლოება ეკონომიკურ ნიადაგზე. იმავდროულად, ძვ. წ. IV ს-ის II ნახევრიდან, იწყება კოლხეთის ცენტრალური და აღმოსავლეთი რაიონების ინტენსიური ქართიზაციის პროცესიც [19, 273; 2]. კოლხეთის ეთნიკურ ათვისებას უნდა მოჰყოლოდა მისი ეკონომიკური ათვისებაც. დასავლეთ საქართველოში მომხდარი ბრძოლებისა და ნგრევის მიუხედავად, წინარე და ადრეელინისტური ხანის ქართლის მესვეურნი ცდილობენ შეინარჩუნონ კოლხეთის სამონეტო

1. ივ. ჯავახიშვილის სახ. პალცინის მხარეთმცოდნეობით მუზეუმში დაცული კოლხური და პანტიკაპეის უპასპორტო მონეტები საფიქრებელია, რომ მესხეთის ტერიტორიაზე ყოფილიყო აღმოჩენილი.

2. აღმოსავლეთ საქართველოში ნაპოვნია ძვ. წ. IV/III სს. კოლხური ტეტრაქმები: არმაში, აწყურში [18, 136], წნისში [5]; აღმოსავლეთ საქართველოში აღმოჩენილია, აგრეთვე, ლისიმაქეს სტატერიც, საქართველოში აღმოჩენილი ალექსანდრე მაკედონელის სახელით მოჭრილი 376 სტატერიდან მხოლოდ ერთია ნაპოვნი აღმოსავლეთ საქართველოში. მაგრამ გვიანელინისტური ხანის ქართლში „ბარბაროსული მინაბაძეის“ სიმრავლე მკვლევართ ადრეელინისტური ხანის ქართლში ორიგინალების ფართოდ მიმოქცევასაც ავარაუდებინებს [18, 50].

ბზარი, ინტენსიურად ჩაებას სამონეტო მიმოქცევაში,<sup>2</sup> ამ გზით დაუკავშირდნენ მსოფლიოს სავაჭრო ცენტრებს (მაგ. სინოპს) და შექმნან მტკიცე ეკონომიკური საფუძველი ზუნანიდან სპერის ზღვამდე გადაჭიმულ ტერიტორიაზე გაბატონებისათვის.

ეკონომიკური ინტერესებით შეიძლება აიხსნას ფარნავაზიანთა სწრაფვა სვანეთისკენაც. სვანები, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი სოციალურად არც ისე მაღალგანვითარებულ გარემოში ცხოვრობდნენ (Strabo XI, 2. 19), აქტიურად იყვნენ ჩაბმულნი სავაჭრო ურთიერთობებში, განსაკუთრებით კი ადრეელინისტურ ხანაში [18, 51]. მათი სავაჭრო პარტნიორი, როგორც ჩანს, დიოსკურიადა იყო (Strabo, XI. 2. 19). „დიოსკურიადა - ამბობს სტრაბონი - არის ... საერთო სავაჭრო ადგილი მის ზემოთ და მახლობლად მცხოვრები ტომებისათვის“ (XI. 2. 16). დიოსკურიასთან უშუალო სავაჭრო კონტაქტების დამყარება კი მართლაც რომ პერსპექტიული იქნებოდა ქართლისათვის. ლეონტის ცნობა დასტურდება ბერძნულ-რომაულ წყაროებში. IV ს-ის კარტოგრაფს კასტორიუსს, რომელსაც თავისი იტინერარიუმის შედგენისას გაცილებით ძველი წყაროები ჰქონდა ხელთ [8, 101], X სეგმენტზე დატანილი აქვს ეთნონიმი SUENIBERI (შდრ. იქვე SUANSARMATAE). ტერმინი თვალნათლივ მეტყველებს დასავლეთ საქართველოს მთიანეთში, ყოველ შემთხვევაში, არა უგვიანეს, ახლი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში, მიმდინარე ეთნოპოლიტიკურ პროცესებზე. რომაული გზამკვლევის მონაცემების გათვალისწინებით ლოგიკურად გამოიყურება სტრაბონის „გეოგრაფიის“ XI. 2. 19-ის დაზიანებული ტექსტის ასეთი აღდგენა (პ. ჯოუნზისა და გ. სტრატანოვსკის თარგმანებში): „ზოგიერთები სვანებს იბერთა სახელით მოიხსენიებენ“. სავსებით კანონზომიერია ცნობიდან გამომდინარე დასკვნაც: ჩვენება ასახავს წარსულში იბერების (ქართების) ხანგრძლივ ბატონობას სვანეთში [22, 64]<sup>3</sup>.

დასავლეთ საქართველოს მიმართ გატარებული აქტიური

3. დ. მუსხელიშვილი იმ გარემოებაზე მიაყრობს ყურადღებას, რომ IV-V სს. ლაზებთან ბრძოლისას სვანებს სწორედ იბერები უმაგრებენ ზურგს [22].

პოლიტიკის წყალობით ქართლის სამეფოს სპლენდორი გადაჭიმა „პერეთითგან და ბერდუჯის მდინართგან ვიდრე ზღუადმდე სპერისა“ (ლეონტი მროველი; შდრ. „მიმოქცეაი ქართლისაი“).

სპერების ანუ სასპერების აღმოსავლურქართული ტომი ძვ. წ. VI-V სს. კოროხის აუზში და არაქსის ზემო წელზე სახლობდა [20, 233]. ცნება „სასპერი“, შესაძლოა, აღმოსავლეთ საქართველოსაც მოიცავდა [14, 56-57]. მოგვიანებით სასპერები შავ ზღვაზეც ბატონდებიან. აპოლონიოს როდოსელი ბიძეებსა და ბექირებს შორის, დაახლოებით დღევანდელი რიზე-არქავეს მიდამოებში ასახელებს საპირების ამაყ და შფოთიან ტომს (II. 395, 1242-1243), რაც იმას ნიშნავს, რომ ელინისტური ხანისათვის საპირების (სასპერების) განსახლების ტერიტორიაში და პოლიტიკური ჰეგემონიის ქვეშ ექცევა ის მიწა-წყალიც, რომელიც ძვ. წ. VI-IV სს. ხოიებსა თუ ეკეხეირიელებს [6. 30] ეკავათ. „სასპერები“, როგორც ამას ჩვეულებრივ ვარაუდობენ, „იბერების“ სა-პრეფიქსით ნაწარმოები მეორე სახელწოდებაა [14, 62; 20, 223]; ხოლო იბერები, როგორც ამას მეგასთენე (ძვ. წ. IV/III სს.) ამტკიცებს, უკვე ნაბუქოდონოსორის (604-562) დროიდან ცხოვრობდნენ შავიზღვისპირეთში. შავიზღვისპირეთში სასპერ/იბერების გამოჩენისა და სპერის ზღვამდე გადაჭიმული ქართლის (იბერიის) სამეფოს წარმოქმნის სინქრონულობა მეტად ნიშანდობლივია და ხაზს უნდა უსვამდეს იმ გარემოებას, რომ ეროვნული საისტორიო ტრადიცია ამერ-იმერის ერთობის შესახებ რეალურ საფუძველზეა აღმოცენებული.

\*\*\*

ლეონტი მროველის ცნობით, ფარნავაზმა „განაწესნა ერისთავნი რვანი და სპასპეტი... და ესე სპასპეტი იყო შემდგომადვე წინაშე მეფისა, მთავრობით განაგებდეს ყოველთა ერისთავთა ზედა. ხოლო ამათ ერისთავთა ქუეშე, ადგილთა და ადგილთა, განაჩინნა სპასალარნი და ათასისთავნი, და მათ ყოველთაგან მოვიდოდა ხარკი სამეუფეო და საერისთავო.

ესრეთ განაწესა ესე ყოველი ფარნავაზ მიმსგავსებულად

სამეფოსა სპარსთასა“.

აქემენიდური ირანის ძირითად ტერიტორიულ-ადმინისტრაციულ ერთეულს წარმოადგენდა სატრაპია. იმპერიის სატრაპიებად დაყოფას ბერძნული ტრადიცია კიროსს მიაწერს. ქსენოფონტე გადმოგვცემს, რომ კიროსმა სატრაპიები დანიშნა არაბეთში, კაპადოკიაში, დიდ ფრიგიასში, ლიდიასა და იონიაში, კარიასში, ჰელესპონტოს ფრიგიასა და ეოლიაში (Cyr., VIII. 6. 7-8). იმავე კიროსს ჰეროდოტე მიაწერს სატრაპიების შემოღებას სარდესა და ეგვიპტეში (III. 120; IV. 166).

აქემენიდური ირანის ტერიტორიულ-ადმინისტრაციული დანაწილების პრინციპი კარგადაა ცნობილი ჰეროდოტეს „ისტორიის“ წყალობით. დარიოსმა, გვამცნობს ჰეროდოტე, „სპარსელები 20 საგამგებლოდ დაჰყო, რასაც თვითონ სპარსელები უწოდებენ სატრაპიებს. საგამგებლოდ რომ დაჰყო, საგამგებლოებს გამგებლები დაუყენა და დაუწესა ხარკი, რაც მისთვის უნდა გადაეხადათ ცალკეული ხალხების მიხედვით; ხოლო ამ ცალკეულ ხალხებს მიაწერა მათი მეზობლებიც“ (III. 89). თვითონ დარიოსი ბეჰისტუნის წარწერაში თავის სამფლობელოებს ქვეყნების მიხედვით ჩამოთვლის: პარსა, უვჯა, ბაბირუ, ასურა და სხვ. დარიოსის საბრძანებელი აღნიშნებოდა ტერმინით *dahyava*; ეს ტერმინი ბეჰისტუნის წარწერაში აღნიშნავს „ქვეყნებს“, მაშინ როცა დარიოსის ნაყმ-რუსტამის აკლამის ფასადსა და დარიოსის მემკვიდრეების აკლამებზე იგივე ტერმინი განსხვავებული ფიზიკური აღნაგობისა და განსხვავებული ჩაცმულობის მქონე ხალხებს აღნიშნავს [28, 244].

თითოეული სატრაპია იყოფოდა კიდევ უფრო მცირე ადმინისტრაციულ ერთეულებად, რომელთაც ასევე სატრაპიები ეწოდებოდა [27, IV, 194]. ცალკე ადმინისტრაციულ ერთეულებს ქმნიდნენ, ალბათ, საციხისთავოები და საათასისთავოები. ციხისთავთა (ფროიარხთა) და ათასისთავთა (ხილიარხთა) ინსტიტუტის არსებობის შესახებ ცნობები ქსენოფონტემ შემოგვინახა. მისი ცნობით, ეს სამხედრო ხელისუფალნი ემორჩილებოდნენ არა სატრაპს, არამედ მეფეს (Cyr., VIII. 6. 1).

სატრაპი სატრაპიაში უმაღლესი ადმინისტრაციული, სამ-

ხედრო და სასამართლო ხელისუფალი იყო. დარიოსმა სცადა სატრაპთა ძალაუფლების შეზღუდვა და მათ მხოლოდ სამოქალაქო უფლებამოსილებანი შეუნარჩუნა; ხოლო სამხედრო ხელისუფლებით უშუალოდ მეფეზე დაქვემდებარებული მხედართმთავრები აღჭურვა [17, 97]. მაგრამ ეს პოლიტიკა დღემოკლე აღმოჩნდა - დარიოსის მემკვიდრეების დროს სატრაპები არც თუ იშვიათად კვლავ უმაღლეს სამხედრო პირებად გვევლინებიან [27, IV, 198]. სატრაპს ევალებოდა ასევე სამეფო და სატრაპიის ხარკის აკრეფა [27, IV, 197-201]. ხარკის გადახდისაგან განთავისუფლებული იყო მხოლოდ პერსიდა. აქედან აქემენიდებს ძირითადი სამხედრო კონტიგენტი გამოჰყავდათ [27, IV, 190-191].

სახელმწიფოებრივი მოწყობის სპარსული ტრადიციები სელევკიდებმაც შეითვისეს [27, VII, 166]. სელევკიდების სახელმწიფო სხვადასხვა ხალხისა და ქვეყნის კონგლომერატს წარმოადგენდა, რაც აუცილებლად მოითხოვდა მის (ე.ი. იმპერიის) ადმინისტრაციულ ერთეულებად დაყოფას [იქვე]. სელევკიდების სამეფო სატრაპიებად და სტრატეგიებად იყოფოდა [16, 184-185]; თითოეული მათგანი უფრო წვრილ ტერიტორიულ-ადმინისტრაციულ ერთეულებს - ეპარქიები, მერიდები, ჰიპარქიები, ხილიარხები, ტოპარხები - აერთიანებდა [16, 184]. სელევკიდების აღმოსავლური სამეფლობელოებისათვის დამახასიათებელი იყო სამწევროვანი დაყოფა: სატრაპია, ეპარქია, ჰიპარქია [29, 130]. სირიის სამეფოში არსებობდა კიდევ სპეციალური სამხედრო სასაზღვრო ოლქები, ფილაკები, რომლებსაც სელევკიდები დაუმორჩილებელ ტომებზე კონტროლის განსახორციელებლად არსებდნენ [16, 189]. ტერიტორიულ-ადმინისტრაციული ერთეულები თავის სახელს გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის მიხედვით იძენდა [16, 184], მაგ., ბაბილონიის, მიდიის, პართიის, მეწამული ზღვის სატრაპიები; ან კიდევ კაპადოკიის, იუდეის, არმენიის და ა.შ. სტრატეგიები [16, 187-189]. სელევკიდების სამეფოში ერთი მნიშვნელოვანი სიახლეც იჩინეს თავს: სატრაპიებს (სტრატეგიებს) რიგ შემთხვევაში მსხვილი საქალაქო ცენტრები და მათი ქვეყნები ქმნიან. პოსიდონიუსზე დაყრდნობით

სტრაბონი წერს, რომ „სელევკიდა არა მარტო საუკეთესოა სირიის დასახელებულ ნაწილთაგან, არამედ ის იწოდება (და არის კიდევ) ტეტრაპოლისი იქ არსებული ქალაქების რაოდენობის მიხედვით. მართალია, იქ რამდენიმე ქალაქია, მაგრამ უდიდესი ამათგან ოთხია: ანტიოქია..., სელევკია..., აპამეა და ლაოდისკეა... ამ ოთხი ქალაქის მიხედვით სელევკიდა დაიყო ოთხ სატრაპიად“ (XVI. 2. 4). სატრაპიებსა და სტრატეგიებს სათავეში ედგა სტრატეგოსი // სატრაპი, რომელიც სამხედრო და სამოქალაქო ხელისუფლებას აერთიანებდა. ზოგჯერ რამოდენიმე სტრატეგიას (სატრაპიას) ერთი სამხედრო ხელისუფალი განაგებდა [27, IV, 166; 16, 190-191]. მართალია, სატრაპი საკმაოდ ფართო უფლებამოსილებით იყო აღჭურვილი, მაგრამ ხარკის აკრეფა მის კომპეტენციაში არ შემოდიოდა. ეს მისია სპეციალურ მოხელეს ეკისრებოდა [16, 119-123].

მსგავსება ქართლის სამეფოსა და სელევკიდების სახელმწიფოს ტერიტორიულ-ადმინისტრაციულ დანაწილებას შორის აშკარაა. სიტყვას აღარ გავაგრძელებ იმ დეტალებზე, რომლებზეც ლაპარაკი უკვე იყო სამეცნიერო ლიტერატურაში [19, 324-326] და შეეჩერდები შემდეგ მომენტზე: ლეონტის მიხედვით, ფარნავაზმა ქართლის სამეფო რვა საერისთავოდ და ერთ სასპასპეტოდ დაყო: 1. მარგვის საერისთავო, 2. კახეთის საერისთავო, 3. ხუნანის საერისთავო, 4. სამშვილდის საერისთავო, 5. წუნდის საერისთავო, 6. ოძრხის საერისთავო, 7. კლარჯეთის საერისთავო, 8. ეგრისის საერისთავო, 9. შიდა ქართლის სასპასპეტო. ამათგან №№3-6 საერისთავოები ქალაქების ირგვლივ ეწყობა, ხოლო №№1-2 და 7-8 საერისთავოები პროვინციებს ეფუძნება. თითქოს ასეთი კანონზომიერება შეინიშნება: „პროვინციულ“ საერისთავოებად ეწყობიან არა-ქართები: კახები, კუხები, ეგრები და სვანები; „ქალაქურ“ საერისთავოებად კი ეთნოგრაფიული ქართლი (ქვემო ქართლი, ზემო ქართლი), ანუ მცხეთელ მამასახლისთა დასაყრდენი ეწყობა. სტრაბონის ზემომოტანილი ცნობის თანახმადაც საქალაქო ცენტრების მიხედვით სტრატეგიებად იყოფა სირია, სელევკიდების სამფლობელოების ბირთვი.

სელექციების სახელმწიფოებრივ-ტერიტორიული მოწყობა პარალელს პოვებს „ორმეფობაშიც“ („ორმეფობას“, გ. მელიქიშვილის გამოკვლევით [10]. ადგილი ჰქონდა ძვ. წ. II-I სს). სელექციები არც თუ იშვიათად თავის ძმებს / შვილებს მეფის ტიტულს უწყალობებდნენ, მათ თანამმართველებად და თანამფლობელებად აქცევდნენ და საგამგეოდ აბარებდნენ მცირე ზიას, ხოლო თვითონ სირიისა და აღმოსავლეთ პროვინციების მართვით კმაყოფილდებოდნენ [16, 19, შენ. 93, 23-25]. ქართლის სამეფოს ორგანიზაციას პარალელი ეძებნება როგორც სელექციების, ისე აქემენიდების ტერიტორიულ მოწყობასთან (რაც სრულიად ბუნებრივია ირანის პოლიტიკური და კულტურული გავლენის პირობებში). „მეფეთა ცხოვრებაში“ წარმოდგენილი ტერიტორიულ-ადმინისტრაციული სისტემის არქაულობა კი გვაფიქრებინებს, რომ ეს სისტემა ადრეელინისტურ ხანაში უნდა ჩამოყალიბებულიყო.

\*\*\*

„მეფეთა ცხოვრების“ მიხედვით, „ალექსანდრე... აღმოვიდა ქუეყანასა ქართლისასა. და პოვნა ციხე-ქალაქნი ესე ძლიერნი შუა-ქართლ: წუნდა, ხერთვისი მტკუარისა, ოძრხე მოკიდებული კლდესა ღადოსსა, თუხარისი მდინარესა ზედე სპერისასა,... ურბნისი, კასპი და უფლისციხე, ქალაქი ღიღი მცხეთა და უბანნი მისნი, სარკინე, ციხე ღიღი და ზანავი, ურბანი ურიათა, და რუსთავი, და დედა-ციხე სამშვილდე, და მტუერის ციხე, რომელ არს ხუნანი, და კახეთისა ქალაქნი“.

იგივე პასაჟი უფრო ნიშანდობლივად აქვს გადმოცემული ლეონტის წყაროს, „მოქცევაი ქართლისაის“, ავტორს: „... ალექსანდრე მეფემან ... იხილნა ნათესავნი სასტიკნი ბუნთურქნი, - მსხდომნი მდინარესა ზედა მტკუარსა, მიხუევით, ოთხ ქალაქად, და დაბნები მათი: სარკინე ქალაქი, კასპი, ურბნისი და ოძრახე; და ციხენი მათნი: ციხე ღიღი სარკინისაი, უფლისციხეი კასპისა, ურბნისისა და ოძრახისაი“. თვალნათვლივ ჩანს, თუ როგორ წარმოედგინა ქართველ მემატრიანეს წინაელინისტური ხანის

ქართლის ტერიტორიული აღნაგობა - ქალაქი უფლისციხითურთ და მის ირგვლივ შემოკრებილი სოფლები. თუ როგორი იყო ქალაქისა და მისი უფლისციხის მიმართება თავიანთ ტერიტორიასთან, კარგად ჩანს შემდეგი ცნობიდან: „თეზევსმა ... ატიკის მთელ მოსახლეობას ... ერთ ქალაქში მოუყარა თავი და ჩამოაყალიბა ერთი პოლისი ერთი ხალხით, რომელიც მანამდე გაფანტულად ცხოვრობდა და საერთო სასარგებლო საქმისათვის ძნელად თავმოსაყრელი იყო. ზოგჯერ ისიც კი ხდებოდა, რომ ეს ხალხი ერთმანეთს ედავებოდა და ეომებოდა“ (Plut., Thes., 24). ამ პოლიტიკის შედეგებმაც სულ მალე იჩინა თავი: „შეძლებულეები ... გამსჭვალულნი იყვნენ იმ ჭრით, რომ თეზევსმა ყოველ ვეპატრიდს, რომლებიც ცალ-ცალკე დემებში მბრძანებლობდნენ, საგამგებლო და მეფობის უფლება აღუკვეთა, მათ ერთ ქალაქში მოუყარა თავი და თავის ქვეშევრდომებად აქცია. რაც შეეხება მდაბიო ხალხს, ... მათ სამშობლოც წართმეული აქვთ და საღვთო საქმეთა შესრულების უფლებაც და მრავალ კეთილშობილ და კანონიერ ბასილევსთა ნაცვლად ერთ გადამთიელ და მოთრეულ დესპოტს შესცქერია“ (Plut., Thes., 32). ქართული ისტორიულ-გეოგრაფიული ტერმინოლოგია რომ ვისმართო, ერთი ხევისუფალი იმორჩილებს მეზობელ ხევებს, სპობს მათ გამაგრებულ პუნქტებს - ციხე-სიმაგრეებს, ხოლო დამორჩილებულ ხევისუფალთ და შეძლებისდაგვარად, მდაბიორთა მაქსიმალურ ნაწილს თავს უყრის საკუთარ ციხე-ქალაქში, რათა უფრო ადვილად განახორციელოს მათზე კონტროლი. ასეთი ღონისძიების ბუნებრივი შედეგი კი ისაა, რომ ფართოვდება ხევის მოქალაქეთა თვალსაწიერი და ისინი თავის საპატრონო ქვეყნად აღიქვამენ არა ცალკეულ წვრილ-წვრილ ხევებს, არამედ უფრო დიდ ტერიტორიას.<sup>4</sup>

არქეოლოგიურმა კვლევა-ძიებამ დაადსტურა, რომ ქართლის სამეფოს წარმოქმნას წინ უსწრებდა „ურბანისტული

4. ამ გზით მიემართებოდა ხოვლეგორას ცხოვრება. ხოვლეგორას ზრდისა და მის გარშემო სოფლის შექმნის პარალელურად მოსახლეობა ტოვებს მეზობელ გორებს [11, I, 40-41].



აფეთქება“ (სხვა თვალსაზრისით, ქალაქური ტიპის დასახლებათა ცენტრების [19, 312-324]). ქალაქები წვრილ-წვრილი სახელმწიფოებრივი წარმონაქმნების ცენტრებად გამოდიან. მსგავს პოლიტიკურ ერთეულთა ურთიერთბრძოლისა და ურთიერთშერწყმის შედეგად წარმოიქმნება ქართლის სამეფო [11, I, 50-53].

სახელმწიფოს წარმოქმნის უნივერსალურმა პროცესმა („ქალაქ-სახელმწიფოებიდან“ სახელმწიფოსკენ - ი. დიაკონოვი) სპეციფიური ელფერი შეიძინა ადრეელინისტური ხანის ქართლში. სახელდობრ, სამეფოსა და სამეფო ხელისუფლებების წარმოქმნას ქართლში მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავდა ის იდეოლოგიური პრინციპები, რომლებზეც დაფუძნებული იყო ბერძნული მონარქიები: გამარჯვებულის უფლება და ერთხელ მოპოვებული უფლების მემკვიდრეობით გადაცემა [16, 14-17, 124-131]. ამასთან დაკავშირებით გავიხსენოთ, რომ „მეფეთა ცხოვრების“ მიხედვით მცხეთელი მამასახლისი მეფედ მხოლოდ მას შემდეგ იქცა, რაც მნიშვნელოვანი გამარჯვება მოიპოვა; კერძოდ კი, მცხეთელ მამასახლისთა წარმომადგენელმა, ფარნავაზმა დაამარცხა უცხოელი დამპყრობელი, მაკედონელი ჰო და ქვეყანას „აღსადა“, „ხარკი და ჭირი უცხოთა ნათესავთაგან“. ფარნავაზს ბრძოლების გადამდა და ქართლის მიწა-წყლის „დაპყრობა“ დასჭირდა. „ხოლო მოვიდა ფარნავაზ მცხეთას და დაიპყრნა ოთხნი იგი ცისენი მცხეთისანი. და მასვე წელიწადსა შინა დაიპყრა ყოველი ქართლი თვინიერ კლარჯეთისა“. რამდენიმე ხნის შემდეგ ფარნავაზი „მოვიდა კლარჯეთს და დაიპყრა კლარჯეთი“ (ლეონტი მროველი). ამავე პერიოდის გამოძახილს წარმოადგენს [11, I, 51] „მოქცევაი ქართლისაის“ ცნობა, რომ „მეფობდა არსუკ, რომელმან კასპი შეპყრა და უფლისციხე განაგო“. ციტირებულ ფრანგმენტებში საინტერესოა „დაპყრობისა“ თუ „შეპყრობის“ ფაქტის ხაზგასმა. შესაძლოა, ქართველი მემკვიდრისათვის თუ მისი წყაროსათვის უცნობი არ იყო ძველ საბერძნეთში მოარული და შემდეგ ელინისტური მონარქების მიერ შეთვისებული „გამარჯვებულის უფლება“, „გამარჯვებულის სამართალი“ [16, 16-17]. „მარადიული კანონია: ყველაფერი ეკუთვნის გამარჯვე-

ბულს“ - აცხადებდა ქსენოფონტე (Cyr., VII. 5. 73); „უფლება ბრძოლით მოპოვებულ სამფლობელოებზე ყველაზე უფრო მტკიცე და სამართლიანია“ - ბანს აძლევდნენ ქსენოფონტეს სელევკიდები [16, 17].

ქალაქი და მისი სამოქალაქო ქვეყანა წინარე და ელინისტური ხანის ელინურ-მცირეაზიულ სამეფოებსა და ქალაქ-სახელმწიფოებში ძირითადი ტერიტორიული ერთეულია. ასე მაგ., ძვ. წ. 190 წ. აპამეას ზავით სელევკიდები რომაელებს უთმობენ ქალაქებს, ქვეყნებს, სოფლებსა და ციხეებს *Excedito urbibus agris vicis castellis ... ex iis oppidis agris castellisque quibus excedat Liv., XXXVIII. 38. 4-5; Pol., XXI. 42. 6: πῖλεαυ და χῆρας V. შტრ. შუა საუკუნეებში გავრცელებული ფორმულა: „ითხოვდა ციხეთა და ქუეყანათა“). უფრო ადრინდელ პერიოდს გვიხსნის პასაჟი სტრაბონის „გეოგრაფიიდან“ (XIV. 2. 17) საიდანაც ნათლად ჩანს, რომ დასავლეთ მცირე აზიის სახელმწიფოები ქალაქებისა და მათი მიმდებარე ქვეყნების ერთობლიობას წარმოადგენდა. ქალაქები ელინისტური მონარქების დასაყრდენიცაა. სელევკიდები ინტენსიურად აარსებენ კარგად გამაგრებულ და ხალხმრავალ ქალაქებს (*Amm. Marc., XIV. 8. 5*), რომლებიც ერთდროულად ციხე-სიმაგრესაც და სასოფლო-სამეურნეო ცენტრებსაც წარმოადგენდა [26, 157].*

ჩვენს მიერ განსახილველ პერიოდში „მიმბაძველობის კანონი“ მეტად მძლავრ სოციალურ ფენომენს წარმოადგენდა [16, 14] და როგორც ჩანს, მისი ძალითაც ქართლის მეფენი ინტენსიურ საამშენებლო საქმიანობაში ებმებიან („მოქცევაი ქართლისაი“, ლეონტი მროველი). ქართულ საისტორიო ტრადიციას ციხე-ქალაქთა მშენებლობის შესახებ ადასტურებს როგორც არქეოლოგიური გათხრები [იხ. 19], ისე სტრაბონის ცნობები: „იბერია - წერს ბერძენი გეოგრაფოსი - მეტწილად კარგად არის დასახლებული ქალაქებითაცა და დაბებითაც, ისე რომ აქ არის კრამიტიანი სახურავები, სახლები არქიტექტურულად მოწყობილი, ბაზრები და სხვა სწოვადობრივი დაწესებულებანი“ (XI. 3. 1).

ქალაქის სოციოლოგიური ბუნება გასაგებს ხდის ფართო-

მასშტაბიან მშენებლობათა მნიშვნელობასაც: ციხე-ქალაქები უზრუნველყოფდნენ როგორც ქვეყნის თავდაცვითუნარიანობას, ასევე სოციალურად, ეთნიკურად და კულტურულად განსხვავებული ელემენტების ერთიან სოციალურ და პოლიტიკურ ორგანიზმად ჩამოყალიბებას, მათ შემოკრებას ერთი ქალაქისა და ერთი რელიგიის (რელიგიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მეფის კულტს) გარშემო; რაც საბოლოო ჯამში სახელმწიფოს შედარებით მტკიცე ერთობას და წარმატებულ საგარეო პოლიტიკას უზრუნველყოფდა [26, 64].

\*\*\*

როგორც ვხედავთ, „მეფეთა ცხოვრების“ მიხედვით ქართლის სამეფო ელინისტური სამყაროს ორგანულ ნაწილს წარმოადგენდა. არა მგონია, რომ XI საუკუნის ქართველ ისტორიკოსს ქართლის სამეფოს უძველესი ისტორია ელინისტურ მოდელზე ბერძენ-რომაელ ავტორთა თხზულებებზე დაყრდნობით გაეძარტათ. უფრო სავარაუდოა, რომ თავისი კონცეფციის შედგენისას ლეონტი ხელთ ჰქონდა ძველი ქართული წყაროები, რომლებიც საკმაოდ ობიექტურად ასახავდა საქართველოს წარსულს. ეს დებულება კიდევ უფრო სარწმუნო გახდება, თუ თვალს გავადევნებთ წყაროში დამოწმებული პროვინციების ტერიტორიულ ევოლუციას.

\*\*\*

**კლარჯეთი:** ლეონტი ამბობს, რომ ფარნავაზმა „მერვე გაგზავნა კლარჯეთის ერისთავად, და მისცა არსიანი თვან ზღუამდე“; ჯუანშერიც ადასტურებს, რომ „თუხარისი ყოველი და კლარჯეთი ზღვითგან არსიანთამდე“ ვრცელდებოდა. თავის მხრივ უსახელო სომხური გეოგრაფია, რომელიც IV ს-ის II ნახ. და V ს-ის I ნახ. ვითარებას ასახავს,<sup>5</sup> აღნიშნულ ტერიტორიაზე შემდეგ ქვეყნებს („გავარებს“) ჩამოთვლის: კლარჯეთი, შავშეთი, ნიგალი, მრუდის ანუ მურღულის ხეობა

და მრიტი (დღევ. მარადიდი, ან მირვეთი, ან მერეთი); ამასთან ნიგალს, მრულს და მრიტს ეგრისს აკუთვნებს, ხოლო შავშეთ-კლარჯეთს - ქართლს. ამიტომ დგება საკითხი, ხომ არ სარგებლობდნენ ლეონტი და ჯუანშერი არა ძველი, არამედ თანადროული ისტორიულ-გეოგრაფიული ტერმინოლოგიით? მით უფრო, რომ „კლარჯეთი ზღვის პირამდის“ (შდრ. „ბოლო კლარჯეთისა ზღვის პირი“ - ჯუანშერი) დავითის ისტორიკოსმაც იცის. მაგრამ „ცხოვრება მეფეთ-მეფისა დავითისი“ ანალიზი ცხადყოფს, რომ რეალურად XI-XII სს. კლარჯეთი ზღვამდე აღარ აღწევდა. კერძოდ, წყაროში ნათქვამია, ერთხელ, „თუესა თებერვალსა“, დავითმა „აცნობა ქართველთა და მესხთა, რათა კლარჯეთს დაბუდენ პაემანსა, და თვით შიდითა სპითა ხუფით ჭოროხის პირი წარვლო. და შეკრბეს ერთად, და უგრძნეულად დაესხნეს მათ ზედა“... მოტანილი ამონაწერი მოწმობს, რომ „ხუფით ჭოროხის პირი“, ე.ი. ჭოროხის სულ ქვემო დინება კლარჯეთს მიღმა დევს. ნიგალისხევიც, XI ს-ის ქართველ ისტორიკოსთათვის ცალკე ქვეყანაა, ყოველ შემთხვევაში VIII ს-დან მაინც (მატიანე ქართლისა, სუმბატ დავითის ძე). კლარჯეთისგან დამოუკიდებელი ქვეყანაა შავშეთიც (იხ. გობრონის მარტივობა, გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება, მატიანე ქართლისა, სუმბატ დავითის ძე). არაბული წყაროებიც (იაკუბი) ადასტურებს, რომ VII ს-ის 30-იანი წლებისათვის შავშეთი ცალკე ისტორიულ-გეოგრაფიული ქვეყანაა. გარდა ამისა, ლეონტი ჯუანშერისა და ადრეშუასაუკუნეების ხანის კლარჯეთს შორის ერთი მნიშვნელოვანი სხვაობაცაა: ტაო-კლარჯეთის სპლვარზე მდებარე თუხარისის ციხე, რომელიც კლარჯეთს ეკუთვნოდა, VIII ს-ის დასაწყისში ტაოშია

---

5. „ქომხური გეოგრაფიის“ ანუ „აშხარაცუციის“ საბოლოო რედაქცია, ს. ერეკლასის გამოკვლევით, VI-VII სს. მიჯნას ეკუთვნის. ამავე მკვლევარის თანახმად, ანონიმ გეოგრაფოსს ამიერკავკასიის აღწერისას შედარებით გვიანდელ წყაროებთან ერთად ხელთ ჰქონდა IV საუკუნის ვითარების ამსახველი მასალები. საქართველოს ისტორიულ-გეოგრაფიულმა შესწავლამაც ცხადყო, რომ „აშხარაცუცი“ მართლაც IV ს-ის II ნახ. და V ს-ის I ნახ. ვითარებას უნდა ასახავდეს (დ. მუსხელიშვილი).

(ლევონდი, ასოლიკი).

პარხალი: ლევონტი მროველის თხზულებაში იხსენიება „ქუეყანა პარხლისასა, რომელ არს ტაო“. ტაოში შექმავალი პარხლის ქვეყანა მოიცავდა მდ. ჭოროხის მარცხენა შენაკადის, ბარხალსუს ხეობას [24, 90-91]. პარხალს იცნობს XVI ს-ის დასაწყისით დათარიღებული დოკუმენტიც. დოკუმენტში, კერძოდ, ნათქვამია, რომ „პარხალი მისითა შესავლითა“ კავკასიეთა საყმოს წარმოადგენდა. „სამცხე-საათაბაგოს მღუდელ-მთავართა და მწყემსთა“ ნუსხაში იგივე ქვეყანა მოიხსენიება როგორც „... ორჯოხის მთის აქეთი, სულ საკავკასი(ძ)ო, ისპირ-ტრაპიზონის მთას გარდმოღმა“. XV-XVI სს. ეპისტოლარულ მემკვიდრეობაში „ქუეყანა პარხლისა“-ს კიდევ ერთი პარალელური ფორმა დასტურდება - „ასიფორი“<sup>6</sup>. ასიფორის სახელით მოიხსენიებენ პარხლის ქვეყანას XI-XII სს. ქართული ნარატიული წყაროები (მატიანე ქართლისა, სუმბატ დავითის ძე). ამასთან, XI საუკუნის მემკვიდრის თვალსაზრისით, ასიფორის სახელწოდება ჩვენთვის საინტერესო ქვეყანას არა უგვიანეს VIII ს-დან მაინც აქვს დამკვიდრებული (მატიანე ქართლისა). პარხალზე ასიფორის სახელწოდების გავრცელება რომ მართლაც ძველისძველი მოვლენაა, ამას ამოწმებს სომხური უსახელო გეოგრაფია, „აშხარაცუცი“. კერძოდ, სომეხი გეოგრაფოსი ტაოს ხევებს შორის ასახელებს პარხალის მთებთან მდებარე „არსიაცფორს“, ქართული წყაროების ასიფორს [11, II, 161]. ჭოროხის მარჯვენა სანაპიროზე დღესაც არსებობს დასახლება არსისი. არსისი, როგორც ჩანს, არსიაცფორის ცენტრს წარმოადგენდა. ხევის ცენტრის პოლიტიკური გავლენის გავრცელება ჭოროხის მარცხენა სანაპიროზე, პარხალის მთებამდე, დასახელებული ძეგლის თანახმად, IV-V სს. უკვე მომხდარი ფაქტია. ამიტომ საფიქრებელია, რომ „ქუეყანა პარხლისასა“, როგორც ცალკე არსებული ისტორიულ-გეოგრაფიული ქვეყანა, სწორედ წინაქრისტიანულ ხანაში არსებობდა.

---

6. ქართ. ასიფორის, სომხ. არსიაცფორის და „ქუეყანა პარხლისა“-ს გაიგივება დ. მუსხელიშვილს ეკუთვნის.

ოდრზე: ლეონტი მროველის ოძრხის საერისთავო მოიცავდა ტერიტორიას „ტასისკარითგან ვიდრე არსიანთამდის, ნოსტის თავითგან ზღუამდის, რომელ არს სამცხე და აჭარა“. „მეფეთა ცხოვრებამ“ სამცხის ძველი სახელწოდებაც შემოინახა - „ქუეყანა ოძრხევისასა“. ხორონიში იმდენად ძველი ყოფილა, რომ მემატინეს სპეციალური განმარტების გაკეთებაც უხდება: „ქუეყანა ოძრხევისასა, რომელ არს სამცხე“. ქართულ და უცხოურ წერილობით წყაროებში (სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება, გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება, ბალაძორი) ეს ქვეყანა ჩვეულებრივ „სამცხის“ სახელით მოიხსენიება. ოძრხე მხოლოდ სამცხის ხევათგანია (ლეონტი მროველი), მისი ერთ-ერთი ციხე (მატიანე ქართლისა), „სახელოვანი, ძველ ნაქმართა მისთათვის“ („დავითის და კონსტანტინეს წამება“).

„ოდრზე“ და „სამცხე“ ტერიტორიული მოცულობითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ლეონტი მროველის ისტორიულ-გეოგრაფიული კონცეფციის თანახმად, ოძრხის ქვეყანა ტაშისკარიდან იწყებოდა, ხოლო „არაგვითგან და ტფილისითგან ვიდრე ტასისკარამდე და ფანავრამდე“ შიდა ქართლი ვრცელდებოდა. „სომხური გეოგრაფიის“ მიხედვით კი, IV-V სს.-თვის „ოდრხემ“ არა თუ სახელი იცვალა „სამცხედ“, არამედ მისგან ცალკე ერთეულად გამოიყო თორის ხევი, რომელიც მოიცავდა მტკვრის ორივე ნაპირს ტაშისკარიდან დვინამდე [1, 7]. ანონიმი გეოგრაფოსი თორის ქართლის (უფრო ზუსტად, „ზემო ქვეყნის“, ე.ი. ზედა სოფლის ანუ შიდა ქართლის) ხევეებს მიათვლის. ადრე შუასაუკუნეებში თორი ადმინისტრაციულად ქართლთანაა გაერთიანებული [1, 17], ამიტომ ლეონტის (და ჯუანშერის) თვალსაზრისი თორის ოძრხისადმი (სამცხისადმი) კუთვნილების შესახებ „შესაძლოა სწორედ უძველესი ვითარების ანარეკლი იყოს“ [1, 13].

ტაშირი: ტაშირი ქართულ და სომხურ საისტორიო წყაროებში ორი მნიშვნელობით გვხვდება: (1) საკუთრივ ტაშირი, ანუ ლორეს ზეგანი, მდ. დებედას მარცხენა შენაკადის მდ. კამენკას (ძოროგეტის) ხეობა; (2) ფართო გაგებით ტაშირი თითქმის მთელ ქვემო ქართლს მოიცავდა [11, I, 48-49].

IV-V სს. ამბების გადმოცემისას სომხური წყაროები ტაშირის სახელით ერთის მხრივ მოიხსენიებენ ლორეს ზეგანს (ფავსტოს ბუზანდი, ლაზარ ფარაპეცი), ხოლო მეორეს მხრივ - მდ. ხრამისა და მდ. ალგეთის ხეობებს: მანგლისის ხევი, ქვეშისხევი, ბოლნისის ხევი (კორიუნი, მოვსეს ხორენაცი) [II, I, 164-166; II, 51]. აღნიშნული გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ ერთ დროს „სკვირეთისა მდინართგან ვიდრე მთამდე“ (ლეონტი) არსებობდა ერთიანი ტაშირის ქვეყანა და რომ ეს დრო აუცილებლად წინ უნდა უსწრებდეს IV-V სს. ეს რომ ასეა, ამაში ბერძნულ-რომაული წყაროები გვარწმუნებს. სტრაბონის თანახმად, ძვ. წ. II ს. სომხებმა იბერთაგან მიიტაცეს (სხვა პროვინციებთან ერთად) გოგარენე (XI. 14. 5), იგივე გუგარქი სომხური წყაროებისა ანუ ქვემო ქართლი. მართალია, სტრაბონი გოგარენეს ხევეებს არ ჩამოთვლის, მაგრამ უკვე პლინიუს უფროსი დიდი არმენიის მოსაზღვრე ეთნო-პოლიტიკური და გეოგრაფიული ერთეულების ჩამოთვლისას ასახელებს ტასისა და თრიარის ოლქებს, საერთო იდენტიფიკაციით, ტაშირსა და თრიალეთს, ვიდრე პარიკედრის (იგივე კანგარქის იხ. [15]) მთებამდე (VI. 29). რომაელი ენციკლოპედისტი ქვემო ქართლს (გოგარენეს), - ეს უკანასკნელი ამ დროისათვის ქართლის (იბერიის) სამეფოში შემოდის [21, 10] - ცხადია, მისი ძირითადი პროვინციების მიხედვით ჩამოთვლის. ვფიქრობთ, სრულიად ძალდაუტანებლად შეიძლება იმ დასკვნის გამოტანა, რომ ამ შემთხვევაში ტაშირი ფართო მნიშვნელობითაა ნახმარი. კლავდიოს პტოლემეაიოსსაც ტოსარენე (V. 12. 9), იგივე ტაშირი (12, 26, შდრ. 7, 66) აშკარად გოგარენეს ექვივალენტად აქვს გამოყენებული. გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ ლეონტი მროველის მიერ წარმოდგენილი სამშვილდის საერისთავო ანუ იგივე ფართოდ გაგებულ ტაშირი რეალურად არსებობდა ჯერ კიდევ წინაქრისტიანულ ხანაში (შდრ. II, I, 149, II, 50-51).

მოტანილი მასალა კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ ლეონტი მროველი „სარგებლობდა ძველი წყაროებით და გადმოცემებით და თავი ამ მასალას ... ფრიად ობიექტურად იყენებდა“ (დ. მუსხელიშვილი).

**დაბოწმებული ლიტერატურა:**

1. ბერძენიშვილი დ., ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან, თბ., 1985.
2. გამყრელიძე გ., აზო-ფარნავაზის დროინდელი კოლხეთის ისტორიისათვის, „მაცნე“, ისტორიის ... სერია, № 3, 1985.
3. ინაძე მ., აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის ბერძნული კოლონიზაცია, თბ., 1982.
4. ინაძე მ., ძველი კოლხური საზოგადოება, თბ., 1996.
5. კვიციანიძე კ., წნისისხევის ადრეელნიისტური ხანის სამაროვანი, „ძეგლის მეგობარი“, № 63, 1983.
6. ლომოური ნ., ბერძენი ლოგოგრაფოსების ცნობები ქართველი ტომების შესახებ, მსკი, 35, 1965.
7. ლომოური ნ., კლავდიოს პტოლემეაიოსი, „გეოგრაფიული სახელმძღვანელო“, მსკი, 32, 1963.
8. ლომოური ნ., ძველი საქართველოს სავაჭრო გზების საკითხისათვის, იიშ, IV, ნაკვ. 1, 1958.
9. ლორთქიფანიძე ო., ანტიკურ ხანაში ინდოეთიდან შავიზღვისპირეთისკენ მიმავალი სავაჭრო გზის შესახებ, სმამ, ტ. XIX, № 3, 1953.
10. მელიქიშვილი გ., ქართლს (ბერის) მეფეთა სიებში არსებული ხარკეზის შესახებ, „მაცნე“, ისტორიის ... სერია, № 3, 1978.
11. მუსხელიშვილი დ., საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, I, თბ., 1977; II, თბ., 1980.
12. ჯავახიშვილი ივ., საქართველოს, კავკასიისა და მახლობელი აღმოსავლეთის ისტორიულ-ეთნოლოგიური პრობლემები, თბ., 1950.
13. ჯავახიშვილი ივ., ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა, თბ., 1977.
14. ჯანაშია ს., შრომები, II, თბ., 1952.
15. ჭეიშვილი გ., ჰარიადრეს ადგილმდებარეობისათვის, „მაცნე“, ისტორიის ... სერია, №3, 1986.
16. Бикерман Э., Государство Селевкидов М., 1985.
17. Дандамаев М.А. Ахеменидское государство и его значение в истории древнего Востока, „История иранского государства и культуры“, М., 1971.
18. Дундуа Г. Ф., Нумизматика античной Грузии, Тб., 1987.



19. Лордкипанидзе О. Д., Наследие древней Грузии, Тб., 1989.
20. Меликишвили Г. А., К истории древней Грузии, Тб., 1957.
21. Мухелишвили Д. Л., Из исторической географии Восточной Грузии, Тб., 1982.
22. Мухелишвили Д. Л., Некоторые проблемы источниковедческой критики грузинских средневековых источников, „მაცნე“, ძეგლები... სერია, № 3, 1986.
23. Полевые археологические исследования в 1984-1985 гг., Тб., 1987.
24. Такайшвили Е., Археологическая экспедиция в южные провинции Грузии 1917 года, Тб., 1952.
25. Braund D., Georgia in Antiquity, Oxford, 1994.
26. Rostovtzeff M., The Social and Economic History of the Hellenistic World, I, Oxford, 1953.
27. The Cambridge Ancient History, IV, Camb., 1953; VII, Camb., 1964.
28. The Cambridge History of Iran, II, 1966.
29. Tarn W. and Griffith G., Hellenistic Civilization, London, 1952.

12/12

87/42

