

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის  
ინსტიტუტი

კრიტიკა

12–13

თბილისი

2017–2018

UDK(უაკ) 22.09(051.2)  
კ-847

**რედაქტორი** მანანა კვაჭანტირაძე

**სარედაქციო საბჭო:**

ლალი ავალიანი  
თეიმურაზ დოიაშვილი  
თამაზ ვასაძე  
ანი კლდიაშვილი  
ლელა ოჩიაური  
ირმა რატიანი  
მაკა ჯოხაძე

**კომპიუტერული უზრუნველყოფა:**

თინათი დუგლაძე

**გარეკანის დიზაინი:**

სოსო ტაბუცაძე

რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი,  
მერაბ კოსტავას ქ. 5  
ტელ. 99-53-00; E-mail: litinstituti@yahoo.com

**ISSN 0206-5746**

დაიბეჭდა თსუ გამომცემლობის სტამბაში  
0179 თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 14  
14 Ilia Tchavtchavadze Avenue, Tbilisi 0179  
Tel. 995 (32) 225 14 32  
www.press.tsu.edu.ge

## 80-იანი წლების ქართული მოთხრობა

(წერილი მეორე)

მე-20 საუკუნის 70-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, უფრო კი 80-იანებიდან, ქართული ლიტერატურის პალიტრა კიდევ უფრო მრავალფეროვანი გახდა. იმ ახალ თაობაში, რომლის ლიტერატურული ნათლობაც ამ პერიოდში შედგა (მერაბ აბაშიძე, გია ლომაძე, მიკა ალექსიძე, თენგიზ ჩალაური, ჯემალ თოფურაძე, ნუგზარ შატაიძე, ბადრი ჭოხონელიძე, გოდერძი ჩოხელი, სოსო პაიჭაძე, ლაშა თაბუკაშვილი, კოტე ჯანდიერი, გიორგი ბაქანიძე და ა. შ.), მნიშვნელოვან ძალას წარმოადგენდნენ ახალგაზრდა ქალი მწერლებიც: ნაირა გელაშვილი, მაკა ჯოხაძე, გულო კობიაშვილი, ქეთი ნიჭარაძე, ანა მხეიძე. მათ მართლაც თქვეს თავიანთი სათქმელი და 80-იანი წლების ქართულ პროზასაც დაატყვეს განსხვავებული კვალი.

აანალიზებდა რა თანამედროვე რომანის პრობლემებს, ჰერბერტ უელსი წერდა: „ქალები ბევრად უფრო სერიოზულად ეკიდებიან არა მარტო ცხოვრებას, არამედ ლიტერატურასაც. მათ არ ახასიათებთ ამო და თავდაცვითი ჭკუანაკლულობა“ (უელსი 1988: 101). 80-იანი წლების ქართველმა ქალმა მწერლებმა მართლაც განსხვავებულად დაინახეს და გადაიტანეს მხატვრულ ტექსტში ლიტერატურისთვის უკვე ცნობილი თუ დროის მიერ მოტანილი ახალი პრობლემები. მათ პროზას გამოარჩევს აღქმის, გააზრებისა და დამუშავების ნოვატორული ხერხები, სათქმელის ემოციური გადმოცემა, რომელიც ზოგჯერ ლირიკული საწყისითაა გაჯერებული, ზოგჯერ კი განსაკუთრებული ტრაგიკულობითა და სასონარკვეთით გამოირჩევა. ზოგადი სურათის შესაქმნელად 80-იან წლებში დაბეჭდილ რამდენიმე მოთხრობას გავაანალიზებთ: ქეთი ნიჭარაძის „ავტოპორტრეტი“, ანა მხეიძის „არჩევანი მე“, ნაირა გელაშვილის „ჩვენება (ანაბეჭდები)“ და „სერსო“.

ლიტერატურათმცოდნეობაში შენიშნულია, რომ ყოველდღიურობაში შემჩნეული წვრილმანების ასახვა, ყოველდღიური ყოფის იმგვარი აღწერა, რომელიც მკითხველს ინტერესს აღუძრავს, გაცილებით ძნელი ამოცანაა მწერლისთვის, ვიდრე გმირული ამბის გადმოცემა. უბრალო ამბავს მეტი ოსტატობა და ძალისხმევა სჭირდება მკითხველის დასაინტერესებლად. ეს რთული ამოცანა არც ისე ძნელი გადასაჭრელი აღმოჩნდა ქეთი ნიჟარაძისთვის. მისი „ავტოპორტრეტი“ საოცარი ძალით ითრევს მკითხველს პირველი ფურცლიდან ბოლო აბზაცამდე. ესაა ერთი ადამიანის, ერთი ქალის ცხოვრება, რომელიც „ჭრილობებამდე გაშიშვლებული გულწრფელობითაა“ (ა. მინდიაშვილი) მოთხრობილი. მისი ტკივილი ზოგადი ტკივილია. მსგავსი პრობლემები მე-20 საუკუნის ბოლოს უამრავ სხვა ადამიანს აწუხებდა მსოფლიოს სხვადასხვა ადგილას. ამავდროულად, ეს პრობლემატიკაც და მისი ასახვის სპეციფიკაც პირდაპირ უკავშირდება ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიასა და მის გამოვლინებას ხელოვნებაში – ლიტერატურულ ეგზისტენციალიზმს.

ძირითადი პრობლემატიკა, რომელზეც ყურადღებას ამახვილებს აღნიშნული ფილოსოფიური მიმდინარეობა, შემდეგია: პიროვნების უნიკალურობა, მისი გრძნობების სიღრმე და ემოციები, მიტოვებულობის, ცხოვრების უაზრობის განცდა. სიორენ კირკეგორი ამბობდა, რომ ფილოსოფია უნდა მიუბრუნდეს ადამიანის პატარა პრობლემებს, უნდა დაეხმაროს მას ჭეშმარიტების გზის პოვნაში. ქეთი ნიჟარაძის „ავტოპორტრეტის“ ძირითად ღერძზეც ეს საკითხებია ასხმული. მისი მთავარი პერსონაჟის, ლანა უზნაძის ეგზისტენციალური კრიზისი ჯერ კიდევ ბავშვობაში, სკოლის ასაკიდან იწყება. ეს ჰუბერტატიული პერიოდი, რომელიც განსაკუთრებული სიმწვავეთ მგრძნობიარე, ემოციურ მოზარდებს გადააქვთ, კიდევ უფრო ღრმავდება პერსონაჟის მიერ საბჭოთა სკოლის აღქმით. გოგონას უჭირს საკუთარი ადგილის პოვნა ამ წინასწარ დაგეგმილ სამყაროში, სადაც არანაირი თავისუფალი აზრი არ არის, სადაც სავალდებულოა იმის სწავლა, თანაც ზეპირად, რასაც მასწავლებელი მისცემს და არა იმისა, რაც უნდა და მოსწონს თვითონ; სადაც იგი „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟებზეც კი ვერ გამოთქვამს საკუთარ შეხედულებას, ან თუ გამოთქვამს, ამას მშობლების დაბარება და შვილის აღზრდაში მითითების მიცემა მოჰყვება; ისტო-

რის მასწავლებელი, რომელიც გაკვეთილზე დისერტაციას წერს თუ იწერს; მექრთამე რუსულის მასწავლებელი, რომელიც მხოლოდ იმ მოსწავლეებს უწერს ნიშანს, მასთან კერძო გაკვეთილებზე რომ დადიან და სხვა. ამ კრიზისის აღწერისას იკვეთება საბჭოთა სკოლის იდეოლოგიური და ტრაფარეტული სახე, მის ტიპურ მაგალითად კი შეგვიძლია მივიჩნიოთ მთელ სკოლაში გავრცელებული, „ვეფხისტყაოსნის“ ოდესაღაც ვიღაცის მიერ დაწერილი თემები, რომლებიც „თაობიდან თაობას გადაეცემა“.

ბუნებრივია, ასეთ გარემოში რთულია მგრძნობიარე ფსიქიკის მოზარდისთვის ცხოვრება. ლანა სექსუალური ძალადობის მსხვერპლიც ხდება ადრეულ ასაკში, რომლის შესახებაც ასევე ვერაფერს ამბობს, რაც კიდევ უფრო ამძიმებს მის მდგომარეობას. ის მარტოობის განცდა, რომლისთვისაც განწირულია ადამიანი, თავშესაფრის ძიება, რომელსაც ამაოდ ეძებს საზოგადოებაში, რადგან ეს უკანასკნელი უპიროვნო ძალაა და ანგრევს და თრგუნავს ინდივიდს, ზოგჯერ ისე მძაფრდება, რომ სრულ სასონარკვეთაში გადადის: „ღმერთი შორს არის. გაუსაძლისად შორს“ (ნიჟარაძე 1999: 110). მასთან ერთად ყოველგვარი იმედი ქრება. ზოგჯერ ახალგაზრდა ქალის ფსიქიკაში იხატება პორტრეტი, რომელიც ძალიან ჰგავს ექსპრესიონისტულ ტილოს, სასონარკვეთითა და უიმედობით სავსეს:

„გუშინ ვიღაც ქალი კიოდა ქუჩაში შუალამისას: „სადა ხარ, ღმერთო?!“ ქალი ალბათ გარბოდა და მისი ხმა თანდათან უფრო შორიდან მესმოდა. იქნებ ვინმე მისდევდა... იქნებ შეიშალა.

ახლა ვფიქრობ, რომ ეს გრაფიკაა: შავი და თეთრი. ღამე, გამწვანებული თმა, ქალის შიშველი სხეული. ის გარბის, ის კივის: „სადა ხარ, ღმერთო?!“

„ძახილი“ (ნიჟარაძე 1999: 114).

კითხვისას საოცარი სიცხადით შეიგრძნობა მსგავსება ამ ტილოსა და ედვარდ მუნკის „ყვირილს“ შორის. თითქოს მწერალს საუკუნის დასაწყისის ექსპრესიონიზმის სასონარკვეთა გადმოაქვს თავის მხატვრულ ტექსტში, რათა ამით კიდევ უფრო გაამძაფროს სათქმელი.

ცოტა მოგვიანებით, როცა ლანა ცხოვრებაზე დაკვირვებას იწყებს და გარკვეული დასკვნებიც გამოაქვს, თავის დღიურში ასეთი ნიშნებით ახასიათებს საკუთარ თავს: უკიდურესი გულწრ-

ფელობა, უკიდურესი ექვიანობა, დაბნეულობა, დროდადრო სიცოცხლის დიდი სიყვარული. პერსონაჟი ხან საოცარ სასონარკვეთას ჰყავს შეპყრობილი: „არის დღეები, როცა ვეთიშები შვილს, ახლობლებს, ცხოვრებას. მარტო ვარ გაუგებრობებით და ქაოსით სავსე სამყაროში და მაცვიფრებს ადამიანების ლალი სიცილი, კარგი განწყობილება, ყველაფერი ყალბი მეჩვენება. ამიტომ სახლში, როგორც ნაჭუჭში ისე ვიკეტები და მაზოხისტივით ვტკბები საკუთარი უსასოობით და სასონარკვეთით“ (ნიჟარაძე 1999: 10). ხან კი ყველასა და ყველაფრის მიმართ გახსნილი და ლალია: „ჩემო შტერო კურსელებო, მიყვარხართ! საბავშვო ბაღის ხეზე დაყუნცულო ბელურავ, შენც მიყვარხარ! მზით გაჩახჩახებულო პირველო იანვარო, მიყვარხარ! ყველა და ყველაფერი მიყვარს! მგონი, საბოლოოდ გავრეკე“ (ნიჟარაძე 1999: 48). ასეთი ამბივალენტური გრძნობები უკვე მიუთითებს პიროვნების ხასიათის კრიზისულობაზე, შეიძლება ითქვას, ფსიქიკის არამდგრადობაზეც კი, რასაც ხშირად მიჰყავს ადამიანი თვითმკვლელობამდე, რადგან ამგვარ სიტუაციებში ჩვეულებრივია სიკვდილზე, როგორც გამოსავალზე ფიქრი.

ლანაც ხშირად ფიქრობს სიკვდილზე, თავის მოკვლაზე ან სურვილზე, რომ ვინმემ მის გამო მოიკლას თავი – „დღეს ცამეტი წლის გავხდი... ისე მინდა, რომ ჩემი გულისთვის ვინმემ თავი მოიკლას...“ (ნიჟარაძე 1999: 12). სიკვდილის თემა ძალზე მნიშვნელოვანია ეგზისტენციალიზმში. კამიუს აზრით, სიკვდილთან შეხება ერთ-ერთი ძირითადი საფუძველია ცხოვრების აბსურდულობის შეგრძნებისა. ლანას ხშირად ახსენდება დეიდაშვილი, ახალგაზრდა და ტრაგიკულად დაღუპული მწერალი გურამ ქართველიშვილი, რომლის ცხოვრებასა და სიკვდილზე ფიქრი კიდევ უფრო ამძიმებს მის არსებობას. პერსონაჟს მიაჩნია, რომ ერთადერთი ადამიანი, რომელიც აუცილებლად გაუგებდა და შეძლებდა მარტოსული გოგონას ტკივილის გაზიარებასა და ნუგეშს, მკვდარია.

ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიის თანახმად, ადამიანს მუდმივად თან სდევს სიკვდილის შიში. ბავშვობისას ლანაც იტანჯება ამგვარი ფიქრებით, თუმც უკვე მოგვიანებით, როცა იგი ნიკას სიყვარულის ობიექტი ხდება და თავადაც განიცდის ამ გრძნობას, განსაკუთრებით კი მას შემდეგ, რაც საყვარელი ადამიანისგან შვილს გააჩენს, თითქოს სამყაროსადმი დამოკიდებულებაც ეცვლება. მარტოსული ადამიანი იწყებს სწრაფვას სხვისაკენ, ეს სხვა რე-

ლიგიურ ეგზისტენციალიზმში *ლმერთია*. ნაწარმოების დასასრულს ლანას დღიურში სწორედ ეს ტენდენცია იკვეთება. იგი აანალიზებს საკუთარ განვლილ გზას და გარკვეული დასკვნაც გამოაქვს: „მეტ-ნაკლებად ალბათ ყოველი ადამიანის ცხოვრება სამ პერიოდად იყოფა: 1) სიზმარი, 2) გამოლვიძება, 3) რწმენა“ (ნიჟარაძე 1999: 117). ეს სქემა ეგზისტენციალიზმის პერსონაჟის სქემაა – სიზმარი იგივე ბავშვობაა, როცა ბედნიერების გრძნობა ყველაფერს ავსებს და სხვა რამისთვის ადგილს აღარ ტოვებს. სიზმრიდან გამოსვლა ანუ გამოლვიძება სამყაროს შეცნობის დაწყების ეტაპია, რომელიც იმთავითვე გულისხმობს სხვადასხვა სახის კრიზისების გაჩენას, საკუთარი თავისა და ადგილის ძიების მტკივნეულ პროცესსა და ბევრ იმედგაცრუებას. რწმენა კი ბოლო ფაზაა, რომელმაც გარკვეული ორიენტირები უნდა აპოვნინოს ინდივიდს, რათა მათზე მოჭიდება შეძლოს და გადარჩეს. აქ აშკარაა სიახლოვე ეგზისტენციალიზმის ქრისტიანული ფრთის მსოფლმხედველობასთან. ამიტომ რომანის დასასრულს, მიუხედავად მთელი ტექსტის თანმდევი სასონარკვეთის შეგრძნებისა, მაინც არ რჩება გარდაუვალი ტრაგიზმის განცდა: „სიცოცხლის მესამე პერიოდში უნდა ვირწმუნო, რომ ამ სამყაროს ნაწილი ვარ, მარცვალი ვარ და ამ რწმენით შევეგებო სიკვდილს“ (ნიჟარაძე 1999: 120). სიკვდილთან შეგუებისა და შეგუების მოტივი მაინც ნათელი ფერითაა სავსე, რადგან სამყაროს მიღებასა და საკუთარი თავის მის ნაწილად მოაზრებაზე გადის: „ცხოვრება გრძელდება და თუ ცოცხალი ხარ, უნდა აკეთო რამე. ისე ყოფნას არავითარი აზრი არა აქვს. რამდენიც გინდა, იმდენი იფიქრე ცხოვრების უაზრობაზე, მაგრამ ეს ხომ გამოსავალი არ არის...“ (ნიჟარაძე 1999: 54). გამოსავალი მოქმედებაა, მოთხრობის პერსონაჟის ცხოვრებაში ეს ქმედება ხატვის აქტით გადმოიცემა, ამიტომაცაა, რომ იგი შედარებით მშვიდად გრძნობს თავს ინტენსიური მუშაობის პერიოდებში, თითქოს ამით სამყაროს ქაოსიდან საკუთარ კოსმოსს ქმნის, სიმშვიდის მომცველ საკუთარ გარემოს: „მხატვრის დანიშნულება ხომ ის არის, რომ ამ ქაოსიდან გამოარჩიოს და დაინახოს მთავარზე მთავარი – სამყაროს პირველსაწყისი, მისი არსი და აბსურდის საბურველი ჩამოხსნას. ყველაზე მთავარი კი შენი საკუთარი „მეს“ ძიებაა სამყაროს უსასრულობაში. შეუცნობლის შეცნობა...“ (ნიჟარაძე 1999: 111).

ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიის მიხედვით, ადამიანისთვის არჩევანი არ არსებობს, იგი მიტოვებულია, ბედის ხელქვეითია, მას არ ემორჩილება საკუთარი დაბადებისა და სიკვდილის დრო. სწორედ ესაა ნაირა გელაშვილის მოთხრობის „ჩვენება (ანაბეჭდები)“ ძირითადი სათქმელი. ამ ფილოსოფიურ საფუძველს და მის კავშირს მოთხრობასთან ჯერ კიდევ 1986 წელს შენიშნავდა გ. კანკავა წერილში „ჰუმანიზმის ახალ ტალღაზე“: „მოთხრობაში „ჩვენება (ანაბეჭდები)“... მთავარ და არსებით კონფლიქტს ქმნის გადაულახავი წინააღმდეგობა მიუღწეველსა და სასურველს შორის. ადამიანის ტრაგიზმის სათავე იქაა, სადაც აუხდენელსა და საწადელს შორის გადაულახავი ზღუდე აღიმართება“ (კანკავა 1986: 132). მოთხრობისთვის ავტორის მიერ არჩეული ფორმა – ადამიანის მთელი ცხოვრების გადმოცემა ოფიციალური საქმიანი ქაღალდებით, რაც მშობიარობის ისტორიით იწყება და საწესჩვეულებო მომსახურების კომბინატის ქვითრით მთავრდება – დასტურია ზემოაღნიშნული მოსაზრებისა. მოთხრობას შიგადაშიგ მსჭვალავს მწერლის ლირიკული ჩანარები, რომლებშიც გამორჩეულია ბიბლიოთეკის წიგნის ციტატები, როგორც პერსონაჟის ბედის, და ზოგადად, ადამიანის ცხოვრების მნიშვნელოვანი წინასწარმეტყველება: „ყველა საყდარი დაგენგრევა, მიუსაფარო, ყველა სამკვიდრო... დედის საშოდან გამოდევნილო, გზას გაუდგები, საით? შენს კანს, რომელიც ასკილის ფურცელზე უფრო ნაზია, შეეხეთქება სამყაროს ხაო, სიცოცხლის ხორკლი... საით ნახვალ, სად გიძახიან... ხელებს აცეცებ წყვილიაღზე და გზას მიიკვლევ, ვინ გელოდება, ვინ მოგყვება? ... ვის მიეკედლები? იპოვი კედელს, შენ რომ მიგიყრდნობს? მოგენატრება დედის საშო თბილწყლებიანი... გამოდევნილო...“ (გელაშვილი 1990: 135). ამ თხრობაში ნათელია მწერლის მსოფლმხედველობრივი დისკურსი – მუდმივი ტკივილი, როგორც სამყაროში უპატრონოდ გადმოგდებული ადამიანის ბედისწერა. ნარაციის ხერხად მშრალი ფაქტების არჩევა კი იმის პედალირებაა, რომ ვერავის ძალუძს შეცვალოს ადამიანის ბედი. ამიტომ აზრი არ აქვს მის გრძნობათა აღწერას, მის ფიქრებს, მის სატკივარს. მწერალი მიუკერძოებელი დამკვირვებელია, რომელიც ვერაფერს ცვლის, ვერაფრით შველის ადამიანს და რაღა აზრი აქვს ასეთ დროს მის განცდათა და ღელვათა მიყოლას? ფაქტებში მოულოდნელად ჩართული ავტორი ასე იმართლებს თავს: „მეც ავდგები



და შეეკრებ ამ ნუსხებს, ნომრებს და ვეტყვი ჩემს თავს: შენ ნულარაფერს ნუ დაუმატებ, აი, ცხოვრება ასე მიდის და შენ აღარაფერი არ შეგიძლია...” (გელაშვილი 1990: 148).

ამ მშრალი ფაქტებიდან იკვეთება პერსონაჟის პორტრეტი, ხდება შესაძლებელი მისი ტკივილების დანახვა. მწერლის მიზანსახეულობაც, შესაძლოა, ეს იყო – ეჩვენებინა, რომ მხოლოდ გარედან პასიური დაკვირვების დროსაც კი შეიძლება ადამიანის სულიერ სამყაროში შეჭვრეტა და მისი ტკივილისა თუ სიხარულის აღმოჩენა.

„ჩვენებაში“ მხატვრული ტექსტის ზედაპირზე დევს ადამიანის მწერლისეული კონცეფცია: მიუსაფარი, საბრალო, მიტოვებული, უდედოდ გადაგდებული სასტიკ სამყაროში. უდედობა ნაირა გელაშვილის მოთხრობაში შეუბრალებელი სამყაროს ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია. დედის სიკვდილით არა მარტო სასიცოცხლო ძალები უსუსტდება ადამიანს, არამედ ამით ერთადერთ გულშემატკივარს, მისთვის დაუფიქრებლად თავის გამწირავ ერთადერთ ადამიანს კარგავს იგი. მოთხრობაში მკაფიოდ ჩანს დედის მკვლევლობით დაბადებული გიორგი გიორგობიანის სასიცოცხლო ძალების ნაკლებობა (როგორც ოთარ ჭილაძის რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“). მას თითქოს აღარც სიყვარულისთვის ყოფნის ძალა, აღარც საყვარელი საქმისთვის, რომელსაც ასევე იოლად თმობს. საბოლოო და ტრაგიკული გზაც ისევ დედას უკავშირდება, საკუთარი დაბადებისა და დედის გარდაცვალების დღეს მის საფლავზე მიმავალი გზაზე გადარბენილ წითელკაბიან გოგონას აუქცევს გვერდს და აქ იკვრება დაბადებისას გახსნილი რკალიც. „მოთხრობაში ვაჟიშვილის მთელი სიცოცხლე, დაბადებიდან მოყოლებული ავტოკატასტროფაში დაღუპვამდე მოაზრებულია, როგორც არაცნობიერი ლტოლვა დედისაკენ, დასაბამიერი ვანისა და ნილისაკენ. მინიშნება ამ იღუმალ, გონით უწვდომელ კავშირზე დედასა და შვილს შორის სათავეს იღებს დედის შინაგან მეტყველებაში მშობიარობის წინ. ... შემდგომ ავტოავარიისას ჩნდება დედისეული ნიშნები: წითელი კაბა, იმ გოგონას რომ აცვია, რომელიც გზაზე გადაირბენს და ავარიის უნებური მიზეზი ხდება, დედის ატრიბუტია... ბოლოს კი დედის ყველა ნიშანი თუ ატრიბუტი – წითელი კაბა, წითელი მძივი, ალუბლის ნამცხვარი, ცაცხვი – სიკვდილის წინ ვაჟიშვილის აგონიისას ჩამოშლილ ხილვებში იყრის თავს...” (ჩხაიძე 1987: 129).

სიკვდილი ნაირა გელაშვილთან გააზრებულია, როგორც ეს-თეტიკური კატეგორია, როგორც მწარე და უბედური ცხოვრების ნათელი დასასრული, როგორც ხსნა, ვინაიდან იგი დედასთან, მის მშვიდ და მყუდრო წიაღში დაბრუნებას გულისხმობს. ადამიანის ცხოვრება, რომელიც „მძიმე წიგნია... თავზარდამცემი ნაწერით და მუქი ფურცლებით“ (გელაშვილი 1990: 160), სიკვდილში გადასვლით მშვენიერი და მშვიდი ხდება: „...შენ მოგქონდა ხოლმე ალუბლის ნამცხვარი? როგორ მიყვარდი? რომ არ გიცნობდი? ...მე ამოვდივარ. არ მეშინოდეს? როგორ ანათებს ლამპიონი. ან ეგებ დიდი მზესუმზირაა... დეეე... შენ ლაპარაკობ თუ რაღაც მუსიკა ის-მის?... მოვდივარ... ა-მი-... დე... ჰაერი...“ (გელაშვილი 1990: 168).

განხილულ მოთხრობათაგან განსხვავებულია ანა მხეიძის „არ-ჩევანი მე“ თავისი არქიტექტონიკით, გამომსახველობითი ხერხებითა და უპირველესად, ნარაჯიით. აქ მთავარი ამბავი, ტრადიციულად განვითარებული სიუჟეტი თავისი კომპონენტებით, თუმც ტრაგიკულობის განცდა და მარტოობის პრობლემა აქაც მნიშვნელოვანია. სიორენ კირკეგორის ფილოსოფიაში ერთ-ერთი მთავარი სამყაროს უკეთურობის გაცნობიერებაა. მისი აზრით, ფილოსოფია გაცეხებას კი არ ეფუძნება (პლატონი და არისტოტელე), არამედ იმედგაცრუებას. ეს უკანასკნელი კი წარმოიშობა იმისაგან, რომ სამყარო სავსეა აუტანელი ბოროტებით. შეიძლება ვთქვათ, რომ ანა მხეიძესთან ამ ბოროტების გამოხატულება ცხოვრების არაჯანსაღი წესია, რომელიც მთლიანად ანგრევს ორი ადამიანის (და მათთან ერთად მათ ახლობელთა) ცხოვრებას.

საბჭოთა პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში ნარკომანის სახე პირველად ნოდარ დუმბაძემ დახატა „კუკარაჩაში“. მისი მურტალოსგან განსხვავებით, ზაზა არ არის უარყოფითი პერსონაჟი. იგი მხატვარია, ხელოვნების მსახური, თავისთვის წყნარად ცხოვრობს, ადამიანებს არ იყენებს, ფიზიკურადაც ძალზე სიმპათიურია, მაგრამ არასრულყოფილია მისი ცხოვრების წესი, ნარკოტიკული თრობა. ეს რეალობიდან გაქცევის ერთ-ერთი გზაა ან უინტერესო და უაზრო ცხოვრებისგან დროებითი გათიშვა, რაც მისთვის საბოლოოდ სასჯელად იქცევა.

ეგზისტენციალისტები ადამიანის იდეალურ თავისუფლებად მიიჩნევენ პიროვნების თავისუფლებას საზოგადოებისაგან. ადამიანს არ აქვს არანაირი მუდმივი საყრდენი არც გარეთ და არც შიგ-

ნით, იგი გადაგდებულია სამყაროში უკომპასოდ. არ არსებობს არც ზნეობრივი წესრიგი და არც კატეგორიული იმპერატივი, რომელიც მას რაღაც ჩარჩოში მოაქცევს. ექსისტენციალისტებისთვის, „უმნიშვნელოვანესია თავისუფლების ცნება, რომელიც პასუხისმგებლობისა და საყოველთაოობის იდეას უკავშირდება. ის, რაც ვარ მე, მხოლოდ ჩემი არჩევანის შედეგია, მხოლოდ მე და არა სხვა ვირჩევ ჩემი არსებობის ასეთ წესს და არა სხვაგვარს, ამიტომ პასუხისმგებელიც მხოლოდ მე შეიძლება ვიყო“ (სარტრი). ზაზა ამგვარი თავისუფლების სახეა. მისთვის არანაირი მნიშვნელობა არ აქვს გარშემოყოფთა აზრს, ცხოვრობს მხოლოდ საკუთარი ცხოვრებით, ხატავს იმას, რაც უნდა, ხანდახან იმასაც, რასაც სამსახურში ავალეებენ, ოღონდ გულგრილად. იგი სწორედ ეგზისტენციალისტების საყვარელი ინდივიდის თვისებებითაა აღჭურვილი, არა ადამიანი ზოგადად, არამედ ინდივიდი ცალკე, თავისი თავისთავადობითა და გამორჩეულობით. სწორედ ამ გამორჩეულობის წყალობით იქცევა იგი ნინოს ყურადღებასაც.

„ოცდაექვსი წლის, გადასარევი შესახედავი, ჭკვიანი, უმაღლესდამთავრებული და ყველა სხვა ღირსებით შემკული“ (მხეიძე 1990: 10) ნინოს ცხოვრება სტანდარტულია, სტანდარტული და ტრაფარეტულია მისი გათხოვების შესახებ ოჯახური თათბირის მონვევაც (რომელსაც თავად პერსონაჟი შეუფარავი და იუმორგარეული ირონიით ყვება), საქმროს არჩევაც და გადანყვეტილებაც: „საქმროც უცებ გამოიძებნა... სწორედ ისეთი, მე რომ შემეფერებოდა“ (მხეიძე 1990: 10). მაგრამ უეცრად ამ წინასწარდაგეგმილ მშვიდ ცხოვრებას თავდაყირა აყენებს ერთი სპონტანური შემთხვევა. სწორედ აქ იკვრება კვანძიც. ერთმანეთს ეჯახება ორი ურთიერთსაპირისპირო ცხოვრების წესი. ნინოსთვის ზაზა მხოლოდ იმიტომ ხდება საოცრად მიმზიდველი, რომ მისგან რადიკალურად განსხვავებულია, სულ სხვანაირი თვალთ უყურებს ცხოვრებას. ნინო შეხვდა ინდივიდს, როგორებიც საბჭოთა დაგეგმილ ყოფაში არც ისე ბევრნი იყვნენ. ზაზა, განსხვავებით სხვა საბჭოთა ადამიანებისაგან, არავის წინაშე არ გრძნობს პასუხისმგებლობასა და ვალდებულებას. სავარაუდოდ, სწორედ ეს იყო ის, რამაც ნინო სრულიად გაუცნობიერებლად მეორე დღესვე მიაყენა მისი სახლის კარს. ამის შემდეგ ტექსტში ვითარდება ამბავი, რომელშიც ამ ორი სამყაროს, ამ ორი ხედვის დაპირისპირებაა მოცემული. ზაზას

ცხოვრება, რალაცნაირად ინდიფერენტული, მკვეთრი განცდებისა და მკაფიო მიზნების გარეშე, მხოლოდ მას შემდეგ იცვლება, რაც თავის სამყაროში შეუშვებს ახლადგაცნობილ ქალს (სრულიად გაუცნობიერებლად, სხვა ქალებივით), ამ ცვლილების მთავარი მოქმედი პირი კი უკვე ფეხმძიმე ნინოა. იგი მიზანს აღწევს, სიყვარულითა და არაპირდაპირი ზენოლით ახერხებს, მთლიანად შეცვალოს საყვარელი ადამიანი, გაუჩინოს მას ახალი მიზნები, დააინტერესოს ცხოვრებით, ხვალინდელი დღით, დააფიქროს გვერდით მყოფთა ბედზე... ერთი შეხედვით, ზაზა ამით კარგავს განსხვავებულის იმიჯს, სამაგიეროდ, ცდილობს ნორმალური ცხოვრების დაწყებას, ნარკოტიკების გარეშე და პიროვნული პაუზისმგებლობის აღებით.

მოთხრობის ფინალი კიდევ ერთი მოულოდნელობაა. მკაცრია მწერლის განაჩენი, როცა იგი უპასუხისმგებლობისა და გულგრილობისთვის სჯის თავის პერსონაჟებს. მომავალზე ფიქრი, მშობლის მოვალეობა ვერ გაიცნობიერეს ახალგაზრდებმა. ის, რაც ნინოს და ზაზას ემართებათ, უამრავი ადამიანის პრობლემაა მე-20 თუ 21-ე საუკუნეში. ესაა სასჯელი, რომელსაც მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრი იწვევს. ნინო უარს ამბობს სიყვარულზე, საზოგადოებისაკენ შემობრუნებულ ზაზაზე, ვერ პატიობს ვერც მას და ვერც საკუთარ თავს, რომ დედობის უფლება დაკარგა, რომ მათი უთავბოლოობითა და უპასუხისმგებლობით ღვთის მიერ ბოძებული არსების სიცოცხლე რამდენიმე საათში შეწყდა. იგი სჯის საყვარელ ადამიანსაც და სჯის საკუთარ თავსაც. ადამიანს აქვს არჩევანი, საკუთარი სიცოცხლე ისე წარმართოს, როგორც მას სურს, მაგრამ მას არ აქვს უფლება, თავისი ამ არჩევანით მომავალს მოუსპოს სიცოცხლე – ეს უკვე მწერლის არჩევანია, სასტიკი, მაგრამ სამართლიანი.

ქალის აქტიურ ცხოვრებისეულ არჩევანზეა ნაირა გელაშვილის მოთხრობა „სერსოც“. მოთხრობას საინტერესო სტრუქტურა აქვს – დრო და სივრცე, რომელშიც თამაშდება მთავარი ამბავი, ძალიან შეზღუდულია – სულ რამდენიმე დღე, გასართობი პარკი და კუსტბა – მაგრამ სწორედ ამ შეზღუდულ ქრონოტოპშია გაცოცხლებული მთავარი პერსონაჟის წინარე ისტორია, კერძოდ, მისი სიყვარულისა და ამჟამინდელი მარტოობის ამბავი, რომელსაც გმირი თავად ყვება (თხრობა პირველ პირშია). ფოტოგრაფი ქალი მარტოა, მაგრამ თამამად ცდილობს, გაუმკლავდეს ცხოვრებას, აკეთოს საკუ-

თარი საქმე. მისი პროფესიაც არ უნდა იყოს შემთხვევითი. ფოტოგრაფია, ანუ ცხოვრების ასლის გადაღება, პერსონაჟის ცხოვრების მხოლოდ დანიშნულება კი არა – აზრიცაა. მისი ცხოვრებისეული კრედო თითქოს სწორედ ამ საქმიანობაში ცნაურდება: „...რაც ადრე შორეული და უმნიშვნელო ფონი იყო მხოლოდ და მხოლოდ, ან სულაც არ ჩანდა, წინ გადმოიწევეს და ეგებ ბოლოს იპოვო კიდეც, რაც მთავარია და რასაც ფონი აღარა აქვს და აღარც სჭირდება? და ამისთვის ის ადგილი უნდა ეძებო, სადაც დადგები, შენ მოთვალთვალე, მზვერავი და წარამარა განდგომისათვის გამზადებული, გულის წინაშე დამნაშავე – რადგან გარედან მაცქერალი, – ფხიზელი მზერით, შენი აპარატით, კალმით თუ ფუნჯით – და დაინახო, როგორ მოდის წინ მანამდე ბურუსში ჩაძირული რაღაცა აზრი ნყალში ჩაძირული ძვირფასი ნივთივით, რა ნელა მოდის, რა წამნამობით და წუთ-წუთობით გვიახლოვდება და თანდათან ჩუმად ბრწყინდება“ (გელაშვილი 1990: 317). ცხოვრებას, ფოტოს მსგავსად, აქვს წინა და უკანა პლანები, მთავარი და მეორეხარისხოვანი ამბები. თავად ცხოვრება კი მათი ერთიანობაა და არა მხოლოდ ის, რაც უკეთ ჩანს. ფონი ცხოვრების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დეტალია, რომელიც მხოლოდ ხანდახანაა ფონი, ხანდახან კი წამყვან ამბად იქცევა. წინა და უკანა პლანების მუდმივი მონაცვლეობა განაპირობებს იმას, რომ მთავარი და არამთავარი პირობითი ცნებებია. ადამიანი ვერ აკონტროლებს იმას, როდის რა იქნება მნიშვნელოვანი მის ცხოვრებაში. ეს თავად ცხოვრებას მოაქვს. ამ პასაჟში ზუსტად იკვეთება ეგზისტენციალური ფილოსოფიის მთავარი დებულება – ადამიანს არ შეუძლია საკუთარი ცხოვრების კონტროლი, მართვა, იგი სიზიფეა, რომელიც დაულალავად და ჯიუტად აკეთებს საკუთარ საქმეს, მის ბედს კი „სხვა“ განსაზღვრავს. ამიტომაც ვერ შეინარჩუნა სიყვარული ფოტოგრაფმა, მარიანა – სერსოს ქალმა... თუმც, მეორე მხრივ, აქვე ხატავს მწერალი მეამბოხე პიროვნებასაც – პატარა ბიჭს, რომელიც უკანასკნელ წუთებამდე იბრძვის მიზნისთვის, მისი ასაკის ბავშვისთვის შეუფერებელი გულმოდგინებით შრომობს, აგროვებს ფულს და მიზანსაც აღწევს.

და მაინც, რა თქვეს ახალი 80-იანი წლების ქალმა მწერლებმა? მთავარი, რითაც ისინი გამოირჩნენ წინა თაობებისაგან, არის თავისუფლების მძაფრი წყურვილი და გაბედულების შეგრძნება. ისინი აქტიურდებიან, თამამად გამოთქვამენ საკუთარ აზრებს, აღარ

ექცევთან სხვათა გავლენის ქვეშ, აღარ უნდათ ისეთი ცხოვრება, როგორც მიღებულია, როგორსაც მათგან საზოგადოება ითხოვს. „არჩევანი მეში“ კარგად ჩანს, როგორ იცვლება ნინო მოთხრობის დასაწყისიდან ბოლო აბზაცამდე, როგორ იძენს საკუთარი ცხოვრების მართვის უნარს და არ დაგიდევს არავის აზრს. საოჯახო კრების გადანწყვეტილების მორჩილი ქალი უნებურად აღმოაჩენს საკუთარ თავში ჯერ სურვილს, ხოლო მერე ძალასაც, იცხოვროს ისე, როგორც უნდა თვითონ და არა ისე, როგორც სურს დედას. არჩევანი მან უნდა გააკეთოს, რადგან ეს მისი ცხოვრებაა, და შესაბამისად, ყველა ტკივილზე და იმედგაცრუებაზეც მან უნდა აგოს პასუხი, რადგან ცხოვრება სიყვარულთან და ბედნიერებასთან ერთად ტკივილი და იმედგაცრუებაცაა. ასეთივე ძლიერია „სერსოს“ მთავარი პერსონაჟი ქალი, მართალია, მარტოდ დარჩენილი, სევდიანი, მაგრამ მაინც ჯიუტად მიმავალი საკუთარ გზაზე, საკუთარი საქმის ერთგული და მოყვარული. მას უყვარს ზოგადად ადამიანი, უყვარს დაჩაგრული, უბედური, სამყაროში მარტოდ დარჩენილი საბრალო ადამიანი (მოთხრობაში სერსოს ქალი). გმირის ცხოვრება, რომელსაც მარტო აგრძელებს იგი საყვარელი ადამიანის გარეშე, იმას გვეუბნება, რომ ქალი ძლიერია სიყვარულითაც და სიყვარულის გარეშეც, მან თავად უნდა გაიკვლიოს გზა ცხოვრებაში და არ შეუშინდეს დაბრკოლებას, არ დანებდეს სიძნელებებს. საყვარელი ადამიანისაგან შორს, მაგრამ თითქოს მუდმივად მასთანაა „ავტოპორტრეტის“ პერსონაჟი ლანაც. მასთან დაძლეულია ფიზიკური სიშორის ტრაგედია სულიერი ერთიანობის მძაფრი შეგრძნებით. ამ შეგრძნებას კიდევ უფრო აძლიერებს შეილი და ლანა ძლიერია, მას აქვს სიყვარულიც, რომელსაც ვერავინ ვერასოდეს წაართმევს, საქმეც და ცხოვრების მიზანიც. და ამ განცდებით უზომოდ გამბედავი ქალი თამამად მიდის ცხოვრების გზაზე.

„მთლიანად აღებული სამყარო ქაოსია...

...ყველაზე მთავარი კი შენი საკუთარი „მეს“ ძიებაა სამყაროს უსასრულობაში. შეუცნობლის შეცნობა...

ვხატავ... რაღაც ძალა მაჩქარებს: ვებრძვი დროს, რეალობას, ვხედავ ფარულ სიდიადეს და სილამაზეს ადამიანებში; ტანჯვით სავსე თვალებს; ვგრძნობ, როგორ ვთავისუფლდები ხატვისას ტკივილისაგან...“ (ნიჟარაძე 1999: 111-112).

„...თუ რაღაც... ნ ა მ დ ვ ი ლ ი იყო... ის გამოჩნდება, თუ მისი დამ-  
ნახავი თვალი ახელილი დარჩება და მისი მაძიებელი გული არ დაილ-  
ლება... მივენდოთ დროს, ეჰ, თუკი დრო გვაქვს... – მუდამ აკეთებს  
თავის საქმეს და მუდამ ზუსტად: ჩუმად შლის, ცრიცავს, ჩუმად ამ-  
ყდავენებს და სახეცვლილად დაგიბრუნებს შენს დაკარგულს – თა-  
ვის ნართმეულს, ისევ თავიდან შეგძენს, თუკი მართლა შემძენელი  
ხარ... ხოლო ტკივილი ყველგან ძალაშია...“ (გელაშვილი 1990: 319).

თუკი ადამიანი მოახერხებს, დაძლევს ტკივილს და საკუთარ თავს  
იპოვის სამყაროში, იგი აუცილებლად გადაჭრის ეგზისტენციურ  
კრიზისს. ოღონდ პოვნა პასიური ცხოვრების შედეგი ვერ იქნება,  
მას აუცილებლად ძალიან აქტიური, თამამი, გადანყვეტილების და-  
მოუკიდებლად მიმღები, ტკივილის ამტანი და ამ ტკივილის ატანით  
გაძლიერებული ადამიანი სჭირდება. 80-იანელი ქალები კი ზუსტად  
ასეთები არიან.

## **დამონშებანი:**

**გელაშვილი 1984:** გელაშვილი ნ. *მოთხრობები*. თბილისი: გამომცემლობა  
„მერანი“, 1984.

**გელაშვილი 1990:** გელაშვილი ნ. *მთვარით განათებული ბალი*. თბილისი:  
გამომცემლობა „საქართველო“, 1990.

**კანკავა 1986:** კანკავა გ. *ჰუმანიზმის ახალ ტალღაზე*. ჟურნ. მნათობი, 1986,  
№1.

**მხეიძე 1990:** მხეიძე ა. *საფეხური*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1990.

**ნიჟარაძე 1999:** ნიჟარაძე ქ. *ავტოპორტრეტი*. თბილისი: გამომცემლობა  
„საარი“, 1999.

**უელსი 1988:** უელსი ჰ. *თანამედროვე რომანი*. ჟურნ. ცისკარი, 1988, № 9.

**ჩხაიძე 1987:** ჩხაიძე თ. *ნაირა გელაშვილის პროზა*. ჟურნ. ცისკარი, 1987, № 2.

## ილუზიები და ცდუნებები – არჩილ ქიქოძის „სამხრეთული სპილო“

„საით მივყავარ ჩემს მოწყენილ გზას,  
სად ვპოვებ შვებას მიუსაფარი“  
გალაკტიონი

რომანი, როგორც უმბერტო ეკო შენიშნავს „ვარდის სახელის-თვის“ დაწერილ ბოლოთქმაში, ვარიანტებისა და ინტერპრეტაციების წყაროა. ყოველი მკითხველი საკუთარ წარმოსახვაში უკვე დაწერილის თავისებურ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი აღქმისა და ინტელექტის შესაბამისად ქმნის ახალ მოდელებს. სწორედ მკითხველები აძლევენ სიცოცხლეს სიტყვებით შექმნილ სამყაროებს. ეკოს აზრით, „ავტორი უნდა მოკვდეს ნაწარმოების დასრულების შემდეგ. ტექსტის სვლა რომ არ დააბრკოლოს“. არჩილ ქიქოძის „სამხრეთული სპილოც“ იქნება წყარო ინტერპრეტაციებისა, რადგან ფიქრისა და განსჯის საბაზს აძლევს მკითხველს.

ცხოვრებაში ყველას თავისი გზა აქვს. გზათა სიმრავლე და მრავალფეროვნება განსაზღვრავს ადამიანის ცხოვრების არსსა და მდინარებას. ის არის უმთავრესი ფენომენი ლიტერატურისა, რომელიც თანაბარი სიმძაფრითა და ვნებით აღწერს ზეციურსა თუ მიწიერ გზებს და ამ გზებზე მიმავალ ადამიანებსაც, რომლებიც სასრულსა თუ უსასრულო ბილიკებზე ხეტილისას ან იკარგებიან, ან საკუთარ თავსა თუ დანიშნულებას, სიცოცხლის აზრსა და მიზანს აღმოაჩენენ.

გზა არჩილ ქიქოძის რომანშიც „სამხრეთული სპილო“ მთავარი პარადიგმაა. მისი უსახელო პერსონაჟი, რომლის თვალთაც აღვიქვამთ წარსულისა და აწმყოს მოვლენებს, ერთი დღის განმავლობაში თანამედროვე თბილისის ქუჩებსა და საკუთარ თავში ისევე დახეტილობს, როგორც ჯოისის „ულისეს“ გმირები დუბლინის ქუჩებში. თავდაპირველად ეს ხეტიალი უფუნქციოა, მხოლოდ დროის მოსაკლავად გამიზნული, თუმცა შემდგომ ყველაფერი



იცვლება და მნიშვნელობას იძენს. ამ რომანშიც ისეთი ზუსტი და ცხადია პერსონაჟის მოძრაობის გრაფიკი, შეიძლება რუკაც დაიხატოს, ხოლო რომელიმე მოცლილმა მკითხველმა არა მხოლოდ წარმოსახვით, არამედ თავისი ფეხით „გაიმეოროს“ ეს გზა, რათა ნაკითხული რეალური შეგრძნებებით გაამდიდროს.

მწერალი ხატავს მთავარი გმირის მეტამორფოზას, თუ როგორ მიაგნებს ის თავისი არსებობის აზრსა და მიზანს. სახარებისეული ჭეშმარიტება „გიყვარდეს მოყვასი შენი, ვითარცა თავი თვისი“ რომანში ღირებულებას იძენს და წარმოჩნდება, როგორც ადამიანის თვითგადარჩენის გზა და საშუალება. პერსონაჟი ერთდროულად მოძრაობს რეალურ დროსა, აწმყოსა და წარსულში. დროის ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ხაზები ქმნიან ჯვარს და ამგვარი „ჯვარსახოვნებით“ სიღრმისეულად წარმოჩნდება მისი შინაგანი სამყარო, ის სირთულეები, რომლებსაც ცხოვრება „ცდუნებებისა და ილუზიების“ სახით სთავაზობს, როგორც დაბრკოლებებს „მეს“ შემეცნების გზაზე.

არჩილ ქიქოძეს სჯერა ადამიანისა, ამიტომაცაა, რომ ერთნაირი შთაბეჭდაობით ხატავს დაცემულსაც და აღდგომილსაც. დემონური თუ ანგელოზური თანაბრად ნიშნეულია მისი პერსონაჟებისთვის, მაგრამ მაინც სიყვარული და თანაგანცდა ჭარბობს. რომანი სავსეა ადამიანური ამბებითა და ისტორიებით, რომლებიც მეტყველებენ იმაზე, რომ მწერლისთვის ყოველი ადამიანი, რომელიც რაიმე შემთხვევითი, აბსურდული თუ კანონზომიერი მიზეზით შემოიჭრება მისი აღქმის ორბიტაზე, მნიშვნელობას იძენს. ეპიზოდურად გაელვებულ პერსონაჟებსაც თავიანთი მშვიდი თუ ბობოქარი ვნებებით სავსე სამყაროები მოჰყვებათ, ისინიც თავიანთ გზებს მიჰყვებიან და დროდადრო სხვებს ხვდებიან, ასე იქმნება გზაჯვარედინები, როგორც ადგილები, სადაც ყოველმა მათგანმა არჩევანი უნდა გააკეთოს. მასაც სჯერა, რომ „არ არსებობს ადამიანი, რომლის შესახებაც რომანი არ შეიძლება დაიწეროს“ (მიხეილ ჯავახიშვილი). ყველა ისინი, თავიანთი ცხოვრებით, პერსონაჟთან სიახლოვის მასშტაბების მიუხედავად, ღრმა კვალს ტოვებენ არა მხოლოდ გმირის, არამედ მკითხველის შთაბეჭდილებაში. „ყველაფერი იმისთვის შეემთხვევა კაცს, რომ საკუთარ თავსა და ღმერთს მიაგნოს“ (კონსტანტინე გამსახურდია).

რომანის გმირი, საკუთარ თავსა და სამყაროსთან გაუცხოებული, თავისი ტკივილიანი ფიქრებისავე ტყვე, ერთ ჩვეულებრივ დღეს შინიდან გადის და მკითხველის თვალწინ იხატება მხოლოდ ერთი რეალური დღე, რომელიც წუთისოფელზე უფრო გრძელი აღმოჩნდება. ეს არის თბილისური ოდისეა, გმირის შინიდან გასვლით, გზაში თავსგადამხდარი ფათერაკებითა და შინ დაბრუნებით. როგორც იტალო კალვინო წერს: „ეჭვი არაა, ლიტერატურა არ იარსებებდა, ადამიანთა ნაწილი გულჩახვეული და მარტოსული რომ არ ყოფილიყო, გარემომცველი სამყაროთი უკმაყოფილო, უდრტინველად, დღეობით, თვეობით უხმოდ ჩაჩერებული მუნჯ სიტყვათა უძრაობას“.

გმირის გზა რეალურსა და წარმოსახულ სივრცეში არ არის სწორხაზოვანი, ის გამუდმებით გადაუხვევს მთავარი ხაზიდან და ასე შემოიჭრება რომანში სხვადასხვა ამბავი. ამგვარად, ერთგვარად ინელება თხრობა, თუმცა სისხარტეს მაინც არ კარგავს.

შინიდან გასვლა თვითშემეცნების საფუძველია. გმირისთვისაც შინ მრავალმნიშვნელოვან ცნებად იქცევა და გულისხმობს არა მხოლოდ ფიზიკურ-მატერიალური ბინიდან, არამედ საკუთარი თავიდან გასვლასაც. გზა, რომელსაც გმირი ადგება, ნაცნობი და ჩვეულია, მაგრამ მაინც რაღაც საიდუმლოებით სავსე, რადგან საგნები თითქოს განსხვავებული რაკურსებით შემოიჭრებიან და ახალ სახეებს აჩვენებენ. ქიაჩელის ქუჩიდან ვაკის პარკამდე და მერე ისევ ქიაჩელის ქუჩაზე დაბრუნებული გმირი, დილიდან საღამომდე, თითქოს მთელ ცხოვრებას გაივლის. მისი აღქმის ველში და, შესაბამისად, მკითხველის წარმოსახვაშიც შემოიჭრება ანწყოსა და წარსულის საქართველოს სოციალ-პოლიტიკური მოვლენები, მათ შორის, საბჭოთა ეპოქა, ტოტალიტარული რეჟიმი, იდეოლოგიური წნეხი, ბერიას მსგავსი ადამიანი-ურჩხულები თუ წამებული მიხეილ ჯავახიშვილი. ალუზიები კლასიკური და თანამედროვე ლიტერატურის, კინოს, მუსიკის სფეროდან. ყოველივე ეს ქმნის იმ ფერადოვნებას, რომელიც ატყვევებს მკითხველს და აღწერილი მოვლენებისა და შეგრძნებების თანამონაწილედ აქცევს.

შინიდან გასვლისთანავე გზა თითქოს ორად იყოფა – ერთ გზას ავსებს რეალურ დროში ნაცნობსა თუ უცნობ ადამიანებთან შეხვედრები, საუბრები, შთაბეჭდილებები, მეორე გზა კი მესხიერების

სიღრმეებისკენ მიიმართება და მოგონებების სახით შემოიჭრება თხრობაში. ამგვარად იქმნება ასოციაციების მრავალფეროვანი ჯაჭვი, რომლის ყველა რგოლი ლოგიკურადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან, ყოველ შემთხვევაში, მკითხველი არ იბნევა და იოლად მიჰყვება მწერალს.

თავდაპირველად შინიდან მხოლოდ ბანალური მიზეზით (მეგობარმა სთხოვა ბინა ქალის მისაყვანად) გასული გმირი არაცნობიერად გრძნობს თითქოს, რომ მისი არსებობის საზღვრები უნდა გაფართოვდეს, არა იმ აზრით, რომ რაღაც გააკეთოს, არამედ რაღაც აღმოაჩინოს, უპირველეს ყოვლისა, დაკარგული საკუთარი თავი. ის, ქუჩაში გასული რიგითი უსაქმური, ცხოვრებისეული აბსურდით გაბეზრებული, ყოფილი რეჟისორი, ყოფილი ქმარი, ყოფილი საყვარელი, მოულოდნელად, ერთი შეხედვით, შემთხვევით გარემოებათა წყალობით, ცარიელი „ყოფილობიდან“, მხოლოდ წარსულის მოგონებებით რომ საზრდოობს და აწმყოში პასიური დამკვირვებლის როლს სჯერდება, უცებ ცხოვრების აქტიურ მონაწილედ იქცევა. ის იტანჯება შეგრძნებით: „კლასტროფობიით შეპყრობილვით ჯოჯოხეთად მექცევა ის სივრცე, რომელშიც ვიმყოფები და გარეთ მინდა, მაგრამ უბრალოდ გასვლა კი არა, გარღვევა მინდება, უცებ მიჩნდება დაუნდობელი სურვილი, ვლენო მინები და ფანჯრიდან გავიდე“, „ფანჯრებს პირდაპირ შუბლით მინდა ვეხეთქო“.

გმირს სახელი არა აქვს და არც ეს არის შემთხვევითი. ის არის თაზოს მეგობარი, ქეთოს მამა, ელენეს ქმარი, ნელიკოს საყვარელი და ა. შ. შესაბამისად, ის მათი ნაწილია, ერთგვარი სარკეა, რომლებშიც დანარჩენები ირეკლებიან. მისი „სისუფთავე“ ერთგვარად განსაზღვრავს მასში „მაყურებელთა“ გამოსახულების სიმკვეთრე-ბუნდოვანებას, სილამაზე-სიმახინჯეს.

სარკე პირველივე ეპიზოდებიდან ჩნდება ნაწარმოებში. ის გმირის სადარბაზოში ჩამოკიდებული „მედიკოს სარკეა“, ვერტიკალურად აყირავებული თვალი, რომელშიც კიბეზე ამვლელ-ჩამვლელნი ირეკლებიან. ეს თვალის ფორმის სარკე უნებურად ნამოტივტივებს ღვთის ყოვლისმხედველ თვალსაც, რომელსაც არაფერი გამოეპარება და მარადიული მონშეა ჩვენი სიკეთისა თუ ცოდვისა.

რომანი სათაურიდანვე იქცევს ყურადღებას. სამხრეთული სპილო იმ რიგის სათაურებს განეკუთვნება, რომლებიც ეგზოტიკურობით იზიდავენ მკითხველს, თავისი მრავალმნიშვნელოვნებით ერთგვარი საიდუმლოების ბურუსში ახვევენ და გამოცნობისკენ უბიძგებენ. თუმცა, რომანის კითხვისას სათაურის გამოცანას იოლად ეძებნება გასაღები, ის ბავშვობისეულ „სამოთხეს“ განასახიერებს. მთხრობელისთვის ძვირფას რელიკვიად იქცა ფოტო, რომელზეც მეგობარ თაზოსთან ერთად სამხრეთული სპილოს ჩონჩხის ფონზე არის გადაღებული მუზეუმის ეზოში. ეს ფოტო დროდადრო ამოყვინთავს რომანში, როგორც გადამრჩენელი კუნძული, რომელიც ცხოვრების ტალღებში ჩასაძირავად განწირულ გმირს, არაფრობის, სიცარიელის, ამაოების შეგრძნებით, დაღლილსა და გამოფიტულს, სასიცოცხლო ენერგიას მიაწვდის. თვითონ ავტორი ერთ ინტერვიუში ამ სათაურთან დაკავშირებით ამბობს: „სპილოს პრეისტორიული ჩონჩხი გამოდგა იმ ქალაქის სიმბოლოდ, რომელიც აღარასოდეს იქნება ისეთი, როგორიც იყო, გინდაც ადამიანების სიმბოლოდ, რომლებიც გადაშენების გზაზე დგანან იმიტომ კი არა, რომ სხვებზე უკეთესები არიან, უბრალოდ, ქალაქთან ერთად ადამიანებიც იცვლებიან და აღარასოდეს იქნებიან ისეთები, როგორებიც კონკრეტულ ეპოქაში იყვნენ. იმის თქმა მინდა, რომ წესიერად არც ვიცი, რისი სიმბოლოა ეს სპილო და მოდი ამაზე სხვამ იფიქროს“.

თხრობაში ბუნებრივად შემოიჭრება ხსენება ოთარ იოსელიანის ფილმისა „იყო შაშვი მგალობელი“. მკითხველს უჩნდება განცდა, რომ გმირის გულში იბადება წყურვილი, თუნდაც კედელზე ერთი ლურსმის ჩარჭობისა, რომელზეც ვილაცა რაიმეს ჩამოკიდებს. წყურვილი რადგან ჩნდება, წყაროც გამოჩნდება, რადგან ვინც ეძებს, ის პოულობს კიდევ. ფეისბუქის ერთმა ფოტომ, რომელზეც მეგობარ თაზოს შვილის, გიოს, შიშველი მუშტი იყო აღბეჭდილი, მისი მე შეძრა და ჩვეული, რუტინად ქცეული ერთფეროვანი ყოფის მდინარებიდან ამოაგდო და იმ გზაზე დააყენა, რომელსაც სინათლისკენ უნდა წაეყვანა. მასში რაღაც ახალი, ავთანდილისეული თავგამეტების მსგავსი, სურვილი დაიბადა, რომელსაც ჩვეული მელანქოლიური გულგრილობა ველარ გადაელობებოდა.

მწერალი ხატავს ადამიანს, საკმაოდ ნიჭიერს იმისთვის, რომ საკუთარი ადგილი ეპოვა ცხოვრებაში. მისმა ერთადერთმა ფილმმა საერთაშორისო ფესტივალებზე არაერთი ჯილდო მოიპოვა, მაგრამ: „მაშინაც კი, როცა ჩემი ფილმით ვმოგზაურობდი, უკვე მქონდა შეგრძნება, რომ იმ ჭყეტელა სამყაროში სრულიად დროებით და ლამის შემთხვევითი ვიყავი მოხვედრილი“. მან შეიძულა პრაგმატულ-ანგარიშიანი, მლიქვნელობითა და ფარისევლობით, ყალბი ურთიერთობებით სავსე სამყარო, ყველა ჯილდოს ერთ ტომარაში უკრა თავი და კუთხეში მიაგდო. ყველასა და ყველაფრისგან გაუცხოვდა, შესაბამისად, ასევე აღიქვამდა სამყაროსაც, თუმცა არ დაუკარგავს ადამიანების, მათი პატარა სიხარულისა და ტკივილის დანახვის ნიჭი. ამიტომაც ივსება მისი ანმყო სხვადასხვა ადამიანის ამბებით.

რომანის გმირის ცხოვრებისეულ გზაჯვარედინებს ქმნის მისი ურთიერთობა საყვარელ ნელისთან, ცოლ ელენესა, შვილ ქეთოსთან, მეგობარ თაზოსა თუ სხვა ნაცნობსა თუ შემთხვევით შეხვედრილ ადამიანებთან. ნელის სიყვარულისა და მათი ურთერთობის რომანტიკული ამბები წარსულის დრო-სივრციდან შემოიჭრებიან. სანამ ნელის გაიცნობდა, ისეთი ამბავი გადახდა, ჰიჩკოკის ფილმში ეგონა თავი, ძალღმა უკბინა „ნეორეალისტურ“ ჩიხში. მერე „ოკუპაციური თერაპევტი“, ნელი, დასჭირდა თითების ასამოძრავებლად და ასე გაიცნო შავგვრემანი ქალი: „ნელისთან ერთად როცა ვარ, ყველაფერი მინდა ამქვეყნად, ტაჯმაჰალიდან დაწყებული, ნიაგარის ჩანჩქერით დამთავრებული, ჩემია ყველაფერი. ერთ სიგარეტთან ერთად შემიძლია, მთელი სამყარო შევისრუტო და კიდევ მინდოდეს“. ნელის შეუძლია „ურთიერთობა ლამაზ თამაშად გადააქციოს“. თხრობის რეალურ დროში ნელისთან ურთიერთობა ისტორიაა, ანმყოში იგი სხვისი ცოლია, უცხოეთში გადაკარგული. თუმცა მასზე მოგონებები, ფეისბუქზე ნანახი მისი ფოტოები კვლავ ცხოვრების ნაწილია. მკითხველიც გრძნობს, რომ სიყვარულის ნაკვალევს დრო ვერასოდეს წაშლის. „თავისუფლად აწყდები სამყაროს ერთი კიდიდან მეორეს, მე ნელისაც მოვნყდი და ამიერიდან ჩემთვის აღარ არსებობს მიზიდულობის ცენტრი, არსებობს მხოლოდ ხიბლისა და სასონარკვეთის ზღვარზე გამართული მარათონი“.

რომანის გმირის გული, სული და გონება თითქოს პალიმფსეს-ტად ქცეულა, რომლის ყველა შრე ძნელად თუ იოლად, მაგრამ მაინც იკითხება. სიყვარულის კიდევ ერთი ამბავი ელვასავით შემოანათებს მოთხრობაში. ეს არის ის ეპიზოდები, რომლებშიც დახატულია ქეთოსა და „პარკურის ბიჭის“, კასკადიორის ერთი ნახვით შეყვარება. „პატარა ბიჭი ყვითელქოლგიან პატარა გოგოს კოცნის და მათ ქოლგას აწვიმს, და მთელი სადგური, მთელი სამყარო წვიმაში და ძილბურანშია ჩაფლული“. ამგვარი ფერწერული დეტალებით, როცა შეიგრძნობ და შეისუნთქავ რომანის ფერებს, ჰაერსა თუ განწყობილებებს, სავსეა თხრობა.

ეს „პარკურის ბიჭიც“ საბედისწეროდ შემოიჭრა გმირის ცხოვრებაში, მისი ფილმის გადაღებისას ბიჭი ვაგონიდან გადმოხტომისას დაილუპა. ამან კი საბოლოოდ ხელი ააღებინა ისედაც უკვე აცრუებულ საქმეზე, რეჟისორობაზე. აქ მისი ზნეობრივი არჩევანიც ჩანს, მას შეეძლო ეს სცენა შეეტანა ფილმში, მაგრამ ეს მის სინდისს ეწინააღმდეგებოდა და, მიუხედავად იმისა, რომ იცოდა კინოს ისტორიიდან მსგავსი მაგალითი, ეს ნაბიჯი არ გადაუდგამს. რომანში შემოჭრილ სიყვარულის თემას ამძაფრებს საქართველოს დამოუკიდებლობის სამწლიანი დროის ერთი „ანექდოტური“ ამბავიც, რომლის გადაღებაც დაინყო, მაგრამ ტრაგიკული შემთხვევის გამო ვეღარ შეძლო დასრულება. ინგლისელებმა მასობრივად იქორწინეს ქართველ ქალებზე. შემდეგ, როცა მატარებლით ტოვებდნენ საქართველოს, თან ქართველი ცოლებიც წაიყვანეს ცალკე, ბოლო ვაგონით, რომელიც გზაში, ლიხს იქით, ჩახსნეს. მხოლოდ ერთ ინგლისელს ვერ აუტანია ეს, გადმომხტარა და საყვარელი ქალი საკუთარ ვაგონში გადაუყვანია. მოხრობელმა ჯონათან ჰოუპი დაარქვა ამ ინგლისელს. როგორც თვითონ ამბობს, ეს იყო „ტრაგიკული კარნავალური ისტორია, როგორც მთელი ის სამი წელიწადი“.

ასეთი გამოგონილი თავბრუდამხვევი ბევრი ამბავია ჩართული რომანში, რომელთაც ცალკე ღირებულებაც აქვთ და რომანის ერთიანი სამყაროს ნაწილსაც წარმოადგენენ.

მთავარი პერსონაჟის ხასიათი კარგად იკვეთება დედასა და მამასთან ურთიერთობაში. ის მამისგან მიტოვებული შვილია, შესაბამისი სულიერი ტრავმებით. ტრაგიკომიკურად იხატება უკვე ცნობილი რეჟისორის შეხვედრა „არტელშიკი“ მამასთან. რეალუ-

რად, ორი სრულიად სხვადასხვა სამყარო შეეფეთება ერთმანეთს და ამ შეხვედრიდან არ წარმოიქმნება ნაპერწკალი. დონკიხოტური შტრიხებით იხატება გმირის უპერსპექტივო გაუმჟღავნებელი ამბოხი, ოდესღაც ნასწავლი კრივის ილეთებით მამის ცემის და, ამგვარად, მისი დაგვიანებული დასჯის წარმოსახული სცენები.

საოცრად დამაჯერებელია დედასთან ურთიერთობის ეპიზოდები. ზოგადად, ამ ქალის სახე, რომელმაც ამაოდ იბრძოლა ცხოვრებასთან და დამარცხდა. იგი მთელი სიცოცხლე ოცნებობდა, რომ ნაქალაქარის არქეოლოგიურ გათხრებზე რამე აღმოეჩინა, მაგრამ ისე დაიფერფლა, ვერაფერი იპოვა. დედა და მისი მეგობრები, ე. წ. ზვიადისტები, ისევე, როგორც დანარჩენი საზოგადოება, რომელიმე ჯგუფურ წარმოდგენებსა თუ ოფიციალურად აღირებულ იდეოლოგიას შეფარებული, ერთგვარი მსხვერპლია კაფკასეული აბსურდისა. თითქოს რაღაც „პროცესში“ მონაწილეობენ, თავიდან შეიძლება ნებით ჩართულნი, შემდეგ კი თვით პროცესისვე მსხვერპლნი. ისინიც რაღაც სამართალს დაეძებენ და ისე იხოცებიან, ვერ არკვევენ, რა დააშავეს. დედა მათგან იმით გამოირჩევა, რომ ამ აბსურდულობას ბოლოს თითქოს ხვდება და დასცინის, ითხოვს საფლავში ჩაატანონ გათხრებში ნაპოვნი უძველესი ნატეხი, რათა მომავლის არქეოლოგებს თავსატეხი გაუჩინოს.

სალამოს შინ დაბრუნებული პერსონაჟი თავოს ეუბნება, რომ დიდი ხანია სახლიდან არ გასულა, დღეს კი უამრავი ხალხი ნახა და: „ამდენ სიარულში ერთ რაღაცას მივხვდი, კი არ მივხვდი, ვიგრძენი... მგონი არ არის ეს ადგილი ცუდი, ჩვენს საცხოვრებელ ადგილზე გეუბნები, ამ ქალაქზე“. ამ სიტყვებში ჩანს თითქოს არა მხოლოდ, ზოგადად, ადამიანური სამყაროს, სიცოცხლის არსის, არამედ, კერძოდ, მისი საკუთარი არსებობის გამართლებაც. გოდერძი ჩოხელის ფინალური ფრაზა გვახსენდება მოთხრობა „თევზის წერილებიდან“: ადამიანად ყოფნა ღირს, და ამას გაიფიქრებს ადამიანებზე ხელჩაქნეული პერსონაჟი, როცა მათს გაუბედურებულსა და მოწყენილ სახეებზე მოყვასის განირვის გამო სინანულს შენიშნავს.

ერთი ჩვეულებრივი დღის თბილისური ოდისეა თვითშემეცნებით დასრულდა, პერსონაჟმა ამას ერთი კეთილი საქმით მიაღწია, მეგობრის შვილი გადაარჩინა, თანაც ისე, რომ საკუთარი სი-

ცოცხლე დადო სასწორზე, თანაც ისე, რომ ეს არც თაზოს და არც ნანიკოს (გიოს მშობლებს) არ გაუგიათ, ერთი სიტყვით, კეთილი სამარიტელივით მოიქცა, ადამიანი და, ამგვარად, ღმერთი კიდე ერთ ჯვარცმას გადაარჩინა. ნებისმიერი ცოდვა ხომ ჯვარცმის მისტერიას იმეორებს. ამან ცხოვრებასთან დააბრუნა, ბედნიერება გაუმრავლა: „სამყაროს კინოდ აღქმა აღარ უნდა დავუშალო საკუთარ თავს“.

გმირმაც თავის მიერვე დაშლილ-დატეხილი საკუთარი ცხოვრება „ოქროს ძაფებით“ ისევე შეანება, როგორც იაპონური კინცუგოს ხელოვნების ოსტატმა, რომელიც კი არ მალავდა ნაწიბურებს, არამედ ოქროთი აელვარებდა. მთავარი გმირის აღმდგარი მთლიანობის ოქროს ძაფებად, გამაერთიანებლად სხვა ადამიანები იქცნენ.

ხშირად ძალიან მცირე რამ არის საჭირო, რომ ადამიანმა სიკეთესა და ბოროტებას, სიყვარულსა და გულგრილობას შორის გაჭიმული ბენვის ხიდი გადაიაროს – ცრემლის ერთი წვეთი, სხვისთვის უანგარიშოდ დაღვრილი, დაცემულის წამოსადგომად განვდილი ხელი. მთავარმა გმირმა გაარღვია ეგოს ჩაკეტილი სივრცე და „მეს“ წრეში „შენ“-ის შემოყვანით დაძლია სხვაზე მიჯაჭვულობის შიში, რადგან ეს სხვაზე დამოკიდებულება მიიჩნია არა დატყვევებად, არამე გათავისუფლებად. თუმცა, მისი მეგობარი თაზო ისევე ჩაკეტილ სივრცეშია. მან საკუთარი გადარჩენის გზა თვითონ უნდა მოძებნოს და არც მას არ გამოადგება სხვისი გამოცდილება. ამიტომაც არ ეთანხმება მთხრობელს და ეტყვის, რომ „ქალაქი... საზარელია“.

მწერალი დამაჯერებლად ხატავს თაზოს ტრავმირებულ სულიერ სამყაროს. ის, ქუჩაში მიმავალი, არ გამოექომაგა უცნობ პატარა ბიჭს, მეგობრებმა საქმის გასარჩევად რომ ჩაიყვანეს მინისქვეშა გადასასვლელის ლაბირინთში. თაზოს არ შეშინებია, „ჩარევა დაეზარა და ეგ იყო ყველაზე ცუდი“. მეორე დღეს კი მისი მკვლელობის ამბავი გაიგო და თვითონვე დაისაჯა თავი გულგრილობის გამო, საკუთარ თავში ჩაიკეტა. ეს იცის მთხრობელმა და ამიტომ ცდილობს თვითონაც უნებურად არ მიბაძოს მას, ამიტომაც იღვიძებს მასში რაღაც რაინდული და აქტიურად ჩაერთვება თაზოს შვილის „გადარჩენის“ საქმეში.



თბილისი, ხმაურთან მეგაპოლისად ქცეული ქალაქი, თურქული რესტორნებით, ჩინური მაღაზიებით, სუდანელი და სირიელი ლტოლვილებით, სამხრეთამერიკელებით, ინდოელებით, აღმოსავლეთიდან თუ დასავლეთიდან წამოსული ტურისტებით, რომანის პერსონაჟია, მრავალსახოვანი ქალაქი, სხვადასხვა ნიღაბს რომ ირგებს და ადამიანებს ხან მფარველად, ხან კი ბოროტ დედინაცვლად ევლინება. თბილისია პერსონაჟთა დროსივრცული ასპარეზი, სადაც თავიანთ ვნებებს შიშვლად თუ შენიღბულად წარმოაჩენენ. სწორედ ადამიანთა, ქუჩათა, შენობათა და ათასი სხვა მსხვილმანწვრილმან საგანთა თუ მოვლენათა ერთობლიობა წარმოაჩენს ამ ქალაქის სულს, რომელიც ცალ-ცალკე ყოველ მათგანშია. „თავიდანვე ვიცოდი, რომ ეს უნდა ყოფილიყო ურბანული რომანი და ნიგნი ქალაქზე, რომელიც თან მიყვარს და თან მძულს. ჩემთვის ძალიან ბევრი ტკივილია ამ ქალაქთან დაკავშირებული... წერის პროცესში თითქოს შევეურიგდი ამ ქალაქს... უფრო მეტად მიყვარდა, ვიდრე მანამდე“, – ამბობს ერთ ინტერვიუში მწერალი.

რომანის ხიბლი ისაა, რომ მწერალი თავისი მოთხრობილი ამბებით მკითხველს იმაში აჯერებს, რომ სამყაროში სიკეთე, სინათლე და სიყვარული გადასწონის სიბნელეს, სისასტიკესა და ბოროტებას. რომანის ერთ-ერთ ბოლო ეპიზოდში მეგობარ ვიდასის ელექტრონული წერილი ამცნობს, რომ ვილნიუსის თავზე მფრინავი ბუშტები ისევ გამოჩნდა. მედიკომ და ლეომ ერთმანეთს მიაგნეს. ფეისბუქის „ჩატში“ ქეთო „გამწვანდა“. და როცა გმირი „ქიაჩელის ქუჩაზე სიჩუმეს უსმენს“, ის სავსეა ამგვარი ფიქრებით: „რა უნდა იყოს იმაზე კარგი, ვიდრე შენს მეგობარს რომ ნანატრი სიხარული ეწვევა“.

„გრძელი შაბათი დასრულდა“, – რომანის ეს ფრაზაც სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. ღმერთმაც ხომ შაბათს დაასრულა სამყაროს შექმნა. გმირმაც დაასრულა რაღაც ეტაპი თავის ცხოვრებაში და ახალი დაიწყო, მანაც შექმნა თავისი ახალი სამყარო, რომელშიც ის ხვალიდან სხვანაირად გააგრძელებდა ცხოვრებას და არ არის გამორიცხული, შაბათის შთაბეჭდილებებზე ფილმსაც გადაიღებდა.

რომანში გმირის სულიერ-მატერიალურ გზას ამდიდრებს მასთან პირდაპირ თუ ირიბად დაკავშირებული უამრავი ადამიანის საოცრად შთაბეჭქდავი ამბები. ყველა პერსონაჟს თავისი დასა-

მასსოვრებელი, გამორჩეული ისტორია აქვს, ისეთი, სხვისთვის მოსაყოლად რომ ღირს. თბილისური ოჯახები ირეკლავენ დროში მიმდინარე ცვლილებებს, საქართველოს ბოლოდროინდელ ისტორიას სოციალ-პოლიტიკური ქარტეხილებით.

ქუჩაში მოხეტიალე გმირს გალაკტიონის ძეგლის დანახვისას გაახსენდება: „მეგონა პოეტს გიჟების დასაშოშმინებელი პერანგი ეცვა და ხელებიც იმიტომ ჰქონდა უკან გადაგრეხილი. წლების მერე გავიგე, რომ ცეცხლის ალში იწვოდა და გამიკვირდა“. რომანი სავსეა ასეთი დეტალებით, რომლებიც წამითაც არ ადუნებენ მკითხველს.

ერთ ეპიზოდში პოლონელი პროდიუსერი აგონდება, მისი რჩევა, გადაიღოს ფილმი რუსეთის წინააღმდეგ ქართველების გმირულ ბრძოლაზე, ჰეროიკული საგა. არადა, მთხრობელს მიაჩნია რომ რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობა „კოლაბორაციონიზმის უსასრულო გრძელი საგა უფროა, ვიდრე წინააღმდეგობის, გამონაკლისები იყო“. პოლონელი ჯიუტად ამ გამონაკლისებზე, გმირებზე სთავაზობს გადაღებას, მთხრობელს ქაქუცა ჩოლოყაშვილი ახსენდება, მარო მაცაშვილი, მაგრამ ეს ამბები თითქოს უფასურდება მთვრალ პროდიუსერთან მოყოლისას. მერე პოლონელი უსვამს კითხვას, როგორ ებრძოდა მისი ოჯახი საბჭოთა რეჟიმს? პასუხად მოყოლილია ამბავი, რომელშიც 10 წლის ბიჭი მამის ნაქეზებით „რაგატკიდან“ გასროლილი ქვით სოციალისტური რესპუბლიკის უზენაესი სასამართლოს ფანჯრებს ჩაამსხვრევს. თუმცა ამას მოჰყვება მისი ტკივილიანი აღიარება: „მაპატიეთ იმისთვის, რომ მამაჩემი დისიდენტი არ ყოფილა, რომ არც მე ვყოფილვარ გოლიათ საჭოთა სისტემასთან შერკინებული ყრმა დავითი“.

მთავარი სიუჟეტური ხაზიდან გადახვევით, უამრავი მცირე დეტალით მწერალი ქმნის თბილისის, როგორც ცოცხალი და მფეთქავი სხეულის, მოზაიკურ პორტრეტს. ერთ ამბავს მეორე ებმის, მეორეს მესამე და ამგვარად იხატება წარსულისა და აწმყოს ერთიანობა. შთამბეჭქდავ ამბებს შორის გამორჩეულია კიდევ ერთი, ინგლისურის მასწავლებლის რეპრესირებული ოჯახის ისტორია, დაუვინყარია მისი ეზო, ბავშვებით დახუნძლული თუთის ხით, ოსკარ უაილდის „ეგოისტი გოლიათის“ კითხვით: „რამდენი რამე შეიძლება დაიტეოს ერთმა ეზომ? ერთმა ცხოვრებამ? რამდენ რამეს უძ-

ლებს ერთი გული?“ ბანალური, მაგრამ მაინც უცვლელი მარადიული პასუხგაუცემელი კითხვებია. მთავარია ეს კითხვები დასვა, პასუხები ამბები და ფიქრის ნაკადებია, რომლებიც ადამიანად ყოფნის ტკბილ-მწარე ბედნიერების განცდას ბადებს. შემადრწუნებელია გადასახლებული ქალის დახვრეტის ისტორია: „ვფიქრობდი ჩრდილოეთის ტრამალებზე, თოვლსა და მხეცებზე, რომლებმაც თოვლში უპატრონოდ დარჩენილი ჩემი მასწავლებლის დედის ცხე-დარი შეჭამეს“. მათ, ისინი – ამ ნაცვალსახელებით მოიხსენიებიან უპიროვნო ჩეკისტები, უსახოები, სისხლით რომ წერდნენ ისტორიას.

მართალია, მთავარი რეალური სივრცე თბილისია, მაგრამ სხვადასხვა პერსონაჟის ამბებით რომანის გეოგრაფია ბევრად ვრცელია, თხრობაში შემოიჭრება როზეტას სვანეთი, დედის ნაქალაქევი, მედიკოს ევროპა და, ამგვარად, მკითხველი წარმოსახვით გლობალური სამყაროს მაჯისცემასაც შეიგრძნობს.

მწერლისა და მკითხველის ურთიერთობას, მათ შორის დიალოგს ხელს უწყობს, უპირველეს ყოვლისა, არჩილ ქიქოძის, როგორც მთხრობელის ოსტატობა. მის თხრობას საოცარი მუხტი და ენერგია ახლავს. ამბების თანამიმდევრობა ხორციელდება გარკვეული რიტმით, რომელიც მკითხველს არ ადუნებს. მას აქვს „სტილის მოხდენილობისთვისაც აუცილებელი სიტყვის მოქნილობა, აზრის სისხარტე“ (იტალო კალვინო).

ერთი შეხედვით, არაფერი ახალი და განსაკუთრებული არ არის მის თხრობით სტრატეგიებში, არსებითად, იგრძნობა კლასიკური ტრადიციული თხრობის ერთგულება, მაგრამ გემოვნება, ერთგვარი დახვეწილობა, გამოთქმის სიზუსტე და სიცხადე, ბუნებრივი ნიჭი საგანთა და მოვლენათა შუაგულის, არსებითის დანახვისა და შესაბამის სიტყვიერ ქსოვილში მოქცევისა, კინოსთვის დამახასიათებელი მონტაჟის ტექნიკა, ეპიზოდების ექსპრესიული მონაცვლეობა, განსხვავებული გამოკვეთილი ხასიათების ხატვა მის სტილს თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში უდავოდ გამოარჩევს.

როგორი მკითხველისთვის წერს არჩილ ქიქოძე?

პოლ ვალერი ჩვეული მახვილგონივრულობით ასე მიმართავს მწერალს:

„– თქვენ გასურდათ დაგენერათ წიგნი? დაწერეთ? კი, მაგ-რამ, რას მიელტვოდით? რომელიღაც მაღალ იდეალს თუ რეალურ სარფას და სარგებელს – სახელისა თუ ფულის მოხვეჭას? ეგებ სხვა რასმე ისახავდით მიზნად: თქვენს რამდენიმე ნაცნობს მიმართავდით, ან იქნებ, მხოლოდ ერთადერთ ნაცნობს, ვისი ყურადღების მიპყრობაც გასურდათ და ამიტომაც გადანყვიტეთ გამოგექვეყნებინათ თქვენი თხზულება? ვისი გართობა გასურდათ? ვისი მოხიბლვა, ვისთან გატოლება, ვისი შურით აღვსება და თვალის დავსება, ვისი გაოგნება, ვისთვის – გატეხა ძილის? გვითხარით, ბატონო ავტორო, ვის მსახურებით – მამონას, დემოსს, კეისარს თუ მამაზეციერს? იქნება, ვენერას, ან იქნებ – ცოტ-ცოტა ყველას?“

უმბერტო ეკო ამ კითხვას ასე უპასუხებდა? „მე მკითხველის რა მოდელზე ვფიქრობდი, როცა ვწერდი? ცხადია, თანამზრახველზე, რომელიც თამაშში ამყვებოდა... ჩემი მსხვერპლი, ანუ ტექსტის მსხვერპლი, გახდებოდა, დარწმუნებული იქნებოდა, რომ მხოლოდ ის უნდოდა, რასაც ჩემი ტექსტი სთავაზობდა და სხვა არაფერი.“

ყველა მწერალი თავის მკითხველზე ოცნებობს, ერთზე ან მრავალზე, თანადროულსა თუ მომავლის მკითხველზე. ამ ოცნების გარეშე არ დაინერებოდა არცერთი მხატვრული ნაწარმოები. მწერლისა და მკითხველის შეხვედრიდან კი იზადება ის, რასაც მხატვრული ტექსტის გაგება, გააზრება, ინტერპრეტაცია ჰქვია.

ვფიქრობთ, არჩილ ქიქოძის პროზა იოლად მოძებნის თანამზრახველებს, რომლებიც სალიტერატურო თამაშში აჰყვებიან. მისი მკითხველები თანაბრად იქნებიან კლასიკური თუ თანამედროვე ლიტერატურის მოყვარულნი.

მაკა ჯოხაძე, ცნობილი მწერალი და ესეისტი, ერთ-ერთი პირველი იყო, რომელმაც არჩილ ქიქოძის თხრობის გამორჩეულ სტილსა და მანერას ყურადღება მიაქცია და წარმატებული მომავალიც უწინასწარმეტყველა. მან 2006 წელს დაწერილ სტატიაში ზედმიწევნით წარმოაჩინა მწერლის ოსტატობა მოთხრობაში „წასვლა“.

ფაქტია, რომ არჩილ ქიქოძის წიგნებმა უკვე მოხიბლა ლიტერატურისმოყვარულნი, ამაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ იგი რამდენიმე ლიტერატურული პრემიის მფლობელი გახდა: პრემია „საგურამო“ – 2017. „გალა“ – კრებულისთვის „მყუდრო“, 2009

ნ. საბა – წლის საუკეთესო პროზაული კრებული, 2014, ხოლო რომანისტის „სამხრეთელი სპილო“ – ლიტერა, 2017, ილიას უნივერსიტეტის პრემია – საუკეთესო ქართული რომანი, 2017. „საბას“ ნომინანტი – 2017.

გერმანული გამომცემლობა „ულშტაინი“ 2018 წელს „სამხრეთელ სპილოსა“ და „კაცისა და ჩიტის ამბავს“ გერმანულ ენაზე გამოსცემს, ასე რომ, იმედია, არჩილ ქიქოძის ნაწერები უცხოეთშიც იპოვის თავის მკითხველს.

## არაცნობიერი ფსიქიკის გამოვლინება ლია ლიქოკელის პოეზიაში

ლია ლიქოკელის პოეზიის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი ის არის, რომ აქ სამმოდუსიანი განზომილება „დრო“, რომლის ჩატევასაც კაცობრიობა ჯიუტად ცდილობს წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ჩარჩოებში, მეოთხე წახნაგსაც იძენს, მას პირობითად უსივრცო, ან უსაზღვრო დრო შეიძლება, ვუნოდოთ, იმიტომ, რომ შლის რა საკუთარი მნიშვნელობის გარშემო შემოვლებულ ყოველგვარ ზღვარს, იმდენად ტევად აღმნიშვნელად გადაიქცევა, რომ მის მიღმა არა ერთი, ან რამდენიმე, არამედ, თეორიულად უსასრულო რაოდენობის ალსანიშნი მოიაზრება. სამმოდუსიანობა მხოლოდ ერთი, ყველაზე ადვილად აღსაქმელი და გასააზრებელი დეფინიციაა, რომელიც ნაწილობრივ გვანვდის ინფორმაციას საკუთარი ალსანიშნის შესახებ, ის დრო კი, რომელზეც ვწერთ, უსასრულობას, მარადიულობას, წრიულობას, ვექტორული დროის მიღმა არსებულ მითოსურ დროს და კიდევ არაერთ ცნებას აერთიანებს, შესაბამისად, მის გარშემო არსებული სივრცეც განსხვავებულია და თუკი სხვა დროს სიტყვებს ძალუძთ ამა თუ იმ საგანზე კოდური ინფორმაციის მიწოდებით პატარა ტექსტულური ეტიუდი მოხაზონ და განსხვავებული კუთხით დაგვანახონ ესა თუ ის საგანი, ამ შემთხვევაში პირიქით ხდება: ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი საგნები, მაგალითად, ისეთები, როგორიცაა უბრალო ყელსაბამი ცხვრის გამოსახულებით, ან საყვარელი ყავის ჭიქა – თავად იქცევიან ეტიუდებად, უფრო რომ დავაკონკრეტოთ: საგანი ეტიუდად მასზე შექმნილი ყოველგვარი ტექსტის გარეშე იქცევა, ეს კი სიტყვებით აზროვნებაზე მეტად ხატებით, სახეებით აზროვნებას უახლოვდება, სადაც დომინანტი ალსანიშნია, მისი აღმნიშვნელი გრაფიკულ-ფონეტიკური გამოსახულება კი მხოლოდ დეკორია, მაგიურობის განცდას საგნების თავისთავადი აურა ქმნის და არა ამა თუ იმ საგნის შესახებ სიტყვებით მოწოდებული ინფორმაცია.

სანამ უშუალოდ კონკრეტული ლექსების ანალიზზე გადავიდოდეს, აუცილებლად მიგვაჩნია იმის აღნიშვნა, რომ ასეთი ტი-

პის შემეცნებასა და აღქმას განსაკუთრებით ხელს უწყობს ღია ლიქოკელის პირველ პოეტურ კრებულ „დევის ცოლის სიცილში“ შესული ლექსებისთვის დართული ილუსტრაციები, მართალია, თავიდან ისეთი განცდა ჩნდება, თითქოს ისინი გარკვეულწილად აუფერულებენ ნოველისთვის დამახასიათებელ მოულოდნელობის განცდას, რომელიც ავტორის მიერ ტექსტის ფინალში საგანგებო-დაა ჩამალული და მიახლოებისთანავე ფეთქდება, მაგრამ საბოლოოდ, ეს ილუსტრაციები დადებით როლს უფრო ასრულებენ, ვიდრე უარყოფითს, რადგან გვეხმარებიან დავინახოთ ჯერ საგანი, ხატი და შემდგომ სიტყვა, რომელიც ამა თუ იმ საგანს აღნიშნავს. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ღია ლიქოკელის პოეზია სწორედ ამ თავისებურების გამოა განსაკუთრებით საინტერესო: ხაზგასმული ვიზუალურობა და მისგან აღძრული მძაფრი ემოციური მუხტი მკაფიოდ გამოარჩევს მას თანამედროვე პოეზიაში.

გარკვეულწილად, ამგვარი ტიპის ცნობიერების ნიმუშია ზღაპარიც, როგორც დამოუკიდებელი ლიტერატურული ჟანრი. სავა-რადოდ, სწორედ ამიტომაც ღია ლიქოკელის პოეტური სამყარო ჟანრობრივად ყველაზე მიახლოებული ზღაპართან, მისტერიასთან. ფსიქიკის სიღრმისეული პლასტიკებიდან გადმოღვრილი, კოლექტიური არაცნობიერისთვის დამახასიათებელი პირველადი არქეტიპების აქტიური შემოჭრა ლიტერატურულ ტექსტში თანამედროვე ავტორის სუბიექტურ წარმოდგენებსა და წარმოსახვას არამცთუ არ აკნინებს, არამედ პირიქით, განსაკუთრებულ ხარისხს ანიჭებს. ამ გზით განზოგადებული, პირველადი სამყაროს გაცოცხლებასთან ერთად პოეტი საკუთარი მითოლოგიის შექმნასაც ახერხებს: საკუთარ თავს ოსტატურად იგონებს, ქმნის და ძერწავს მკითხველის თვალწინ. მისი მითოლოგიის განუყოფელი ატრიბუტურებია: საყვარელი კატა, განსხვავებული თმის ფერი, სახლი, რომელშიც ცხოვრობს, მარტოობა... ამ მითოლოგიის ფონზე იკვეთება ღია ლიქოკელის სუბიექტურობა და ინდივიდუალიზმი.

მის პოეტურ ტექსტებში თავს იჩენს კოლექტიური არაცნობიერი ფსიქიკისთვის დამახასიათებელი ისეთი არქაული, პირველადი სიმბოლოები, სახე-ხატები და არქეტიპები, როგორიცაა მაგალითად, მზე, ან მთვარე. მათ მთლიანად შემოცლილი აქვთ ადამიანის ცნობიერი ფსიქიკის, კულტურისა და რელიგიის მიერ დაშენებული

სიმბოლური მნიშვნელობები, ისინი უნიკალურები სწორედ თავიანთი პირველადობითა და მისტიკურობით არიან, თითქოს, ბოლოს და ბოლოს ახერხებენ ის დაიბრუნონ, რის მიტაცებასაც კულტურა მათგან საუკუნეების განმავლობაში ცდილობდა.

„არაცნობიერთან მიახლოება კულტურულ ადამიანში პანიკურ შიშს იწვევს სულიერ აშლილობასთან მისი შემადრწუნებელი ანალოგიის გამო“ – წერს კარლ გუსტავ იუნგი და იქვე დასძენს: „ის, რომ მას შეეწინააღმდეგოს და რეალობად მიიღოს, საშუალო ევროპელის გამბედაობასა და უნარს ალემატება“ (იუნგი 2005: 54-55) მართალია, პოეზია საუკეთესო ასპარეზია დაფარულის, მიჩქმალულის, ვერთქმულის, ვერალიარებულის რეპრეზენტირებისთვის, მაგრამ როდესაც თანამედროვე რეალობაში პოეზიაც კი რაციონალური და არაცნობიერისგან მაქსიმალურად დანმენდილია, ტროპული მეტყველება – გარაციონალურებული, დიდი გამბედაობაა საჭირო, საკუთარი წარმოდგენები გვერდზე არ გადადო, პირველადობა, პირველქმნილობა, პირველსახე შეუნარჩუნო და დარედაქტირებისგან, გარაციონალურებისგან იხსნა. სირთულის მიუხედავად, ღია ლიქოკელი ამას ახერხებს, თითქოს თავდაპირველ უფლებებს აღუდგენს პოეზიას იმ ეპოქაში, რომელიც „აზროვნებისა და წვდომის უმაღლეს ფორმად მხოლოდ ინტელექტუალურ ანალიზს აღიარებს“ (იუნგი 2005: 54-55), მისთვის პრიორიტეტი საკუთარი ინტუიციისთვის ყურისგდებაა და არა არაცნობიერის დამორჩილება, მისი გარაციონალურება. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ლექსი „ჩემი გოგო“, სადაც ავტორის ფანტაზია ყოველგვარ რაციონალურ საზღვარს სცილდება და სიურრეალისტურ, ამავდროულად კი ძალიან რეალისტურ და ყოფით ხილვად გარდაისახება.

ლექსის დასაწყისში გვეჩვენება, რომ პოეტი საუბრობს მეგობარ გოგონაზე, იქნებ, საკუთარ ალტერ ეგოზეც, რომლის სკამსაც საზურგე აქვს ამომწვარი. მკითხველი ვერ ხვდება, რას შეიძლება გულისხმობდეს პოეტი ამ ფრაზაში, მაგრამ მსგავსი ტიპის წარმოდგენა არც უკვირს და არ ეუცხოვება, რადგან პოეტისაგან ამ ტიპის „უცნაურობას“ უკვე მიჩვეულია. კიდევ უფრო საინტერესოა მეტაფორა „ღრუბლის ბენვზე აღერგია მაქვს“, მაგრამ ლექსის დასაწყისში ის მხოლოდ ორიგინალური მიგნებით აოცებს მკითხველს,



კოზირი ჯერ კიდევ ავტორის ხელთაა, რომელიც გატაცებით საუბრობს ადუღებულ ცრემლზე, კაბებს რომ წვავს, სხივებზე, რომლებიც სცვივით და მელოტდებიან, გალოთებულ მეორე ნახევარზე, რომელიც სახლში მხოლოდ ღამ-ღამობით, ანუ მაშინ ბრუნდება, როცა პირველი ნახევარი დაძინებას აპირებს... ხატების ამ შთამბეჭდავ დინამიკას ფარდა მაშინ ეხდება, როცა ლექსის ბოლო ფრაზას ვკითხულობთ: „რა სასაცილო გოგოა ეს მზე“. თავს დატეხილი პირველი მოულოდნელობის მოგერიების შემდეგ ვაცნობიერებთ, როდენ ზუსტი სახე შექმნა პოეტმა ამ უძველესი არქეტიპისა და როგორ აღადგინა მისი პირველადი სახეხატისთვის დამახასიათებელი გულუბრყვილო, მარტივი, და იმავდროულად, ყველაზე ბუნებრივი, დამაჯერებელი და ზუსტი მნიშვნელობა. ასეთი მოულოდნელობის ეფექტი ავტორის მხრიდან ერთგვარ ირონიულ-სარკასტულ რეაქციად, პროტესტადაც კი შეიძლება აღვიქვათ, რომელიც სტეროტიპულად მოაზროვნე მკითხველის კენაა მიმართული.

რადგან ღია ლექოკელის პოეზიაში უმთავრესი ადგილი არაცნობიერი ფსიქიკიდან ამოყრილ სახე-ხატებს ეთმობა, ბუნებრივია, რომ ამ სამყაროში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პლასტი სიზმარია, რომელსაც უმთავრესი ფუნქცია – წინასწარმეტყველური უნარი, გარკვეულწილად, შემოცლილი აქვს და ძირითადად არქეტიპების გაცოცხლებას, გახატოვნებას ემსახურება.

ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ლექსი „ორი ყვითელი აქლემი“:

დავიარე ჩემი ხრიოკი საძილეთი.  
გზაზე დაუმთავრებელი სიზმრები  
მხვდებოდნენ, რამდენიმე  
შემეცოდა და დავასრულე...  
აღბათ ათი წლისაც არ ვიქნებოდი,  
ავტირდი: რა შორს წამოვსულვარ,  
უკან როგორ დავბრუნდე,  
ან რომ დავბრუნდები, დედაჩემი  
რომ აღარ დამხვდეს,  
ვინ მომივლის... მერე უცებ  
გადავწყვიტე და გავიზარდე,

ჩემი ნაკვალევი ქვიშაში აღარ ჩანდა,  
ასე გზას ველარ გამოვიგნებდი,  
ამიტომ ავდექი და უბრალოდ,  
გავიღვიძე (ლიქოკელი 2013: 42).

როგორც ვიცით, არაცნობიერი ფსიქიკის საკვლევად აქტიურად იყენებენ მეთოდს, რომელსაც პირობითად „ბავშვობაში დაბრუნება“ შეიძლება დავარქვათ. ეს პროცესი ზოგჯერ თავისთავადია, ზოგჯერ კი მიზანიმართულად ხდება წარსულთან მიბრუნება, რადგან მიჩნეულია, რომ სათავე თუ მიზეზი ამა თუ იმ პრობლემისა, ხშირ შემთხვევაში, სწორედ ბავშვობაშია ჩამალული. ბავშვობა ის პერიოდია, როცა ადამიანისთვის ჯერ კიდევ უცნობია აკრძალვები და ტაბუები, ამიტომაც საკუთარ წარმოსახვებს ბევრად ადვილად და მარტივად აცოცხლებს, მართავს და იმორჩილებს. მოზრდილობის პერიოდში იმისთვის, რომ არაცნობიერისგან მიიღოს სათანადო მითითებები, ინდივიდი ხშირად იძულებული ხდება, ბავშვობაში გადაბარგდეს, ღია ლიქოკელის შემთხვევაში – დაკარგული ყვითელი აქლემების მოსაძებნად, რომლებიც, როგორც თვითონვე აღნიშნავს, აუცილებლად უნდა იპოვოს, თორემ მათ გარეშე ძალიან ეუცხოვება საკუთარი თავი.

კარლ გუსტავ იუნგს აღწერილი აქვს ერთ-ერთი პირველადი სიზმარი, რომელშიც ცხვრებით გარშემორტყმული ახალგაზრდა მწყემსი ქალი ფიგურირებს. ანალიზური ფსიქოლოგიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ამგვარი ტიპის წარმოდგენას ან ბავშვობაში ნანახ და განცდილ სასიამოვნო მოგონებას უკავშირებს, ან რელიგიურ ალუზიად მოიაზრებს კეთილ მწყემსსა და მის პირმეტყველ ცხვრებთან. მწყემსი, როგორც მეთაური, სივრცეში მაორიენტირებელი საშუალებაა ცხვრებისთვის, რომლებიც მის გარეშე შეიძლება, უფსკრულში გადაიჩეხონ. ღია ლიქოკელის შემთხვევაში გამორიცხული არცერთი ვარიანტი არ არის – შეიძლებოდა, ბავშვობაში ენახა ცხვრის ფარა და პირველი შთაბეჭდილება იმდენად ძლიერი ყოფილიყო, ნანახი საშუაამოდ დაღექილიყო მის მეხსიერებაში, რაც შეეხება ცხვრის აქლემით ჩანაცვლებას – შესაძლოა, ამის მიზეზი ის იყოს, რომ პოეტურმა აზროვნებამ ერთგვარი ესთეტიზირება მოახდინა ცნობიერებაში შენახული სახეხატისა და ცხვარი ქარ-

თული რეალობისთვის შედარებით უცხო, ეგზოტიკური, შესაბამისად, ზღაპრული აქლემით ჩაანაცვლა. მეორე ვარიანტი – ანუ რელიგიური პლასტიც სავსებით დასაშვებია. ასეთ შემთხვევაში, გზის მაჩვენებელი ქალი შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც პიროვნება (კონკრეტულ შემთხვევაში ავტორი), რომელსაც სურვილი აქვს, საკუთარ სურვილებს, განცდებს, ემოციებს, განწყობებს, ტკივილსა თუ სიხარულს სწორი მიმართულება მიეცეს, რომ გზა გაიკვლიოს, ჩიხში არ აღმოჩნდეს, ან უფსკრულში არ გადაიჩეხოს. ისიც შეიძლება, ქალის სახეში ზებუნებრივი ძალა მოვიაზროთ, რომელიც მზად არის, დახმარებების ხელი გაუწოდოს ავტორის ცნობიერებაში ცხვრებივით მიმოფანტულ განცდებსა და მეხსიერებაში ღრმად ჩალექილ უკვე ჩავლილი ცხოვრების ნაგლეჯებს. თუმცა ისიც აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ ლექსებს ქრისტიანობაზე მეტად წარმართობაში აქვთ ფესვები გადგმული. თუკი იმასაც დავუშვებთ, რომ დაკარგული ყვითელი აქლემები პოეტის მიერ ბავშვობაში დატოვებული, შესაბამისად, აწმყოში დაკარგული სიმშვიდე და ბედნიერებაა, სრულიად ბუნებრივია, პატრონს მათი მოძებნისა და უკან დაბრუნების სურვილი რომ უჩნდება. ასეთი მოგზაურობა, როგორც წესი, სახიფათოა, მაგრამ შედეგი შეიძლება შესაშურიც კი აღმოჩნდეს, ანუ ყვითელი აქლემების დაბრუნება საკუთარი თავის დაბრუნებას ნიშნავდეს, სიზმრებში მოგზაურობამ კი იმდენად რეალური სახე მიიღოს, რომ ცნობიერებიდან ფურცელზე გადმოინაცვლოს და ლექსად ტრანსფორმირდეს, რომ მარტო ერთი ადამიანის საკუთრებად არ დარჩეს. „ბავშვური ცნობიერება მუდამ დედ-მამასთან არის დაკავშირებული და მარტო არასდროს რჩება. ბავშვობაში დაბრუნება შინ, დედ-მამასთან დაბრუნებას ნიშნავს“ – ვკითხულობთ იუნგთან (იუნგი 2005: 62-63). მისივე აზრით, თუ ბავშვობას ყურს არ დაუგდებ, მისგან ვერასდროს გათავისუფლდები, ეფექტური მხოლოდ ხელახალი გახსენებაა, რაც ხელახალ განცდასაც ნიშნავს.

ღია ლიქოკელის შემოქმედებაში ერთერთი მნიშვნელოვანი მოტივია დედ-მამისეულ სახლში, საკუთარ მშობლებთან მიბრუნება და ეს დაბრუნება ყოველთვის საკუთარი თავის წაშლის, გაქრობისა და მათთან სამუდამოდ მიერთების სურვილითაა ნაკარნახევი.

კ. გ. იუნგის აღნიშნული თეორიული კონცეფციის ყველაზე ზუსტ

ილუსტრირებას ახდენს ლექსი „მოვდივარ, დამხვდი“, რომლის ადრესატი ავტორის დედაა, შვილი სიამოვნებით რომ უთმობს საკუთარ ადგილს, უნდა, მისი გასავლელი გზაც დედამ გაიაროს, ისეთი ამბავი დაახვედროს, საკუთარი ამბავი აღარ დარჩეს, ისეთი დედა დახვდეს, ცხრა შვილი მუცელში გაუნყალდეს, ისე დახვდეს, აღარ დარჩეს, სული კართან გაუთავდეს, თვითონაც ველარ იცნოს საკუთარი თავი. დედის წიაღში მიბრუნება ისეთივე მტკივნეულია, როგორც მშობიარობა, იმ განსხვავებით, რომ მშობიარობის დროს დედა განიცდის აუტანელ ფიზიკურ ტკივილს, ამ შემთხვევაში კი შვილს სტკივა საკუთარი ცხოვრება და იმდენად ვერ უძლებს, მზადაა დედას აჰკიდოს, თავის გასამართლებლად ისიც კი დაიბრალოს, რომ მან გააჩინა დედა და არა პირიქით... ეს ავტორის სუბიექტური დამოკიდებულებაა საკუთარი დედისადმი და შიში გერემომცველი რეალობისადმი, რომელიც სიურრეალისტურ, ნახევრად ფეერულ სურათებს ტკივილით ავსებს და ხშირ შემთხვევაში პატარა ტრაგედიებადაც კი აქცევს. თუკი დედას სუბიექტურობას შემოვაცლით და რეალური პერსონაჟის ნაცვლად განზოგადებულ სახედ წარმოვიდგინოთ, როგორც სამყაროს ქალური საწყისისა და სიცოცხლის უშრეტი წყაროს სიმბოლოს, უფრო გასაგები გახდება, რატომ აკისრებს შვილი მას ამხელა ვალდებულებას, რატომ ჰკიდებს საკუთარ თავსაც და რატომ სურს მხოლოდ მან გააჩინოს, თვითონ კი ცხრავე შვილი მუცელში გაუნყალდეს. ამით იგი თავიდან იცილებს ლატენტურ შიშს, იმ ადამიანებს რომ ახასიათებთ, არასდროს რომ არ გაუჩენიათ და ჰგონიათ, ვერც ვერასდროს გააჩენენ.

როგორც ზოგადად ყოველგვარი შემოქმედებითი პროცესის, ისე ღია ლიქოკელის ხატწარმოქმნის თავისებურებათა ახსნა წარმატებით შეიძლება სხვადასხვა ფსიქოლოგიური თეორიებითა და არაცნობიერით, თუმცა პოეზიისათვის ამგვარ ახსნას მხოლოდ იმდენად აქვს მნიშვნელობა, რამდენადაც ისინი წარმოაჩენენ სი-ახლის მექანიზმს, პოეტურმა ხატმა რომ მოიტანა, „ცოცხალი განვითარების“ იმ საწყისებს, რომელიც, ელიოტის აზრით, „გრძნობათა განვითარებას ნიშნავს“. პოეზიის მშვენიერების შესაგრძნობად რაციონალური ახსნა იმიტომ ხდება აუცილებელი, რომ ელიოტისავე სიტყვით, „პოეტები უდიდესი ფსიქოლოგებიც არიან, სულის ყველაზე ბეჯითი მკვლევარები“ (ელიოტი 2007: 162). მიუხედავად

იმისა, რომ ამ შეფასებას დიდი პოეტი ბოდლერისა და რასინის მიმართ გამოთქვამს, იგი ძალაში რჩება ყველა იმ პოეტური ტექსტისა და ავტორის მიმართ, რომელთაც ძალუძთ, ახალი განცდა და უჩვეულო ემოციური ნიუანსი აღძრან მკითხველში. ლია ლიქოკელი ერთ-ერთი ასეთი ავტორია.

### **დამონებიანი:**

**ელიოტი 2007:** ელიოტი ტ. ს. *ათი ესეი* (ინგლკისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა). ალექსანდრე ორბელიანის საზ-ბა. თბილისი: 2007.

**იუნგი 2003:** იუნგი კ. გ. *ანალიზური ფსიქოლოგია*. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2003.

**იუნგი 2007:** იუნგი კ. გ. *ფსიქოლოგია და ალქიმია*. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2007.

**ლიქოკელი 2013:** ლიქოკელი ლ. *დევის ცოლის სიცილი*. თბილისი: გამომცემლობა „საუნჯე“, 2013.

## პოეტი სოსო მეშველიანი

„შენ სასტუმროში ათევ ღამეს  
მე – ღია ცისქვეშ  
რა თავი მოგაქვს ხუთი ვარსკვლავით“.  
სოსო მეშველიანი

„უცებ აღმოაჩენ და გგონია, რომ ბედისწერა დაგცინის. აბა, როგორ უნდა გაიგო: ხან წარმართულ რიტუალს ესწრები, ხან ტრანსების ზეიმს, ხან ხარაჩოზე დგახარ, ხან – სცენაზე, ხან ღია ცისქვეშ ათევ ღამეს, ხან – ხუთვარსკვლავიან სატუმროში, ხან კამერის კედლებს ათვალიერებ, ხანაც სალვადორ დალის მუზეუმს...“

ეს „აღმოჩენა“ თავად სოსო მეშველიანს ეკუთვნის და იმდენად კარგად ახასიათებს საკუთარი ცხოვრების წესს, რომ გადავწყვიტე მისი შემოქმედებითი პორტრეტის წერა სწორედ ამ დაკვირვებით დამეწყო.

ამგვარი ცხოვრება (როგორსაც პოეტი გვიხატავს), შორიდან რომ ცოტა მრავალფეროვანი და ოდნავ რომანტიკულიც მოჩანს, ახლოდან გაძაღლებულ ყოფას უფრო ჰგავს. მართალია, ის საუკეთესო ნიადაგს ქმნის შემოქმედებითი მუშაობისთვის, მაგრამ სულხან-საბას ერთი იგავის პერსონაჟისა არ იყოს, ღმერთი დიდად მონყალეა, მაგრამ ვიდრე კაცს სისხლს არ დაანთხევენებს, არას მისცემო!

მიუხედავად ამისა, არაერთი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, როდესაც მწერლები, პოეტები (განსაკუთრებით პოეტები) ხელოვნურად ცდილობენ ამგვარი ბიოგრაფიის შექმნას, რათა განცდებით დაიტვირთონ, შთაბეჭდილებებით გამდიდრდნენ და წარმოსახვითი სამყაროს იმგვარი „სინამდვილე“ შექმნან, რომელიც გამოგონილსაც რეალურ ცხოვრებას დაამსგავსებს.

ამისთვის მიდიან ისინი შორეულ მოგზაურებებში, არ ერიდებიან სახიფათო სიტუაციებს, სჩადიან „დანაშაულს“, თუმცა სულ სხვაა, როდესაც წინასწარ დაწერილ სცენარში მონაწილეობ და სხვა არის, ბავშვობაში ცხენისწყალში ფეხი რომ დაგიცდება და

მორევში ჩავარდები. შემთხვევით გადაგარჩინენ და მერე მთელი ცხოვრება ცხენისწალივით აღელვებული ცხოვრების მდინარე ლოდებზე გახეთქებს, ათას ნაპირზე მაინც მიგაგდებს, რომ სადმე გამოგრიყოს.

შესაძლოა, სწორედ ესაა შემოქმედისთვის ბედისწერის საჩუქარი, როდესაც ასეთი საინტერესო თავგადასავლები, ისედაც ამღვრეული ცხოვრების პირობებში, ღირებულებათა მკვეთრი ცვლილებებისა და კულტურათა დაპირისპირების ფონზე, სხვადასხვა გეოგრაფიულ გარემოში იწერება.

სოსო მეშველიანს ამ მხრივაც „გაუმართლა“. სვანეთიდან ის „არატურისტული საჭაერო რეისით“ პირდაპირ ესპანეთში აღმოჩნდა. უფრო მეტიც (ამის შესახებ თვითონაც წერს), სვან მეჯოგეთა საზაფხულო ქოხიდან უცებ ბილბაოს ქუჩებში ამოჰყო თავი.

ბუნებრივია, ეს იყო რადიკალურად განსხვავებულ გარემოსა და კულტურასთან შეხება, უფრო კი შეჯახება (ურთიერთსაინიანაღმდეგო ელექტრონული მუხტების ამგვარი შეჯახება ბუნებაში დიდ ნათებას იწვევს). მის ცნობიერებაში საქართველოს ერთ-ერთი საინტერესო კუთხის (სვანეთის) თვითმყოფადი წეს-ჩვეულებები და მთლიანად ქართული კულტურა უცხო ესთეტიკას დაუპირისპირდა. შესაბამისად, მის შემოქმედებაში ერთმანეთს შეერია ქართულ-ესპანური (უფრო დაბალ დონეზე, სვანურ-ბასკური) ღინებები.

ზოგადად, ამგვარი პროცესების (კულტურათა დაპირისპირება) გათვალისწინება ადრევე იყო შესაძლებელი. შესაძლებელი იყო გვევარაუდა, რომ ქართული (პოსტსაბჭოური) კულტურა აუცილებლად შეეჯახებოდა დასავლურ კულტურას და თუ ამ შეჯახებას წინა ხაზზე მგრძნობიარე გონება და შემოქმედებით ნიჭი დახვდებოდა, ის აუცილებლად აირეკლავდა ამ დაპირისპირების შედეგს.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ საქართველო გეოგრაფიულად ხეობების ქვეყანაა. ამ თუ სხვა მიზეზის გამო ჩვენი აზროვნებისთვისაც დამახასიათებელია ფილოსოფიურ-მისტიკური სიღრმის ძიება. თუმცა, ამგვარ ძალისხმევას მაშინ ეძლევა აზრი, როდესაც ჩვენი ეს ღირებულებები სივრცით განზომილებაში გადაგვაქვს, როდესაც ზეგანზე გამოვდივართ და ხეობის მოსაწყენ ერთფეროვნებას სხვადასხვა შთაბეჭდილებით ვამდიდრებთ.

სოსო მეშველიანის შემოქმედებაში სწორედ ეს მასშტაბური ხედვაა შესამჩნევი.

დღემდე მის შემოქმედებაზე არაერთი საინტერესო წერილია დანერილი. უკვე შენიშნულია, რომ „მისთვის პოეზია სამყაროსთან ურთიერთობის ერთადერთი მისაღები ფორმაა“ (გიორგი ლობჯანიძე), რომ მის ლექსებში „ახალ სიცოცხლეს იძენენ მთები, ყვავილები, მდინარეები... თვით გაცვეთილი მთვარეც კი განახლება და გრძნობებით ივსება“ (მაია ჯალიაშილი) და ის, რომ მისი „ლექსები თემებისა და მოტივების მხრივ, შეიძლება პირობითად, ორ – ევროპულ და სვანურ წყებად გაიყოს“ (ნინო დარბაისელი).

მე კი დავამატებ, რომ სოსო მეშველიანის შემოქმედებაში ეს დინებები ძალდაუტანებლად ერწყმის ერთმანეთს და მათ შორის რაიმე შეუთავსებლობაზე ლაპარაკი სრულიად უსაფუძვლოა..

ზოგადად კი, სოსო მეშველიანის პოეზიის ორიოდ სიტყვით დახასიათება რომ ვინმემ მოინადინოს (ის, რაც მის შემოქმედებას ლოგოდ (დევიზადაც) გამოადგება), საგანთა იმ უცნაური თავსებადობის გათვალისწინებით, რასაც მკითხველი მის ლექსებში უმალ შენიშნავს, მე გაბრიელ ჯაბუშანაურის ლექსის ერთ სტრიქონს შევთავაზებდი, რომელიც საუკეთესოდ აჩვენებს პოეტის უნარს, თუ როგორ შეიძლება უკიდურესად დაშორებული ღირებულებების ერთ კონტექსტში გააზრება.

აი, ეს სტრიქონი:

„ნახირში ვარ და ვკითხულობ ბოდლერს“.

თავის დროზე (ჯერ კიდევ გასული საუკუნის შუა წლებში), ნიჭიერმა ავტორმა, გაბრიელ ჯაბუშანაურმა ამ სიტყვებით, „ბოროტების ყვავილების“ ავტორი და ზოგადად, ევროპული პოეზია ჩვენს პატრიარქალური ყოფასთან – ჩვენი მთის პოეზიასთან დააკავშირა. ამავე დროს მან განსაზღვრა ქართული პოეზიის ერთ-ერთი საინტერესო მიმართულება (რომელსაც თვითონვე წარმოადგენდა) და მისი მხატვრული კრედი.

ვფიქრობ, ამ აზრის თვალსაჩინო გამოხატულებად მკითხველს სოსო მეშველიანის ეს ლექსიც გამოადგება:



## ადაჟიო

სანამ კაკლის გაბერილი კვირტები გასკდებიან,  
სანამ ლოკოკინა გადაბობლდება

ახავსებულ მესერზე –  
მორიგეობით ახამხამე თვალები,  
რომ რამე არ გამოგრჩეს.

სანამ ქათმები გადაქეჟავენ ბოსტანში ნაკელს  
და ჯერაც ხარის ნაკვალევში

წვიმის წყალი დგას –

იდექი ასე,

როგორც მუნკი, მუნკის ტილოზე

უაზრო გამომეტყველებით,

თითქოს ვერ ხვდები;

ვერ ხვდები იმას –

რომ ისედაც არ გინდა მიხვდე.

რა უბრალოა „ცა მწყუროდა, მინა მშოიდა“ ...

ისიც, რომ თურმე შენზე უკეთ ესმოდა რიხტერს,

ფუტკრის ზუზუნი რომელიმე ადაჟიოდან.

ხარაბუზების სშულ-მსკდომი და ბლაგვი ბგერები,

„ხოლო ხვთის სიტყვა ორლესულზე მკვეთი და ბასრი“,

ვინ დამაჯერებს, ჩემზე უკეთ ნუთუ მათ ესმით...

გასწორდა წელში, დაიკვნესა და მინით დასვრილ

კალთებს იფერთხავს დედაჩემი,

ახლად დათესილ

ბოსტანში მდგარი.

ამ ლექსში საგანთა სივრცითი და ღირებულებათა კოორდინატები ისეა ერთმანეთს დაშორებული, რომ შესაძლოა ავტორის (მკითხველის) უაზრო გამომეტყველებას სწორედ ეს განსხვავება იწვევდეს. ერთი მხრივ, მუსიკალური ნაწარმოების მშვიდი, ნელი ტემპი (ადაჟიო) (რომელიც სვიატოსლავ რიხტერის სახელს და ფუტკრის ზუზუნს უკავშირდება), ხოლო, მეორე მხრივ, ედვარდ მუნკის მხატვრული ტილო და ბოსტანში ნაკელის ქექვით გართულ ქათმები თუ ხარის ნაკვალევში ჩამდგარი წყლი..

მთავარია, რომ ეს ყველაფერი ერთ ფერწერულ ტილოზე ეტევა და „ჩარჩოდან“ არ გადის. უფრო მეტიც., მკითხველს ეჭვიც არ ეპარება, რომ ისინი უხილავი (ნახირისა და ბოდღერის კავშირი) შინაგანი კავშირით არიან შეერთებულნი.

და უცებ, „ცა მწყუროდა, მინა მშოოდა“. აქ დამატებით არაფრის ცოდნა არაა საჭირო, რადგან აშკარაა, რომ რაღაც ზღაპრულ-გოლიათურმა წყურვილ-შიმშილის გრძნობამ საკუთარ ჩრდილში მოაქცია მთელი ეს სამყარო.

არ დაგვავიწყდეს, რომ „კადრს გარეთ“ არის კიდევ ერთი ხედვის წერტილი, სადაც კაკლის დაბერილი კვირტები სკდებიან და ლოკოკინა მესერზე გადმოსვლას ლამობს...

ლექსის (პირობითად) მეორე ნაწილში კი „კამერა“ (თვალების ხამხამით) უფრო მეტად იხსნება, ხედვის კუთხე ფართოვდება და კადრში (შორი ხედი) „შემოდის“ ხარაბუზა, ისმის მისი „ხშულ-მსკდომი და ბლაგვი ბგერები“ და იქვე (რატომლაც) ჩნდება დედის პორტრეტი, რომელიც ახლად დათესილ ბოსტანში (დათესილი ბოსტანი აჩენს მოლოდინის განცდას) წელში იმართება და მინით დასვრილ კალთებს იბერტყავს (მინას მინას უბრუნებს).

ავტორი კი თითქოს გამოერკვაო, უმანძილოდ სცილდება ამ დინამიკურ კადრს და მის (ასევე მკითხველის) აღქმაში „მთელ ეკრანზე“ მორბენალი სტრიქონივით გაირბენს ბიბლიური ტექსტი: – „ხოლო ღვთის სიტყვა ორლესულზე მკვეთი და ბასრი“, რომელიც მთელი ამ ამბის (სიუჟეტის) დედააზრს ავლენს და ღირებულებათა სისტემაში შედარებითი (ღვთის სიტყვა და დედის კვნესა) ანალიზის საშუალებას იძლევა...

მკითხველს, რა თქმა უნდა, უფლება აქვს ტექსტიდან უფრო შორსაც გავიდეს და ისტორიულ – შედარებითი მეთოდის გამოყენებით ქართულ კლასიკურ პოეზიასთან დამაკავშირებელი ალუზიებიც მოძებნოს.

დიდია ცდუნება, რომ ამ თემაზე სოსო მეშველიანის კიდევ რამდენიმე სხვა ლექსი გავიხსენოთ იმის საულისტრაციოდ, რომ პოეტი ჩვეულებრივ ყოფით სიტუაციებში, მოსაწყენად ჩვეულებრივ სურათებს, თვით უმნიშვნელო დეტალებსაც კი განსხვავებული კუთხით, დიდი მასშტაბით, მთელ სამყაროსთან კავშირში ხედავს და მკითხველის წარმოსახვასაც არაჩვეულებრივი შთაბეჭდილებებით ამდიდრებს.

\*\*\*

სოსო მეშველიანის პოეზიაზე საუბრის დროს გაკვრით მაინც რომ შევხებოდი ჩვენს დღევანდელ ლიტერატურულ პროცესებს (რომელშიც ავტორის შემოქმედებაც მოიაზრება), მაინც ძალზე შორიდან მომიხედვოდა დაწყება. დაახლოებით იქიდან, სადაც საბჭოთა კულტურა მთავრდება და გზას ეროვნულ კულტურას უთმობს. თუმცა აქვე ვთქვათ, რომ საბჭოთა საქართველოს კულტურა შესაძლოა არც არასოდეს არსებობდა. თუ მაინცდამაინც საბჭოთა სინამდვილეზე ვისაუბრებთ, მაშინ ისიც ვთქვათ, რომ ეს იყო დიდი და მძიმე ლოდი, რომლის ქვეშაც ბალახივით იზრდებოდა ნაციონალური თვითშეგნება და ქვეყნის დამოუკიდებლობის გამოცხადებით ჩვენ მხოლოდ ლოდი გადავავაგორეთ და წლების განმავლობაში დათრგუნულ და ფერდაკარგულ ეროვნულ კულტურას წელში გამართვის საშუალება მივეცით.

სწორედ ამ პერიოდს ემთხვევა სოსო მეშველიანის ლიტერატურული თაობის (90-იანელთა) შემოსვლა სარბიელზე. შემოქმედთა ეს ნაკადი საბჭოთა საქართველოს ნანგრევებიდან – სიცივიდან, სიბნელიდან (პირდაპირი გაგებით), პურის რიგებიდან და გაჭირვებიდან ამოიზარდა. მათში მეტი იყო გაღიზიანება, ეპატაჟი და გადარჩენის ინსტინქტი. ამან გარკვეულად განსაზღვრა მათი შემოქმედებითი მიმართულება და ლიტერატურის ხასიათი. ყოველივე ამან კი უთუოდ დაამჩნია თავისი კვალი დღევანდელ ქართულ კულტურასაც.

გარკვეული ობიექტური მიზეზების გამო (ამ მიზეზებზე ზემოთ ვისაუბრე) სოსო მეშველიანი ამ ტალღას აცდა (ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამ ლიტერატურული თაობის ზოგიერთ არსებით ნიშანს მისი შემოქმედება არ ატარებს). თუმცა ვფიქრობ, მოვლენების შუაგულშიც რომ ეცხოვრა, ის მაინც წმინდა პოეზიის ერთგული დარჩებოდა, რადგან მისი არჩევანი ქართული პოეზიის მაგისტრალური ხაზის სასარგებლოდ, არა თეორიული, გაცნობიერებული განსჯის შედეგი, არამედ უფრო ბუნებითი მიდრეკილებაა და საფუძვლად ქართული კლასიკური პოეზიის მასშტაბური ხედვის უნარი უდევს.

როდესაც ქართული პოეზიის მაგისტრალურ ხაზზე ვლაპარაკობ, აქ მხოლოდ ქართული პოეზიის განვლილ გზას, ტრადიციულ

გამოცდილებას არ ვგულისხმობ, რადგან გზა შესაძლოა გამრუდებული, ხოლო ტრადიცია უსარგებლო და ნეგატიურიც იყოს. მაგისტრალური ხაზი ის კალაპოტია, სადაც ქართული აზროვნება და მხატვრული სიტყვა თვითდინებით (აქ არ ვგულისხმობ ინერციას) იკვლევს გზას და ეროვნული იდენტობის ზუსტ და მკაფიო ნაკვალევს ტოვებს.

ამ მიმართულებით სოსო მეშველიანს პოეზიაში თავისი გზა და ბილიკი აქვს. ოღონდაც, ეს გზა სადმე გაუვალ და უდაბურ ადგილას კი არ გადის, არამედ აქვე, ყველაზე გადატვირთულ სივრცეში... ისეთი გრძნობაა, რომ ჩვენს პოეტურ სამყაროში, რომელიც მჭიდროდ დასახლებული გვეგონა, თურმე საკმაო ხალვათობა ყოფილა და მანაც (პოეტმა) უცერემონიოდ მისწი-მოსწია ზოგი ძველი, ზოგიც თანამედროვე კალმოსანი და წინ საკმაოდ ფართო გზა დაიგდო სავალად.

\*\*\*

წერილის დასაწყისში ვახსენე, რომ სოსო მეშველიანის შემოქმედებაში ევროპული და ქართული (სვანური) თემატური მიმართულებები გამოიყოფა. ეს უკანასკნელი კი მეტწილად პოეტის ბავშვობაში განცდილ შთაბეჭდილებებს ეხება, რომელიც, ბუნებრივია, უშუალოდ სვანეთთან არის დაკავშირებული. აქ მინდა სანიმუშოდ ერთი ასეთი ლექსი მოვიტანო და (მკითხველთან ერთად) მასში კონკრეტული გარემოს (სოფლის ან კუთხის) ამოცნობა ვცადო.

### **ყველაზე ჩუმი ლექსი**

ხშირად ვიგონებ (თუ იქ არა ვარ)  
სთვლისას და ბინდში ჭრაქების პარპალს,  
ლამის მეხრეთა უხმო ქარავანს  
და ზვინს, რომელიც წვიმაში დაღპა.

მიკვირს, აქამდე როგორ გავძელი,  
ასე მშვიდად და უფათერაკოდ.  
ჯანდაბას ყველა ნაჯღაბნ-ნაწერი  
და შენც გამცემო, ლექსო, ვერაგო.  
მინდა პერანგის ფართოდ გაწელილ  
უბეში, მწიფე მსხლეები მელაგოს.

თუნდაც ბზიკები მკბენდნენ მუცელზე,  
თუნდ ძლივს გავასწრო მეზობლის ნაგაზს,  
სადღაც კუნტრუმობს ჩემი ბავშვობა,  
ბოჩოლასავით მომწყდარი ბაგას.  
როგორ დავშორდი, როგორ დამშორდა,  
ჩემი ბავშვობა,  
ჩემი ბავშვობა.

ხშირად ვიგონებ (თუ იქ არა ვარ)  
სთვლისას და ბინდში ჭრაქების პარპალს,  
ლამის მეხრეთა უხმო ქარავანს  
და ზვინს, რომელიც წვიმაში დაღპა.

ამ ლექსში არც ტოპონიმები ჩანს, არც ადამიანთა სახელები ისმის და არც რაიმე ისტორიას ვეცნობით. ავტორი არ ცდილობს, რომ ზოგადი სახეების მიღმა კონკრეტული გარემო შევიცნოთ. ფაქტობრივად, ეს ლექსი უმისამართოა (კიდევ მრავალი ლექსის მოტანა შეიძლება ამის დასადასტურებლად). პოეტი იხსენებს თავის ბავშვობას, სოფელს, ჭრაქების სინათლეს, ლამის ქარავანს, მეხრეობას, წვიმაში დამპალ თივის ზვინს, უბეში ჩაყრილ მწიფე მსხლებს, ბზიკებს, მეზობლის ნაგაზს... მაგრამ ეს სოფელი ნამდვილად არ არის ნანარი (პოეტის მშობლიური სოფელი), არც სვანეთია სვანეთი. ასეთი სოფელი დედამიწის ყველა კუთხეში და ყველა ქვეყანაში შეიძლება არსებობდეს. ყველგან, სადაც პოეტებს ჩვენი ავტორივით ენატრებათ საკუთარი ბავშვობა.

აქვე მოვიტან მსგავსი თემატიკის კიდევ ერთ ლექსს, ამჯერად უკვე ევროპული ციკლიდან, რათა შედარებითი ანალიზის საფუძველზე, მკითხველმა თვითონ შენიშნოს ის განსხვავება, რომელიც ამ ორ ციკლს შორის არსებობს (უნდა არსებობდეს):

ევროპული სოფელი  
აქ ახლოს, ერთი მყუდრო სოფელია,  
სპორტ-კლუბით, ერთადერთი შუქნიშანით  
და ბანკის პატარა ფილიალით.  
მე კი. თვითმარქვია შოპენი ვარ,  
დავდივარ პიჯაკით და მუქი შარვლით  
ღამე კი ისეთი თბილი არი.....

ახლა ერთი კათხა ლუდი მინდა  
და ცოტა გართობა, ბილიარდით.

მე ხომ, თვითმარქვია შოპენი ვარ.  
(ვარ და, ამ აბსურდულ თამაშშიაც  
მთელი ბავშვობა მაქვს ნაგებული)  
ახლა გამოვდივარ ოპერიდან,  
მინდვრიდან, ყურთასმენა ნალბული.  
ურიცხვი ტენორი ჭრიჭინები,  
მლერიან იმას რაც მე მომპარეს.  
ხმა მიყვარს ამდენი ნიჭიერი,  
ერთ ნუთში გაჩენილი მეგობარის.

უკვე არ მანუხებს მარტოობაც,  
(ყველა ხმას ,რა თქმა უნდა, არ მოვუსმენ)  
ცხოვრება ემსგავსება განტოლებას,  
რთულსა და ბოლომდე ამოუხსნელს.

ჰაერი ბგერების ბუსუსებით,  
სულივით სუფთა და ჟღერადია.  
ცაზე ვარსკვლავები ფუსფუსობენ  
და მჩხვლეტენ. რომ დავდუმდე, ჯერ ადრეა.

განწყობა ამ ლექსში (წინა ლექსთან შედარებით) აშკარად განსხვავებულია (პოეტი არ მაღავეს, რომ ამ სოფელში ის უცხოა, სტუმარია). აქ თითქოს უფრო მეტი კონკრეტულობაა. თუმცა არც ესა საკმარისი, რომ გარემო ვიცნოთ. მიუხედავად იმისა, რომ გამოჩნდა სპორტული კლუბი, ბანკის ფილიალი, ერთადერთი შუქნიშანი, საბილიარდო.. და ეს ყველაფერი მხოლოდ იმიტომ, რომ პოეტს თავისი იმჟამინდელი განწყობა ზუსტად გადმოეცა..

მინდვრები, ჭრიჭინები და ვარსკვლავები კი აქაც ისეთივეა (შესაბამისი დატვირთვით), როგორც სვანური ციკლის ლექსებში.

ზოგჯერ ესპანური ლექსების ციკლში ჩნდება რამდენიმე ტოპონიმი, გარემოსა და ყოფისთვის დამახასიათებელი სახელი ან ტერმინი, რომელთაც ტექსტში გარკვეული ხასიათი და ესთეტიკა შემოაქვს. ისევე, როგორც სვანურ ციკლში, შეიძლება წაანყდეთ

სიტყვას (ან სიტყვათა ჯგუფს), რომელიც ამ კუთხისთვის დამახასიათებელი ტრადიციის გადმოსაცემად საჭირო, ან რაიმე საგნის, ადგილის მნიშვნელობას აღწერს, ან ნეს-ჩვეულებას აღნიშნავს (ან პროეტის ნაწარმოებთა კრებულების სათაურს). უმეტეს შემთხვევაში კი ის დეკორატიული დეტალის როლს თამაშობს და ზედმეტ ახსნას არ მოითხოვს.

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სოფელი (სულ ერთია, ის ქართული იქნება თუ ევროპული) სოსო მეშველიანის პოეზიაში მაინც პირობითი დასახლებაა, სადაც კონკრეტული შინაარსით დატვირთული სხვადასხვა დანიშნულების არსებითი საგნები მთვარე (სოსო მეშველიანის პოეზიაში ის შეიძლება მწვანეც იყოს), მინა, ვარსკვლავები, ციციანთელები, პეპლები, ღამე, ლოკოკინა, ასკილი, ლენცოფა და მრავალი სხვა) ბგერებივით ენაცვლებიან მხატვრულ ტექსტში ერთმანეთს და ახალ-ახალი ინფორმაცია მოაქვთ.

ისიც ვთქვათ, რომ ეს საგნები სოსო მეშველიანის პოეზიის ანაბანაა. მათი დახმარებით ავტორი ნებისმიერი გრძობის გამოხატვას ახერხებს, რადგან თითოეული მათგანი მის შემოქმედებაში არა მხოლოდ სიტყვა, არამედ მრავალფუნქციური საინფორმაციო ბლოკია, რომელსაც ავტორი ყოველთვის ზუსტად და დანიშნულებისამებრ იყენებს.

\*\*\*

სოსო მეშველიანი საკუთარ თავს სიტყვას შეფარებულ პოეტს უწოდებს („ძალიან ხშირად მე საქართველოს გარეთ მიწვეს ყოფნა და ეს იყო ერთგვარი თავშესაფარი ჩემთვის. მე შევეფარე სიტყვას, რომ მთლად არ დავკარგულიყავი..“). ემიგრაციაში მშობლიური ენის მიმართ მართლაც განსაკუთრებული დამოკიდებულება ყალიბდება. სამშობლოს მონყვეტილი ადამიანისთვის მშობლიური ენა იმ სადღესასწაულო ტანსაცმელს ჰგავს, რომელსაც ყოველდღიურად წმენდს, ანიავებს და დიდი სიხარულით ელოდება იმ დღეს, როდესაც მისი გამოყენების საშუალება მიეცემა.

ბუნებრივია, ვისთვისაც ეს განცდა უცხო არ არის, ის მშობლიურ ენას მხოლოდ სარგებლობის კუთხით არ უყურებს, არამედ უფრთხილდება და მომჭირნედ იყენებს მას (ეს უკანასკნელი შენიშვნა უშუალოდ პროზაიკოსებს და პოეტებს ეხებათ). ქართულ

მწერლობაში ლაკონიზმისა და ენისადმი ყაირათიანი დამოკიდებულების სულ რამდენიმე ბედნიერი შემთხვევა გვაქვს და ერთ-ერთი მათგანი ნამდვილად სოსო მეშველიანია.

საერთოდ კი, სოსო მეშველიანის პოეზიას აშკარად ეტყობა ბუნებასთან სიახლოვის (არა მხოლოდ თემატური) კვალი. მისი ლექსების ნაკითხვის შემდეგ მკითხველს არ რჩება თანამედროვე პოეზიისთვის დამახასიათებელი დაუსრულებლობის, ფრაგმენტულობის განცდა (აქ, რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობ იმ შემთხვევას, როდესაც დაუსრულებლობა მხატვრულ ხერხად (ნონ-ფინიტო) აღიქმება). მის პოეზიაში პროცესი (ამბავი) ყოველთვის დასრულებული და შედეგიც ხელშესახებია. ეს კარგად „იკითხება“ თითოეული ტექსტის (ლექსის) კომპოზიციურ არქიტექტურაში. ხელოვნებაში კი ამგვარი სრულყოფილების განცდა მხოლოდ ბუნებასთან სიახლოვეს და სამეურნეო საქმის კარგ ცოდნას შეუძლია მოიტანოს.

ამ გაგებით ის არ არის მეამბოხე შემოქმედი. მისი სამყარო მყარად იცავს ნონასწორობას. აქ ღმერთიც თავის ადგილზეა და პოეტი ყოველ სიტყვაში ამჟღავნებს, რომ მისი ქება სწორედ ამგვარ წესრიგსა და ჰარმონიას ეკუთვნის.

\*\*\*

ამ წერილში სოსო მეშველიანის შემოქმედების ყველა თემას ვერ შევხებით. თუმცა შეუძლებელია დედისა და მამის სახე გამოგვრჩეს. თითოეულ მათგანისთვის პოეტს რამდენიმე ლექსი აქვს მიძღვნილი. ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ეს ორი სახე, როგორც სამყაროს ორი პოლუსი, სოსო მეშველიანის შემოქმედების ძირითადი საყრდენი წერტილებია.

დედა ამ წუთისოფლის ხატია. მის სახეში ჩანს ტრადიცია, რიტუალი და ერთგვარი მისტიკურობის განცდა.

### **წერილი დედისგან**

მწერს წვიმსო, ისე მწერს ისე წვიმსო,  
წმინდა წყლის მუსიკა იგულისხმა,  
როგორც კი გადაიღებს სველ ტყეებში  
აქა-იქ ისმისო გუგულის ხმა.



მწერს-სარზე ხვიარა ლობიოსი  
ნემსიყლაპია ზის, გამჭვირვალე  
ფრთებს აფართხუნებს და მზის ჩასვლისას  
ბზინავენ ფოთლები ნაწვიმარი.

დარბიან ყვითელი წინილები  
ეზოში, წითელ კრუხს დაყვებიან,  
ზოგჯერ შენი ლექსიც მესიზმრება,  
ქოხმახი, ნისლები, არყებიან-

ფიჭვიან-თხმელიანი ტევრები და  
ანკარა ქაფიანი ნაკადული.  
ნუ დარდობ, ჯერ ისევ შემოძლია,  
სახლსაც და ეზოსაც კარგად ვუვლი.

ამ ლექსში იკვეთება დედის სახე, უფრო კი დედაშვილის ურთიერთობა, რომელიც ტრადიციულიც არის და ახლებურიც. ტრადიციულია დიდ ქალაქში წასული შვილისა და სოფელში „ადგილის დედად“ დატოვებული მშობლის სევდა. დედა კერას არ აქრობს და მეურნეობას უძღვება (ცდილობს შვილიც გაამხნევოს). შვილის დარდი კი სრულიად უნუგემოა, რადგან უკან დასაბრუნებლად ის დღეებს არ ითვლის. უკვე შეგუებულია იმ მდგომარეობას, რომ დედის სიცოცხლით მთავრდება სოფლის ცხოვრება. უკეთეს შემთხვევაში, შვილი მხოლოდ სააგარაკოდ თუ მიაკითხავს მამაპაპისეულ კარმიდამოს. ამიტომ მშობლები (აქ, დედა) მარადიული ცხოვრებისთვის (შრომისთვის) არიან განწირულნი.

ქართული სოფლის თემა თითქმის საუკუნუნახევარია მოსდევს ჩვენს პოეზიას. მას შემდეგ, რაც ასე აქტიურად დაიწყო ჩვენში მიგრაციული პროცესები, დამოკიდებულებაც მის მიმართ ჩვენს ლიტერატურაში თითქმის არ შეცვლილა. პროცესი თავისთავად მტკივნეულია, მაგრამ სურათს ერთიორად ამძაფრებს სოფელში მარტო დარჩენილი დედის სახე. ასევე შვილის არანაკლებ გაუსაძლისი მდგომარეობა, რასაც მისი მშობლებსა (წარსულსა) და შვილებს (მომავალი) შორის, გამყოფ მიჯნაზე დგომა და წონასწორობის შენარჩუნება იწვევს.

შესაძლოა, მომავალში სწორედ სოსო მეშველიანის პოეზიამ მოგვცეს იმის გამბედაობა, რომ ამ პროცესის დასრულება დავინახოთ და ვთქვათ, ქართული სოფლების მტკივნეული დაცლის პროცესი (რომელიც გარდაუვალი იყო) დასრულდა. მართალია, წყაროს წყლისა და ნატურალური პროდუქტის ნოსტალგია კვლავაც იარსებებს, ოღონდ უფრო დიდი მასშტაბით, თანამედროვე მსოფლიო პროცესები სრულიად ახალ სინამდვილეს გვთავაზობს და სოსო მეშველიანიც, ერთი მხრივ, თუ დაასრულებს ამ საუკუნენახევრიან ტკივილს, მეორე მხრივ, გზას გაუხსნის უფრო მასშტაბურ კონფლიქტს (არ მინდა კონფლიქტში მკითხველმა მხოლოდ დაპირისპირება დაინახოს), რომელსაც, ზოგადად, გლობალიზაციის პროცესი და ქართული კულტურის მსოფლიო კულტურასთან შეხება გამოწვევს.

როგორც ვთქვი, სოსო მეშველიანის პოეზიაში მამასაც არაერთი ლექსი ეძღვნება. მისი სახე ადვილად ზოგადდება და მკითხველს დროთა კავშირის აუცილებლობაზე მიანიშნებს, რადგან მამა მხოლოდ წარსულშია და მის სახეს პოეზიაში მარადიულობის ელემენტი შემოაქვს. მისი ხსოვნა კი თანდათანობით ლეგენდაში გადადის. ამიტომ სონეტი, რომელიც მას ეძღვნება, უმისამართოა:

**უმისამართო სონეტი  
(მამის ხსოვნას)**

მადლობთ, უფალო, ყველაფრისთვის, რაც მიწყალობე!  
ცრუ სამყაროში შენ ერთი ხარ, ვისაც ვენდობი.  
გზა გადის მამის სამარიდან მამის წყარომდე;  
გზა, ბილიკებით დაძარღვეული მწვანე ფერდობით.  
რა უცნაური ფერი ადევს საფლავთან ასკილს!  
გალმა, ზღმარტლები ყვავილობენ ალაგ-ალაგ და...  
დასრულდა შენი პალესტრინა. ხოლო ჩემს ბრამსს კი  
როგორც უნდოდა, ყველაფერი ისე დალაგდა.  
თავმდაბლობს მთვარე, ამაღლების – „ნაქვლი ამეჟი“.  
თან უმნიშვნელოდ ჩრდილს გადახრის გვერდზე მონასტრის.  
ქარის გოდება საფლავებთან, შუალამეში,  
დაუსრულებელ პარტიას ჰგავს დეზდემონასი.  
ამოვასუნთქებ ბერნ ნიადაგს, სადაც ბოლომდის  
რეპტილიების კვერცხებივით ვმარხავ მოლოდინს.

ხანდახან ხდება, რომ ყვაილივით მოსაწყვეტად დაგენანება ლექსიდან რომელიღაც განსაკუთრებულად საინტერესო მხატვრული სახის „ამოღება“ და ცალკე ანალიზი. ამ შემთხვევაში მე ამ ფრაზამ: „რეპტილიების კვერცხებივით ვმარხავ მოლოდინს“ გადამაწყვეტინა, რომ ლექსი ყოველგვარი (დამატებითი) ახსნის გარეშე შემეთავაზებინა მკითხველისთვის, ხოლო ზოგიერთი მხატვრული სახის განმარტება (ელექტრონული ფოსტით) თვითონ ავტორისთვის მეთხოვა.

სულ რამდენიმე წუთში კი ამგვარი შეტყობინება (მესიჯი) მივიღე:

„ნაქელი ამეჟი“ (სვან) – ამაზე იტყვიან, ამაზეა ნათქვამი. პალესტრინა – იგულისხმება ჯოვანი პალესტრინა, იტალიელი კომპოზიტორი, პოლიფონისტი (როგორც ძველი თაობის წარმომადგენელი). ბრამსი უფრო ახალია. რაღაცით ყოველთვის მოდური..

მე მგონი, ამაზე ვრცელ ახსნას მკითხველიც არ ითხოვდა...

\*\*\*

შარშან სოსო მეშველიანმა რამდენიმე პოეტური კრებულის შემდეგ პროზის კრებული „ქუნარემ“ გამოსცა. მე რატომღაც თავიდანვე ეჭვით განვეწყე ამ პროექტისადმი, მიუხედავად იმისა, რომ პოეტის მხატვრულ ჩანახატებს ვკითხულობდი ლიტერატურულ პერიოდიკაში და მომნონდა კიდევ. ცალკე გამოცემამ კი მაინც შიში გამიჩინა. თუ მკითხველი კარგად მიიღებდა ამ პროზაულ კრებულს, მით უფრო მეტი საფრთხე იყო, რომ შემოქმედის ფიქრში არსებული თემები პროზის ჟანრისკენ გადაინაცვლებდა და ამით პოეზია დაზარალდებოდა.

ისიც საგულისხმოა, რომ დღემდე ქართული ლიტერატურის ისტორია ერთდროულად პოეტისა და პროზაიკოსის სულ რამდენიმე წარმატებულ შემთხვევას იცნობს. მკითხველი უმეტესად იმის მოწმე ხდება, რომ ეს უღელი ხარი არათანაბარი ძალით ეწევა ჭაპანს და მრუდე კვალს ტოვებს მწერლისა თუ პოეტის შემოქმედებაში.

საბედნიეროდ, სოსო მეშველიანის პროზამ არათუ დააზიანა მისი პოეტური შემოქმედება (ჯერჯერობით მაინც ასეა), არამედ თითქოს შეავსო და ეს პროზაული ჩანახატები (ზოგიერთი ნოველადაც ჩაითვლება) ერთგვარი წინა კარი გახდა მისი პოეზიის სამ-

ყაროში შესაღწევად. ამის საუკეთესო მაგალითია, როდესაც ავტორი ერთი და იმავე თემას ჯერ პოეზიაში შეეხო, ხოლო შემდეგ პროზაში:

„ამას წინათ, ერთი ლექსი (სონეტი) დავწერე და „დონ კიხოტის მესამედ ნაკითხვის შემდეგ“ ვუნოდე. ამან ერთი პატარა ამბავი მომაგონა. ჩემს ყმანვილკაცობაში, დონ კიხოტის პირველად ნაკითხვის შემდეგ, ხშირად მესიზმრებოდა ლამანჩელის ქვეყანა, ისე სასწაულად განვიცადე ყველაფერი. შემდეგ, როცა ტოლედოში მოვხვდი, კუენკას მინდვრების გავლით, ვიცოდი, რომ აქ სადღაც ტობოსო იყო, დულსინეას სოფელი. ისეთი სევდა მომანვა, ქვაზე ჩამოვჯექი და ავტირდი. მერე ერთ პატარა ლექსში ჩემი ტირილი დონ კიხოტს დავაბრალე: „ყველას ღიმილს ჰგვრი, მე კი ვკვნესი, შენ რომ ტოლედოს ციხის ნაშალთან ჩამომჯდარი ბავშვითი ტირი“.

### **სონეტი**

#### **(დონ კიხოტის მესამედ ნაკითხვის შემდეგ)**

#### **გიორგი ლობჯანიძეს**

რა სიზმარია! მინდორს იქით ერთი სახლი ჩანს,  
იქვე პატარა ბოსტანი და ძველი ბოსელი, –  
ელვამ წყვიდადი, შუაგააპო, ორად გახლიჩა  
და წამიერად, კვლავ დავლანდე, ბრმა ტობოსელი.  
დავლანდე, გაქრა, როგორც ხილვა, ან მოჩვენება  
და ყურიც თითქოს მიეჩვია ქირქილს დამცინავს,  
რა ჩვევად მექცა, ერთი სიზმრის ამოჩემება,  
ვეღარ ვიღვიძებ-ან იქნება, სულაც არ მძინავს.  
მეც სრულქმნილების გარსი მეკრა-დღეს კი მიწა ვარ,  
ან უფლის ნების წინააღმდეგ, ნეტავ ვინ წავა.  
შენ გეკითხები, ტოლედო, თუ ლამანჩელო,  
ამ ჩემი ბნელი მიწურიდან, ვერსად გაგიშვებ,  
ამაზე მეტი რა სიგიჟე უნდა გვაჩვენო,  
იდეალური გიჟი ხარ და ჩვენც გაგვაგიჟე.

და მაინც, მე როგორც სოსო მეშველიანის პოეზიის ერთ-ერთი მკითხველი (და ჩემთან ერთად მრავალი მისი გულშემმატიკივარი) ვფიქრობ, რომ სოსო მეშველიანს წინ უამრავი პოეტური თემა ელო-

დება. თანამედროვე ქართული თუ ევროპულის „სოფლის“ შემდეგ, ბუნებრივია, ჩვენ მისგან (ასევე ქართულ ან ევროპულ) „ქალაქსაც“ ველოდებით.

მინდა ყველა ჟანრში წარმატება ვუსურვო შემოქმედს!

\*\*\*

დროდადრო, პრესაში თუ სოციალურ ქსელებში, ქვეყნდება ინტერვიუები სოსო მეშველიანთან. ზოგჯერ პოეტი სტატუსებში საუბრობს საკუთარ შემოქმედებაზე და ერთგვარად ასრულებს იმ პორტრეტს, რომელიც, რაც არ უნდა მოვინადინოთ , მაინც არასრულყოფილების განცდას გვიტოვებს.

„არანაირ სიტყვის სადარაჯოზე მე არ ვდგავარ, უბრალო მაღიარი ვარ, რომელსაც რაღაც დამემართა და პოეტივით თუ მწერალივით დავინყე ფიქრი და აზროვნება და მაინც იმხელა პასუხისმგებლობას ვგრძნობ, სადმე რომ ტექსტებს ვაგზავნი დასაბეჭდად, ერთი კვირა მოსვენებას ვკარგავ, ღირდა?...არ ღირდა?“

ჩემი მხრიდან დავამატებ, რომ თავმდაბლობა ყველა დროში ამშვენებს შემოქმედს, ხოლო თუ ამ შეკითხვის ადრესატად საკუთარ თავს ჩავთვლი, მთელი პაუხისმგებლობით შემიძლია ვთქვა:

ღირდა, ნამდვილად ღირდა!

P. S. მიჭირს წერილის დასრულება, რადგან პოეტის კიდეე უამრავი კარგი ლექსი მინდოდა გამეცნო მკითხველისთვის. ბოლოს კი მაინც „ემიგრანტის საშობაო განწყობა“ ავარჩიე.

ჩვენში ემიგრანტის ცხოვრება ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური თემაა. უცხოეთიდან ყოველდღე მოდის ინფორმაცია ჩვენი თანამემამულეების იქაური ცხოვრების შესახებ. ამ ამბებში ზოგი კარგია, ზოგი – ცუდი. თუმცა ვერანაირი ქრონიკა ან სტატისტიკა ვერ დაგვანახვებს მეგაპოლისების ფონზე საკუთარი „ტვირთით“ დამძიმებული საშუალო ქართველის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს. ეს შემოქმედის ვალია და შემიძლია დარწმუნებით ვთქვა, რომ ამ ლექსით სოსო მეშველიანს ეს მოვალეობა უკვე მოხდელი აქვს.

(ვისურვებდი, რომ ამ თემაზე ხელოვნების სხვა დარგებსაც მალე შეექმნათ ამ ლექსის ფარდი მუსიკალური ნაწარმოები ან ფერწერული ტილო).

(ემიგრანტის საშობაო განწყობა)  
ჩემს უსაშველო ქართველობას  
აყენებს ეჭვ-ქვეშ,  
ეს საშობაოდ მორთული ქუჩა.  
და საზეიმო განწყობამ თითქმის  
დამიქვეითა სევდის შეგრძნება.  
სამშობლოს სევდის,  
ეს ლალატია!  
(მამაჩემი ფიქრობდა ასე,  
გაზაფხულზე რომ მუჭით მიწას მაცნოსიებდა)  
გაშტერებული შუა-ქუჩიდან ვუმზრ კათედრალს,  
ბოლო არ უჩანს საშობაოდ გუგუნს ზარების,  
სიხარულისგან ხალხი კარგავს წონასწორობას  
უცნობმა გოგომ მაკოცა და სადღაც გაიქცა...  
და დაბნეული ვიხედები ვიტრინის შიგნით  
მიშტერებული, ქრისტეშობის დეკორაციებს.

## ნიგნის კითხვის გემო

„როცა ვკითხულობ, კი არ ვკითხულობ, არამედ ყოველ ლამაზ ნინადადებს ნისკარტში ვიქცევ, კამფეტით ვწუნნი და დიდხანს ვაგემოვნებ, თითქოს ლიქიორს ვსვამ“, – ამბობს ნიგნის ნამდვილი გურმანი ჰანტა, რომელიც კითხვის ვნებით შეპყრობილ პერსონაჟებს შორის უდავოდ გამორჩეულია.

„მხოლოდ მზეს აქვს უფლება ჰქონდეს ლაქები“ – გოეთეს ამ სტრიქონის ეპიგრაფად წამძღვარებით ჩეხი მწერალი ბოჰუმირ ჰრაბალი კამერტონივით ტონს აძლევს თავის რომანს, რომელშიც მკითხველი სამყაროს მრავალ ხმას გაიგონებს, მაგრამ სოლო პარტიის შემსრულებელი იქნება ადამიანი, ნიგნებზე შეყვარებული უცნაური კაცი, ცხოვრებისეული ფსკერის ბინადარი, გარიყული და მარტოსული, მაგრამ მაინც ბედნიერი. ნიგნის არაერთი მოყვარული იცის მხატვრულმა ლიტერატურამ. ქართველი მკითხველისთვის კი ყველაზე გამორჩეული ვასიკო კეჟერაძეა, გურამ დოჩანაშვილის პერსონაჟი, კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა, თუმცა, ამჯერად სხვა პერსონაჟი გვინდა გაგაცნოთ. ეს არის ჰანტა, **ბოჰუმირ ჰრაბალის რომანის, „მეტისმეტად ხმაურიანი მარტობის“**, უჩვეულო გმირი, რომელიც ნიგნების სამყაროში ცხოვრობს და მათით საზრდოობს: „ჩემი ტვინი სხვა არაფერია, თუ არა ჰიდრავლიკური წნეხით დაწნეხილი აზრები, იდეების დასტა“.

ბოჰუმირ ჰრაბალი XX საუკუნის ჩეხი მწერალია, რომელიც ბოლო დროს გაიცნო ქართველმა მკითხველმა და ძალიან შეიყვარა. ნახსენები რომანის გარდა, თარგმნილია მისი კიდევ ერთი რომანი „ვემსახურებოდი ინგლისის მეფეს“ (ორივე შესანიშნავად აქვს ნათარგმნი სულხან მუხიგულაშვილს). ჰრაბალს კარგად იცნობენ მსოფლიოში. იგი ნობელის პრემიის ნომინანტიც იყო 1994 წელს. მილან კუნდერამ ასე დაწერა მასზე: „ყოველთვის მიყვარდა და დღემდე მიყვარს ჰრაბალის ნიგნები. მისი პროზა მაღალი პოეზიაა და შეუზღუდავი ფანტაზიის აღმადრენა. ასე წერა მხოლოდ ზოგიერთ სახელგანთქმულ ლათინოამერიკელ მწერალს შეეძლო, მაგრამ მათ არ იცოდნენ ჰრაბალის შესახებ და, ვფიქრობ, არც ჰრაბალი

იცნობდა მათ. ერთხელაც იქნება, ყველა დაივიწყებს საბჭოთა ოკუპაციას, იმ წლების შესახებ კი ილაპარაკებენ, რომ ეს იყო დიდებულის ეპოქა ჩეხეთის კულტურისა, როდესაც ცხოვრობდა ჰრაბალი, ავტორი რომანისა „მეტისმეტად ხმაურიანი მარტოობა“.

რომანში ერთი პერსონაჟის შინაგანი მონოლოგის საშუალებით ნაჩვენებია უბრალო ადამიანის ბედი თანამედროვე ცივილიზებულ სამყაროში, რომელიც კულტურული კრიზისის ზღვარზეა. სადღაც ქრება მორალურ-ზნეობრივი ღირებულებები და მათს ადგილს მატერიალურ-პრაგმატული ფასეულობები, თავბრუდამხვევი ტექნოლოგიური მიღწევები იკავებენ. მწერალი გვიხატავს ადამიანის, როგორც მოაზროვნე სულიერი არსების გაუფასურებას, თავის თავში ჩაკეტილობას, რომელიც გამოსავალსა და ადგილს ვეღარ პოულობს რეალურ გაუცხოებულ სამყაროში.

ბოჰუმირ ჰრაბალი მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი თაობის წარმომადგენელია, მრავალჭირნახული. ცნობილია, რომ ამ რომანის გამომცემით, თვითონაც მუშაობდა მაკულატურის მწნეხავად 1952-58 წლებში. ჰანტას შეგრძნებები და რელიგიურ-ფილოსოფიური წარმოდგენები, რა თქმა უნდა, ნაკვებია ავტორისეული გამოცდილებით. ის არის მომსწრე 1968 წლის პრალის გაზაფხულისა, როდესაც საბჭოთა ჯარები შეიჭრნენ პრალაში და დემოკრატიული გარდაქმნების წყურვილი ძალადობით ჩაკლეს. მწერალმა ამ რომანის სამი ვარიანტი დაწერა 1973-76 წლებში, მაგრამ ცენზურას ვერა და ვერ გააღწია და მხოლოდ 1989 წელს დაიბეჭდა. სიმბოლური იყო მისი გარდაცვალებისა თუ თვითმკვლელობის ამბავი. 82 წლის მწერალი საავადმყოფოს მე-5 სართულის ფანჯრიდან საკენკს უყრიდა მტრედებს და გადმოვარდა 1997 წლის 3 თებერვალს. მისი რომანების ნაკითხვის შემდეგ კი მკითხველს უჩნდება განცდა, რომ ჰრაბალისთვის სიცოცხლეში გადადგმული ეს ბოლო ნაბიჯი ისეთივე არტისტული იყო, როგორც, მაგალითად, ჰანტას თვითმკვლელობა. მან თითქოს უბრალოდ სხვა გზა აირჩია, ჰაერის არამატერიალური სივრცის ბინადრად იქცა.

რომანის მთავარი გმირი ჰანტა პრალის ერთ-ერთ ნახევრადბნელ სარდაფში ტონობით გადაყრილ სხვადასხვა ხასიათის, ჟანრის, ფორმატის, ხარისხის გადაყრილ წიგნებს წნებს. თავიდან მოშორებული წიგნები, რა თქმა უნდა, გვახსენებენ რეი ბრედბერის



რომანს „451 ფარენჰეიტით“. ამ რომანშიც აქტუალურია კრიტიკა ტოტალიტარული რეჟიმისა, რომელიც ამონებდა ადამიანს და ისე აჩლუნგებდა, რომ საკუთარ ბედნიერებასა და უბედურებას ვეღარ არჩევდა, რომელიც სამყაროდან განდევნიდა ღმერთს, მისტიკას და იმგვარ ხელოვნებას, რომელიც ზეგრძნობად განზომილებებს აზიარებდა მკითხველს. ჰანტას ამგვარი ცხოვრება ერთგვარი პროტესტია რეალობისა, სადაც ადგილი არ რჩება თავისუფალი აზროვნებისთვის, სადაც სოციალისტური შრომის ბრიგადები ერთ-სულოვნად და ავტომატურად ირჯებიან, სადაც აღარსად არის ინდივიდუალური აღქმა და ესთეტიკაც იდეოლოგიზირებულია. ჰანტა კი ცხოვრობს თავის სამყაროში, რომელსაც ასაზრდოებს მოგონებები და წარმოსახვანი, ორივე გამდიდრებულ-გამრავალ-ფეროვნებულია მსოფლიო ლიტერატურისა და ფილოსოფიის წიგნების კითხვით.

წიგნებმა ის მიაჩვიეს აზროვნებას, რაც გამეფებული მატერიალიზმის დაძლევაში ეხმარება. ამიტომაც რომანი სასვება ცხოვრებასა, სიცოცხლესა, სიკვდილსა თუ ბედისწერაზე მისი გონებამახვილური აზრებითა და დაკვირვებებით. მას ლამაზად მიაჩნია წიგნამდელი ხანა, როცა მთელი აზრები ადამიანების მეხსიერებაში იყო ჩანერილი. მაშინ ვინმეს წიგნების განადგურება რომ მოენდომებინა, წნეხში ადამიანის თავების გატარება მოუწევდა, მაგრამ არც ეს უშველიდა საქმეს, რადგან „ჭეშმარიტების შემცველი აზრები გარედან მოდის, ჩვენ გვერდით არსებობს“. მისი აზრით, „ტყუილად წვავენ წიგნებს და თუ წიგნებში რამე ჭეშმარიტება წერია, მათი წვისას მხოლოდ ჩუმი სიცილი ისმის, რადგან რიგიანი წიგნი სადღაც სხვაგან და გარეთ იყურება“. „როდესაც კარგ წიგნში ვიყურები და თან დაბეჭდილი სიტყვებისგან ვთავისუფლდები, სხვა არაფერი ჩრება, გარდა არამატერიალური აზრებისა, რომლებიც ჰაერში დაფრინავენ, ჰაერს ეყრდნობიან, ჰაერით იკვებებიან და ჰაერს უბრუნდებიან, რადგან, ბოლოს და ბოლოს, ყველაფერი ხომ ჰაერია, თან არსებობს, თან არა, როგორც წმინდა ზიარებისას სისხლი“. ჰანტა ლუდსაც მხოლოდ იმისთვის სვამს, რომ უკეთ შეაღწიოს ნაკითხულის გულში.

მწერალი ისეთი ექსპრესიით, ლაღად, იუმორით მოაყოლებს თავის პერსონაჟს ამბებს, რომ უნებურად აღწერილი მოვლენების

თანამონაწილედ აქცევს. ჩვენ თვალწინ გაიღვებს ჰანტასა და მაჩინკას, ჰანტასა და ბოშა ქალების თუ სხვა ადამიანებთან ურთიერთობის სურათები. ჰანტა შეცვალა წიგნებთან ურთიერთობამ. სარდაფის ჩაკეტილი სივრცე მისთვის იქცა ერთგვარ კარიბჭედ სხვა განზომილებებში შესაღწევად. „სამეცნიერო ლექსიკონებს დავემსგავსე“, – ფიქრობს იგი, – „საკმარისია ოდნავ დავიხარო და თვით სიბრძნე გადმომდინდება. ჩემდა უნებურად ვარ განათლებული და ისიც კი არ ვიცი, რომელი აზრებია ჩემი, ჩემში დაბადებული და რომელი – ამოკითხული“. ჰანტა თავბრულდამხვევი აზარტით ასაფლავებს უსულგულოდ გადაყრილი წიგნების გროვებს. მან რელიგიური რიტუალის რანგში აიყვანა ეს ხელობა, რათა ცხოვრებისთვის აზრი მიენიჭებინა. ის არ ცვლის რეალობას, არამედ რეალობის შუაგულში იჭრება და ხედავს, ადამიანს შეუძლია ნებისმიერ უბადრუკ სინამდვილეს აღემატოს თავისი შინაგანი სულიერ-გარდამქნელი ძალით. მაკულატურის საწინეხი ერთადერთი დანადგარია, რომელიც მის ცხოვრებას ღირებულებას ანიჭებს. მასთან ურთიერთობაში იცვლება და იზრდება. იგი მან წელია მუშაობს ამ საქმეზე, გულმოდგინედ და ბეჯითად წნებს ათასი შინაარსისა და ფორმის წიგნს, რომლებიც ადამიანებმა, სხვადასხვა მიზეზის, სიძველისა თუ იდეოლოგიური მიუღებლობის გამო გადაყარეს, თითქოს აღარავის სჭირდება წიგნები, თავის დროზე ხავერდის, ტყავისა თუ სხვა ძვირფასი ყდებით შემკული. მათ გადანყვიტეს გადაემუშავებინათ და წიგნი ისევ ცარიელ ქალაქად ექციათ. ჰანტა ამ დასაწინებად გამზადებულ წიგნებს კითხულობს, უამრავი სახლშიც მიაქვს და ასე იქმნება იშვიათი გამოცემების უზარმაზარი ბიბლიოთეკა, ჰანტას ცა და მიწა. მას გორებად უწყვია წიგნები ყველა ოთახში, მათ შორის, საძინებელში. აქ ყოველი დაძინებისას შეგრძნება აქვს, რომ ერთხელაც იქნება ჩამოზავდება და შურისძიებით აღსავსე წიგნები ქვეშ მოიყოლებენ და ასე ამოხდიან სულს. ასე და ამგვარად შემოეკითხება მას არა მხოლოდ მხატვრული, არამედ ფილოსოფიური, რელიგიური თუ ფსიქოლოგიური ლიტერატურა, მათ შორის, პლატონი, არისტოტელე, კანტი, ჰეგელი, ნიცშე, გოეთე, შილერი, კამიუ, სარტრი და სხვ. იგი იმ „ნეტარი იდეით იყო შეპყრობილი“, რომ ერთხელაც რაღაც ისეთს ამოკითხავდა, რაც არსებითად შეცვლიდა, მართლაც, ამ კითხვაში ის სხვა ადამიანად იქცა, ახალი

სამყაროები აღმოაჩინა, სულიერად გამდიდრდა, გაფილოსოფოსდა და სიცოცხლის ჭეშმარიტი არსს შეიცნო.

მწერალი გვიხატავს ადამიანებს, საკმაოდ განათლებულებს, მათ შორის, უნივერსიტეტის ლექტორებსა თუ სხვა აკადემიური დანესებულების მუშაკებს, რომლებიც, სამუშაოდან გათავისუფლებულნი, საკანალიზაციო მილების ჯურღმულებში მუშაობენ და იქაც განაგრძობენ კვლევას. საგულისხმოა, ჰანტა როგორ ეკიდება საქმეს, როგორც ხელოვანი, დაწინებულ ფუთებს გადაყრილი ალბომიდან ამოგლეჯილი ნახატებით ამშვენებს. ხოლო ჩასაწინები ნიგნების შუაგულში რომელიმე გამორჩეულ ნიგნს დებს. ასე ფორმდება გოგენის, ვან გოგის და სხვა ცნობილ მხატვართა ნახატებით დაწინებული შეკვრები. თუმცა არის ნიგნები, რომლებსაც სიამოვნებით გადაუძახებს არყოფნის სიცარიელეში, ეს არის ჰიტლერზე დაწერილი ნიგნები და მისი ფოტოალბომები.

ამ სარდაფის ჯურღმულში, სადაც მისი საწინებია მოთავსებული, იგი ცხოვრების შიდაპირს კითხულობს, მის ამაზრზენსა და სასტიკ სახეს ხედავს, ამიტომაც დაასკვნის: „ნიგნებითა და ნიგნებიდან ვისწავლე, რომ ზეცა არ არის ჰუმანური და ადამიანი, რომელიც ასე ფიქრობს, არც თვითონ არის ჰუმანური“. ეს სიტყვები რომანში ვარიაციულად რეფრენივით მეორდება. ერთ დღეს, როცა შეკვრებიდან ვან გოგის „მზესუმზირები“ აკაშკაშდნენ, რაღაცა მნიშვნელოვანი შეიგრძნო: „მოულოდნელად გავსხივოსნდი და საკუთარი თავი ლამაზად მომეჩვენა, რადგან იმის ძალა აღმომაჩნდა, რომ არ გავგიჟებულიყავი იმ ყველაფრისაგან, რაც ჩემს მეტისმეტად ხმაურიან მარტოობაში დავინახე და სხეულითა და სულით განვიცადე; გამაოგნებელი ცოდნის გამტარად ვიქეცი, ცოდნისა, რომელიც ამ სამუშაოს შესრულების წყალობით ყოვლისშემძლეობის უკიდევანო სივრცეებში მაქცევდა“. ასე შეიძენს მნიშვნელობას სათაურად გამოტანილი ოქსიმორონი. ჰანტას მარტოობა სიჩუმით კი არა, უჩვეულო ხმაურით არის სავსე და ეს ხმები უკიდევანო სამყაროს იმ სივრცეებიდან მოდის, ნიგნების ფერადოვან განზომილებებად რომ იქცნენ.

დაწინებულ ნიგნებში თავგების მთელი ოჯახებიც იწინებოდნენ. ჰანტა ერთ დღეს უსამალავოდ დარჩენილი თავგის მზერას შეეფეთა და იფიქრა: „თავგი თვალებში მიყურებდა, მე კი კანკალმა ამიტანა,

რადგან ვხედავდი რომ იმ წამს თავის თვალებში რაღაც იმაზე მეტი ანათებდა, ვიდრე ვარსკვლავიანი ცაა ჩემ ზემოთ და მორალური კანონი ჩემში. მეხის გავარდნასავით დამატყდა უცებ არტურ შოპენჰაუერის სიტყვები, რომ უმაღლესი კანონი სიყვარულია, სიყვარული კი თანაგრძობაა“. სარდაფის ვირთხებზე დაკვირვებისას ის იმასაც აღმოაჩენს, რომ ცხოვრება ბრძოლაა. გამარჯვებული ვირთხები მალევე იყოფიან სანინალმდეგო გუნდებად, და ისევ იღვრება სისხლი. მიწისქვეშაც იგივეა, რაც მიწის ზემოთ.

უმნიშვნელოვანესია ეპიზოდი, როდესაც ჰანტას ლაო ძი და ქრისტე ევლინებიან სარდაფში. ისინი ცხოვრების ორ განსხვავებულ გზას განასახიერებენ: „ვხედავდი, რომ ქრისტე სულ მალა და მალა მიინევს, ლაო-ძი კი უკვე მწვერვალზე დგას. ვხედავდი მგზნებარე ახალგაზრდა კაცს, რომელსაც სამყაროს შეცვლა სურს, მოხუცი კი მორჩილად იყურება ირგვლივ და სანყისებთან მიბრუნებით საფუძველს უყრის თავის მარადისობას. ვხედავდი, რომ ქრისტე ლოცვით ქმნის რეალობას, რომელიც სასწაულისკენ მიილტვის, ლაო-ძი კი ბუნების კანონების დიდ გზას მიუყვება“. სარდაფის ნაგავში ეს პატარა ადამიანი საკუთარ თავში ღვთაებრივ ნაპერწკალს აღმოაჩენს და სიკეთის იმ ნაპერწკალს გააღვივებს, რომლის სინათლეში ღმერთს იხილავს. ერთ ეპიზოდში, როდესაც ჰანტა ცაში ფრანს უშვებს, უცნაური შეგრძნებები ეუფლება: „მთელი სხეულით ავკანკალდი, უეცრად ფრანი ღმერთად მომეჩვენა, მე ძე ღვთისა ვიყავი, კანაფი კი – სულიწმინდა, რომლითაც ადამიანი ღმერთს უკავშირდება, ნდობით აღსავსე ურთიერთობას ამყარებს და ელაპარაკება ღმერთს“.

ცხოვრება იცვლება. ჰანტა ერთ დღეს აღმოაჩენს, რომ უფრო დიდი დასაწინები დანადგარი შექმნეს, ძალიან მალე კი სამუშაოდან დაითხოვენ, ცარიელი ქაღალდების შემფუთავად უპირებენ გადაყვანას. ეს კი მისთვის ტრაგედიაა, რადგან მხოლოდ წიგნებთან ერთად შეუძლია ცხოვრება. ჰანტა მიხვდება, რომ მისი ადგილი წიგნებშია, ამიტომაც თავის დასასრულს თვითონვე გამოგონებს. სანწებში ჩაწება, ხელში საყვარელი ნოვალისის წიგნს დაიჭერს, თან იმ გვერდზე გადაშლის, სადაც წერია: „ყოველი საყვარელი საგანი სამოთხის ბალის ცენტრია“. ეს დაცემა, თანვე, მისი ამღლებაცაა. იგი სხვა წიგნებთან ერთად შეურთდება უსასრულო სამყაროს

ფურცლოვან სიცარიელეს. მკითხველს უჩნდება იმის განცდაც, რომ მას სურს იქცეს თეთრ ფურცლად, რომელზედაც შემდგომ ისევ დანერენ, ნაშლიან და ასე მიმოიქცევა ყოფნა არყოფნის დაუსრულებელ წრეზე, ამგვარად ეზიარება ანონიმურ უკვდავებასა და მარადიულობას.

თხრობას თავბრუდამხვევი რიტმი აქვს, რომელიც მკითხველს ტალღებივით ჩაითრევს და ატრიალებს ჰანტას რეალურსა თუ წარმოსახულ სივრცეებში, ასოციაციების ნაკადებში. თხრობის ამ განსხვავებული მანერისთვის, როგორც მთარგმნელი აღნიშნავს, თვითონ ჰრაბალსვე უწოდებია უცნაური მრავალმნიშვნელოვანი სახელი „პაბენი“. პაბენის სტილით მოსაუბრე ყოველივეს, წარმოსახულსა და გამონაგონს, ანმყოსა და წარსულს, ერთ სიბრტყეზე აღიქვამს, ნანახს, გაგონილს თუ წაკითხულს ერთნაირი ვნებითა და გატაცებით ჰყვება და თვით ამ ამბის მოყოლის პროცესს განიცდის, როგორც სიცოცხლეს.

1996 წელს ამ რომანის მიხედვით რეჟისორმა ვერა კეისმა ფილმი გადაიღო, რომელშიც ჰანტას როლს ფილიპ ნუარე ასრულებს. ხოლო 2007 წელს ამერიკელმა რეჟისორმა შენევიევა ანდერსონმა თოჯინური ფილმი გადაიღო რომანის მოტივების მიხედვით, რომელშიც ჰანტას თოჯინას პოლ ჯიამატი ახმოვანებს. ქართული გამოცემის ყდა სწორედ ამ ფილმიდან აღებული თოჯინით არის გაფორმებული.

## ალეკო შულაძის რომანი „გადამალვა“

„– მაინტერესებს, რაც იზამდი უჩემოდ?!“ – ეუბნება მომაკვდავი დედა 50 წელს მიღწეულ შვილს, რომელიც თავის მხრივ ამბობს, რომ ნათესავების მხრიდან მის მიმართ გამოჩენილ უპატივცემლობასა და უნდობლობაში დედამისს მიუძღოდა უდიდესი წვლილი; დედებს, რომელთა მთელი ცხოვრება ე.წ. „ხრუშჩოვკის“ რამდენიმეთახიან ბინაში იყო გამოკეტილი, სადაც შემთხვევით შეტანილი სულ მცირედი უწესრიგობაც კი ერთგვარ დისკომფროტს ქმნიდა, არასდროს სჯეროდათ შვილების, რომელთა ყოფიერებაც და, შესაბამისად, ცნობიერებაც, პოსტ საბჭოთა ქაოსიდან, უწესრიგობიდან, უიმედობიდან და არასტაბილურობის გაუთავებელი შეგრძნებიდან ამოიზარდა...

ძნელად ენდობიან, ეყრდნობიან, სჯერათ თაობის, „90იანელებს“ რომ უწოდებენ – ქაოსს გადარჩენილებმა საშუალო ასაკს რომ გადააბიჯეს, მშობლებისგან მემკვიდრეობით „ხრუშჩოვკები“ რომ ერგოთ, სადაც საბჭოთა ეპოქისთვის ნიშანდობლივი ნივთების დაუკითხავად გადაადგილების უფლებაც კი არ აქვთ, კიბეებზე ასვლა უკვე სიმძიმეების ათრევის გარეშეც უჭირთ, რადგან სხეულს სიბერე შეჰპარვია, არადა, ავადმყოფი მშობლები ჰყავთ ზურგზე მოსაკიდებელი და სათრევი... რთული ეტაპი დგება მათ ცხოვრებაში, ეტაპი, როცა „შვილობის“ პერიოდი სრულდება და „მშობლობა“ იწყება, ერთ მხრივ, მშობლობა პირდაპირი მნიშვნელობით, მეორე მხრივ კი, საკუთარი დაუძღვრებული მშობლების „მშობლობა“, ამ დროს კი მშობლებს რატომღაც ეჩვენებათ, რომ მათი შვილები ცხოვრებისთვის მზად არ არიან, ვერასდროს გააკეთებენ იმას, რაც ევალებათ, ვერასდროს აიღებენ თავიანთ წილ პასუხისმგებლობას... ასე ფიქრობენ მაშინაც, როცა კიბოს მეოთხე სტადიისგან ძალაგამოცლილები, ლოგინად ჩავარდნილები, ტკივილებს მორფინით იყურებენ, საკვების დამოუკიდებლად მიღება და საპირფარეშოში გასვლაც კი არ შეუძლიათ – მუდმივად ახენებენ თავიანთ შვილებს საკუთარ უპირატესობას, შვილები კი, მიუხედავად მშობლების მხრიდან გამოჩენილი უნდობლობისა და სისასტიკისა,

მიუხედავად მათ გარშემო არსებული დაუნდობელი რეალობისა, ცდილობენ... და როცა არ გამოსდით – ოღონდ არა იმიტომ, რომ არ შეუძლიათ – უბრალოდ არ (ვერ) გამოსდით, დიდ „გადამალვას“ აწყობენ, პირველ რიგში მათზე დამოკიდებული მშობელი, შემდეგ კი საკუთარი თავი რომ გადაირჩინონ... ასეთ დროს გადარჩენა ყველაზე მნიშვნელოვანია.

„უბრალოდ დავინყე „გადამალვის“ წერა იმის პარალელურად, რაც ჩემს გარშემო ხდებოდა, ვუვლიდი დედაჩემს, თან ვწერდი. ამან გადამარჩინა. იქ რაღაც ხდებოდა, აქ ვწერდი, თან ვაუფასურებდი, თან ვადიდებდი, რომ არ მომრეოდა“ – წერს რომან „გადამალვის“ ავტორი ალექო შულაძე ერთ-ერთ ინტერვიუში (ყურნალი „ინდიგო“, „დაკარგული მთის ძიებაში“, ალექო შულაძის ინტერვიუ ზაზა ბურჭულაძესთან, 25 აგვისტო, 2017 წელი). გოგი გვახარია კი რომანს ასეთ ფეისბუქ სტატუსს უძღვნის: „ყველაფერი ზუსტია... ყველაფერი უკიდურესი სიმართლეს; ეს პროცესი სწორედ იმიტომაა საზიზღარი, რომ საყვარელ ადამიანთან დამშვიდობება ნელ-ნელა გაცილებს ამ ადამიანის ტანჯვის შეგრძნებებს და იწყებ საკუთარ ტანჯვაზე ფიქრს. ამის აღიარება რაინდობაა. ამის აღიარებას ერთი რამ სჭირდება – თავისუფლება“.

ჩემი აზრით, „გადამალვა“ არ არის რომანი მხოლოდ ავადმყოფ დედაზე, რომელსაც შვილი შეძლებისდაგვარად უვლის, მაშინ კი, როცა აცნობიერებს, რომ ვერ ამარცხებს მის ფიზიკურ ტკივილს, ვერ ამარცხებს სიკვდილს, ცდილობს, გადამალოს, სიკვდილს დაუმალოს, უფრო სწორად, ბანალური სიკვდილისგან იხსნას – მხოლოდ ნათესავების ყალბი ცრემლებით, ქელეხით და ბრტყელ-ბერტყელი სადღეგრძელოებით რომ შემოისაზღვრება. ესაა რომანი იმაზე, როგორ სწავლობს ადამიანი ტკივილების მოთვინიერებას, თან რეალობისგან ისე ფრთხილად გაქცევას, რომ ტკივილი არავის მიაყენოს, პირიქით, „ხრუშჩოვკის“ რამდენიმეოთახიან ბინაში გამომწყვდეულ ბრმა და ყრუ სიცოცხლეში ბედნიერების რამდენიმე მარცვალი ჩათესოს, მოსალოდნელი ფინალი მოულოდნელით შეცვალოს, დამთრგუნველ წესრიგს საფუძველი საბოლოოდ შეურყიოს და დაამტკიცოს, რომ პროზაულ სიკვდილშიც შეიძლება არსებობდეს პოეზია – საკუთარ ლოგინში კი არ მოკვდე მორფი-ნით გაბრუებული, ჰამპერსამოცმული, არამედ, ინდოეთში გაემგზავრო,

რის შემდეგაც შენი დასუსტებული სხეულიდან თუთიყუშებმა აკენ-კონ ხორბალი და მზეზუმზირა, მომლერალმა ძაღლმა ფურცელზე რის ვაი-ვაგლახით დაგინეროს: „ყველა ავადმყოფობა დავი-წყებას მიეცემა“, სრულიად უცნობმა ადამიანებმა კი ის გითხრან, რაზაც მანამდე არ გიფიქრია: „არავინ კვდება, სული უკვდავია, სულს ვერ მოკლავ, ვერ მონამლავ, ვერ დაადნობ, ვერ გამოაშრობ, ვერ ააორთქლებ, ვერ გააქრობ, გესმით, ქალბატონო? მარადიული ხართ, მარადიული!“ და ხანგრძლივი გვირაბის ბოლოს მარადიული ნათელი, ანუ ღმერთი გამოჩნდება, სადაც არანაირი სიკვდილი არ არსებობს – არსებობს მხოლოდ გარდაცვალება.

„გადამალვა შავ-თეთრი წიგნია ფერადი დასასრულით, ამიტომაც ჩამოჰგავს ტალახიანი გუბის თავზე შემომდგარ ცისარტყელას“ – წერს ზაზა ბურჭულაძე თავის ინტერვიუში ალექო შულღაძესთან და იქვე დასძენს: „აქ ყველაფერია, რაც კარგ პროზას სჭირდება: მოლოდინის ეფექტიც, მოქნილი სიუჟეტიც, მშვენიერი მონტაჟიც, კვანძის სრულიად მოულოდნელი გახსნაც... თუმცა „გადამალვის“ მთავარი ღირსება მე მაინც ატმოსფერულობა მგონია“, მე კი, ჩემი მხრივ, დავამატებდი, რომ რომან „გადამალვაში“ არის რამდენიმე ისეთი სკაბრეზული ფრაზა, რომელიც ძალიან არაესთეტიკურს და ოდნავ ვულგარულსაც კი ხდის ტექსტს, თუმცა, როგორც ერთი რიგითი მკითხველი, ამას ძალიან ადვილად „ვპატიობ“ და ვივინყებ, თან ვცდილობ, ამ ყოველივემ ჩემს წარმოდგენაში რომანის მთავარ ღირსებას ჩრდილი არ მიაყენოს. ისიც აუცილებლად უნდა ავლნიშნო, რომ დიდი ხანია, ქართულ ლიტერატურაში ტექნიკურად და ენობრივად ასეთი გამართული ლიტერატურული ტექსტი არ წამიკითხავს.

თხრობა არალინეალურია, რამდენიმე პერსონაჟის თვალით დანახული სიუჟეტი ერთ-ერთი კორპუსის ლიფტის გარშემო ტრიალდება – წყდება, გრძელდება, ისევ წყდება, ისევ გრძელდება... ძნელია, განსაზღვრო რომელი სიუჟეტური ხაზია რეალური და რომელი წარმოსახვითი... პერსონაჟებიც ერთდროულად ძალიან ყოფითები და პროზაულები, ამავდროულად კი პოეტურები და ეფემერულები არიან – საპნის ბუშტებივით ნებისმიერ წამს შეიძლება გასკდნენ და სამუდამოდ ჩაიკარგონ ჭუჭყიან სადარბაზოებში, კედლები უხამსი წარწერებით რომ აქვთ აჭრელებული,



საბჭოურ ანტურაჟში, ცნობილი კინორეჟისორების პორტრეტებში, მათთვის სრულიად შეუსაბამო ადგილას რომ ჰკიდია, მარტოობასა და სიცარიელეში, ყველას და ყველაფერს რომ აკრავს გარს...

რომანის მთავარი პერსონაჟი თავად მისი ავტორი, ალექო შულაძეა – იგი პერსონაჟს სახელს და გვარსაც კი არ უცვლის, რეალურები არიან სხვა მოქმედი პირებიც – ლატიკა, ლენა, ელენე, ქეთინო, სანდრო, ლიკა. . . მიუხედავად ამისა, როგორც შოთა იათაშვილი („გადამალვის“ ერთ-ერთი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი) აღნიშნავს: „ავტორმა ტექსტი ავტობიოგრაფიულობის სიბრტყეზე არ დატოვა, წარმოსახვაც ჩართო და მას სხვა განზომილებაც შესძინა“ – (შოთა იათაშვილი „გადამალული ალექო შულაძის გამოჩენა“, რადიო „თავისუფლების“ ბიბლიოთეკა, 27 მაისი, 2016 წელი).

რომან „გადამალვას“ „2016 წლის საუკეთესო რომანის“ ნომინაციაში ლიტერატურული პრემია „საბა“ მიენიჭა. წინა წელს ამავე ნომინაციაში გამარჯვებულ ბექა ქურხულის რომანისგან განსხვავებით, „გადამალვა“ თითქოს შედარებით კამერულია, ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენებისგან დაცლილი, მაგრამ ამავედროულად ძალიან გლობალურიც, ყველაფერი ის კი, რაც გარშემო ხდებოდა, თითქოს პირდაპირ არ ცვლის პერსონაჟის ბედს, მაგრამ არაცნობიერშია დაღეჭილი კომპლექსების, შიშების, აზროვნებაში არსებული სტერეოტიპების სახით არაპირდაპირ მოქმედებს მასზე.. სცენები, ერთი მხრივ, ზედმეტად ნატურალისტურია, მეორე მხრივ კი – ოსტატურადაა გაჯერებული ფენტეზის, მისტიკისა და დეტექტივის ელემენტებით.

ზაზა ბურჭულაძესთან ინტერვიუში ალექო შულაძე აღნიშნავს, რომ არასდროს განუცდია არც ერთი ქართველი მწერლის გავლენა, უფრო მეტიც, ამბობს, რომ ძალიან ცუდად იცნობს ქართულ ლიტერატურას, ამიტომ საკუთარი რომანი ლიტერატურული პროცესის არც ნაწილად და არც გაგრძელებად არ მიაჩნია. კოთხვაზე: „ვის გავლენას განიცდით ყველაზე მეტად?“ – პასუხობს, რომ „ბიტნიკების“, რომლის პარალელურადაც იყო კინემატოგრაფი, თუმცა თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „გადამალვა“ არც ბიტნიკური ლიტერატურისა და არც, მითუმეტეს, ავტორის საყვარელი რეჟისორების: ბერგმანის, ანტონიონის, ბუნუელის, ტარკოვსკის პირდაპირ გავლენას არ განიცდის, ტექსტის კოთხვის დროს

უბრალოდ იგრძნობა, რომ კინო მთხრობელის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი სიყვარულია.

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ რომანს როგორც ლიტერატურულ წრეებში, ისე მკითხველთა შორის დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. გამოსვლისთანავე დაინერა რამდენიმე კრიტიკული წერილი, მკითხველები თავიანთ ფეისბუქ გვერდებზე აქტიურად აზიარებდნენ წიგნთან ერთად გადაღებულ ფოტოებს და თავიანთ მოსაზრებებს ხმამაღლა გამოთქვამდნენ. შეიძლება ეს ფაქტი იმითაც იყოს გამოწვეული, რომ წიგნის გამოსვლისთანავე საზოგადოებისთვის რამდენიმე ავტორიტეტულმა პიროვნებამ „გადამალვას“ მაღალი შეფასება მისცა, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ქართული ლიტერატურა ნელ–ნელა თავისუფლდება ჩაკეტილი წრიდან – ერთ დროს რომ მარტო მწერლებსა და ლიტერატორებს აერთიანებდა, უკვე ძალიან დასაფასებელია, ყველაზე მნიშვნელოვანი კი, ალბათ, ისაა, რომ თხუთმეტწლიანი (გა)დამალვის შემდეგ საინტერესო ხმა და საინტერესო ავტორი ალექსო შულღაძე კვლავ დაუბრუნდა ქართულ ლიტერატურას. როგორც ერთ–ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, „გადამალვა“ ჩაფიქრებული ყოფილა ტრილოგიის პირველ წიგნად. მკითხველი დიდი ინტერესით დაელოდება რომანში მომხდარი ამბების შემდგომ განვითარებას.

## „სალექი განთიადების“ ნარატივი

გლობალური კულტურის კონტექსტში დაბადებული ლიტერატურული ტექსტი თავიდანვე იქმნება ორმხრივი მოლოდინის და ურთიერთზეგავლენის მოლოდინში. ტექსტის ქმნადობისას, რეციპიენტის მიზანია იპოვოს, აღმოაჩინოს ის კოდური შინაარსი, რომლის ინტერპრეტირებულ გაგრძელებასაც მოახდენს. როცა ავტორი შეტყობინებას გზავნის, მას მნიშვნელობა კი არ აინტერესებს, არამედ თვით მომხმარებლის მიერ მისი ინტერპრეტირება. ამ დროს საქმე ეხება უკვე არსებული გამოყენებული ფორმის დეკოდირებას და მოდელირებას. რეციპიენტში დიდი მნიშვნელობა აქვს: ინტერაქციის ინტუიციურ ცოდნას, სამყაროს შემეცნებით ეფექტებს და კოგნიტურ ინტერპრეტაციებს. ამ ტიპის ორმხრივი ზეგავლენა ქმნის ჰიპერტექსტუალურ ცოცხალ ორგანიზმებს, რომლებიც დამოუკიდებელია ავტორთაგან. ამ შემთხვევაში ნაწარმოების თამაშობრივი პოეტიკა სრულიად იცვლება. სწორედ ეს გარემოება უნდა გავითვალისწინოთ, როდესაც ვმსჯელობთ ზურა ჯიშკარიანის 2017 წელს გამოქვეყნებულ რომანზე: „სალექი განთიადები უშაქროდ“.

შინაგანი ილუზიების და რეალურ საგანთა ფორმირების შეხვედრის წერტილი სხვადასხვა სიბრტყეშია. ლოსევი თავის ესეში „დუმილი“ წერს: „რეალობად“ დადგინდა მხოლოდ და მხოლოდ ის, რაც შეგრძნებათა ორგანოებისთვის მისაწვდომია, ყოველი საგნის ღირებულება იმ უნარით განისაზღვრება, რომლითაც იგი ხელშესახებ შედეგებს იძლევა (ლოსევი 1993: 23). ორტევა ი გასეტი „ხელოვნების დეჰუმანიზაციაში“ ამბობს: „ხედვის ადამიანური წერტილი ის წერტილია, საიდანაც ჩვენ განვიცდით სიტუაციებს, ადამიანებსა და საგნებს... გარდა საგნებისა, სამყარო ჩვენი იდეებისგანაც შედგება. ამ იდეებს ჩვენ ადამიანურად ვიყენებთ, როცა მათი მეშვეობით ვიაზრებთ საგნებს, მაგრამ ეს საგნები სულ სხვანაირია წარმოსახვაში“.

მთავარი სლოგანი რაც გმირმა მოიფიქრა, ჯიშკარიანის რომანში ასე უდერს: „რეალობა რეალობის წილ“.

რომანის რეალობა სიმულაკრულობის გამოვლენაა. მას დაკარგული აქვს სიღრმისეულ რეალობასთან მიმართება. ტექსტში ჭეშმარიტება, როგორც კოდი, მხოლოდ სიმულაციური რელობაა, რომელიც ვიდეოთამაშის სახით არის წარმოდგენილი. ავტორის მიზანი არც არის ისეთი კოდის შექმნა, რომელიც ჭეშმარიტებას აღმოაჩენინებს მკითველს. მწერალი მესიანისტური კოდის ახლიდან გათამაშებას გვთავაზობს: სამყაროს გადარჩენა კიბერსამყაროში ჩასვლით, იქ მეშიახის ანუ უფლის პოვნა, შემდეგ კი ანდროიდში გადაყვანა. ჰოლივუდურ ფილმებში გავრცელებული სამეცნიერო ფანტასტიკისთვის დამახასიათებელი ნიშნები ბინოკულარული ნარატივით არის გადმოცემული.

მწერალი საკუთარ თავს არ აღიქვამს ჭეშმარიტებისგან მოწყვეტილად ან ჭეშმარიტებასთან დაპირისპირებულად. რომანში მოცემული რეალობები იქმნება იმ მიზნით, რომ მოახდინოს ჩვენთვის უკვე ნაცნობი რეალობების სიმულაცია. რომანის რეალობების დასაბამი რეალობის სიმულაციაშია, რომელიც გამოსამხველობითი ფორმების გადამუშავების საფუძველზე იქმნება.

„ტრანსფერის მთავარ მომენტს ჰქვია „სინათლეში ათქვეფილი ზეცა“ – მომენტი, როცა ცნობიერება იფანტება კიბერსივრცეში: გონება-ცნობიერება სხეულს გამოეყოფა და ადამიანის ცნობიერება გამოიტყორცნება მისი თვალებიდან, როგორც ელვა ცაში“ (ჯიშკარიანი 2017: 149). ტექსტი აღარ ასახავს რეალურ სამყაროს. ყველაფერი ალუზიებში ჩაძირული ფრაგმენტებია. რომანი ასახავს იმას, რომ ნამდვილი სამყარო ტოტალურად გაყალბებულია ან აღარსად არსებობს (მზის ამოსვლას ხალხს ეკრანებზე უჩვენებენ, რადგან დიდი ხანია ცა გამონაბოლქვის სქელი ნისლით არის დაფარული და ქალაქები მზის ენერჯით კი არა, ელექტროენერჯით ნათდება). რეალობამ დაკარგა ნდობა. რეალობის ამსახველი ტექნოლოგიური საშუალებები აყალბებს სინამდვილის განცდას. ტექნოლოგიამ საზოგადოების ცხოვრებიდან გამოდევნა სინამდვილე და ბუნების მიერ შექმნილი ნებსრიგი. ნიგნში რეალობა სინამდვილის ზოგადად ჭეშმარიტების განცდის გარეშე არსებობს. მიუხედავად იმისა რომ რომანში რამდენიმე რეალობას ვეცნობით, მკითხველი, ვერსად იზოვის სინამდვილეს/ მის ძებნას არც აქვს აზრი, რადგან ნამდვილობას მწერლის მიერ აღწერილი ვერცერთი რეალობა ვერ

იძენს. „ასოები ღრუბლებივით იცვლიდნენ ფორმებს, აბსოლიტურად სხვა კომბინაციებად ლაგდებოდნენ, ხან როგორც ლოცვა, ბავშობაში ბებომ რომ მასწავლა მფარველი ანგელოზების მოსახმობად ძილის წინ, ხან ლაგდებოდნენ, როგორც სარეკლამო ტექსტი თანამედროვე კორპორაციული შელოცვების უმაღლესი პილოტაჟი (ჯიშკარიანი 2017: 69)

...„მომაკვდავი მეგაპოლისის განწირული, უპერსპექტივო განცხადებები გიფებად იცვლებოდა ელექტრონული ჟურნალის პაპირუსებზე“... „უკვე დიდი ხანია, არავინ კითხულობდა ამ მესიჯებს, მაგრამ დირიჟაბლი მაინც დაცურავდა ცაში, როგორც პროგრამა, რომელიც გაუზრებალად ასრულებს თავის ალგორითმს, როგორც განმეორებადი სიზმრის სიუჟეტი ან სატელევიზიო რეკლამა, ფილმის ეპიკურ მომენტში რომ შემოდის ხოლმე და წყვეტს სიუჟეტურ ხაზს“ (ჯიშკარიანი 2017: 101).

„თვალეები ცისფერი გაქვს, როგორც WINDOWS 10 და ადრეული შემოდგომის ცა, სულ რო გინდა გადააყენო, ან დაგასველოს“ (ჯიშკარიანი 2017: 19).

ჯიშკარიანის ტექსტი ერთდროულად ნიღბავს და ასახიჩრებს სიღრმისეულ რეალობას, ნიღბავს სიღრმისეული რეალობის არარსებობას. ამავდროულად მას არანაირი კავშირი არ აქვს არანაირ რეალობასთან და მხოლოდ საკუთარი თავის სიმულაციას წარმოადგენს.

რომანი აგებულია სიმულაციური ნიშნების საფუძველზე. რადგან „რეალობის მცველები“ და „რეალობის პორტატული ვერსია“ რომანში არ იძლევა სიღრმისეულ რეალობასთან რამე მიმართების დამყარების საშუალებას. ამდენად ჭეშმარიტება თუ საერთოდ ის არსებობს რომანში სწორედ ამ სიმულაციური ნიშნების ფარგლებში შეიძლება მოვიხილოთ.

თუ მოდერნისტულ ეტაპზე ჭეშმარიტების არსებობა ეჭვქვეშ დგებოდა და ფუტურისტები მოითხოვდნენ ადამიანის ტექნოლოგიებით ჩანაცვლებას, პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე არსის ძიებამ დაკარგა აზრი და გარესამყარო აღიქმება, როგორც ჭეშმარიტების ორიგინალს მოკლებული ასლი, რადგან ტექნოლოგიებმა უკვე ჩაანაცვლეს ადამიანი ან ძალიან დიდი ადგილი დაიკავეს მის ცხოვრებაში.

ლიტერატურამ გუტენბერგიდან დაიწყო მანქანური ტექნოლოგიების გამოყენება და შეიძლება ითქვას, რომ ტექნოლოგიების ზეგავლენამ ფუტურიზმის ფაზაში მთელი ძალით იჩინა თავი. „ფუტურიზმის მკვლევარი გიუნტერ ბერგჰაუსი აღნიშნავს, რომ რამდენადაც ფუტურიზმის პირველი ფაზის მანიფესტები და გამოსვლები ცხადყოფს, მარინეტი ავითარებდა შორსმომავალ ესთეტიკურ და პოლიტიკურ პროგრამას, რომელიც უნდა გამხდარიყო ხიდი ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის.

„ფუტურისტული იდეალი ორ არათანაბარ ჰიპოტეზასზე დაყვანება. ერთია ადამიანი – რობოტი, მასებისთვის შექმნილი, და მეორე თვით ფუტურისტების მიერ შექმნილი ეტალონი – განსაკუთრებული პიროვნება, რომელიც ემორჩილება ძლიერების კულტს, მექანიკურ-მანქანური ელემენტები და მის შინასამყაროშიც კარგად ჩანს. მისი მხატვრული განსახოვნებაა მარინეტის გმირი, „პოეტიზებული იდეალი“, „სუპერმენი“, აღმოსავლელი მმართველი „ფუტურისტი მაფარკა“. ეს არის რომანი ახალი, მექანიკური, უკვდავი სუპერმენის დაბადების შესახებ, თავისუფალი წარსულით და ფრენის უნარით“ (პაიჭაძე 2017: 381, 415).

ფუტურისტული ტექსტები უნდა გავიგოთ ფუტურიზმის მსოფლხმედველობრივი სისტემების მეშვეობით. რასაც ფუტურისტები ამბობდნენ, დღეს სხვადასხვა ფორმით ხორციელდება; ინტერნეტისა და „ჭკვიანი პროგრამების“ მეშვეობით. მათი ნაზზრევი სხვადასხვა ხაზით განვითარდა სახელოვნებო თუ საზოგადოებრივ სფეროებში. ფუტურისტული მეთოდები გაქრა, მაგრამ მათი მიზნები სიცოცხლეს განაგრძობს თანამედროვე ინტერაქტიულ ტექნოლოგიურ გარემოში (კოლაჟური სხვადასხვა შერეული შრიფტის სურათოვანი ტექსტები ინტერტენტში განთავსებული ტექსტებით შეიცვალა, რომელსაც სმაილები, ფოტოები, გიფები, ვიდეომონარიდები, ხმოვანი რიგი და კინემატოგრაფიულ ფირის მსგავსად, ვერტიკალური მოძრაობა ახასიათებს. ხელოვნური ინტელექტის განვითარება, „ჭკვიანი პროგრამები“, ოკულუსის სათვალე და სხვა ტექნოლოგიური მიღწევები უკვე ამ ტექსტის კითხვის მომენტშიც მოძვლებულია და სოციალური სივრცე, ახალი ინოვაციური სიახლეებით იტვირთება ფუტურისტული თეზისი – ადამიანის შეცვლა ტექნოლოგიით, დღეს წარმატებით ხორციელდება, ურ-

ბანული რიტმი სხვადასხვა სახით ვლინდება ელექტრო ტექსტებში). დღეს სრულიად ორაზროვნად ჟღერს ფუტურისტული იდეოლოგიის წარმომადგენლის ჯინო სევერინის წერილი „მანქანურობის ხელოვნება“ (1923 წ.): „ჩვენ გვიღებენ, როგორც მექანიზმებს, ჩვენც ვგრძნობთ, რომ ფოლადისაგან ვართ აშენებულნი. ჩვენ მანქანები ვართ, ჩვენ მექანიზმებულნი ვართ, როგორც ჩვენი სამყარო“.

ფუტურიზმისთვის ეს იყო ალტერნატიული მომავალი, ამიტომ მათი ტექსტები ამ კონტექსტში მოიაზრება. მაგრამ ზურა ჯიშკარიანის ერთგვარად ავანტურისტულ რომანში „საღეჭი განთიადები“ ეს უკვე არსებული რეალობაა, რომელიც ნაწარმოების დასაწყისშივე ცხადდება: „რასაც ყველაზე მეტად ვაფასებ ანანოში, ისაა, რომ მას რობოტების ყველაზე სწორი კლასიფიკაცია აქვს ჩამოყალიბებული. მისი აზრით, არიან რობოტები პოლიციელები, რობოტი პატრიოტები და რობოტი გასხივოსნებულები. ერთხელ მითხრა, ჩვენც რობოტები ვართო, ოღონდ მთხოვა, არ გააბაზროო, მაგრამ ანანო არც ერთს სცემს პატივს. მის პატივისცემას მხოლოდ ანგელოზივით ტერმინატორები იმსახურებენ, მიუხედავად იმისა, რომ ნყვდიადით დაფარავენ ცას და ორტონიანი რკინის ფეხისგულებით გათელავენ ჩვენს ქათმის კვერცხივითმსხვრევად გულებს და თავის ქალებს. არ მიკვირს მისი ასეთი გატაცება კაცობრიობის მანქანური განადგურებით, თუ გავითვალისწინებ სინთეტიკების იმ კატეგორიას, რომელსაც ის ეტანება. ყოველ შემთხვევაში, ყოველთვის შენი ბიოქიმიია, რაც შენი აპოკალიფსის სცენარს განსაზღვრავს... მომავლის მისეულ ვერსიაში ჩვენი, ანუ ადამიანების ადგილი არ არის (ჯიშკარიანი 2017: 20)... „სანამ ვენევი და ვფიქრობ, რა კარგი იქნებოდა, რომ იაპონიაში დავბადებულიყავი რობოტად“ (ჯიშკარიანი 2017: 36). სხვაგან: „ყველას რომ უსმინო, ვინც ცხოვრებაში დაგლაპარაკება, ტვინის ვინჩესტერი გადაივსება ამ ხმებით“.

ტექნოლოგიას უდიდესი ადგილი უჭირავს ადამიანის თანამედროვე ცხოვრებაში, რომანი კი არ ასახავს ამ ტექნოლოგიური სინგულარობის დასაწყისს, არამედ თავად არის ამ ტექნოლოგიური სინგულარობის პროდუქტი.

მეოცე საუკუნის დასაწყისში ქართულ ფუტურიზმში ზედაპირზეა კინოს გავლენა. ავტორები პირდაპირ აცხადებდნენ, რომ

პოეტი მისაღებია, როგორც სცენარი, რომ მათი მიზანია სიტყვის გაკინემატოგრაფება, ლიტერატურული სკოლის მეთაურად ისინი ჩარლი ჩაპლინს აღიარებდნენ. ცდილობდნენ კინემატოგრაფიული რიტმის პოეზიაში დანერგვას, ტექსტუალური გამოსახულების შექმნას და მოითხოვდნენ ლიტერატურის კინოსტადიებად დაყოფას. ამ მხრივ საინტერესოა ნიკოლოზ ჩაჩავას, სტატია „ბგერათა ორიენტაციის საკითხი“, ჟურნალში „ლიტერატურა და სხვა“ (1924-25 წწ.), სადაც იგი წერს: „კინემატოგრაფი მთლიანად გამოდის ნივთობრიობიდან. აქ მთავარი ადგილი უჭირავს მოძრაობით პროცესს... კინემატოგრაფიული ზონარი – მონტაჟი. თანადროული რომანი ისე იწერება, როგორც კინემატოგრაფიული ზონარი. უწინ რომანი იყო დრამა, ფსიქოლოგია და სხვა. დღეს რომანს აინტერესებს მოძრაობა, კომბინაციები და სხვა“.

გრიგოლ რობაქიძე, რომელიც საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ განათლების კომისარიატთან არსებულ „ხელოვნების განყოფილებას“ ხელმძღვანელობდა, აღნიშნავდა, რომ „დღეს რომელიმე ნაწარმოების ხვეულებს კინოს ხაზებით ვზომავთ“. ის აკაკი წერეთლის „ბაში-აჩუკს“ განიხილავდა, როგორც კინორომანს და მასში კინოხერხებისა და დრო-სივრცის მონაცვლეობის კინომეთოდს გამოკვეთდა (რობაქიძე 1925: 2). ფუტურისტი ბესარიონ ჟღენტი წერდა, რომ სტილისტიკის თვასალზრისით, რომანი შეიძლება იყოს პერსონაჟით, უპერსონაჟო და კინემატოგრაფიული.

ქრონოლოგიურად ფუტურიზმზე ადრე ლიტერატურულ სარბიელზე არანაკლებ საინტერესო მოდერნისტული მიმართულება – იმპრესიონიზმი გამოვიდა. იმპრესიონიზმი, როგორც მოდერნისტული სისტემა, თვისობრივად ახალი მსოფლგანცდა იყო ხელოვნებაში, რომელიც სხვა ინოვაციურ შემოქმედებით გამოცდილებასთან ერთად, ფოტოფიქსაციის მსგავსად, გარე სინამდვილიდან ცნობიერებაში გაჩენილი შთაბეჭდილების მყისიერად გადმოცემას ცდილობდა.

მეხსიერებაში შთაბეჭდილების ფიქსაცია წამიერი მოვლენაა, დიდხანს დაყოვნება ხელის შემშლელია ამიტომ, სწრაფად ხატავდნენ, რომ დაუფიქრებლად გადმოეცათ აღქმული. ლიტერატურაში იმპრესიონიზმი, მოკლე ლაკონური, მკაფიო ფრაზებითა და ლაპიდალური სტილით აისახა. ნიკო ლორთქიფანიძის ნოველაში



„შელოცვა რადიოთი“, არის ერთი ეპიზოდი, როდესაც მწერალს სურს, ექსპრესიული თხრობით, აფორიაქებული, ამაღელვებელი სიჩქარის გარემო შექმნას: „მაგრამ ელის აღარაფერი ესმოდა მოლაპარაკის: სინემატოგრაფიულად თვალწინ მიუბრუნდა ბორანი მტკვარზე... ფიქრის გორა ... პანსიონის კვიპაროზები... მამა ... სიონი... ნარიყალის ნანგრევები... ოთახი სადღაც ჩიხში... და სულ ბოლოს. ტკბილი ძიძა“ (ლორთქიფანიძე 1959: 169).

ავტორის მიერ მიცემული იმპულსი და კონტექსტი მკითხველს თითქოს აიძულებს, შემდეგი ეპიზოდი სწორედ კინემატოგრაფიულად წარმოიდგინოს. ამბის ვლინებას მკითხველი არა ფოტოგრაფიულად ან სტატიკურად, არამედ კინემატოგრაფიულად აღიქვამს. ასეთივე სტილური ხერხითაა წარმოდგენილი ჯიშკარიანის რომანში შემდეგი ეპიზოდი (ასევე მთლიანად რომანის ნარატივი) სრულიად კინემატოგრაფიულია: „სადღაც სიზმრისეულ კადრებად კრება: საბრძოლო ყიჟინა, მოხატული სხეულები, იაგუარების ღმუილის ექო ღამის ჯუნგლებში“ (ჯიშკარიანი 2017: 31).

ქართული მოდერნიზმი ითვალისწინებდა ლიტერატურის გამართვას ევროპული რადიუსით, თუმცა ლიტერატურული სკოლების გაუქმების დეკრეტით ქართული ლიტერატურა მოწყდა იმ ძრითად ტენდენციებს, რაც ევროპული ლიტერატურისთვის იყო დამახასიათებელი. მეორეს მხრივ, დაწყებული პროცესი, რომელიც საბჭოთა პერიოდში დაითრგუნა, არ გამქრალა და თავს იჩენს ბოლო პერიოდის ქართულ პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში. ფუტურისმიზის მსგავსად ჯიშკარიანის რომანში არამხოლოდ ტენოლოგიური „რობოტიკაა“ ჩართული, არამედ თხრობაც კინემატოგრაფიული და ზოგადად ეკრანული კოდების შესაბამისია. ყველაფერი რაც რომანში ხდება თხრობის ამ გარდაუვალ კანონს ემორჩილება. ჯიშკარიანი თავის რომანში ბინოკულარულ თხრობას მიმართავს როგორც, ეკრანულ ნარატივს, როგორც სიუჟეტის განმავითარებელ ძირითად ხერხს. ამბის განვითარებაში მწერალი ხშირად იყენებს უშუალოდ სატელევიზიო ჩართვებს. გვიყვება იმას, რასაც ტელევიზორით გადასცემენ. მაგალითად, საინფორმაციო გამოშვებებს, „National Geographic-ს“, რეკლამებს, ბანკის გაძარცვის უშედეგო მცდელობას და ა. შ. ყოველივე ამას ავტორი კინემატოგრაფიის ენით გვიამბობს. აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მკითხ-

ველის როგორც ტელემაყურებლის მდგომარეობა ნარკოტიკულ თხრობას და გარკვეული ნარკოტიკის ზემოქმედებას უკავშირდება, მაგალითად „National Geographic“-ის გადაცემები „მაგრად მიდის“ რაღაც კონკრეტულ ნივთიერებებთან.

აღქმა რომანში ყოველთვის ნაგულისხმევია, როგორც ეკრანული გამოსახულება, ხოლო თხრობა ამ ეკრანული გამოსახულების კონტექსტია. მოვიხმოთ რამდენიმე ამონარიდი:

„კადრებად დაჭერილი მინიატურული ქვეყანა მოძრაობს ანანოსთვის გაშლილ კინოლენტზე, თავზე გიგანტური სიზმრების სპეციალური ცა აქვს, ხელოვნური საცავი: ბედკრულჰესი, რენდომული ძილის დიდი ოპტიონ-ებით სივრცის სკვერებთან. ჰესიდან ჟონავს, მატარებელი მძინარე ქალაქებთან ჩერდება როგორც გემი პორტში... „ანანო უკვე სანოლზე იჯდა და ცდილობდა თვლებისთვის ფოკუსი დაეზუნებინა“ (ჯიშკარიანი 2017: 83-84). „ამ გადაცემამ ვერ გადაფარა ჩემი ტვინის ეკრანი, სადაც ამჯერად ქალბატონი გალა ამოტივტივდა“ (ჯიშკარიანი 2017: 14).

„რეალურად შენ, როგორც გონება, არ მიდიხარ ა-დან და ბ – ნერტილამდე, ეს არ არის მგზავრობა, შენი სხეული-ანდროიდი უბრალოდ იძახებს ცნობიერებას, როცა შემდეგი ინსტრუქციები სჭირდება და შენ აქ, რეალობაში მხოლოდ კადრებად ხარ წარჩენილი, დროებით, შემდეგი ინსტრუქციების მისაცემად... ამფეტამინის გამო განთიადები გვანან მულტიფილმებს“ (ჯიშკარიანი 2017: 30). „ნელ-ნელა ეს აზრები ბიბისის ახალი ინტერაქტიული სატელევიზიო შოუს ქუდად გადაიქცა“.

„კადრში ჩანს ხასხასა მდელი და მცირე ბორცვაკი ძველი ვინდოუსის მონიტორის ფოტოსმაგვარი (ჯიშკარიანი 2017: 80)... კამერა ისეთი კუთხით დგება საიდანაც ეს ახლად მოვლენილი სტუმრებიც კარგად ჩანან“.

პოსტმოდერნისტული ხელოვნება წარსულში გადამუშავებულ ყველა იდეასა და ყველა ფორმას იღებს ისე, როგორც ასლს ორიგინალის გარეშე, რადგან ამ იდეების და ფორმების მიმართ რწმენითი დამოკიდებულება გამქრალი აქვს. ჯიშკარიანის რომანში მონტაჟურ სტრუქტურაში ექცევა რეალობის სხვადასხვა ასლი. „საღეჭ განთიადებში“ სამყარო ამოჭრილი ეპიზოდების გოგლიმოგლია. თვალთ დასანახი პროზა სხვადასხვა ეპიზოდებს მოიცავს, რო-

მელსაც ერთმანეთს ვაბამთ. დანანევრებული ხედვა არ ცვლის იმ ფაქტს, რომ წიგნში ნაგულისხმევ სამყაროში ყველაფერი ერთიანია. დანანევრებულ ხედვებს ავტორი ლოგიკურად აერთიანებს იმგვარად, რომ ერთ მთლიანობად აღვიქვამთ. ერთ შრეს მეორე ცვლის, ისინი ერთმანეთში ირევა, მკითხველი თითონ ირჩევს გასაზრებლად მისთვის სასურველ რეალობას. რომანში რეალობის ფორმების შეცვლა – თავისუფლების ილუზიაა, როგორც წინასწარგანსაზღვრული თავისუფლების ფარგლებში მინიჭებული დამოუკიდებლობა. ამ აზრით რომანი ერთჯერადი მხატვრული ეფექტის მქონეა და ტექსტუალურ საღეჭ რეზინასავით მოიხმარება, მკითხველი მას აგემოვნებს მხოლოდ იქამდე, სანამ გემო არ გაუვა.

ასე ყველა გმირი შესაბამის ეპიზოდს: „შინაარსი ასეთი იქნება. ამ რეჩის დროს ჩემს თვალებზე აჩქარებულ კადრებად ირეკლება სხვადასხვა ისტორიული მონაკვეთი. მე ვიღიმი, ისმის გადაცემის სამნოტიანი მუსიკალური ფონი, ეკრანზე იხაზება გადაცემის ლოგო და იწრება სათაური: „დროის ზიგზაგი – რეინკარნაციული პოლიციის მე-8 განყოფილება“... „ფიქრებში ავალორძინო ჩემი რეპორტაჟი“ (ჯიშკარიანი 2017: 82).

ტექსტში ცალკეული წინადადებები აზრს გვაძებნივს სხვა წინადადებებთან სინქრონულ მონტაჟში. ისინი რეკომბინაციაში მოდიან ერთმანეთთან ერთად და ცალ-ცალკე წყვეტილი მონაკვეთებით ქმნიან ერთ მთლიანობას. ჯიშკარიანის რომანში მთლიანობას – სრულ ფორმას – სწორედ წყვეტილი იმპულსური მონაკვეთები ქმნის. აღქმის პირველ ეტაპზე რეციპიენტი გაუთვინცნობიერებლად ელის ფორმის მთლიანობის აღმოჩენას. სწორედ ამ მთლიანობის მიღწევას მონტაჟის პრინციპის უნებლიე გამოვლენა.

ავტორი ხშირად ისე აღწერს, რომ აღსაწერი არა მხოლოდ ვიზუალურად, არამედ ეკრანულ გამოსახულებად წარმოვიდგინოთ: „ყოველთვის მიყვარდა ვიდეოთამაშები, მაგრამ ვერასროს წარმოვიდგენდი თუ ვიდეოთამაშად ვიქცეოდი“... „თვალებს ვახელ, თითქოს დალუქული, ათასი წლის უხმარი სკივრი აიხადა, ობობას ქსელებით ხედვის მონიტორზე (ჯიშკარიანი 2017: 188)... „წამიერი სიზმრების ეკრანი კანკალებს მატარებლის რიტმში.

ის აქრობს სიგარეტს და ფხიზელი ანარყით მთვრალი ქართველებისგან დამცავ ერთადერთ და უკანასკნელ კარიბჭეს აღებს. კარიბჭე იღება, როგორც ფილმის შენელებულ კადრში, თვალებიც ამ კადრით გვიფართოვდება“ (ჯიშკარიანი 2017: 86).

„რალაც სქელი გუაშის საღებავით სველი სიბნელე გადაეკრა ჩემი ხედვის ეკრანს. ბოლო რაც ვიხილე“ (ჯიშკარიანი 2017: 162 )... „სამყაროს შიშინი გაქრა თითქოს რამაზიკომ ტელევიზორი გამორთო“.

ჯერ კიდევ ადრეულ ხანებში ფორმის თეორიას პლატონი ასე ხსნიდა: მაგალითად მოჰყავდა სანოლი. არსებობს მრავალი სახეობის სანოლი, მაგრამ ფორმა არის მხოლოდ ერთი და დანარჩენი ყველაფერი იმიტაციაა. მხატვარი, რომელიც ხატავს სანოლს, იმიტირებას უკეთებს დურგალს, რომელმაც შექმნა ის. დურგალი, თავის მხრივ, ასახიერებს შემოქმედებით აქტს შემქნელის ბუნებაში, რადგან იგი ღმერთის მსგავსად ქმნის მას, იმიტირებას უკეთებს ღმერთს. თანამედროვე ტექნიციისტურ ინტერაქტიულ გარემოში არსებული რეალობა შეიცვალა; მხატვარი ხატავს სანოლს, რომელიც გააკეთა დურგალმა, მაგრამ დურგალმა, რომელმაც გადანყვიტა გაეკეთებინა სანოლი, ინტერნეტში მოიძია ფოტო. მწერალი, რომელიც აღწერს სანოლს, დურგლის მიერ ფოტოს მიხედვით გაკეთებულ სანოლს უყურებს, ან ნანახი ფოტოებიდან აღიდგენს სანოლს მეხსიერებაში. ფოტოგრაფიის ვიზუალურმა ინტერსემიოტიკურმა გამოსახულებებმა არნახული გავლენა მოახდინეს საზოგადოებაზე, თუმცა ჩვენი შეგრძნებები ან გამოსახულების შეფასება არანაკლებ დამოკიდებულია ასევე თვით ჩვენივე აღქმის შესაძლებლობებზე. თანამედროვე ადამიანი შეეგუა გაქვავებულ გამოსახულებებს იმდენად, რომ მათ გარეშე ცხოვრება ძნელად წარმოუდგენია. ვიზუალურად აღქმული ქვეცნობიერში იღექება და მიკროსკოპული დოზებით კვებას ადამიანს. მწერალი ხშირად სწორედ ნანახი ფოტოებისა და ფილმების მიხედვით წერს რადგან წარმოსახვაში ემოციები ფოტოებს უკავშირდება ან მულტიმედიურ გარსშია გახვეული – მხოლოდ ნანახი კადრების კადრების რეკომბინაცია ხდება და არა განცდილის. ფოტოგრაფიის დაბადებამ იმოქმედა ფანტაზიის მოთხოვნილების გაჩენაზე და იგი უბრალო ტექნიკურ საშუალებად გადააქ-

ცია. საინტერესოა რომ „საღეჭ განთიადებში“ არის ერთი ასეთი ეპიზოდი: „პირველი ჯარისკაცი ჩემ წინ გახობდა. თავიდან ანაკონდა მეგონა, მაგრამ ანაკოდას გამოჩენა თავთუხებში აბსურდს გავდა, შემდეგ ვიფიქრე, გარეული ტახია-მეთქი, ცვდილობდი, გამეხსენებინა გადაცემა ტახებზე“ (ჯიშკარიანი 2017: 95). რომანში არამხოლოდ ადამიანის ბინოკულარული მზერაა ობიექტივს მიმსგავსებული, არამედ მწერალი ცდილობს, ყოველივე ვიზუალურად წარმოვიდგინოთ, ხოლო ის, რაც გმირმა უნდა გაიხსენოს, ასევესაკუთარ ბიოლოგიურ ინტერნეტში წარსულში ნანახი ვიზუალური მასალის ბაზიდან უნდა მოიძიოს.

მასმედიის აქტიური ჩართულობა ლიტერატურაში ეკფრასისის განვითარების შემდგომ ეტაპად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

ეკფრასის ერთმნიშვნელოვანი განმარტება არ არსებობს. ეკფრასისის გაგება ჩნდება ბერძნულ-რომაულ რიტორიკაში. იგი ხასიათდება, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების აღწერა და ზოგადად აღწერითი მეტყველება იმგვარად, რომ მკითხველს თვალს ნათლად წარმოუდგეს აღსაწერი ობიექტი. ეკფრასისის მრავალფუნქციონალური გამოყენება ჩვენი დროის კულტურაში, გაზრდილი ვიზუალური მოთხოვნილებითაა განპირობებული. თანამედროვე ადამიანის ცხოვრება ყოველდღიურად ვიზუალური სახეებისა და ნიშნების აგრესიულ შემოტევას – ექსპანსიას განიცდის, რომელიც დიდი დოზით სუბლიმირდება და უერთდება ტექსტს. ვიზუალური საწყისის ვერბალიზება ლიტერატურის ჩვეული ხერხი გახდა. მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოდან, ლიტერატურაში სულ უფრო და უფრო იკვეთება ამ ტენდენციების ნიშნები. სიტყვების საშუალებით გამოსახულების შექმნა, განაპირობებს ტექსტის სინთეზურ ხასიათს. დღეს ეკფრასისი კომიქსებსა და ლიტერატურულ სამაგიდო თამშებში ფსევდოგრაფიკული ხასიათის ელემენტებთან ერთად არსებობს. აღსაწერ ლიტერატურულ პასაჟებს ვიზუალური ნიშნები და გამოსახულებები ენაცვლება.

ზურა ჯიშკარიანის „საღეჭ განთიადებში“ ეკფრასისი, ვიზუალური ნარატივის სახით გვევლინება. ჩიტის და ლიანდაგების იკონური გამოსახულებები ტექსტის გვერდით ცარიელ მინდორზე ტექსტთან ერთად თანაარსებობს. ის ტექსტის შინაარსობრივ მხარეს ასოციაციურ მნიშვნელობას აძლევს. ეს არ არის ილუსტრა-

ცია, არამედ ინტერნეტ ტექსტისთვის დამახასიათებელი გიფებისა და მოძრავი იკონური ნიშნების გადატანა ციფრული სამყაროდან ფურცელზე. მსგავსი ვიზუალური და ტექნოლოგიური ჩანართები უცხო არ არის ლაშა ბულაძის წიგნში „პატარა ქვეყანა“, სადაც მკითხველს წიგნის კითხვის პროცესში ინტერნეტის გამოყენებაც უწევს. გურამ მეგრელიშვილის „საქართველოს ალტერნატიული რუკა“ კი QR კოდს შეიცავს და მკითხველს კითხვის პარალელურად საკუთარ მობილურ ტელეფონში ფოტოების ნახვაც შეუძლია.

ჯიშკარიანის თანამედროვე ტექსტი გაჯერებულია ვიზუალური ნიშნებით. მანქანური ტექნოლოგია ბელესტრისტიკაში ნელ-ნელა შემოიპარა და სულ უფრო და უფრო დიდ ადგილს იკავებს. აღსანიშნავია ობიექტიც არა ფერწერული ტილო, არამედ მედიარეალობის რომელიმე გამოვლინებაა.

მწერალი აღნიშნავს: „ვილაცის ცხოვრება რომელიმე სატელევიზიო არხს ჰგავს, ზოგის – კონკრეტული პროდუქტის რეკლამას, ვილაცის – კონკრეტულ შოუს“ (ჯიშკარიანი 2017: 75). ან: „აქ ისმის დაძაბული მუსიკა და წამყვანი ახალი ნოტიო აგრძელებს თხრობას: მოგზაურობა კავკასიური ენთოგეების სამყაროში თქვენს საყვარელ წამყვანთან, მწვანე კაცთან ერთად“... „კამერა ნაეზდს აკეთებს და მთაზე ვდგავარ მე, ოღონდ მწვანე. გადაცემის ქუდის სასიამოვნო ჰიპნოზური მელოდია ქრება და მე ვინყებ ლაპარაკს“.

ავტორი არამხოლოდ გამუდმებით მიისწრაფვის აღსანიშნავი მოვლენების ვიზუალად წარმოჩენისაკენ, არამედ ცნობიერადაც ფიქრები ვიზუალურად წარმოუდგება: „მინის ზანზარი იქ, სადაც შენ ქვევით გადის მეტრო – ქალაქი ფიქრობს, ფიქრობ შენც, თუმცა აზრები არ გაგაჩნია, მარტო ვიზუალები“ (ჯიშკარიანი 2017: 23).

ეკფრასისის გამომსახველობითი ფუნქცია რეალიზდება მთლიანი მხატვრული ნაწარმოების კონტექსტში. ავტორის საერთო კონცეფციასთან შესაბამისობაშია. ავტორი აფართოებს მხატვრული სამყაროს ჩარჩოებს მის მიერვე შექმნილი სინამდვილეებს შორის. ეკფრასისის დახმარებით ავტორი ახერხებს გადმოსცეს განსაზღვრული ემოციონალური სიახლოვე თავის გმირთან. სურათი, თითქოს ცოცხლდება მკითხველის მზერაში. მხატვრული ეფექტი მიიღწევა მოცემულ სიტუაციაში კონტრასტული სტატიკური აღწერით და ნარატივის დინამიზმით, სადაც მთლიანდება ერთი

მხატვრული ხერხით. ის, რაც უნდა წარმოვიდგინოთ, არის არა ფერწერული ტილო, როგორც ეს შუასაუკუნეებში იყო, არა კინო-ფილმი, როგორც ეს ფუტურისტულ ტექსტებში გვხვდება, არამედ სატელევიზიო გადაცემა: „როცა ტვინი გადაწვას უახლოდება, სულ მერთვება ეს თრიფი: თითქოს იაფფასიან რეალითი შოუში ვარ, სადაც ყოველ ხუმრობაზე ხმის ოპერატორი სიცილის საუნდს რთავს, შიგადაშიგ კი მაყურებლების კომენტარებიც მესმის“.

ამგვარად, სიმულაციური რეალობა რომანში ეკრანული ნარატივით არის გადმოცემული, რომელიც ეკფრასისის თავისებური გამოვლინებაა. ამ ყოველივეს გარკვეული მიმართება აქვს საუკუნის წინ ქართულ ლიტერატურაში დაწყებულ პროცესებთან.

ამჯერად, ჩვენ ჯიშკარიანის მხოლოდ ბინოკულარულ ნარატივს და რეალობის ავტორისეულ ხედვას შევხებით, თუმცა შეგვიძლია ვივარაუდოთ რომ ჯიშკარიანის ნარატივის გადაძახილი ბურჟუაზიის თხრობის სტილთან ქართული თანამედროვე ნარატივის ზოგად ტენდენციებზეც მიანიშნებს.

## **დამოწმებანი:**

**გასეტი 1992:** გასეტი ხ. ო. *ხელოვნების დეჰუმანიზაცია*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1992.

**ლოსევი 1993:** ლოსევი ა. *დუმელი*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1993.

**პაიჭაძე 2018:** პაიჭაძე თ. *მოდერნიზმი და ქართული ლიტერატურა ტექსტი, როგორც კულტურა*. თბილისი: ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2018.

**ჯიშკარიანი 2017:** ჯიშკარიანი ზ. *საღეჭი განთიადები უშაქროდ*. 2017.

## კულტურის ეკოლოგიისათვის

თავის დროზე აკადემიკოს დიმიტრი ლიხაჩოვის მიერ გამოყენებული ტერმინი „კულტურის ეკოლოგია“ სულ უფრო მზარდი საფრთხეების პირობებში ბუნებისა და კულტურის ეკოლოგიების ერთმანეთთან გათანაბრებას გულისხმობდა. თუმცა მნიშვნელობათა გაფართოებამ, რომელიც ასეთ ფართომასშტაბიან იდეებს ახლავს ხოლმე, დღის წესრიგში თვით კულტურის ისტორიის მართებული, ობიექტური ანალიზის აუცილებლობა დააყენა. ქართულ გარემოსთან მიმართებით ეს აუცილებლობა დაახლოებით ასე შეიძლება ჩამოვყალიბოთ: დაგვიცავს და გადაგვარჩენს არა ნებისმიერი, არამედ კულტურის ისტორიის მხოლოდ ის ვარიანტი, რომელიც ობიექტურობაზე, მიუკერძოებლობასა და სრულფასოვან კრიტიკულ ხედვაზე იქნება დაფუძნებული. სწორედ ასეთ მიზანს ისახავს პოეტის, ესეისტისა და სხვათა შორის, პროფესიით ეკოლოგის, ნუგზარ ზაზანაშვილის, ახალი ნიგნი „რუსოფობია“, რომელიც მკითხველს გამომცემლობა „არტანუჯმა“ მიანოდა.

ნიგნის ავტორს საგანგებოდ დასჭირდა სათაურის პოეტიკის აქცენტირება და იმის აღნიშვნა, რომ სიტყვა „ფობია“ აქ გამოყენებულია უფრო თავისი პირველადი მნიშვნელობით, ბერძნ. ფობოსზე დაყრდნობით, რაც შიშს ნიშნავს („ეს არის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი სულისკვეთებიდან ბუნებრივად მომდინარე პათოსი, რუსეთის იმპერიის, დამპყრობლის მიმართ გამოწვეული პათოსი და ამ კონტექსტში, თუკი ბოლოსართ „ფობიას“ თავის თავდაპირველ მნიშვნელობას დავუბრუნებთ... ჩვენს ბევრ ცნობილ მოღვაწეს თუ „უცნობ“ თანამემამულეს სჭირდა და სჭირს რუსოფობია და ეს არა მგონია, გასაკვირი იყოს...“ – ნ. ზაზანაშვილი). მართლაც, პოეტური იმპერიალიზმის საფუძვლიანი კვლევა მიხაილო ლომონოსოვიდან ევგენი ევტუშენკომდე იმ პრინციპით, როგორსაც ამას ნიგნში ვხედავთ, აღძრავს არა იმდენად ზიზლს (ეს საკითხის გამარტივება იქნებოდა), რამდენადაც შიშს მეზობელი ქვეყნისადმი, რომელსაც XXI საუკუნეშიც არ სურს უარის თქმა სხვათა ინტერესების უგულვებელმყოფელ, როგორც თვითონ მიიჩნევს, განვითარების სრუ-



ლიად განსაკუთრებულ გზასა და შინაარსზე. საგულისხმოა, რომ ეს სიტყვა „რუსოფობია“ პირველად დიდ მისტიფიკატორად ნოდებულ, „რუსეთის ღვთიური არსისა და ღვთიური მისიის შესახებ ახალი მითის, მეტამითის შემქმნელ“ ფეოდორ ტიუტჩევის უხსენებია 1867 წელს თავისი ქალიშვილისადმი გაგზავნილ წერილში. ეს ის ტიუტჩევაა, რომელიც თავისი ცნობილი იმპერატივით მუდმივად ელობებოდა, ასე ვთქვათ, ბლოკავდა, რუსეთის ისტორიაში შეღწევით ამ ქვეყნის რეალური სახის აღმომჩენთა მისწრაფებას ნათელი მოეფინათ „ამოუხსნელი“ რუსული სულისთვის: „Умом Россию не понять./ Аршином общим не измерить./ У ней особенная статья./ В Россию можно только верить...“ ამ სტრიქონებს, მართლაც, ციტადელის სიმაგრე აღმოაჩნდათ. მას უკან დღემდე აფარებენ თავს არა რეალობის, არამედ ილუზორულობის მომხრენი, რომელთა რიცხვი, სამწუხაროდ, ძალზე დიდია.

უნდა ითქვას, რომ ნუგზარ ზაზანაშვილმა სრულიად „არამომგებიან თემას“ მოჰკიდა ხელი, თუნდაც იმ კონტექსტის გამო, რომელშიც ვარსებობთ („საქართველოს ბევრ ადგილზე რუსოფობია კი არა, რუსოფილია სჭირთ...“ – ნ.ზაზანაშვილი), თუმცა ყველა სირთულე, რომელიც მას ახლდა (პირველ ყოვლისა, რუსეთისადმი, როგორც ხალხთა უანგარო მოსარჩლისადმი, საბჭოთა ისტორიოგრაფიის, და არა მარტო მის მიერ დამკვიდრებული აზრი) ანალიზის სიღრმითა და მაღალი პროფესიონალიზმით დაძლია. სწორედ ამიტომ გამოვიდა, როგორც ითქვა, „რუსოფობია სიძულვილის გარეშე“, რაც მსგავსი თემების დამუშავების პროცესში ერთადერთი სწორი ორიენტირია.

„რუსოფობიაში“ ცნობილი პოეტების მოღვაწეობის ე.წ. ქრონოლოგიურ ჭრილი არა მარტო მითისქმნადობის ხარისხის მიხედვით იქმნება, არამედ თითოეული ავტორის ღრმად ინდივიდუალური, ცოცხალი შემოქმედებითი პორტრეტით, რომელიც პოეტური ტექსტების საფუძვლიან ანალიზზეა დაფუძნებული. ამიტომაც ამ ნიგნში ტიუტჩევი, პირველ ყოვლისა, დიდი ლირიკოსია, ველიმირ ხლენიკოვი „რუსული პოეზიის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე ნიჭიერი და საინტერესო პოეტი“, ხოლო მარინა ცვეტაევა „ბრწყინვალე, ფაქიზი, ტანჯული ლირიკოსი“.

საგულისხმოა ერთი ისტორიული პარალელიც, რომელიც „რუსოფობიის“ ჩანაფიქრისა და შექმნის მოტივაციას ეხება. მართალია, კონტექსტი რამდენადმე განსხვავებულია, მაგრამ XX საუკუნის დასაწყისშიც, როდესაც ახალი შემოქმედებითი თაობა დიდი პასუხისმგებლობით ემზადებოდა საქართველოს დამოუკიდებლობის შესახვედრად, ამასთან გრიგოლ რობაქიძის განმარტებით, „მნიშვნელოვან უღელტეხილს მოჰყვა ქართული რენესანსის გამოსახვა“, კრიტიკული თვითანალიზის კვალდაკვალ აქტუალიზდა ე.წ. მზერის ორმხრივობა: შიგნიდან გარეთ და გარედან შიგნით. შესაბამისად, ევროპის მრავალი ქვეყნის ისტორიული გამოცდილების ტრანსლირების პრაქტიკასთან ერთად (გ. ქიქოძე, მ. ჯავახიშვილი, კ. გამსახურდია) გაჩნდა რუსეთთან ორსაუკუნოვანი ურთიერთობის ახლებურად დანახული და თამამი გააზრების საჭიროებაც. იგი ორი ძირითადი ნიშნით წარიმართა: რუსული კულტურტრეგერობის გაზვიადებული მნიშვნელობის გადაფასება (ტ. ტაბიძე, კ. გამსახურდია, ვ. კოტეტიშვილი) და რუსეთის შესახებ კულტუროლოგიური დისკურსის შექმნით აქამდე არსებული სტერეოტიპების რღვევა და რეალური სურათის შექმნა. იმ წლებში გრ. რობაქიძე ქმნიდა სრულიად გამორჩეულ ფსიქო-მენტალურ ჩანახატებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხის შესახებ (ცხადია, ევროპული, განსაკუთრებით კი გერმანული, კულტურის შესახებაც) და იქვე კულტურულ პრიორიტეტთა შეფასებით (რად ღირს თუნდაც მისი რუსული კლასიკისადმი მიძღვნილი ესეების კრებული) ახდენდა რუსი ერის პორტრეტირებასაც. ყველაფერი ეს ფართოდ გახელილი თვალების ეფექტს ქმნიდა და მომავალი დამოუკიდებელი ქვეყნის თვითდამკვიდრებას ემსახურებოდა. ჩვენ უნდა გაგვეცნო არა მარტო საკუთარი თავი, არამედ გარს მომდგარი სამყაროც, რომელშიც საკუთარ ადგილს ვეძებდით და რომელსაც ამ მიზეზის გამოც სწორი აღქმა-გააზრება სჭირდებოდა.

ნუგზარ ზაზანაშვილის „რუსოფობიის“ კითხვისას მსგავსი განცდა გვეუფლება: სახელმწიფოებრიობის ჩამოყალიბების პროცესის წარმატებით დასრულებისთვის დღეს ჩვენთვის საჭიროა არა მარტო სრული დეკომუნიზაციის განხორციელება, რომელიც თავისთავად ურთულეს ამოცანათა რიგს მიეკუთვნება, არამედ თვით თავისუფლებისა და მისი კანონების სწავლა. მითებით გადატვირ-

თული ცნობიერების ფილტრაცია თვით ამ მითების დეკონსტრუქციით კი დაიწყო, მაგრამ ამით მხოლოდ გავანაწყენეთ საზოგადოების გარკვეული ნაწილი, რომელსაც არ სურდა და არც ახლა სურს მათგან გათავისუფლება. კარგად მახსოვს გრიბოედოვის საქართველოსთან დამოკიდებულების რეკონსტრუქციის ეტაპზე, როდესაც განხორციელდა მარტივი რამ (ამ პროცესში მეც მივიღე მცირედი მონაწილეობა), მეტი დატვირთვა მიეცა მისი ბიოგრაფიის ზოგიერთ დეტალს (მაგ. პირად მიმონერას, ეკონომიკური პროექტის შედეგებს, აქტიურ ჩართულობას 1828 წელს სამხრეთ საქართველოში სომეხთა გადმოსახლების პროცესში), მოვლენები და ფაქტები მეტი ლოგიკურობით დაუკავშირდა ერთმანეთს, ზუსტად იმავე პერიოდში სპეციალისტთა ერთი ნაწილი საბჭოთა სტილით შესრულებულ ერთი შეხედვით ყავლგასულ ტრივიალურ ისტორიებს, იგივე მითებს, მიუბრუნდა გრიბოედოვის საქართველოსადმი უანგარო სიყვარულის შესახებ. ამ ძველ-ახალი ინტერპრეტაციების უმრავლესობა ინფანტილური იყო. ამასთან დაკავშირებით ნ. ზაზანაშვილი იმონებს ერთ მეტად საგულისხმო ფაქტს, სამოციან წლებში კ. გამსახურდიას მიერ გამოთქმულ პროტესტს, გამოთქმულს ქართულ პრესაში ამ თემით სპეკულირების წინააღმდეგ. აი, რას წერდა თურმე გაზეთ „კომუნისტის“ რედაქტორს ღია წერილში კ. გამსახურდია: „მე ვამტკიცებ, მომავალი თაობები შეაჩვენებენ იმათ, ვისაც ქართული მწერლობა და ქართველი ხალხი ინტელექტისმიერი ვასალობისკენ მიჰყავს. ხომ არის ეს უდიდესი „პოდხალიმოზის“ ნიშანი, როცა გაზეთების მჯალბნელები სწერენ: „გორკი და საქართველო“, „გრიბოედოვი და საქართველო“, „მაიაკოვსკი და საქართველო“. ნუთუ ისე უნდა დავბრმავდეთ, რომ არ გვესმოდეს -ეს მწერლები და არც არავითარი მწერლები ამქვეყნად საქართველოს თანატოლნი არ არიან...“.

„რუსოფობიის“ ავტორიც აშკარად შენუხებული ჩანს ქართველთა ასეთი „თანმიმდევრობით“: „ამ ნარკვევის დაწერა გადამაწყვეტინა ზოგიერთი ჩვენი ინტელექტუალის კიჟინმა ქართველებსათვის დამახასიათებელი დაავადების, რუსოფობიის შესახებ“. სინამდვილეში კი, ეს კი, ძმები სტრუგაცკების გამონათქვამს თუ გამოვიყენებთ, სხვა არაფერია, თუ არა თავისუფლების ფობია ანუ თავისუფლების შიში. და მაინც, რა უნდა იყოს რუსეთის ესოდენი

ამბიციურობის მიზეზი? სად გადის ზღვარი დასაშვებსა და დანაშაულთან გათანაბრებულ დაუშვებელს შორის? ნ. ზაზანაშვილი ამ კითხვებითაცაა პროვოცირებული. იქნებ ყველაფერი „იმპერიის გიგანტურ სხეულზე ნაციის მოკლე, ვიწრო კანის გადაჭიმვით“ დაიწყო, მოგვიანებით კი გაჩნდა მიდრეკილება უფრო მეტისად: უკვე არსებული „დიდი კულტურის რესურსის ცივილიზაციის ფანტომზე გადაჭიმვა?“. ე.ი. იმგვარი კულტურით აპელირება, რომელსაც პრეტენზია აქვს, იყოს ცივილიზაცია? (გ. ზედანია). წიგნში ამგვარი ეჭვების „ლეგიტიმურობის“ დამადასტურებელ არაერთ საბუთს იპოვით.

ის, რომ „რუსოფობიაში“ წარმოდგენილი დიდი პოეტების წარმოსახვა ვერაფრით უპირისპირდება და ვერც თავისუფლდება „ოტჩინას“ დერჟავული მიდრეკილებებისგან, წიგნის ავტორისთვის ნაკლებად სასიამოვნო მოვლენაა. პუშკინის მიერ პოლონეთის აჯანყების გმობა (რის გამოც მას საკუთრივ რუსმა ფილოსოფოსმა გიორგი ფედოტოვმა „თავისუფლებისა და იმპერიის მომღერალი“ უწოდა, უახლოესმა მეგობარმა, ვიაზემსკიმ, კი შეახსენა, რომ „პოეზია ჯალათების მოკავშირე არ არის“), თვით იოსიფ ბროდსკის მიერ კი ჯერ კიდევ 1992 წელს უკრაინის დამოუკიდებლობის გაშარჟება შემდგარი ფაქტია, თუმცა მათი არსებობა მაინც ძნელად დასაჯერებელია და ახსნას ითხოვს. ნ. ზაზანაშვილის, როგორც ავტორის, ინტუიციას თუ გავყვებით, პოეტთა ამგვარი თავგამოდება გამარჯვებულის ანუ ძალის თაყვანისცემთა, მით უმეტეს, თუ ეს გამარჯვებული ძალა შენი სამშობლოა. ამ ლოგიკით კი თვით ტოლსტოიც რომ იყო, ჩრდილოეთ კავკასიაში სხვის დასაპყრობად მოსული ადგილობრივ მკვიდრს „თათარს“ უწოდებ, ხოლო მის ზურგს, რომელსაც დატყვევებული და ცხენზე შემოსმული შენი თანამემამულის, ამ მოთხრობაში ჟილინის, თავი ეხლება, სუნიაანს... (იხ. ლ.ტოლსტოი, „კავკასიელი ტყვე“).

მართლაც, იყო თუ არა იმდროინდელი კავკასია (ჩრდილოეთიც და სამხრეთიც) დანახული, როგორც მშვენიერი, თუმცა უვარგისი ხალხით დასახლებული მხარე? „რუსოფობიაში“ ეს თემა საფუძვლიანადაა განხილული და არგუმენტირებულიც. პირველი მთავარმართებლების ცნობილი თუ ნაკლებად ცნობილი რეპლიკებიდან ვიდრე დეკაბრისტების „Русская правда“- მდე მკითხველი

თვითგანმნდის რთულ გზას გადის, სადაც ილუზიებისთვის ადგილი არ რჩება. იმონმებს რა კატია ჰოკენსონის წერილს „ლიტერატურული იმპერიალიზმი, ნაროდნოსტი და პუშკინის მიერ კავკასიის გამოგონება“, ნ. ზაზანაშვილი თანმიმდევრულად წარმოგვიდგენს დიდი პოეტის (ეს კი პუშკინია) კავკასიური ნარატივის ზემოქმედების ძალას, რუსულ ცნობიერებაში ამ უცხო და მიმზიდველი ადგილის მითოლოგიზების მზარდ ტენდენციას. ამ მხრივ სრული დამთხვევაა „რუსოფობიასა“ და ამ უკანასკნელ წლებში რუსეთის შესახებ შექმნილი კულტუროლოგიური ნაშრომის „ნატაშას ცეკვის“ ავტორის ორლანდო ფაიჯესის შეხედულებებს შორის. არც სიუზი ფრანკი უნდა იყოს შორს ქვეყნარტებისგან, როდესაც აცხადებს, რომ, ვთქვათ, ლერმონტოვისთვის კავკასია ბიბლიური დაკარგული სამოთხის სიმბოლოაო. ის უზუსტობანი, რომელსაც პუშკინ-ლერმონტოვი თუ სხვები ამჟღავნებდნენ, ნ. ზაზანაშვილისთვის კავკასიის „ზერელე რომანტიზაციისა“ და მისი „იმპერიალისტური მსოფლმხედველობის პრიზმაში (ველურობა, პრიმიტიულობა, ვერაგობა, პირსისხლიანობა) დანახვის“ ცალმხრივობის დადასტურებაა.

არის წიგნში მთელი რიგი ავტორებისა (ვლადიმირ სოლოვიოვი, ვიაჩესლავ ივანოვი, ალექსანდრე ბლოკი, ველიმირ ხლენიკოვი, ვალერი ბრიუსოვი, ოსიპ მანდელშტამი და სხვ.), რომელთა შემოქმედებაც XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ძიებათა ვრცელი პანორამის წარმოდგენას ითხოვს. ნ. ზაზანაშვილი ამ პანორამას დიდი დამაჯერებლობით წარმოგვიდგენს და თავისი წიგნის საუკეთესო, გაუნელებელი ინტერესით საკითხავ მონაკვეთებად აქცევს. ასევე ძლიერია მისი წმინდა წყლის კრიტიკული დისკურსიც, პოეტური ტექსტების სიღრმისეული ანალიზის უნარიც (აკი, შესავალშივე თქვა, პოეზია უკეთ ვიცო), დროის საკმაოდ ვრცელი არეალის მომცველ ლიტერატურულ სტილთა და მიმართულებათა ადეკვატური ინტერპრეტაციები. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისტორიულ, ისტორიოსოფიულ თუ ფილოსოფიურ ჭრილში დანახული დროისა და სივრცის მონაცვლეობა, რომელიც სახეს უცვლის თითქმის ყველასა და ყველაფერს, გარდა ერთისა: რუსული პოეზიით გაცხადებულ იმპერიალისტურ მსოფლალქმას, სხვათა ჩაგვრისა და შევიწროების მხარდაჭერასა და გამართლე-

ბას. რად ღირს თუნდაც ჩვენი მწერლობის დიდ მეგობრად შერაცხული ევგენი ევტუშენკოს მეტამორფოზა, რომელიც ნილაბთა ახსნას უტოლდება. მართლაც რომ, „...Что-то пели, что-то ели, что-то Шота Руставели...“.

ნუგზარ ზაზანაშვილის „რუსოფობია“ რუსული პოეზიის რამდენადმე უჩვეულო რეტროსპექტივაა. ის, ფაქტობრივად, მკითხველისთვის მართალი, შეულამაზებელი ინფორმაციების მინოდების საუკეთესო ტრადიციის გამგრძელებელიცაა. როგორც იტყვიან, ჩვენ არა ვართ განებივრებული მსგავსი ნიგნებით, არადა მათი ნაკლებობა სულ უფრო მეტად იგრძნობა. ოთარ ჭილაძის სიტყვები, რომელიც ავტორმა ეპიგრაფად გამოიყენა, ზედმინენითი სიზუსტით ასახავს მდგომარეობას, რომელშიც ვიმყოფებით. ესაა უთანასწორო და დაუსრულებელი ომი თვითგადარჩენისთვის, სადაც სიტყვაც ბრძოლის სრულუფლებიანი იარაღია. მთავარია გვახსოვდეს მარტივი ჭეშმარტება: „ჩვენ ვიდრე ვიბრძვით, იქამდე ვართ ანგარიშგასანევი მტრისთვისაც და მოყვრისთვისაც...“ (ო. ჭილაძე). „რუსოფობიაც“ ბრძოლის ის ფორმაა, რომელმაც უშედეგოდ არ უნდა ჩაიაროს.

ამირან არაბული

„ხმალო, ხევსურეთს ნაჭედო...“

„გაგიცვდა, საქართველო,  
მეფის ერეკლის ხმალი“.  
ხალხური

„ირუბაქიძემ იგრძნო სიკვდილი – და კვდიდან უე-  
ცრად ხმალი ჩამოვარდა. ხალების რკინა ორად გადატყდა“.

გრ. რობაქიძე

„მე ვარ ავი მუსაიფი კახთ ბატონის ირაკლისა“.

ნარნერა ერეკლე მეფის ხმალზე

საქართველოს ისტორია, დღიდან დასაბამისა, გაუთავებელი ომების, უწყვეტი სისხლისღვრის, შინაურთა ღალატისა თუ უცხოთა მოძალების, უმონყალო რბევა-ანიოკების, მრავალი საარაკო გამარჯვებისა და, ასევე, არაერთი მწარე მარცხის მრავლისმეტყველი ისტორიაა.

რა ჯურისა და ჯილაგის მტერთან აღარ უომიათ ჩვენს სახელოვან წინაპრებს, სად აღარ უღვრიათ და უნთხევიათ სისხლი ქველ ქართველ მეომრებს და, მაინც, მიუხედავად ენითუთქმელი, შემზარავი ავბედითობებისა, სასნაულებრივად გადარჩა და დღემდე მოვიდა ჩვენი ჯიში და გენი – არ გავენყდით, არ გადავშენდით, ავისმსურველთა გულის გასახარად არ დავინრიტეთ...

რამ გვიშველა, რამ გვიხსნა და გადაგვარჩინა, რა იყო ის ძალა, რისი წყალობითაც შევინარჩუნეთ მამული, ენა, სარწმუნოება, ეროვნული მეობა, სახე და ნიშატი; ვინ იყვნენ ის ჩაუქი ვაჟკაცები, ომში შესვლა („შთაბრიალება“) ლხინად რომ უჩნდათ, ომახიანი სიმღერით და თავზარდამცემი ყიჟინით რომ ხვდებოდნენ

მტრის ურდოებს და სამარადისოდ ხუჭავდნენ თვალს სისხლით გაბასრულ ბრძოლის ველზე. ღვთისაგან ერთგვის ნაბოძები საკუთარი სიცოცხლის ფასად იცავდნენ მამულის ღირსებას, კაცობის ძარღვს; წარბშეუხრელ, უშიშარ, გასაკლდევებულ ებგურებად იდგნენ მშობლიური მიწა-წყლის სადარაჯოზე და დღემუდამ ფხიზლობდნენ, რათა საკადრისი მიეზლოთ თავაშევებული, გავეშებული, სულით და სახით ბარბაროსი მოძალადისთვის...

ჩაიარეს ცოდვა-ბრალით აღსავსე წლებმა და საუკუნეებმა; ჟამთა უსასრულობაში კრიალოსანივით ჩაიმარცვლა უთვალავი დღე და ღამე; იშფოთეს და იბობოქრეს აშარმა ქარაშოტებმა; სისხლის წვიმებმა წითლად ღებეს მდინარეები; ძირისძირობამდე დააღბეს და გააჟიეს ჩვენი სათაყვანო მთა და ბარი; **„ძღვევაი საკვირველიც“** გამოგვიცდია და დამარცხების ბაღლამიც გვიგემია; დიმიტრი თავდადებლებიც გვყოლია და მოლაღატე, ქვეგამხედვარი ყორღანაშვილებიც...

**„სათქმელად ადვილია, საქნელად – ძნელი“**, – შეგვახსენებს ხალხური სიბრძნე.

მართლაც ძნელია (შეუძლებელი თუ არა!), გონების თვალი ჩაადევნო უმთენარო საუკუნეების სიღრმეებს და ცხადლივ გაისიგრძეგანო დიდი თუ მცირე მასშტაბის ისტორიული მოვლენების თავი და ბოლო, საწყისი და კენწერო, მატთანებში ამოკითხულით აღადგინო და გაინამდვილო საქართველოს შორეული წარსულის მართალი, რეალისტური სურათები...

**„...დაითვრნეს ისარნი სისხლითა და ხრმალნი ჭამდეს ხორცთა მტერთა“**, – იტყვის მემატთანე და ამ ლაკონიური მხატვრული პასაჟით (ეპიური ტილოს ტოლძალ სათქმელს რომ იტყვს) ხაზს გაუსვამს არა მხოლოდ ქართველ მებრძოლთა ვაჟკაცურ შემართებას, არამედ მათი იარაღის არაჩვეულებრივობასაც.

მტრის ძღვევის სურვილით გახელებული ხმალი, ვითარცა იმედი, შემწე და მეოხი თავისი პატრონისა, დაუნანებლად მუსრავს მოწინააღმდეგეს; მეომარი თითქოს აღარც ჩანს, ფხამოპირული მახვილი გამოსულა ასპარეზზე და მწარე დღე გაუთენებია გადამთიელთათვის...

**„მჭრელი და ფხაშეუშლელი“** ფრანგულის, გორდას, ჭარულისა თუ დავითფერულის გამონაკრთომი ელვითაა განათებული ქართ-



ლის ცხოვრების „დიდი ღამეები“, ლუსკუმი, უჩინ-უკუნი ხრამები და ხეობები, სავალად ძნელი საცალფეხო ბილიკები და სახიფათო გზა-ხვეულები... განათებული და გათენებული!..

ამიტომაც სარგებლობს ხმალი ქართველი ხალხის განსაკუთრებული, კრძალული სიყვარულით; ამიტომაც ქმინდნენ უსახელო მთხრობელნი თუ მელექსენი „ხერხემლის მალეების გამკვეთი“ პირ-შეურცხვენელი ხმლების შესახებ რეალური საზრისით დაუჯერებელ ამბებს, ლექსებს, ლეგენდებს...

ეთნოგრაფიული ცნობით, ხევსურეთში ხმლებს ორ რიგად ყოფდნენ: „ჯიშიანი“ და „უჯიშო“. ჯიშიანი ხმლები იყო „ფრანგული“, „დავითფერული“ და „გორდაფრანგული“. ეს ხმლები გამოირჩეოდა ჭედის სიმტკიცით, ჭრით, ფოლადის მალალი ხარისხით. უჯიშო ხმლებად ითვლებოდა „ჭარული“ და „ლეკური“. ჯიშიანი ხმლები გაცილებით ძვირად ფასობდა, რაც მათ აშკარა უპირატესობაზე მეტყველებს.

წარმოდგენას ხმლის ჯიშიანობასა და უჯიშობაზე პოეტურ სიტყვაშიაც უპოვია გამოძახილი:

**ხმალსა ჯილაგად იკითხვენ,  
მემრ იყიდიან რკინასა,  
მამებს შენისთანაი,  
არ ჰკარგავს თავის ჯილაგსა...**

უსულო საგნების სახელდება „ჯიშიანად“ და „უჯიშოდ“ ანალოგიურია ამიერ საქართველოს მთიელთა გენეალოგიური სტრუქტურისა თუ დიფერენციაციისა. ადამიანთა საზოგადოების წარმომადგენელთა „ჯიშიანობისა“ და „უჯიშობის“ ნიშნით დაყოფის ძველთაძველი წესის გადატანა და გავრცელება საომარ იარაღზე რამდენადმე უჩვეულო, მოულოდნელი და, ამასთან, მრავლისმთქმელი ფაქტია!..

შვილივით უვლიდა და ეფერებოდა ნიადაგ მტრის მომლოდინე ქართველი თავის პირბასრ, ჯაჭვის მჭრელ ხმალს; „დღე-შუ“ ლესავდა, უმარილო დუმით პოხავდა, აპრიალებდა, ფერავდა, ჟანგის ნასახს არ აკარებდა და „სამამაცოს“ მხარეს, გამოსაჩენ ადგილას კიდებდა საცხოვრებელი სახლის კედელზე ანდა დედაბოძზე...

ჩამორეკდა ძნელბედობის ჟამი, ჩამოივლიდა წერამწერელი, **„სისხლის მწვიმელი ღრუბელი მოეფინებოდა ქართლსა ზედა“**, კალიასავით მოედებოდა მტერ-დუშმნის **„ვარსკვლავთაებრ ურიცხვი“** ლაშქარი ყოვლადნმიდა ღვთისმშობლის წილხვედრ ქვეყანას და მუხლში ქარჩამდგარ ხვადებზე ამხედრებულ მოყმეთა მზერაში რისხვის ნაპერწკალი გაკრთებოდა...

მიდიოდნენ **„არწივების ასაფრენი“** მჭექარე სიმღერებით და ხშირად წასულთაგან ამბის მომტანილა თუ გადაურჩებოდა ფიცხელ, ხელჩართულ ბრძოლას...

უტეხ სულელებში სამშობლოს სიყვარულის სხივი ღვიოდა და, აბა, უცხო თესლისა და ტომის სათარეშოდ ვინ აქცევდა **„სამშობლო დედის ძუძუს“!** ფანატიკური ერთგულება ყოველივე მშობლიურისა, ქართულისა, თავგადაკლული ტრფიალი წინაპართა ძვალ-სისხლით განედლებული მიწისა პირადულს ავიწყებდა ჭეშმარიტ მამულიშვილებს... სისხლის მენამული მელნით იწერებოდა მრავალტანჯული, მუდამ ვერაგულად ნალალატარი, ობოლი და მიუსაფარი, მაგრამ ღვთისმშობლის მიერ გამორჩეული ქვეყნის ისტორია.

ნუგეშად და სამომავლო ზნეობრივ გაკვეთილად რჩებოდა ქვაში ამოკვეთილი ეპიგრაფია: **„ჰოი, მომავალნო და წარჩინებულნო ამა მოკლისა სოფლისანო, ნუ ვინ გაგვიცუდებთ ჭირნახულსა ამას ჩვენსა, რამეთუ აღვესრულენით სამშობლოსა ჩვენისათვის და დავსთხიეთ სისხლი ჩვენი“**.

გრძელდებოდა საომარ ლელოზე თავის ცდა და თავდადება. დადგებოდა **„ახლების“** ჯერი და ვაი მას, ვინც ვერ ივარგებდა, შიშსა და ლაჩრობას დაიმჩნევდა, ღირსეულ წინაპართა გვარსა და სახელს მოაყივნებდა!

უნდილი, გულდელალი, მექალთანე კაცის სიცოცხლეს ასწილად ჯობდა სიკვდილი... **„სიცოცხლით სიკვდილიანს“** ყველა გაურბოდა, ერიდებოდა, სათოფეზე არ იკარებდა...

გულზე ჯვრით და ხელში ხმლით (გავისხენოთ გრ. რობაქიძე: **„ჯვარი“ და „ხრმალი“ – ორი ნაკადი საქართველოს თავგადასავლისა. „ჯვარი“ – სინმიდე მისწერი, „ხრმალი“ – შემართება რაინდული. „ჯვარი“ და „ხრმალი“ ერთიმეორეს ეუღლებიან. შეუღლებულთ გააქვთ ლელო“**) მიაგეღვებდა მუხლად ბედაურს ქორისთვალიანი

ქართველი, „უშიში, ვითარცა უხორცო“; წინ მიუძღოდა „დროშა სვიანად ხმარებული გორგასლიანი და დავითიანი“; გულის ფიცარზე ჰქონდა ამოჭდებული სამშობლოსათვის თავგანწირვის მაღალი შეგნება; მიდიოდა ისე, თითქოს საქორწილო სუფრა ელოდა; ჰქონდა დარდი შინ დარჩენილი მშობლებისა, ცოლ-შვილისა, მაგრამ ერის განსაცდელთან პირადი სანუხარი რა სათქმელი და სახსენებელი, რა მოსატანი იყო!..

სასიკვდილოდ გადადებულ ვაჟკაცს, სააქაო პირი რომ აღარ უჩანდა, მარჯვენა ხელში ხმალს მისცემდნენ, მარცხენაში – სანთელს, რათა ასე, ხმალდახმალ, სანთლის შუქით გაეგნო და გაეკვლია სულეთის გზა. ამ ამალღებული ხალხური ჩვეულებითაა მთავონებული გიორგი ლეონიძის „რაინდის ეპიტაფია“:

**შიშველ ხმალს ხელში აძლევდნენ  
სულთაბრძოლის დროს ვაჟკაცსა,  
რომ სიკვდილისთვის დაეკრა,  
მზე არ დაეთმო კაშკაშა!..**

მრავალ კაი ყმას იცნობს საქართველოს ისტორია, მრავალიც უცნობი და თვალსმიფარებულია, მემატთანე ყველას და ყველაფერს როგორ განვდებოდა, როგორ მოიხსენიებდა! იყვნენ ჩინიანნი და უჩინონი, დიდგვაროვანნი და მდაბიონი, ვის მკერდშიც მამულიშვილის უშიშარი გული ძგერდა, ვინც მიწყვიტა მზად იყო, პირველს შეეღწა მტრის მენინავე რაზმი და სულ ბოლოს დაეტოვებინა სისხლით დაღარული და დაღვარული ველი ბრძოლისა...

და ბრწყინავდა მათი სახელები, „**ვითარცა მთიებნი განთიადისანი**“.

უჭირდა თუ ულხინდა, გლოვის დღე ედგა თუ სიხარულისა, მღეროდა ქართველი; სიმღერით ჯაბნიდა და იქარვებდა შეუმჩნეველად შემოჩვეულ, განუშორებლად თანმდევ მწვავე ნუხილს; პირტუქსი სიკვდილის ზაფრასა და მუქარას.

„პიროფლიანთა“ ხელში ლალობდა ხმალი:

**პირიქით პოხილაური  
ამამღერებს ხმალსაო...**

გაუბზარავი სულის სიმედგრე ზარავდა დუშმანს; ზარავდა მას, ვისაც მსგავსი რამ არ ენახა, არ მოესმინა, არ განეცადა... თუ არა

ქართველს, სხვას ვის ძალუძს, უაღრესი სულიერი სიმძიმის, შეჭირვების და, ამასთან, შინაგანი განწმენდისა და გასულფონების წუთებში, მაშინ, როცა ყოფნა-არყოფნის საკითხი დგას, დააგუგუნოს ჟრუანტიელისდამვლელი, თვისტომთა ტრაგიკული ხვედრის შეგრძნებით და ძირსდაუხრელი იმედის უჩვეულო განცდით გააფერებელი სიმღერა...

**დაუკარით, რომ ძველ ხანჯალს ელდა ეცეს,  
გაისარჯოს და ბრძოლებში დაიხარჯოს,  
გაუმარჯოს საქართველოს მზეს და ზეცას,  
საქართველოს ძლიერებას გაუმარჯოს...**

ასე იყო 1989 წლის 9 აპრილის სისხლიან ღამეს. სახელდაურქმევებმა სისასტიკემ ვერაფერი ავნო, ვერაფერი დააკლო ლოცვად მუხლმოყრილი საქართველოს სიმღერას. ლადო ასათიანის ლექსის სტრიქონი გამარჯვებას ზეიმობდა ყვავ-ყორნების გუნდივით მოულოდნელად შემოშავბნელებულ ტანკებზე, ტირანიაზე, იმპერიის სატანურ სულზე...

ღვთის წყალობით, ჯერაც საღია და უტყუარი საფიცარ წინაპართა გენეტიკური კოდი... იგი არსებობს და იარსებებს მანამ, სანამ მდინარენი აღმა დაიწყებენ დენას, სანამ **„მინას პირსა ჰბანს ნამია“...**

კარგ მეომარს საჭურველიც სახელისა და დამსახურების შესატყვისი ჰქონდა... საქორწილოდ შემზადებულ მაყარს ჰგავდა რჩეული ვაჟკაცების მხედრონი... მიდიოდა საბრძოლველად **„ქორ-შევარდნების გუნდი“** და მტრის მზირითა თუ რაზმით ჩახერგილ გზა-სავალს ხმლებით მიჰკაფავდა და მიიკვლევდა...

წითლად ამოხდებოდა დაღლილი მზე.

საომარი ლელოდან ნიავს მოჰქონდა სისხლისღვრის ამბები:

**ომში ჩავიდეს ახლები,  
წკება ამადის ხმლისაო...  
ლემადეს ამამდინარსა  
კვნესა ამაჰყვა მტრისაო...**

ან კიდევ ასეთი:

**ხმალმა დაყარნა ვადანი,  
სისხლმა დაფერნა ფხანია...**

ჭარმაგი ქართველი, არაერთგზის ნაკეჭნი და ნაომარი, უღონ-კრო, მაგრამ მაინც ამაყი და გულოვანი, კვდებოდა ისე, თითქოს კვლავ ომის კარს შესვლა და მტრისთვის ქნევაში ხმლის გაცვეთა უნევდა; კვდებოდა ლამაზად, მშვიდად, ღირსეულად... მრავალ-თაგან ერთი ტიპიური შემთხვევის გახსენებაც იკმარებს: **„თუშე-ბის ლექსებ სრუ ქალების ნაუბარი. „თუშის ქალებმავე ჯერ ლექსებ თქვიანავ, მემრ სახელ ქნიანავ თუშებმავე“. ერთხან ქალებს სიმღერე უთქმავა-დ შაუქავ ერთ თუში. თუშს მასწონებოვ: „ნეტავინავ ცდის დღეიმც მამცავ!“ – უთქმავ, გაუკრავ კმლისად კელი და გაფრენილ ბანზეითა. ის თუშ მამკვდარ მაშინა და იმის შემდეგ მაუშლავაც ქალებს სიმღერების საუბარი“** (ალ. ჭინჭარაული, ხევსურულის თავისებურებანი, თბ., 1960, გვ. 367-368).

ყველას როდი შეეძლო სისხლმონყურებული ხმლის გაძლოა და ღირსეული მხედრობა... პატრონის უბადლო ვაჟკაცობის წყალობით ხალხი მის ხმალს ზებუნებრივ თვისებებს მიაწერდა. ნათქვამის ნათელსაყოფად გავიხსენოთ გადმოცემა მთიელთაგან წმინდანი შერაცხილი **„მირონი ნეფე ერეკლეს ძვლებს ჩამოჰდისო...“** ერეკლე მეფის ხმალზე: **„ერეკლემ ხმალი წინ დაიდვის და ისევ თავისთავად შემორტყისო. ერეკლე როცა ლოცვაზე დაიდგებოდა, ხმალს მზის შუქზე დაჰკიდებდა ხოლმეო და ლოცვას როცა გაათავებდა, ისხივიდგან ისევ აიღებდა ბმალსაო“** (ა. შანიძე, ქართული ხალხური პოეზია, I, ხევსურული, ტფ., 1931, გვ. 365).

ცნობილია გადმოცემები, სადაც სახელმძღვანელო ყმათა **„ნაწილიანი“** (ღვთიურ ძალასთან წილნაყარი) ხმლების სასწაულებრივ ძალაზეა საუბარი. „ხევსურული პოეზიის“ შენიშვნებსა და ვარიანტებში აკად. ა. შანიძე წერს: **„...ეს შალვათ ხახონი გათქმული ჯეესური ყოფილა, 19 ქისტის მომკვლელი. ამისი კმალი დღესაც წმინდად მიაჩნიათ. ხევსურებმა მითხრეს, „ნაწილიანი-დავლათიანიაო“. მელოგინეს თუ გაუჭირდა, ჩაჰრეცხავენ ხახონის კმალს, დაალევიანებენ მელოგინეს, უვეჭველად უშველისო“**.

ლოკალური სახალხო გმირის ნაქონი ხმლის ზებუნებრივი თვისებაა აქცენტირებული პოეტური ფოლკლორის შემდეგ ნიმუში:

**ნეტარ არ გამახყიდდესა თილისძენ გორგის კმალსაო?  
თუ გამახყიდდეს, ვიყიდი, მივსცემდი ცხვარსა-დ რვალსაო.  
ჩაზღებდი ციხის ლიბუში, გაიმაგრებდა ქავსაო,  
ლიბუში რო იქნებოდა, ლეკებს მისცემდა ზარსაო...**

მსგავსი მოტივი სხვა ლექსებშიც გვხვდება:

**ბორბალ აგებენ ციხესა ბროლმარილას ქვისასა,  
ლიბუდ უსხემდეს ვადათა ხახიკთ ხახონის ხმლისასა...**

**„ნაწილიან“** ხმალს, მთხრობელთა ღრმა რწმენით და ბეჯითი მტკიცებით, წინასწარმეტყველების მაგიური უნარი შესწევს; იგი წინდანინ „გრძნობს“ საბედისწერო დღის დადგომას და მოსვენებას კარგავს, ქარქაში აღარ ჩერდება. ასეთი ხმალი ჰქონია **„მტრის ურჩსა“** და მამაც მეომარს გუროელ მამუკა ქალუნდაურს, თავადაც ილბლიან-ყისმათიანს, მცურავი ჯაჭვის პერანგის პატრონს, ზურაბ არაგვის ერისთავის ჯარის დამმარცხებელს. ერთხელ მამუკა ქალუნდაური სათიბზე ყოფილა. უთქვამს მთიბლებისთვის: – ხმალი ქარქაშიდან მალლა იწვესო! არ დაუჯერებიათ. – აგე, მეორედ ამიწინავ!.. არც ახლა დაუჯერეს. მერე მთიბლებმაც ნახეს, რომ მამუკას ხმალმა მართლა ამოიწია ქარქაშიდან და თან სისხლი ამოჰყვა... წამოსულა მამუკა. გაუგია, რომ მექობაურებს ცხვარი გაელაღათ ხევსურეთიდან. მიჰყოლია კვალზე. დასწევია... მექობაურებს თოფი ჰქონიათ. ეს მამუკას არ სცოდნია. უსროლიათ და მოუკლავთ ქალუნდაური. შეუხსნიათ ხმალი, გაუხდიათ ჯაჭვის პერანგი და წაუღიათ. პერანგი მიწაში დაუმარხავთ – არ გაქანდესო, ხმალი ხეში ჩაუსვამთ – აღარ ამოენვალოსო...

მამუკაზეა ნათქვამი:

**ბეგენგორ ქალუნდაური  
ყორნის გრილოებს ხყვებისა...**

ომი რომ ახლოვდებოდა, **„ნაწილიანი“** ხმლები კაცის ხელუხლებლად, თვითონ იწვედნენ ქარქაშიდანო, – გვიამბობდა გუდანში გიგია ჭინჭარაული; აკუშოელ ბაჭყურათ აპარეკას ჰქონდა ასეთი ხმალიო; თექვსმეტ ძროხას აძლევდნენ **„ნაწილიან“** ხმლებშიო...

სახელოვან ხმლებს შორის მოიხსენიებდნენ ხევსურეთში აბას „ბანარაულას“ და ყურაულთა „ფრანგულს“.

ნიგნში „მთას ვიყავ,“ ალ. ჭინჭარაული მოგვითხრობს: „საქვეყნოდ გახლდათ განთქმული აბას ხმალი ბანარაულა. აბამ თავის წვრილ ხმალს დაარქვა თურმე პირველად ბანარაულა, შემდეგ მრავალ ომში ისახელა თავი ამ ხმლით და მისი ხმლის “თიკუნი” ხევსურეთში კარგი ხმლის ეპითეტად იქცა“.

„გუდანელნი ყოფილან ყურაულნი... მათ ჰქონდა ერთი ფრანგული ხმალი. ეს ხმალი სახელგანთქმული იყო იღბლით. ვინც ამ ხმალს ომში შეიტანდა, ის აუცილებლივ მშვიდობით და გამარჯვებული ბრუნდებოდა შინ. ეს იყო ხმლის იღბალი“.

აბას ხმლის შესახებ ხალხური ლექსიც არსებობს:

აბაის ბანარაულასა  
გემოზე უჭრავ ძვალიო...

ხევსურულ ხმით ნატირალში ნათქვამია:

...ბანარაულას პატრონ უნდაო,  
მასწყურდა სისხლი, ველარ შასვაო...

თემ-სოფლისა თუ კუთხის წინაშე სათანადო დამსახურების წილ ესა თუ ის საომარი იარაღი ხელშეუხებლობის, შეუვალობის „გარანტიით“ სარგებლობდა: აკრძალული იყო მისი გაყიდვა, გასხვისება, სისხლ-მესისხლეობის ნიადაგზე დადებულ ვალში ან „ალმანიაში“ წართმევა („ხმალს ნუ გაიღებთ სხვაგანა, ნარტყამსა კაის ყმისასა“, – გვმოდვრავს ხალხური ლექსი).

ვაჟა-ფშაველა წერს: „მოკლულის ნათესავნი მკვლელს იმ შემთხვევაში, როდესაც შერიგება მოხდებოდა, თავსისხლის საფასურს გარდა გამოართმევდნენ იმ ნივთს, რომელიც კი მოეწონებოდათ მოკლულის ნათესავებს; დამნაშავეს უარის თქმა არ შეეძლო. ამ ჩვეულებას „ალმანია“, „ყისტი“ ჰქვიან, „ალმანის“ გაღება... ალმანიდგან იყო განთავისუფლებული ზოგი სახელოვანი იარაღი, ისეთი იარაღი, რომელიც ომის, ლაშქრობის დროს პატრონს ასახელებდა. ხვეისბერი დაჰლოცავდა ხმალს ან თოფს სახელოვანს

**და შეაჩვენებდა, „დაარისხებდა“ იმას, ვინც ალმანიაში წაართმევდა ანუ „ყისტად მოუდებდა“ მის მექონეს ამ დალოცვილს იარაღს. ამგვარი იარაღი ბევრი იყო ფშავში და ერთი დღესაც არის, რომელსაც ბათურის (კაცის სახელია) ხმალი ჰქვიაან“.**

მწერალი იქვე მოგვითხრობს ლეკების ჯარისგან ივრის ხეობის გათავისუფლების საქმეში ბათურისა და მისი ხმლის უდიდეს დამსახურებაზე...

ხალხში გაგონილი თქმულების საფუძველზე ვაჟა-ფშაველამ შექმნა შესანიშნავი მოთხრობა „ბათურის ხმალი“. ნათელმხილველი შემოქმედის უსაზღვრო ფანტაზიამ სასურველი განი და სიღრმე შესძინა მშობლიურ გარემოში მოსმენილ მომცრო ამბავს, ხიბლი და მშვენიერება შემატა სასიქადულო გმირის უჩვეულო, ღვთივკურთხეულ იარაღს.

ქალუნდაურის „მგრძნობიარე“ ხმლის დარად, ბათურის „დაობლებული“ ხმალიც **„ქარქაშიდან ამოდის და ქარქაშიანი სწუხს, მიცვალებულის გვერდიდან აქეთ-იქით გადად-გადმოდის“ (შდრ. ვაჟასავე პოემიდან „გიგლია“: „ქარქაშში აღარ დგებოდა ბასრი ფრანგული ხარისა“).**

სამზეოზე დარჩენილი ხმალი ბათურისა ერთთავად მგლოვიარე და დაღონებული იყო.

**„ოჯახი ამ ხმალზე ლოცულობდა, იგი სალოცავ ხატად მიაჩნდათ, მით უმეტეს, რომ მთელი ქვეყანაც ასე ფიქრობდა“.**

ბათურის ვაჟები ვერ ბედავდნენ, თავს ღირსად არ თვლიდნენ, მამის ხმალი ტანზე ეტარებინათ.

დედაბოძზე მიკრულ ირმის რქაზე დაკიდებული ხმლის სანახავად მისული ხალხი კრძალვითა და მოწონებით სინჯავდა ბათურის ოჯახის ამ ფასდაუდებელ „რელიქვიას“. შევაჭრებას ვინ გაბედავდა! **„ეს დიდი შეურაცხყოფა იქნებოდა ოჯახისა, თითქმის კაცის კვლასთან შესადარებელი“.**

ბედნიერი იყო ოჯახი ამ ლამაზი ხმლის წყალობით, მაგრამ ეს ბედნიერება დიდხანს არ გაგრძელებულა. იარაღს მოუსვენრობა დაეტყო – ლამით, როცა ყველას ეძინა, ღველფი მიქრებოდა და დარბაზში წყვდიადი გამეფდებოდა, ხმალი თავისთავად ამოწვდებოდა ქარქაშიდან და ჰაერში ნავარდს იწყებდა... ამ ამბავმა ოჯახის წევრები საგონებელში ჩააგდო. აღარ იცოდნენ, რა ექნათ.



ბოლოს სეთურმა, ბათურის უმცროსმა შვილმა, ხმალი კიდობანში მოათავსა. არც ეს ენამლა ხმლის დაუდევრობას. ღამ-ღამობით **„კიდობნიდან ისმოდა აბჯრის ჩხერა-ჟღარუნი, დაჭრილთა კვნესა, ხმა ლოცვა-მუდარისა, ცოდვათა მიტევებისა“**. და ეს ყველაფერი ხმალს ედებოდა ბრალად...

სეთურმა მკითხავს მიმართა. მკითხავმა თქვა: **„-ხმალს ლაშარის ჯვარი თხოულობსო. ხმალი ძალიან დაღონებულია, რომ უქმად არი და ომში წამლები არავინ უჩნდებაო; ლაშარის ჯვარი ბრძანებს, თავად მე ვუპატრონებო...“**

დროშის თანხლებით წააბრძანა ხევისბერმა ბათურის ხმალი ლაშარის ჯვარში. ბათურის სულის სახსენებლად და მისი ხმლის სადღეებლად დაიკლა რამდენიმე საკლავი...

იმ დღიდან შეწყვიტა ხმალმა მწუხარება, **„რადგან მას ომში ყოფნა ხშირად უხდებოდა და მუდამ ღირსეული გმირის ტანს ამშვენებდა“**.

გადამდება უპატრონობით დაღვრემილი და დაბეჩავებული ხმლის განუზომელი კვნესა და ტკივილი. მრავალ ომში გამოვლილ იარაღს კვლავ საბრძოლველად მიუწევს გული. უმძიმს უქმად ყოფნა, ოთხ კედელშია დაუსრულებელი ტყვეობა. ამიტომაც ბობოქრობს, გლოვობს, იტანჯება. უმოქმედობით პირზე ჟანგი ეკიდება, ისევე, როგორც სახნისს, რომელსაც გაზაფხულის ჟუჟუნა წვიმით დამბალი მინის გაპობა მონატრებია, მაგრამ, აგერ, უკვე მერამდენე ნელია, უძრავად აგდია სადღაც ბნელსა და ნესტიან კუთხეში.

ჯერ ისე არ დავრდომილა და დაბერებულა, მტერს შიშის ჟრუანტელი არ მოჰგვაროს. აგონდება წარსული და ნიადაგ ომის წყურვილი ტანჯავს...

გავიხსენოთ ხალხური პოეზიიდან:

**ბეთლემის კარზე ჰკიდია  
ვოჟა ჯურხაის ფარიო,  
მაუვლის ომის წადილი,  
ხანდისხან შასძრავს ქარიო.**

(ალ. ყაზბეგის მიერ ხევში ჩანერილი ამ ლექსის შესახებ „ხალხური პოეზიის“ (თბ., 1961) წინასიტყვაობაში ვახტანგ კოტეტიმ-

ვილი წერს: „...ვინ იცის, რამდენი ცვლილება განიცადა ამ ლექსმა, ვიდრე ამ მტკიცე ფორმას მიიღებდა, რომლის გარღვევა აღარ შეიძლება. მიქელანჯელო რომ ამბობდა, ქანდაკება ისე უნდა გააკეთო, რომ მთიდან დაგორებულს არაფერი უნდა მოტყდესო, ასეთ მტკიცე ფორმას გულისხმობდა“).

თავ-თავიანთ უბედობასთან ერთად თითქოს უერთმანეთობაზეც ნუხან ბათურის ხმალი და ოჟა ჯურხაის ფარი. მამულის დაცვისათვის ბრძოლაში მონაწილეობისა და თავგამოდების მძლე სურვილი მოურჩენელ სენად შეჰყვრია ორივეს; მართალია, ლომგული პატრონი აღარც ერთს ჰყავს და აღარ მეორეს, მაგრამ იმედს მაინც არ კარგავენ იმისას, რომ, ადრე თუ გვიან, გამოჩნდება სვილისფერი მოყმე, რომელიც ღირსი იქნება მათი ტარებისა და მოხმარებისა.

რახან ვაჟას მივმართეთ, უპრიანია აქვე ვახსენოთ 1890 წლით დათარიღებული მისი ერთ-ერთი სანარჩევო ლექსი „ჩივილი ხმლისა“. დაჟანგებული, ქარქაშდაობებული გორდა ყვება:

– სადღა მყავს, ძმაო, პატრონი,  
შამქორს გავწირე მკვდარია,  
ორმოცგან სჭირდა ნახმლევი,  
სდიოდა სისხლის ღვარია,  
ომში წინ წასვლა უყვარდა,  
ხელთ დაბლუჯული ფარია...

მერე კი მწარედ მოთქვამს და ვალალებს თავის „უშნო“, უნუგემო მდგომარეობის გამო. მაინც რა მოხდა? რა და, ლაჩრებმა კედელზე დაჰკიდეს, მისთვის ველარავინ იცლის, ვინაიდან **„ქვეყანა იქცა დუქნადა“**. მზეთამზე თამარის სამეფო გვირგვინის ღირსების მსახური ახლა, ამ უგვან დროში, გზირ-ნაცვლების ხელთ მოხვედრილა და „არშინისა“ და „ჩოთქის“ გვერდით ყოფნა რგებია წილად.

თავმომწონე გორდასთვის ამაზე შეურაცხყოფელი და დამამცირებელი რალა უნდა იყოს? შვიდი საუკუნე ისე გავიდა, დუმით ერთხელაც არ გაპოხილა, არ **„ულესია ქართველსა დალიღინებით ჩუმითა...“**

ვაჟა-ფშაველას პოეტურ მემკვიდრეობაში ხმალი, სხვა საჭურველთა შორის, შეიძლება ითქვას, უპირველეს ადგილზე დგას. იგი,

ერთი მხრივ, სევდა-სიხარულის განცდის კაცებრივი უნართაა და-  
ჯილდოებული („პირდაპირ დაყუდებული ჟანგდება მისი ხმალით,  
მოსვენებასა თაკილობს, ცრემლსა ღერის, როგორც ქალი“, „ხმა-  
ლი რას შერება გიგისი, ფრანგული გველის-პირისა? – სამჯერ იღ-  
ვრება დღეშია, უგიგობას სტირისა“; „...აბა, დაჰკვილე, უტირნავ,  
ცრემლი აქვ პირზე მცვრეული!“... „...გაუხტა ხმალ-მოღერებით,  
ფრანგულმა გაიცინაო“), ხოლო, მეორე მხრივ, სხივოსნობაში გამ-  
ჟღავნებული რჩეულობის ნიშნით არის აღბეჭდილი („ხელი გაიკრა  
ფრანგულსა, შუქი ამოხდა მზისაო“; „აფშინას ბანარაულის შუქი  
შორს გაიფინება“; „იმათი ხმლების პრიალი კლდეებს ამუქებს შუ-  
ქითა“; „ხმალს აპრიალებს გორდასა, მაზედ ნათელი ჰფენია“)..

ბარიდან მეფე ერეკლეს ბარათი მიიღეს ლიქოკელებმა:

**ჩამოდით, ხევსურთ ვაჟებო,  
ხმლის ქნევა თქვენი ჯერია.  
ქალაქის მიდამოები  
ურჯულოს დაუჭერია...**

ატყდა ძახილ-ძუხილი... დაიწყო ფრანგულების ლესვა, შუბების  
წვერვა და ჯაჭვის პერანგების კერვა... ლაშქრად წვეულ ახალუხ-  
ლებს „სალუდე ქვაბის დულილი“ ჩაუდგათ გულში...

ერთადერთი, ვინც ამ დროს ლაჭანზე წევს და წინ „პიტალო  
ნალველ-ძმარის“ ტაბლა უდგას, ვისაც მზის სხივის და მთვარის  
სინათლის ნახვაც აღარ სურს, ძალღიკა ხიმიკაურია, სიმამაცით  
ცნობილი ვაჟკაცი და მოლაშქრეთა წინამდგომი... ხირიმ-მაჟრებით  
და ხმალ-ხანჯლებით აღჭურვილი მხედრები ლიქოკის ქალაში მოგ-  
როვილან... ელოდებიან მეთაურს, რომელსაც თვისტომთა მუდარა  
არ ესმის და მოუდრეკელ ციხედ დგას, უარს ამბობს საომრად წას-  
ვლაზე... ბერდია ბაბურაულის შვილთან საუბარში ამჟღავნებს ხი-  
მიკაური თავისი უგუნებობისა და გულისწყრომის მიზეზს:

**თუკი ლაშქარში ვუნდოდი,  
რად გამამართვა ხმალია?!**

იქვე ამბობს, რომ მეფეს მისთვის წელზეით ხმლის შეხსნა არ  
უნდა ეკადრებინა, ხმლისა, რომელიც პატრონს „სახლ-კარს და  
ცოლ-შვილს ერჩინა...“

მხედრები რომ ვერაფერს გახდნენ ძალლიკასთან, ახლა დი-  
აცებმა დაუნყყეს „შეგმოზა“ და დამუნათება, მწერელჩვილი ქალი-  
ვით საბუჩეს ჯდომა რა ვაჟკაცის საკადრისიაო!

ავი სიტყვის თქმაში არც ცოლი – კმარა – ჩამორჩა სხვებს:

**სიკეთე ხმლისა რას გიშველს,  
თუ გულ არ გიძე მწვაფია?..**

ცოლის საყვედურს ველარ გუძლო ძალლიკამ, მოიკითხა თავისი  
ნიავეპარივით ცხენი, დაიხურა ჩაჩქანი, ტანთ რვალი ჩაიცვა, წელზე  
ხის „ნადურდნი“ ხმალი შეიბა, ასპინძას ნაშოვნი სპილოსტრიანი  
ხანჯალი ჩამოიკიდა და ფშაველ-ხევსურთა ჯარს შეუერთდა...

დიდუბეში დამდგარ მთიელთა ლაშქარს **„მზე-მთვარის მი-  
ნაგვარი“** ბატონი – **„ლომი ქართლისა“** – გამოეგება... სათითაოდ  
ჩამოუარა მხედრებს, და ჩვეულებისამებრ, ხმლები გაუხსინჯა. ჯერი  
ხალხის უკან მდგომ, თავდახრილ ხიმიკაურზე მიდგა... ხის ხმლის  
ხილვაზე მეფე გაოცდა, შუბლი შეიკრა, მერე ღიმილი მოერია და  
მხლებლებს უბრძანა, ჩამოეტანათ ხიმიკაურის ხმალი... „ბრიყვი“  
ხევსურის ხერხმა გაჭრა. უკან დაიბრუნა მრავალ ბრძოლაში  
ნაეღვები თავისი იარაღი!.. სიხარულისგან გადარეული ხიმიკაური  
ჰკოცნის და ხელ-მუხლზე ეხვევა ერეკლეს...

ახლა კი –

**აღარ ეყოფა ძალლიკას  
მტრის ჯარი შესახვრებადა!**

ვეფხვად ქცეული მეომარი ისე ჰკაფავს მტრის ჯარს, როგორც  
**„ანწლ-ღოლოიანს...“**

ომში გამოჩენილი შეუპოვრობისათვის ქართლის ბატონი  
წვერამდე დაოქროილ თოფს ჩუქნის ძალლიკა ხიმიკაურს; თანაც  
თავისთვის ამბობს, რომ **„მაგისთვის ხმლის ჩამორთმევა“** მართლაც  
რომ დიდი და შეუნდობელი ცოდვაა...

ზღაპრულ-ფანტასტიკური მოტივებით აღსავსე მოთხრობის  
„ცრუპენტელა აღმზრდელი“ მთავარი გმირი ციხელი ცნობისმოყ-  
ვარე ბალებს უყვება ცხოვრებაულისგან ნაანდერძებ **„აბჯარ-აბ-  
გარზე“** და აღნიშნავს: **„ხმალი გამოდგა ისეთი, რომ კამბეჩს შუაზე  
გაჰკაფავდა. სახელოვანი ომებში მე იმ ხმლით და ცხოვრებაულის**

**აბჯრით ვიყავი, როგორც გველის თვალს, ესლა იმ იარაღებს ისე ვინახავ და ვუფრთხილდები...”**

ეს „ენაადგმული“ ხმალი ქარქაშიდან ეწვდება, ტარით ხელში ეჩერება ციხელს და ეუბნება: **„შენ, ეი, ციხელო, ძმობილო, სულკურთხეულმა გმირმა ცხოვრებაულმა როცა ჩემი თავი ჩაგაბარა, რა გითხრა? დაგავინყდა? ამ ხმლით ეომე საქართველოს მტერსო, შენ კი დასდინარ არხეინად, თხა-ცხვრებს უტრიალებ, მე კი ჟანგი მჭამს, ვგდივარ უპატრონოდ, მტერი კი ბევრია, ბევრზე ბევრი“...**

ხმლის სასნაულებრივი ბუნება-ხასიათი, როგორც ვხედავთ, წარმოჩენილია ვაჟა-ფშაველას არა მხოლოდ პოეტურ, არამედ პროზაულ ქმნილებებშიც. ეს კი იმაზე მიუთითებს, რომ გულთმისანი შემოქმედისა და ნამდვილი მამულიშვილისათვის ფიქრი ვაჟკაცის „მამშვენ“ აბჯარზე, სახელდობრ, ხმალზე, არ ყოფილა ოდენ წამიერი, მომენტალური მოვლენა. პოეტი უხმობდა და ეთაყვანებოდა გარდასული დრო-ჟამის გმირებს, აქებდა მათ სიმხნეს, სიმამაცეს და შორეულ წინაპართა თუ გუშინდელი დღის მედროშეთა საზეო საქმეებით შთაგონებული სიამაყით ამბობდა:

**უფლის კურთხევა ანთია  
სამშობლოს მცველის ფარზედა...  
თამარ-დედოფლის ნაკოცნი  
ბეჭდად უსვია ხმალზედა.**

გმირის საომარი საქურველის ზებუნებრივ მონაცემებზე მინიშნების თვალსაზრისით ვაჟას უკიდევანო პოეზიაში მაინც ობოლ კვირიას მისწური სიზმრის ერთი ფრაგმენტი იმსახურებს მკითხველის საგანგებო ყურადღებას: მხედრების დაჟინებული თხოვნის პასუხად მჭმუნვარედ მდგარი კვირია ყვება სიზმარს, რომლითაც, ფაქტობრივ, ნაწინასწარმეტყველება ბახტრიონის ბრძოლის ბედი, ბარელ მოძმეთა მისაშველებლად დაძრულ ამაყ მთიელთა მომავალი. უჩვეულო ხილვა – „საოცარით“ შეძრული და შეფიქრიანებული გმირი ამბობს:

**სამი დაენტო სანთელი  
ჩემის ფრანგულის ტარზედა.**

## **შუქი ციური ჯვარადა გამომესახა ფარზედა...**

ეს უკვე ღვთის შეწევნა-წყალობის უეჭველი დასტურია, ეროვნული ღირსებისათვის მებრძოლ ქართველთა გამარჯვების უტყუარი ნიშანი. ღვთისმიერი ნება-სურვილის გამოცხადება სანთლისა და ჯვარსახოვანი ციური შუქის აღით ხდება, ხოლო სასწაულის წამიერი გამოვლინება თავიანთი სინმინდით და მაღალი მისიით ღვთაებრივ ძალებთან წილდებული ფარ-ფრანგულის მეშვეობით ხორციელდება...

სხვათა შორის, ნიშანდობივია ამავე ასპექტით შექსპირის „ორლეანელი ქალის“ ვაჟასეულ თარგმანში იოანას მიმართვა მეფისადმი:

**... სულ სხვა ხმალია ღვთისგან რჩეული  
ჩვენგან მტარვალთა დამარცხებისა.  
მე სიზმრით ვიცი, სადც ის ხმალია,  
თვით სასწაული მას აღმოაჩენს...**

საგულისხმოა კიდევ ერთი გარემოება: ქართველ მთიელთა სასულიერო ტექსტებში მოლაშქრე ღვთისშვილთა მოუცილებელ ატრიბუტებს შორის ინტენსიურად ფიგურირებს ფარ-ხმალი, როგორც ამ ღვთისშვილთა მეომრული ბუნების ხილული ნიშანი.

სხვა ღვთისნასახებთან ერთად ქაჯავეთზე მოლაშქრე გუდანის ჯვარს **„დელამფარი“** (ღვთაებრივი ფარი) ამშვენებს. ქაჯვთაგან ნასროლი უსურმაგის თავ-ფეხისგან ამ ფარით იცავს იგი „ანგელოზებს“.

თუ ქადაგი იტყოდა, **„არხოტის ჯვარმ სისხლიან კმალ გამაილაგ“**, არხოტიონნი ურჯულოზე გაიმარჯვებდნენ.

**„სალაშქრო ჭალას“** შეგროვილ ხევსურებს, რომელთაც მითხოზე თავდასხმა აქვთ განზრახული, თოთია გაიდაურის პირით გუდანის ჯვარი უცხადებს:

**– არ მაქვის გამარჯვებაი, ნუ მიზღით ჩემნი ყმანიო,  
ერთის წლის ვადით მამეცნა ფხასისხლიანი კმალიო...**

ლაშარის ჯვრის საყვარელი იარაღიც ხმალი ყოფილა:

**პირდაპირ უდგა გორზედა ლალი ლაშარის ჯვარია,  
თავზე ხურავის გვირგვინი, წელზედ არტყავის ხმალია!**

მაგალითების გაზრდა უსასრულოდ შეიძლება.

ზემოთ წარმოდგენილი ნიმუშებიც, ვფიქრობთ, საესეებით საკმარისია იმის საჩვენებლად, როგორი უქრობი შარავანდედით მოსავს ხმალს ზეპირსიტყვიერებასა და ამ ზეპირსიტყვიერების მდიდარი ტრადიციებისგან დიდად დავალებულ ვაჟა-ფშაველას მთელ რიგ შესანიშნავ მხატვრულ ქმნილებებში.

ხალხური პოეზიისა თუ მცირე მოცულობის ცნობა-გადმოცემების ანონიმი ავტორები და მათი გენიალური უბრალოებით გამორჩეულ ხილვა-ხედვის მაღლს ნაზიარები ვაჟა ერთმანეთს ეტოქებიან და ტოლს არ უდებენ ქართველისთვის ესოდენ საამაყო და საყვარელი იარაღის ქებაში. როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში იოლად საგრძნობია ფანტაზიის უსაზღვროება. ბასრი და დაუნდობელი ცივი რკინა ისეა წარმოდგენილი, თითქოსდა მას მართლაც ახასიათებდეს ადამიანური დარდი და სიხარული, დაღონება და სილაღე. და ეს ხდება იმგვარად, ისეთ მხატვრულ დონეზე, რომ მკითხველს მისდაუნებურად ეუფლება რეალური საზრისით დაუჯერებელი ამბების ნამდვილობის განცდა.

სამუზეუმო ექსპონატად თუ საოჯახო რელიქვიად ქცეული ხმლის ხილვა ახლაც სხვარიგი ძალით ეხება და ახმიანებს მრავალჭირნანახი ხალხის სულის სიმებს. სისხლით „გაბასრული“ საუკუნეების სუნთქვა მოაქვთ ჩვენს მკაცრ დრომდე ვალმოხდილ, ქარტყილებგამოვლილ, ჯაჭვის მჭრელ ვადაჯვრიან ხმლებს. საერთო მიზნისკენ მრევლის მხმობელი დედოზარივით რეკავს მათი უნაპიროდუმილი:

**თქვენი რიგია, ახლებო,  
ხელის დადება ხმალზედა,  
ყორნები ლემით ძლებიან  
მამების ნაომარზედა...**

„ახლების“ ანუ „ახალწამოდეგების“ თაობა იმედია მომავლისა!  
ერთი მშვენიერი ხმით ნატირლისა არ იყოს —

**დაიზრდებიან მგლის ლეკვები,  
მამის ნადგომზე დადგებიან...**

## ქეთევან ჯიშიაშვილი

### დაცარილებული სივრცის ესთეტიკა გოგი ჩაგელიშვილის ფერწერაში

მეოცე საუკუნის ურბანული განვითარება და ეკონომიკური აქსელერაცია ქალაქური ლანდშაფტების განსაკუთრებულ ტიპებს წარმოქმნის, სადაც თვალნათლივ იკითხება პოლიტიკური, სოციალური და ეკონომიკური ძვრებისა და კატაკლიზმების კვალი. ამგვარ სივრცეთა შორისაა მიტოვებული, ადამიანებისგან დაცლილი არქიტექტურული ქსოვილი – საცხოვრებელი სახლები, ქუჩები, უბნები, გაუკაცრიელებული ურბანული ფრაგმენტები ან მთლიანი ქალაქები.

მიტოვებული ქუჩის თემა გოგი ჩაგელიშვილის შემოქმედებაში 1990-იანი წლების ბოლოს იჩენს თავს და წლების განმავლობაში რჩება მხატვრის ინტერესის ობიექტად. უკაცრიელი, ნახევრად-ჩამონგრეული სახლები, ჩამოცლილი ბათქაშითა და დაძველებული ფანჯრებით მარტოობის პოეტურ სახეთა გალერეას ქმნის, რომელსაც ბავშვობისდროინდელ შთაბეჭდილებათა ძლიერი ემოციური ნაკადი უდევს საფუძვლად: „იმ ქუჩაზე მოვხვდი, სადაც ბავშვობა გავატარე, ცარიელი ქუჩა...თმაგაცვენილი აკაცია, ძალი ხის ქვეშ... ეზოს კარი ჭრიალით შევადე, არავინ დამხვდა, სიჩუმე, წყლის ჩხრიალი მოშლილი ონკანებიდან, კატა ხავსმოდებულ ქვაზე, ეზოს მესერის შაბიამნისფერ საღებავგაცლილ ფიცარს თავი წავამტვრიე, სახელოსნოში მოვიტანე, სურათში ჩავსვი „ნიშანი“ წარსულიდან სერიაში მიტოვებული ქუჩა, ვუძღვნი ყველა ლტოლვილს“.

ურბანული ხატის ცვლილება და ამ ცვლილებით მიღებული ტრავმის შემოქმედებითი გადამუშავება მხატვრის მიერ აქ გაცილებით ღრმა დონეზე ხდება და პირადი ნოსტალგიის საზღვარს



სცილდება. ამ განცდის ფსიქოლოგიური ხატი უკავშირდება დროის სვლას, სივრცის ცვლილებას, იდენტობის კრიზისს – ანუ იგი სხვადასხვა ტიპის ტრავმული გამოცდილების თავშეყრის, კონცენტრაციის ტოპოსია. საქმე გვაქვს სივრცის დაკარგვის ტრავმული გამოცდილების გაზიარებასთან: მხატვარმა თვითონაც დაკარგა ბავშვობის ქუჩა – დრომ წაიღო. ლტოლვილებისა კი – პოლიტიკურმა ცვლილებებმა.

მიტოვებული ქუჩა, სახლი ამ ხატის ფერწერული ვარიანტია – ნიშანი წარსულიდან.

უკაცრიელი სივრცის მტკივნეული განცდა, ვერ შელწევს, დაბრუნების შეუძლებლობა და ლტოლვილობა, როგორც სივრცის დაკარგვა, გულისხმობს არა მხოლოდ კონკრეტული ადგილის, არამედ მთელი იმ სინამდვილის დაკარგვას, რაც კონკრეტულ სივრცეს „ეზმის“. ესაა მარადიული ხეტიალი გამქრალსა და რეალურ სივრცეს შორის, რაც საბოლოოდ იმედგაცრუებით სრულდება.

ჩვეული სივრცის მოულოდნელ დაკარგვას თან ახლავს სწრაფი ტრანსფორმაციის ფსიქოლოგიური ამოცანა, რაც დროთა განმავლობაში სივრცული შეუსაბამობის, აცდენის, სივრცის ვერ ფლობის ემოციურ რეალობად გარდაიქმნება: ადგილი, რომელსაც ინდივიდი თავს მიაკუთვნებს, აღარ არსებობს, მოცემულ ფიზიკური სივრცესთან იდენტიფიკაცია კი სრულყოფილად ვერ ხერხდება. წარსული ცხოვრების ხატი დროთა განმავლობაში სცილდება ხელშესახებ რეალობას, ავტონომიურ სახეს იძენს (თუნდაც იმიტომ, რომ ამ სივრცესთან ფიზიკური შეხება ვერ ხერხდება), ერთგვარ დამოუკიდებელ მენტალურ ხატად გარდაიქმნება და ფანტაზიის, რომანტიზაციის საგანი ხდება – ეს არის ერთგვარი მოუხელთებელი სამოთხე, რომლის წვდომაც შეუძლებელია.

გეოგრაფიული იდენტობის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს გაადვილებული გადაადგილების შესაძლებლობა, რომელიც ადამიანში გარკვეულ ფსიქოლოგიურ დანაშრევებს წარმოშობს: ერთის მრივ, მისთვის მიკუთვნებული სივრცის შეუცვლელობა, მეორეს მხრივ კი ნებისმიერი სივრცის ათვისების შესაძლებლობა სივრცული იდენტობას კრიზისს აძლიერებს, რაც საბოლოოდ ნოსტალგიის განცდაში იჩენს თავს. საკუთარი სივრცული კონტექსტიდან ამოვარდნა, მიკუთვნებულობის განცდის შესუს-

ტება გლობალისტურ ეპოქაში კიდევ უფრო ღრმავდება, ნოსტალგია ინდივიდუალურ საზღვრებს სცდება და მეოცე საუკუნის ბოლოსთვის დროის ნიშანი და ადამიანისთვის ჩვეული მდგომარეობა ხდება. ესაა ერთგვარი დამცავი მექანიზმი იმისთვის, რომ ადამიანი გაუმკლავდეს დროის აჩქარებულ ტემპს და გლობალიზაციას, რომელიც საკუთარი ადგილის დაკარგვისაკენ უბიძგებს ადამიანს. ამის საპირისპიროდ იგი ცდილობს რაც შეიძლება მეტად მიეხას ადგილს. ნოსტალგია უშუალოდაა დაკავშირებული დროის შეგრძნებასთან: იგი ბავშვობის ნელ დროში გვაბრუნებს – ჩვენი ოცნების ნელ რიტმებში. ესაა ამბოხი თანამედროვე დროის წინააღმდეგ. ნოსტალგიის განცდა მხოლოდ წარსულს არ უკავშირდება. ხშირად იგი დროის სხვა რიტმს ან უკეთეს დროს გულისხმობს. თავისი ყველაზე ღრმა მნიშვნელობით, ნოსტალგია არის მითოსურ დროში დაბრუნების შეუძლებლობა, იმ ჯადოსნური სამყაროს დაკარგვა, რომელსაც დღეს მხატვარი ჩამოძონძილ ნაგებობს შორის ეძებს, მაგრამ ვეღარ აგნებს. მას მხოლოდ მისი კვალის ამოიკითხვა და მასთან ამგვარი ზიარების შესაძლებლობაა რჩება.

მიტოვებული ქუჩების ციკლში სივრცის ღრმა, ინდივიდუალური სახე მხატვართან დიალოგის პროცესში იქმნება. სივრცე, რომელსაც ჩაგელიშვილი ემოციურ ღირებულებას ანიჭებს – ნახევრადრამონგრეული სახლები ჩამოცლილი ბათქაშითა და დაძველებული ფანჯრებით – მის ბავშვობას უკავშირდება.

ამ დაცარიელებულ სახლებში დღეს აღარავინ ცხოვრობს, აქაურობა თითქოს დროით ციკლში აღარ მონაწილეობს. სიცოცხლის მატერიალური სუბსტანცია, რომელიც არქიტექტურაში ხორციელდება და მის მთავარ ფუნქციას წარმოადგენს, აღარ არსებობს, შესაბამისად, გარემო შეუსაბამობითაა დაღდასმული. ამ შეუსაბამობის მატერიალურ ზღვარს ნაგებობათა ფასადები წარმოადგენს. შემთხვევითი არ არის მხატვრის ასეთი გატაცება ფასადების ფერადოვანი ზედაპირითა თუ არქიტექტურული დეტალებით. სწორედ ამ სიბრტყეზე ხდება წარსულის ემოციური ხატების პროექცირება, რაც განუყოფლადაა გადაჯაჭვული ანმეოს მტკივნეულ აღქმასთან და ამ კონტრასტის საფუძველზე იბადება. სათუთი ფერწერული მგრძნობელობით აღწერილი ნაგებობები დიალოგია

მხატვარსა და მის მოგონებებს შორის. ეს ერთგვარი ქმედითი აქტია საიმისოდ, რომ ამ სივრცის მიღმა დარჩენილმა, შეუქცევადი დრო გადალახოს და მტკივნეული ანმეოსთვის თვალის გასწორებით ხელახლა განიცადოს შორს დარჩენილი წარსული. შენობის თითოეული ნაკვთი მისი განვლილი ისტორიის, გამოცდილების შესახებ მოგვითხრობს. ეს უფრო სულიერი პორტრეტებია, ვიდრე ფიზიკური და როგორც მაღალ სულიერ კატეგორიებს ახასიათებს, გარინდება, საკუთარ თავში ჩაღრმავება, მელანქოლია და ტკივილი ახლავს თან.

სახლი, როგორც კაცობრიობის უნივერსალური კონსტანტა, დღეს განსაკუთრებულად აქტუალურია, როგორც ხელჩასაჭიდი იდენტობის კრიზისის დროს. იგი პირადი ცხოვრების სულით არის გაჟღენთილი და აერთიანებს ან გამოკვეთს ყველა იმ პრივატულ, ინტიმურ სახე-ხატს, რომელიც გვეხმარება გავიხსენოთ, ვინ ვართ სინამდვილეში. სახლი ადამიანის „მეხსიერების სცენაა“, მისი სახე კულტურითაა განპირობებული და მის ყველაზე ღრმა შრეებს ასახავს.

სახლი დაკარგული რეალობის, კერიის, კონკრეტულ სივრცესთან ერთიანობის სიმბოლო ხდება. ამას ამძაფრებს ისიც, რომ თანამედროვე, პროგრესზე ორიენტირებულმა არქიტექტურამ ფაქტობრივად გაანადგურა სახლის პირვანდელი დანიშნულება და იგი რეალობიდან ცნობიერების სივრცეში გადაისროლა: თანამედროვე ადამიანის მიერ ისტორიის უარყოფამ მასთან დაკავშირებული, პირველად სახეებთან მიბმული ფიზიკური მეხსიერებაც გააქრო. ახლით მოცულმა გონმა, შეუცნობელისა და არატრადიციულის კულტმა სრულიად ამოშალა სახლის სახე. როგორც პალასმა აღნიშნავს, „თანამედროვე სახლი ჩვენი სამყოფელია, მაგრამ არა ჩვენი გონებისა“.

სახლთან დაბრუნება სტაბილურობასთან დაბრუნებაა. ბაშლია-რის შეფასებით, ეს არის ადგილი, სადაც ადამიანი კოსმოსს ხვდება. ჩაგელიშვილი სწორედ ამ გამქრალ სახლთან დაბრუნებას ცდილობს, თუმცა იგი ცარიელი ხვდება. მისი მიტოვებული შენობები „ანტი-სახლებია“ იმ გაგებით, რომ არქიტექტურული ფორმა იმისა, რასაც სახლი ეწოდება, ფანტომია – არქიტექტურული ფენომენი იმთავითვე გულისხმობს ადამიანის არსებობას. როგორც პალასმა ამბობს, „იგი ეყრდნობა უფრო ზმნებს, ვიდრე არსებით

სახელებს: სახლთან მიახლოება და არა ფასადი, შესვლა და არა კარები, ფანჯრიდან გადახედვა და არა ფანჯარა, ერთად შეკრება და არა მაგიდა არის ის, რაც ჩვენ ემოციებს აღძრავს.“ ჩაგელიშვილის მიტოვებული ქუჩის მელანქოლია სწორედ იმ წუთას იბადება, როცა წარმოვიდგინთ არა სახლს, არამედ შიგნით მცხოვრებ ხალხს, მათ ცხოვრებას, მათ იმედებს.

სიძველის გაძლიერებით მხატვარი წარსულის ხატის შექმნას ცდილობს, სადაც გადამწყვეტ როლს თამაშობს ზედაპირის მხატვრული დამუშავება. პირველ რიგში, აღსანიშნავია შენობათა ფასადების ფაქტურული ხასიათი. ზედაპირის დამუშავების მრავალფეროვან ტექნიკასთან ერთად დაძველებული ფაქტურის შთაბეჭდილების ქმნის კოლორიტი. დანმენდილ ფერს მხატვარი „ჭუჭყიან“ კოლორიტს ამჯობინებს, რომლის შიგნითაც მტვრის ფენა მოიაზრება. ფასადებზე მონაცვლე ფერადოვანი სიბრტყეები და ლაქები გახუნებისა და ცვეთის ზუსტ რუკას ქმნის.

ეს ტენდენცია თვალსაჩინო ნამუშევართა ციკლში „მიტოვებული ქუჩა“, სადაც მხატვარს დროთა განმავლობაში სახეცვლილი კედლის ფერწერული გადასვლები იტაცებს. ვარდისფერ ფონზე შეფერქვეული მუქი მენამული ლაქები, მწვანე ხავსი მდიდარ ფერწერულ ქსოვილს წარმოგვიდგენს. თითოეულ ჩამოცვენილ ნალესობას, ჭუჭყის ლაქას თუ ნაჩხაზნს მხატვარი ტკბობით აღწუხავს, როგორც დროის შემოქმედებას.

საერთო სახის შექმნაში მონაწილეობს გრაფიკული ნახატიც. ზედმიწევნით გადმოცემული დაძრული, მოძველებული ელემენტების რიტმი არქიტექტურულ დეფორმაციას ასახავს. გრაფიკული ნახატი არამკაფიოა, წყვეტილი და ფერწერულ ქსოვილში იკარგება. საერთო ბუნდოვანება მთელს სივრცეს ფანტომურობის, ქრობის ზღვარზე მყოფი მატერიის სახეს ანიჭებს.

არქიტექტურული დეტალები: ფანჯრის ჩარჩოები, კიბის საფეხურები, სახურავები – ხშირად ასიმეტრიული – განსაკუთრებულ რიტმულ აქცენტებს ქმნიან ფორმებით მარტივ, ფრონტალურ-სიბრტყობრივ კომპოზიციაში. ფანჯრების რიტმი განსაკუთრებულ როლს თამაშობს საერთო ფერადოვან გადამწყვეტაში. სპონტანური, თითქოს არქიტექტურული ლოგიკიდან ამოვარდნილი ეს რიტმი მხატვრულ ხერხად იქცევა „მიტოვებული ქუჩის“ ციკლის 1996

წელს შესრულებულ ნამუშევარში. ფანჯრები განსხვავებული ზომისაა და ფორმითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. კონტრასტული ფერის ღიობები სიბრტყეზე დატანილი მხოლოდ ფერადოვან-დეკორატიული დეტალია, რადგან მის მიღმა სივრცე, სახლის შინაგანი სამყარო აღარ იგულისხმება. ამგვარი გულუბრყვილო, ხალისიანი ფერადოვანი გადაწყვეტა ბავშვობასთან მხატვრის ემოციურ კავშირს ადასტურებს.

ძლიერ სემანტიკურ აქცენტს ქმნის სახლებს შორის და მათ მიღმა დატოვებული ცარიელი სივრცე. უკაცრიელი, უდაბური სივრცე ერთგვარი ვაკუუმი, რომელიც მიტოვებულ სახლებს აბსტრაგირებულ, არამატერიალურ განზომილებას ანიჭებს და ვიზუალური ხატის ემოციურ ზემოქმედებას აძლიერებს.

ამ ცარიელი სივრცეების განსაკუთრებული როლი იმაში მდგომარეობს, რომ სწორედ მათი მეშვეობით იქმნება არქიტექტურასთან კომუნიკაციის შესაძლებლობა. გარდა ვიზუალურად ნეიტრალური ფონისა, უკაცრიელი სივრცე განსაკუთრებულ პირობებს ქმნის მარტოობის განსაცდელად. მარტოობა კი სწორედ ის მოცემულობაა, რომლის მეშვეობითაც ადამიანი დაკარგულ, მივიწყებულ იდენტობასთან ბრუნდება. წარსულის ზმანებები, სივრცული გამოცდილება, რომელიც უშუალოდ სახლს, პირველად კოსმოსს უკავშირდება, მხოლოდ მარტოობაში ცოცხლდება. მდუმარე გარემო და უკაცრიელი ქუჩები გამოძახილია მარტოობისა, რომელიც აუცილებელია წარსულთან, საკუთარ თავთან შესახვედრად, ცნობიერების ეკრანზე იმ ზმანებათა გასაშვებად, რომლითაც საკუთარი მიძინებული იდენტობის გაღვივებას შეეძლება.

ადამიანისა და სახლის სწორედ ამგვარი ურთიერთობა იჩენს თავს ჩაგელიშვილის სივრცული მოდელის ანალიზის დროს. მიტოვებული ქუჩის სივრცის კონსტრუირებისას მხატვარი ორ ელემენტს – ფასადსა და ცარიელ სივრცეს ეყრდნობა. სწორედ ფასადია „ცნობიერების ეკრანის“ ის სიბრტყეული გამოსახულება, რომელზედაც მნახველის ემოციების უშუალო პროეცირება ხდება, უკაცრიელი გარემო კი მოგონებთა სიღრმის განზომილებას ქმნის, რაც განმარტოებისა და მოგონებების სტიმულირებისათვისაა აუცილებელი.

ჩაგელიშვილი განსაკუთრებულ სემანტიკურ დატვირთვას ანიჭებს ნამუშევრის მოჩარჩოებასაც, როგორც წესი, მხატვარი ჩარჩოდ დაძველებულ, შენადებ, გაცრეცილ ფიცრებს იყენებს, რომლებსაც მკაფიოდ ეტყობათ სიძველის კვალი და ხის ფაქტურა. მათი ფორმები ბუნებრივია, ხშირად არასწორხაზოვანიც. „მიტოვებული ქუჩის“ ციკლი ამ ჩარჩოთა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, რომელთაც საერთო კონცეფცია აერთიანებთ: ჩარჩოს გამომყოფი ფუნქციის ნაცვლად მხატვარი მას რეალური და წარმოსახვითი სივრცეების ინტეგრატორის ფუნქციას აკისრებს, რომლის მეშვეობითაც ხატი რეალობიდან აღებულ მასალას უერთდება და ამ ორ სამყაროს შორის შეუმჩნეველ გადასვლას ქმნის. ნამუშევრის შესრულების ტექნიკა ხის ზედაპირს მოგვაგონებს. ჩარჩოს ფერი ერწყმის საერთო კოლორიტს ან დამატებით ზოლს/ფერს ქმნის სურათში. იგი ერთგვარად ასრულებს ნახატს და კომპოზიციის განუყოფელი ნაწილად იქცევა. ზოგჯერ მისი ფორმა ნახატის კომპოზიციური სქემის საკვანძო ელემენტია. ვხვდებით ასიმეტრიული ფორმის ჩარჩოსაც, რომელიც დიაგონალურ აგებაში მონაწილეობს. მხატვარი არ ერიდება ნახატის ჩარჩოზე გაგრძელებას და ამ გზით ჩარჩო მთლიანად შემოჰყავს სურათში. ხის ბუნებრივი ფაქტურა განსაკუთრებით აძლიერებს მიტოვებული ქუჩის მეტაფორას და მხატვრის იდეურ-მხატვრული ამოცანის განხორციელებაში მონაწილეობს: ამ გზით იგი ნოსტალგიის, დროის უმოწყალო შედეგის, სიძველის ესთეტიკის მატერიალურ, ხელშესახებ მხატვრულ სახეს ქმნის და საკუთარი განცდები ჩვენს რეალობაში შემოჰყავს. ამის ყველაზე მძაფრი გამოვლინება კარია, რომელშიც მხატვარი თავის ტილოს განათავსებს. ძველი, რეალური ადგილიდან წამოღებული კარი ამ შემთხვევაში მატერიაა, რომელიც არსებულ ნახატს კი არ ერგება, არამედ ხშირად თავად წარმოადგენს შემოქმედებით სტიმულს. კარი, რომელიც ერთი მატერიალური სივრციდან მეორეში გადასვლას, შეღწევას, კავშირსა და ორ სივრცეს შორის ზღუდეს გულისხმობს, აქ საკუთარი თავდაპირველი ალსანიშნის (ფუნქციის) დაკარგვის სიმბოლოა, ანუ წარმოსახვისა (ნახატი) და რეალობის სივრცეთა შეერთების ნიშანი.

1998 წელს შექმნილ „მიტოვებული ქუჩის“ ციკლის ერთ-ერთ ნამუშევარში მხატვარი არქიტექტურის მატერიალური სხეულის ქრობის, სივრცეში განლევის მეტაფორას გვაძლევს. ვინრო, მართხკუთხა კომპოზიცია ორ ნაწილადაა გაყოფილი, მარცხნივ თბილი ტონალობის მქრალი ლაქები მოჩანს. მათი გაცრეცილი ფაქტურისა და მწირი გრაფიკული ნახატის მიღმა შესაძლებელი ხდება არქიტექტურის ამოკითხვა. საერთო სახის შექმნაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ცისფერი სივრცე, რომელსაც მთელი კომპოზიციის ნახევარი უკავია. ამ ორი ელემენტის – გაცრეცილი, სქემატური ქალაქისა და ცარიელი სივრცის ურთიერთქმედებით მხატვარი გაქრობის პირას მისული ქუჩის სახეს ქმნის, რომლის მატერიალური არსებობა თანდათან სიმბოლურ განზომილებაში გადადის. ამ შემთხვევაში ფიზიკური ქრობა სულიერი დანაკარგის სიმბოლოა.

არქიტექტურის შლის, ნგრევის პროცესი, მიუხედავად მისი არაესთეტიურობისა, ადამიანის წარმოსახვას აღვიძებს. იგი ინახავს გამქრალი ცხოვრების, გადასახლებული ხალხისა და ჩაძირული ეკონომიკის კვალს. ნაპრალები, ნანგრევები ადამიანს უბიძგებს გააკეთოს მისეული ინტერპრეტაცია და სივრცე საკუთარი მნიშვნელობებით დატვირთოს. არქიტექტურაზე დაკვირვებისას შესაძლებელი ხდება დროის მსვლელობის ვიზუალიზაცია. ეს ურბანული ჭრილობები ერთგვარი გონების სტიმულებია, რომლებიც ათასგვარ კითხვას აღძრავენ, მოგონებებს შლიან და წარმოსახვა წარსულში ან პოტენციურ მომავალში გადაჰყავთ.

გარემოს ილუზორული, დაუსულელებული ფრაგმენტები წარატივის მნიშვნელოვანი ნაწილია, ცარიელი შენობები გაუცნობიერებლად წარმოშობს მელანქოლიასა და ნოსტალგიის განცდას, და აქედან გამომდინარე, მხატვრებისა და მწერლებისთვის შთაგონების წყაროდ გვევლინება. ამ თვისების გამო, ურბანული პრობლემატიკის თანამედროვე მკვლევარები, მიუხედავად დაშლილი სხეულისა, შეცდომად მიიჩნევენ ნანგრევების მკვდარ სხეულებად განხილვას, რადგან სწორედ მათი მეშვეობით ვერთვებით საინტერესო მოგზაურობაში: ისინი ჩვენში აღძრავენ სხვადასხვა სახეებს, გარინდებისა და თამაშის მოციმციმე იმპულსს. მათ გააჩნიათ ულევო დისტოპიური და არტისტული პოტენციალი. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ნანგრევები რაციონა-

ლურად გათვლილი ქალაქის ოპოზიციური სახეა იმ აზრით, რომ საკუთარ თავში დროის წარმავლობისა და დესტრუქციულობის იდეას განასახიერებს. მათში მკაფიოდ ჩანს არქიტექტურის, ერთი შეხედვით, არაცხადი, ფარული ნიშანი: ის, რომ არქიტექტურა არის პროცესი.

სიმონ პიცაგალი თავის ესსეში „სივრცე, პოეტიკა, ნანგრევები“ საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს ცარიელი სივრცის ნარატიულ მნიშვნელობაზე და პარალელს ავლებს ენასა და სივრცეს შორის. მისი მოსაზრებით, ქალაქი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ლოგიკური მექანიზმი, სადაც ცარიელ ნაგებობას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. ენაში სიჩუმე მნიშვნელოვანი ელემენტია, პაუზის წყალობით მნიშვნელობით იტვირთება როგორც უშუალოდ სიჩუმე, ასევე ის, რაც მანამდე ან მის შემდეგ ითქვა. დანერღვნილი ენაში ხაზებს, სიტყვებს, ასოებს შორის სიცარიელეს მკითხველი საკუთარი ფანტაზიით ავსებს. სწორედ სიცარიელის მეშვეობით ხდება იმ სივრცის აღქმა, რაც ჩვენს ირგვლივაა: „სივრცე მთელი თავის ძალაუფლებით წარმოადგენს ადგილს, სადაც რეალობის ხელახალი მოკრება, ნაწილების მოგროვება, ცხოვრების ფრაგმენტების შეკონინება ხდება.“

\*\*\*

რომანტიკოსთა ეპოქის წარსულით აღფრთოვანებასთან ზედაპირული მსგავსების მიუხედავად, თანამედროვე დაცარიელებულ ურბანულ ქსოვილებთან დამოკიდებულება არსობრივად განსხვავებულია. ნგრევის, მიტოვებულობის განცდა აქ დროის სვლას კი არ უკავშირდება, რაც სამყაროს ლოგიკური მნემონური დინამიკის ხედვის ნაყოფია, არამედ უშუალოდ ადამიანის სოციალურ ცხოვრებას ან სტიქიას. რომანტიკოსთა მსოფლ-აღქმაში დაცარიელებული სივრცე წარსულის სიდიადის სიმბოლო და მისი იდეალიზირებული სახის მატერიალური დასტურია, რომლის მეშვეობითაც ადამიანი მარადიულ ღირებულებებს ჭვრეტს. რომანტიზმისაგან განსხვავებით, თანამედროვე ქალაქი არარსებობის, გამქრალი ცხოვრების, სიცარიელის აღმნიშვნელად გვევლინება, თანამედროვე არქიტექტურული ქსოვილის ნანგმრევების მეტაფიზიკური სახე განსაკუთრებულ როლს თა-



მაშობს ურბანული ხატის ჩამოყალიბებაში. ვიზუალური ხელოვნება ხაზგასმული ყურადღებით ეპყრობა ქალაქის გაუდაბურებულ, დეგრადირებულ ფაქტურას და ხელოვნების სხვადასხვა დარგში – სახვით ხელოვნებასა თუ კინოში – ცდილობს მისი ხატის სხვადასხვა კუთხით გახსნას. ამ ურბანული ფენომენის ფსიქოლოგიური გავლენა მაყურებელზე თანამედროვე პარადიგმების ნაზავია და როგორც ზემოთაც ავლნიშნეთ, არსობრივად განსხვავდება ნებისმიერი სხვა სახის კულტურულ-ისტორიული ნანგრევებისა და ნარჩენებისაგან.

განსხვავებული ფსიქოლოგიური ნიუანსებით იგება თანამედროვე ნანგრევების რომანტიკული ატმოსფერო: ახალი ქალაქები, რომანტიზმისაგან განსხვავებით, ამჯერად არა წარმავლობის განცდას, არამედ უკვალოდ გამქრალ ყოფას, მატერიალ ქცეულ სიცარიელეს წარმოაჩენენ. დაცარიელებული ნამოსახლარები ამ შემთხვევაში ქრობის, არარსებობის სემიოტიკურ ნიშანად იქცევა, რომელიც კონოტაციურ დონეზე წარსული ცხოვრების ბუნდოვან ხატებს აღძრავს. სივრცული აღქმის ამგვარი განშრევება (ორმაგობა) მიტოვებული ხედების მისტიკურობის განცდას ბადებს: მუდმივად თანამყოფი წარსული, უხილავი ცხოვრების ყრუ ხმაური არ ემთხვევა ნანგრევის ძლიერად მოქმედ ვიზუალურ ხატს. სწორედ ამ ორი, ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ კომუნიკაციის – წარმოსახვითისა და ხილულის – კონფლიქტი გარდაიქმნება ემოციურ შრედ, რომელზედაც შეუსაბამობის, აბსურდულობისა და შეუცნობლის ურთიერთკავშირის შედეგად აღძრული მისტიკური განცდა განთავსდება.

ბუნება რომანტიკოსთათვის მითოსური მატერიაა, რომელიც ადამიანის სულიერ სამყაროს ირეკლავს; სიმბოლური ველია, რომლის ამოკითხვაც ადამიანის სულიერი სამყაროს გაშიშვლების გზით ხდება შესაძლებელი. რომანტიკოსთა ეს მსოფლმხედველობა თანამედროვე კულტუროლოგიაში ადამიანისა და ბუნების რადიკალური ოპოზიციის კონცეფციად იქცა. ბოლო საუკუნის განმავლობაში შეცვლილი ბუნებრივი გარემო, ძლიერად დაზიანებული პირველქმნილი ლანდშაფტი და ადამიანის ბუნებაში უხეშად შეჭრა ეპოქის ნიშანი, მისი სახე ხდება. ლანდშაფტის სახეცვლილების ღრმა ფსიქოლოგიური გავლენები სივრცული იდენტობის რყევებ-

სა და ცდომილებებში ვლინდება, აღნიშნული პროცესის ფსიქოლოგიური გავლენები კი ინდივიდუალურიდან საზოგადოებრივ, უფრო მეტიც, ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბებს აღწევს.

შლის, ნგრევის სახელოვნებო დისკურსს პოსტსაბჭოთა არეალში კულტუროლოგიური წინაპირობა გააჩნია.

სისტემის ნგრევასთან ერთად იწყება რენატურალიზაციის უკუპროცესი: ადამიანის ქმნილება ნელ–ნელა ქრება; ბუნება შთანთქავს სისტემის ნაშთებს – მათზე საკუთარ „ძალაუფლებას“ ავრცელებს.

დროის ერთგვარი უკუსვლის განცდა, გამოხატული ბუნების სტიქიური ძალების მომძლავრებით, სადაც პროცესი შექმნილის თანდათანობით განადგურება – გაქრობისკენ მიდის, ძლიერი ემოციური შინაარსით ტვირთავს მთელ პეიზაჟს: განსაკუთრებით თვალშისაცემია უფუნქციობა, რომელიც ნაგებობას თანამედროვე რეალობიდან აგდებს, აცლის მას არქიტექტურის პირველადი ნიშანის ფუნქციას და ესთეტიკური რიგიდან შემთხვევითი ბუნებრივი წარმონაქმნის რიგში გადაჰყავს. ამ ახალ კონტექსტში წინ იწევს საშენი მასალის თვისებები, ბუნებრივი წარმოშობა, მდგრადობა ა.შ. მარტივი სწორკუთხა კონტურები, რაც ამ ტიპის ნაგებობებს ახასიათებთ, თანდათან კარგავს სიმკვეთრეს და ბიომორფულ ფორმებს უახლოვდება. ეკოლოგიური გარემოსა და არქიტექტურული ნაშთების კომბინაცია მსუბუქად ნოსტალგიურ, რომანტიკულ ემოციურ მუხტს აღძრავს, რაც სამეურნეო ნაშთების ხილვისგან განსხვავებულ ფსიქოლოგიურ ეფექტს ქმნის.

წარსულის ფანტომებით სავსე, შეუქცევადი ნგრევისკენ მიდრეკილი პეიზაჟები, რომელთაც განახლებისა და მომავლის პოტენციალი არ გააჩნიათ, ადამიანის მხრიდან აპათიის, მოშველებლობის, ნიჰილიზმის ფსიქოლოგიურ პასუხს ბადებს. ბუნების მიერ შთანთქმული ნაგებობები ადამიანს საკუთარ უსუსურებას ახსენებს, უპირატესობისა და ყოვლისშემძლეობის თვითშეგრძნების ნაცვლად იგი მას ბუნების სტიქიურ ძალებთან ნაგებულ ბრძოლაზე მიაჩინებს.

რენატურალიზაცია არქიტექტურას საკუთარ პირველსაწყისს უბრუნებს. მცენარეებში ჩაფლული ნაგებობები ბუნებასა და ადამიანის ერთობლივ ქმნილებათა მოულოდნელ სახეებს ბადებენ. ეს

არის ერთგვარი სახე-ხატი ადამიანური სფეროს მიღმა დარჩენილი პროცესისა, რომელიც მას შემდეგ იწყება, რაც არქიტექტურა ადამიანის კონტროლისგან თავისუფლდება და ბუნება თავის შემოქმედებით ძალებს ავლენს. არქიტექტურა გადის კულტურის სფეროდან და სამყაროს ბუნებრივ ნიაღს უბრუნდება. იმის გამო, რომ იგი მხოლოდ და მხოლოდ ფუნქციის ფარგლებში მოიაზრება, არქიტექტურის ნაშთი უკვე არქიტექტურა კი აღარ არის, არამედ ქვის გროვა, რომელსაც ბუნება, როგორც მისსავე ნიაღიდან გასულ მატერიას, საერთო კანონზომიერებაში, სამყაროს ბუნებრივ დროით ციკლებში აბრუნებს (ნარმოშობის, განვითარების, ქრობის). არქიტექტურა ადამიანისა და ბუნების საერთო ქმნილება ხდება.

ჩაგელიშვილის „მიტოვებული სახლების“ ციკლში ვხვდებით ნამუშევრებს, სადაც ცენტრალურ სახეს ქმნის ბუნების შემოქმედებითი ძალა, როგორც არქიტექტურის „სიცოცხლის“ ფორმის განმსაზღვრელი და საბოლოო „დანიშნულების ადგილი“.

ურბანული ხატის დეკონსტრუქციის კონცეპტი ჩაგელიშვილის მხატვრობაში მჭიდროდ უკავშირდება დაშლილი, დეკომპონირებული არქიტექტურისა და ნგრევის მეტაფიზიკას. ამ კონცეპტის ადგილს ცნობიერებაში განსაზღვრავს არა მხოლოდ მხატვრის პირადი ეგზისტენციალური გამოცდილება (დროსთან მიმართება, ყოფიერების შესახებ სივრცული წარმოდგენები და ა. შ.), არც მხოლოდ პოსტსაბჭოთა პერიოდის სივრცული ტრანსფორმაციები და მისი თანმხლები ფსიქოლოგიური მოვლენები, არამედ დაკვირვება სივრცის ფუნდამენტური მატერიების სახეცვლილების დინამიკაზე და ამ ცვლილებათა ფორმალიზების შემოქმედებითი ამოცანით ნაკარნახევი ძიებები. ამ პროცესში იგი სივრცის ერთგვარ მითოსურ-არქეტიპულ სახეს გვთავაზობს, რითაც უპირისპირდება მითის გარეშე დარჩენილ მეგაპოლისს, უფრო ზუსტად, ახალ მითს ბუნების არაკონტროლირებად, დაუმორჩილებელ ძალებზე. არქიტექტურის, როგორც ადამიანის ტოტალური ნებისა და ძალაუფლების დისკურსის შესახებ მეგაპოლისთან ეს სიღრმისეული დაპირისპირება ბუნება/კულტურის რადიკალური ოპოზიციის ანტითეზაა, რომელსაც პოსტმოდერნული პარადიგმა კულტურის (არქიტექ-

ტურის) სასარგებლოდ წყვეტს, ჩაგელიშვილი კი ბუნების სასარგებლოდ გადაჭრის. ასე შეიქმნა სურათების გარკვეული რიგი.

ურბანული ხატის ყოველი სახეცვლილება გოგი ჩაგელიშვილთან სხვა არაფერია, თუ არა დროიდან გასვლა, ანუ თანამედროვეობიდან გასვლის იმიტაცია.

არქიტექტურას, რომლის სიცოცხლაც, ჩვეულებრივ, ვექტორულ დროში განიხილება, მხატვარი ბუნების ციკლურ ცვლას უმორჩილებს. არქიტექტურას იგი განიხილავს, როგორც მასალას ბუნებრივი მატერიის მნიშვნელობით.

მინა ბუნების ის ხტონური ენერჯიაა (/მატერიაა), რომელიც საკუთარი მატერიისგან ჯერ თავად წარმოშობს სტრუქტურებს, განაგებს მათ დინამიურ მოძრაობას, შემდეგ კი უკან იბრუნებს მის დაშლილ სხეულს. მინის სტრუქტურული ქსოვილი ტექტონიკური ძალების მოქმედების დემოსტრირებას ახდენს. ჩაგელიშვილი ცდილობს, არ დაარღვიოს ბუნების თვითმყოფადი კონსტრუქცია და მისი პირველადი, გეოლოგიური აგებულება. ამ გზით იგი ხაზს უსვამს ბუნების ზედროულობას.

ძირითადი ხერხი, რომლითაც მხატვარი ბუნებისა და არქიტექტურის განუყოფელ სახეს ქმნის, არქიტექტურისა და ბუნების საერთო მატერიაა. არქიტექტურის ნანგრევებისა და მიტოვებული სოფლების სიუჟეტებში, სადაც განმსაზღვრელ მოტივს დაშლილი, დეკომპონირებული არქიტექტურისა და მინის სტიქიის ურთიერთობა წარმოადგენს, არქიტექტურა განიხილება, როგორც მასალა ბუნებრივი მატერიის მნიშვნელობით..

ნამუშევარში „მიტოვებული ქუჩა“ (1992) არქიტექტურა ბუნებრივ წარმონაქმნს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე ადამიანის მიერ შექმნილ კონსტრუქციას. ეს არის სახე, სადაც ბუნების ძალა ბატონობს და ადამიანის მყოფობის კვალს სრულიად აქრობს. გეომეტრიული ფორმები მოქნილი, არახისტი სტრუქტურებია. სურათის ცენტრში თითქოს შემთხვევით დახვავებული არქიტექტურული ქსოვილისა და ბუნების ფაქტურული მსგავსება-ერთიანობა მცირე ზომის მართკუთხა ელემენტის მეშვეობით იქმნება, რომელიც საერთო უჯრედის მსგავსად მეორდება როგორც ნიადაგის, ასევე ნაგებობების ზედაპირზე. ფერადოვანი არქიტექტურული ქსოვილი და მოყავისფრო-მონაცრისფო ნიადაგი

ერთიან მატერიალ მოაზრება, არქიტექტურული დეტალებისთვის თეთრის, ოხრისფრისა და ყავისფრის გამოყენება ბუნებისა და შენობის ჰარმონიული თანაარსებობის დამატებით ნიშნად აღიქმება.

ნიადაგის, როგორც თავისთავადი, მარადიული სუბსტანციის ხატს ქმნის მხატვარი კომპოზიციაში „ნანგრევები“ (1999). სასურათე სიბრტყის ძირითადი ნაწილი ნიადაგის სტრუქტურის გადმოცემას უჭირავს, მის უკან კი უსაზღვრო ლურჯი სივრცე იშლება, რომელიც ზღვის ასოციაციას აჩენს. ნიადაგის ამგვარი განშლა საშუალებას აძლევს მხატვარს ზედმინვენით აღწეროს ნიადაგის არა მხოლოდ ზედაპირი, არამედ მისი სტრუქტურული ჭრილი. ერთფეროვანი კოლორიტი, რომელიც ყავისფრის სხვადასხვა ტონალობით იქმნება, გამომშრალი, მწირი ნიადაგის ხატს ქმნის: მინა ზოგან ფხვიერია, ზოგან ნაშალი, ნაპრალებით დაღარული. ალაგ-ალაგ ვხვდებით თიხით ნალესის ფაქტურას პატარა წრიული მოხაზულობის ელემენტებით, წერტილებითა და წვრილი შტრიხებით, რაც ჩამოშლილი ქვების ასოციაციას აღძრავს, ბუნების არქაულ სხეულს აღგვიწერს და ამავდროულად მარადმოძრავ მატერიაზე მიგვანიშნებს. ხაზები, წერტილები, მცირე ზომის წრეები ხის ტოტების, ქვების, ნაპრალების ასოციაციას აჩენს, რომელთა შორის არქიტექტურული დეტალები ისეა შერწყმული, როგორც მსგავსი მასალა. ესაა კონსტრუქციათა ერთობა, სადაც ზედაპირის მასათა მოძრაობის რიტმებით იქმნება ნიადაგის დინამიკა. ამ საერთო მოძრაობაში ჩართულია არქიტექტურაც, რომელიც, ერთი შეხედვით, არც კი განირჩევა ნიადაგის მატერიისგან. ბუნების ყოვლისმომცველობა, მისი შემოქმედებითი და ამავდროს, გამანადგურებელი ძალა აქ არქიტექტურასთან მიმართებაში ვლინდება. ქოხის სილუეტი, სახურავი, კიბეები და ფანჯრები საერთო ფაქტურას ერწყმის და მის ორგანულ ნაწილად გვევლინება, რომელსაც მინა ქმნის და შთანთქავს კიდეც. ნიადაგის თავისუფალი შემოქმედების ფორმა არქიტექტურის ბიომორფულობას ინახავს, ავლენს საკუთარ თავში, როგორც საკუთარი დინამიკის, მოძრაობის ნაწილს. ეს ბუნებრივი ციკლის ეტაპებია, რომელთა მარადიულობას, ზედროულობას კიდე ერთხელ უსვამს ხაზს ლურჯი უსასრულო სივრცე.

**თბილისური პოეტიკის მაესტრო  
(ოთარ იოსელიანი)**

ძნელი წარმოსადგენია, მაგრამ ჩემს ნაცნობ-მეგობართა წრეში, მეტადრე, ჩემს სამთაობიან ოჯახში და სანათესავოში, სიმდიდრე უმეტესწილად „ცუდ ტონად“ ითვლებოდა. გასაგებია რატომაც: ზოგჯერ კი გამიფიქრებია „ქურდის ქურდი ცხონდაო“ (ე.წ. საქმოსნებზე), რადგან კომუნისტები, ფარისევლურად, აქაოდა, როგორი უანგარონი ვართო, „ზედა ეშელონებსაც“ მიზერულ ხელფასს უნიშნავდნენ. ინტელიგენციისაგან განსხვავებით, რალაცა მანქანებით, მაინც დიდებულად ცხოვრობდნენ.

ინტელიგენცია (მუდამ „ჯამაგირზე რომ ცხოვრობდა“, – ასეა ახლაც, თუკი გაუმართლა და სამსახური აქვს) ხომ განტევების მარადიული ვაცია, თუ, ცხადია, სულგაყიდული არ არის.

ჩემი უფროსი მეგობარი, უსაყვარლესი პიროვნება და უნიკალური მწერალი ერლომ ახვლედიანი, მუდამ ვალებში იყო გახლართული (ხანდაზმული მშობლები ჰყავდა); მევახშის ვალიც კი აიღო, როცა მოსკოვის ლიტერატურის ინსტიტუტის უმაღლეს სასცენარო კურსებზე სწავლობდა. სწორედ ამ დროს, მოსკოვში ყოფნისას, ინსტიტუტის საოცრად ღარიბულ საერთო საცხოვრებელში წამიყვანა და სხვადასხვა ეროვნების თანაკურსელები გამაცნო. ერთი ჩეჩენი ბიჭი დამამახსოვრდა, რომელმაც დიდი მგზნებარებით ნაგვიკითხა თავისი რუსული ლექსი. მშვენიერი ლექსი იყო – ცხენებსა და მხედრებზე, – როგორც გრიგოლ რობაქიძე იტყოდა, ნამდვილი კავკასიური „გახელებით“ დანერილი.

ამ დროისათვის უკვე დიდი ხმაურით იყო „დაბლოკილი“ ერლომის სცენარით გადაღებული ოთარ იოსელიანის „აპრილი“, რომლის ნახვა მხოლოდ „პერესტროიკის“ მერე შეიძლება. ბავშვობიდან კინომანი ვიყავი, სტუდენტობიდან ბედი და ნაცნობ-მეგობრები მწყალობდნენ და აკრძალულ უცხოურ ფილმებსაც კი ვნახულობდი.

\* \* \*

ოფიცოზისაგან მრავალგზის შერისხული „გიორგობისთვე“ საკულტო ფილმად მიმანჩნდა.

ოთარ იოსელიანს თუმცა ხშირად ვხედავდი ზემელზე და რუსთაველზე, არ ვიცნობდი. მოულოდნელად სახლში დამირეკა, – მოსკოვიდან ახლახანს ჩამოვედი, ერლომის დავალებით ფული უნდა გადმოგცეთო. შეხვედრაც დავთქვით, რუსთაველზე, აფთიაქთან. არ გამკვირვებია, რადგან ერლომის მევალე ჩვენი საერთო მეგობრის მეზობელი იყო. ცოტა კი ავლელდი: როგორი ამბავია ოთარ იოსელიანთან შეხვედრა!

პუნქტუალური ვიყავი, დროზე გავემზადე, მაგრამ ვიფიქრე, ხელოვანი კაცია, უთუოდ დაიგვიანებს, გოიმი ხომ არა ვარ, ადრე მივიდე, თანაც გრიბოედოვის ქუჩიდან კიბით რუსთაველზე ჩარბენას რა უნდოდა, აფთიაქიც ხომ იქვე იყო. თურმე რა მელის...

დათქმული დროიდან ხუთიოდე წუთის შემდეგ მივედი: ჭადართან მდგომმა ოთარმა ჯერ მკაცრად შემათვალისწინა, დაგვიანებისთვის დამტუქსა, ხეირიანად არც დამლაპარაკებია; ცალხაზიანი რვეულის ფურცელში გახვეული შეკვრა გადმომცა, თუმცა დამშვიდობებას რატომღაც არ ჩქარობდა.

გულში გავიფიქრე, ოღონდ ამ უჟმურ ტიპს მოვშორდე, მეტი არაფერი მინდა-მეთქი და ჩქარი ნაბიჯით გავეცალე. კიბემდე ვიყავი მისული, როცა დამენია და გამაჩერა, ამჟამად აშკარად ირონიულად ამხედ-დამხედა (შემდეგში მრავალჯერ შემიმჩნევია, რომ რეჟისორებს განსხვავებული, გამჭოლი მზერა აქვთ), შემეშალაო, მითხრა და ისეთივე ქალაღდის სხვა შეკვრა გამომიწოდა. სასწრაფოდ დავუბრუნე ჩანთაში ჩაგდებული პაკეტი, ნაჩქარევად დავემშვიდობე და გავქუსლე სახლისაკენ. პაკეტის შემოწმება, რასაკვირველია, აზრადაც არ მომსვლია. ერლომის მევალეს ფული იმ საღამოსვე მივუტანე.

თუმცა საკმაოდ მიამიტი ვიყავი, მაშინვე ეჭვი შემეპარა, რომ ოთარმა გამაშაყირა: პირველად ფულის შეკვრა კი არა, ე.წ. „კუკლა“ ანუ ქალაღდის გროვა შემაპარა, მერე კი ფულის პაკეტი გადმომცა.

ახლა ვფიქრობ, რომ ეს ამბავი მისთვის მხოლოს პატარა სახალისო რეჟისურა იყო.

\* \* \*

ოთარ იოსელიანი თბილისის პოეტიკის უპირველესი დამფუძნებელთაგანია კინემატოგრაფში. „გიორგობისთვეს“ „იყო შაშვი მგალობელი“ მოჰყვა, რომელშიც კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთა „ნამდვილი“ თბილისი, – ერთადერთი და განუმეორებელი. ორივე ფილმი რადიკალურად განსხვავდებოდა საბჭოური ხელნერისაგან: საუკეთესო ნამუშევრებშიც კი შელამაზებულ-შეფერადებული დედაქალაქი კომუნისტური „კიჩისა“ თუ ნაივური „ლუბოკის“ სტილში წარმოჩინდებოდა.

თბილისის ყოველდღიურობის კონტრაპუნქტს ბუნებრივად ერწყმოდა შეუმდგარი ხელოვანის ტრაგიზმი.

„იყო შაშვი მგალობელი“ ნამდვილი კინოკლასიკაა, უბერებელი შედეგრი.

\* \* \*

„პასტორალის“ ნახვა, მიუხედავად იმისა, რომ არავის აუკრძალავს, დიდხანს ვერ მოვახერხეთ. მაშინ დიდი და მცირე კინოთეატრებით დახუნძლულ რუსთაველზე, მთანმინდასა თუ სოლოლაკში, რუსთაველის კინოში სიარულს ვამჯობინებდით. „პასტორალს“, თუ არ ვცდები, რუსთაველის კინოეკრანი არ აღირსეს, ამიტომაც რუსთაველისა და ბესიკის ქუჩის კუთხეში განთავსებულ „დეკას“ („Дом Красной Армии“) მივაშურეთ. პარადოქსია, რომ სწორედ ასეთი „საშიში“ სახელწოდებების (ძერჟინსკის კლუბიც, ბესიკის ქუჩაზე) კინოთეატრებში ბევრი ისეთი მიჩუმათებული უცხოური ფილმი გვინახავს, დიდ ეკრანებზე რომ არ აჭაჭანებდნენ.

„დეკაში“ ვნახეთ „პასტორალიც“. დარბაზი გადაჭედილი იყო. სულგანაბულნი, თვალს ვერ ვაშორებდით ეკრანს. მოხდა საოცრება: ხალხმა ნელ-ნელა დაიწყო გასვლა, ფილმის დასრულებისას დარბაზში მხოლოდ ოციოდე მაყურებელი ვისხედით. ეს შესანიშნავი ფილმი, როგორც ახლა ამბობენ „კარგი“ ქართულით, – „არაყურებადი“ აღმოჩნდა!

\* \* \*

ხშირად „აჯიბრებენ“ ერთმანეთს (მწერლობაში, სახვით ხელოვნებაში, თეატრსა და კინოში...) ტოტალიტარიზმის დროს შექ-



მნილ „პროდუქტს“ – რომელია სხვაზე უფრო ანტისაბჭოთა: ასეთი მიდგომით ნიჭიერ-უნიჭოს შემოქმედების ნიველირებას ვიძიებთ. უკუგდებული ცენზურისა და ტაბუს პირობებში ხშირად სწორხაზოვნებასთან ერთად, ახლებურ კონიუნქტურას ვაწყდებით; ეს კი ახალი კლიშეების დამკვიდრების მცდელობაა. ვინ მოგვცა უფლება, რაიმე მოთხოვნები წავუყენოთ ხელოვანს, მიუხედავად იმისა, რა „რეჟიმში“ მოღვაწეობს!

\* \* \*

„პასტორალზე“ მხოლოდ იმის თქმა მინდა, რომ ეს უნივერსალური ფილმია, რომელიც ნებისმიერი რეჟიმის დროს შეიძლება შექმნილიყო. არსებითად, ეს არის „ანტიპასტორალი“, XX საუკუნის ტრაგიკული, გლობალური სნეულების – გაუცხოების უდახვეწილესი, ფილიგრანული ესთეტიკით გადმოცემა, – უშუალოდ, სადად, შესაშური ბუნებრიობით.

როგორც ყოველთვის, ოთარ იოსელიანის ფილმების ბოლო კადრები დიდი აზრობრივი დატვირთვით გამოირჩევა, ასეა „პასტორალშიც“; უმანკო ედუკი მომავლის, ნათელი სხივის, უკეთესის მოლოდინის, იმავდროულად – სინანულის, გაცრუებული იმედის სიმბოლოა. მსგავსი ამბივალენტურობა, ჩემი აზრით, დიდი რეჟისორის სხვა ფილმების თანამდევიც არის.

\* \* \*

საფრანგეთში მოღვაწე რეჟისორმა თავისი ე.წ. საავტორო ანუ ჩინებული არაკომერციული ფილმებით ყურადღებაც მიიპყრო და პრესტიჟული ჯილდოებიც დაიმსახურა. თავისი ხელწერისათვის მას არასოდეს უღალატია: თუ ბოლომდე წრფელი ვიქნები, მისი „იქითური“ ფილმები ჩემს სულსა და გულს ნაკლებად ესალბუნებოდა; ამიტომაც განსაკუთრებული ინტერესით ველოდი მის ქართულ-ფრანგულ „შანტრაპას“. ფილმის საქართველოში გადაღების დროს ტელენამყვანი დაინტერესდა, – რატომ დაარქვით „შანტრაპაო“; რეჟისორმა ჩვეული ლაკონურობით უპასუხა, – იმიტომ რომ ფილმი შანტრაპაზეაო, რაც დამაინტრიგებელი შეიქნა. ეს რუსული სიტყვა „ძველი“ ანუ 60-70-იანი წლების თბილისური ჟარგონით ორაზროვანი იყო: შანტრაპა თაღლითს, ყალბაბანდს,

მარგინალსაც მიესადაგებოდა და მეგობართა, ახლობელთა გუნდსაც, ვინმე გამორჩეულ, ცნობილ ბიჭსა ან გოგოზე ვამბობდით – ამა და ამ შანტრაპას მიეკუთვნება, ან – მოვიდა და თავისი შანტრაპაც მოიყოლაო.

თავის დროზე შანტრაპა რუსმა თავადაზნაურობამ იმ თვითმარქვია ფრანგ გუვერნიორებს დაარქვა, რომელთაც განათლების უქონლობის გამო არ შესწევდათ უნარი მუსიკის სწავლებისა – თავის დასაძვრენად, აღსაზრდელებს ცილს სწამებდნენ – ვერ იმღერებნო! (ფრანგ. chantera pas). სწორედ ამ ფრანგული ფრაზიდან შეკონინებულია ეს სიტყვა.

ფილმის სათაური ასე აღვიქვი (კვლავ ამბივალენტურად): ახალგაზრდა რეჟისორი, რომელიც ცდილობს თავისი ნიჭის რეალიზებას, სიახლის მაძიებელთა „შანტრაპას“ მიეკუთვნება, იგი ფიასკოს განიცდის სამშობლოშიც და უცხოეთშიც. ვისაც ხელწინფება და ევალეზა კიდევც ხელოვანის მხარდაჭერა, მხოლოდ მოგებაზე ფიქრობს და სულაც არ ანაღვლებს ფილმის ბედი. რეჟისორის თითო-ოროლა დამფასებელი („აქაც“ და „იქაც“) ვერ ქმნის ამინდს. მეორე მხრით, კინემატოგრაფის კომერციალიზაციის უპირობო მსახურთ უფრო მიესადაგება „შანტრაპა“, – რადგან არ აქვთ სათანადო კომპეტენცია და არც მზაობა ნიჭისათვის გზის გაკვალვისა.

ფინალი (ბიჭის წყალში გაუჩინარება) მეტაფორად მესახება: წყალი – წყალობა – შეწყალება, განწმენდა... ერთხელ ორი წლის ნინუკას ლოცვას ვასწავლიდი: „უფალო შეგვიწყალო“, ბავშვმა წამსვე გაიმეორა: „უფალო, მომე წყალო“.

გამახსენდა ტელეეკრანზე ნანახი ერთ ფილმის შთამბეჭდავი კადრი: ნავი მდინარეს მიჰყვება, ნავში მარტოხელა ოთარ იოსელიანი დგას (სამწუხაროდ, მისი ეს ფილმი არ მინახავს); გამახსენდა ფრანგი მწერლის მარგარეტ იურსენარის ბრწყინვალე მოთხრობის სიუჟეტიც: ჩინელი მხატვარი ხატავს მდინარეს და ნავს, ხატავს წლობით, აუჩქარებლად, სრულყოფილების მისაღწევად დღენი-ადაგ უმატებს თითოეულ შტრისს, მერე, უკვე ღრმა მოხუცი, „შედის“ თავის ნახატში, ნავში ჯდება და უჩინარდება...

\* \* \*

თუკი კინემატოგრაფის დღევანდელ ტენდენციებს გავითვალისწინებთ, როცა ტექნიკური პროგრესი – სპეცეფექტები, კომპიუტერული ჩარევა, გრაფიკა, მონტაჟი, კორექტირება და ა. შ. – თანდათანობით, მხატვრული თუ შემოქმედებითი თვალსაზრისით, ფიტავს და სულიერად ანადგურებს ხელოვნების ამ დარგს, ისლა დაგვრჩენია, პროვიდენციური ფილმის „შანტრაპას“ ავტორს ვუთხრათ: ბრავო, მასტრო!

## მანანა შამილიშვილი

### პოპმუსიკის პოლიტიკა და პოლიტიკური მუსიკის ძირითადი გზავნილები

თანამედროვე გლობალიზებული სამყარო კულტურათა მუდმივი ურთიერთქმედების პროცესშია ჩაბმული. სულ უფრო ძლიერდება ე.წ. „მესამე კულტურის“ – მსოფლიო მუსიკის გავლენა სხვადასხვა ქვეყნის მსმენელთა გემოვნებაზე. ამასთანავე, იკვეთება პოპკულტურის ამ ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სეგმენტის პოლიტიკის მზარდი ტენდენციაც. გლობალიზაციის „ლოგიკა“, ცხადია, გულისხმობს პოპულარული მუსიკის განსხვავებული ჟანრის მომხმარებელთა გლობალურ აუდიტორიად გადაქცევის მცდელობას, რასაც ავტორიტარი მმართველები (და არა მხოლოდ ისინი) კონტრდინების სახით ეფექტურად უპირისპირებენ გლობალურის ყაიდაზე შეფუთული ლოკალური პროდუქციის ექსპანსიას. მას ეროვნული „დღის წესრიგის“ შესაბამისი „ღია“ და „დახურული“ პოლიტიკური ტექსტების სახით აწვდიან საკუთარ მომხმარებლებს. საჭირო შინაარსით დატვირთული და მოდური ტენდენციების კვალად არანჟირებული პოლიტიკური მესიჯების შემცველი სიმღერები არა მხოლოდ ადგილობრივ აუდიტორიაზეა გათვლილი, არამედ ცენტრისკენული მოძრაობის პრინციპით გლობალურ მსმენელსაც მიემართება და მეტ-ნაკლებად სხვა ლოკალურ კულტურებზეც ახდენს გავლენას. ამ შემთხვევაში მნიშვნელობას იძენს ისეთი ფაქტორები, როგორიცაა: კულტურული და გეოგრაფიული სიახლოვე, ისტორიული და პოლიტიკური კონტექსტი და ა.შ..

მართალია, სამეცნიერო წრეებში პოპკულტურასა და მის მრავალგვარ გამოვლინებაზე მსჯელობა დიდად სერიოზულ საქმედ არ მიიჩნევა, მაგრამ ეს არის ფენომენი, რომლის გავლენა ადამიანებზე იმდენად ძლიერი და მასშტაბურია, რომ მისი იგნორირება,

ან ყურადღების მიღმა დატოვება არა გვგონია, მართებული იყოს. პოპულარული კულტურა ყველგანაა. იგი ჩვენი ყოველდღიურობის ნაწილია და გვინდა თუ არა, მას ჭარბად მოვიხმართ. წინამდებარე ნაშრომით შევეცდებით წარმოვაჩინოთ მუსიკალური ინდუსტრიის მნიშვნელობა და მისი პოლიტიკური მიზანდასახულობა. ამ ამოცანის შესასრულებლად ვიხელმძღვანელებთ საბიბლიოთეკო კვლევით, გამოსახულების დესკრიფციითა (ვიზუალურის ვერბალიზება) და შემთხვევის ანალიზის (case study) მეთოდით. ჩვენი ვარაუდები ასეთია:

- თანამედროვე გლობალური მუსიკა სულ უფრო მეტად გამოიყენება პოლიტიკური მიზნებისთვის;
- პოპმუსიკით ხელისუფალნი ცდილობენ ადგილობრივი აუდიტორიის მიმხრობას;
- რიგ შემთხვევებში, მუსიკალურ ნარატივში ასახულ ლოკალურ პოლიტიკურ დღის წესრიგს გავლენის მოხდენა შეუძლია არა მხოლოდ ავთენტურ, არამედ გეოგრაფიულად და კულტურულად დაახლოებულ აუდიტორიებზეც.

პოპულარული მუსიკის, როგორც „რბილი ძალის“ ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტური გამოვლინების თაობაზე მსჯელობა დიდი ხანია მიმდინარეობს. ვიდრე ამ თემაზე ჩამოვაგდებდეთ სიტყვას, მიმოვიხილოთ პოპკულტურის აღნიშნული სეგმენტის კვლევის გამოცდილება. პირველ ყოვლისა, უნდა ვახსენოთ ფრანკფურტის ფილოსოფიური სკოლის ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენლის – თეოდორ ადორნოს ნაშრომი „პოპულარული მუსიკის შესახებ“. ადორნოს გამოკვლევასა და მის ძირითად თეზისებს საფუძვლიანად და საინტერესო კომენტარებით მიმოიხილავს ჯონ სტორი თავის წიგნში: „კულტურის კვლევები და პოპულარული კულტურის შესწავლა“. ყველაზე საგულისხმო ადორნოს ნაშრომში არის თავად პოპმუსიკის არსის განსაზღვრა და იმ ძირითად ასპექტებზე ყურადღების გამახვილება, რაც მასობრივი მუსიკალური პროდუქციის პოპულარობას განაპირობებს.

ყველამ იცის, რომ ე.წ. „აკვიატებული სიმღერების“ კიჩგმირები დღეს უდიდესი გავლენით სარგებლობენ პოპმუსიკის მოყვარულთა შორის. პოპულარული სასიმღერო კულტურის ასეთი მასობრიობის მიზეზებს ადორნო შემდეგი ფაქტორებით ხსნის:

პირველი და მნიშვნელოვანი პრეტენზია, რომელსაც მკვლევარი პოპმუსიკას უყენებს, მის მიერ „სტანდარტების კრისტალიზებად“ სახელდებულ პრობლემაში უნდა ვეძიოთ. აი, რას გულისხმობს აღნიშნული: ნებისმიერი მუსიკალურ ნიმუშს, თუკი იგი ერთხელ წარმატებული აღმოჩნდება, კომერციულ ამონურვამდე იყენებენ. შემდეგ იწყება სტანდარტიზების პროცესი – ერთი პოპულარული სიმღერის დეტალის სხვა სიმღერაში გამოყენების ტაქტიკა. უფრო მეტიც, ამ დეტალმა შეიძლება სიმღერიდან სიმღერაში ისე იტრიალოს, რომ მუსიკალური ნაწარმოების სტრუქტურის მთლიანობა არ დაარღვიოს. სტანდარტიზების შესანიშნავად კი მუსიკალური ინდუსტრია მიმართავს „ფსევდოინდივიდუალიზებას“. აღორნოს განმარტებით: „სასიმღერო ჰიტების სტანდარტიზება მომხმარებელს იმით ინარჩუნებს, რომ, ასე ვთქვათ, მანამდე არსებულს ასმენინებს. ფსევდოინდივიდუალიზება, თავის მხრივ, მსმენელების შესანარჩუნებლად მათ ავინწყებს იმას, რომ რასაც ახლა უსმენენ, უკვე მოსმენილი, ანუ „უკვე გადახარშული“ აქვთ“ (სთორი 2007: 136).

მეორე საყვედური, პოპულარული მუსიკის მიმართ აღორნოს მიერ გამოთქმული, ახალი სოციალური ფენის – „მასის ადამიანის“ (ხოხე ორტეგა ი გასსეტი) მოთხოვნებს უკავშირდება. როცა საქმე გვაქვს დამლელი სამუშაო დღისგან განტვირთვის აუცილებლობასთან, სწორედ მაშინ გვევლინება პოპინდუსტრია „მამველ რგოლად“. იგი გვთავაზობს რეალობიდან გაქცევის მარტივ საშუალებას. ყოველდღიური დაძაბულობისა და რუტინისგან თავდასაღწევად ადამიანები იოლი და გატყეპნილი გზების ძიებაში ჰპოვებენ შვებას, რადგან „ახლის“ ათვისება დამატებით დროსა და ენერგიას მოითხოვს. ამ მდგომარეობას მეცნიერი „პასიურ მოსმენას“ უწოდებს, რაც ისევ და ისევ ერთფეროვნებას ნიშნავს. მისგან თავის დაღწევა კი თითქმის შეუძლებელია.

მესამე პრეტენზიას აღორნო „სოციალური დუღაბის“ სახელით მოიხსენიებს. მისი აზრით, პოპმუსიკა მოქმედებს როგორც „ფსიქიკური მომწესრიგებელი“, რაც, თავის მხრივ, გამოვლენილია მასობრივი ქცევის ორ მთავარ სოციო-ფსიქოლოგიურ ტიპში: „რიტმულად“ მორჩილსა და „ემოციურში“. „პირველი თავდავინწყებით ცეკვავს თავისი ექსპლუატირებისა და დათრგუნვის რიტმში, მეო-

რე სენტიმენტალურ გრძნობებს მისცემია არსებობის რეალური პირობების დასავინყებლად“ (სთორი 2007: 137).

თეოდორ ადორნოს მიერ გამოთქმულ შეხედულებებს ბევრი აქვს საერთო კულტურის პოლიტიკურ ეკონომიასთან. ამ მიდგომის დემონსტრირებაა აგრეთვე პოპკულტურის „ორმაგი ექსპლუატირების“ ბუნებასთან დაკავშირებული თვალსაზრისი. კრიტიკოსები ფიქრობენ, რომ კიჩს ორმაგი ექსპლუატაციის უნარი აქვს: ის, ვინც მედიას აკონტროლებს, მოქალაქეებს მარტო მაღალ კულტურასთან ზიარების საშუალებას კი არ ართმევს, არამედ მათგან დიდ ფინანსურ მოგებასაც ნახულობს. შეიძლება ითქვას, რომ კიჩი აბლაგვებს აუდიტორიის ინტერესებს, სათავისოდ იყენებს ფოლკლორსა და ელიტურ კულტურას და ამავე დროს, მასების ეკონომიკური ჩაგვრის იარაღად გვევლინება (დეფლორი..2009: 367 – 392).

მასკულტურა ინდუსტრიაა, ბიზნესი, რომელიც ხელოვნებას კომერციულ პროდუქტად განიხილავს. პოპულარული მუსიკაც მისი ნაწილია და დიდი წარმატებით სარგებლობს „მასის ადამიანებში“. თუკი მედიით გავრცელებულ პოპკულტურის ნიმუშებს განვიხილავთ, მასში ჭარბობს კიჩური პროდუქცია. „კიჩი“ მასკულტურაში ფართოდ გავრცელებული, მდარე ხარისხის, ხელოვნების ნიმუშთა უხარისხო კოპირებაა, რომელსაც ძნელია ხელოვნება უწოდო. კიჩი მაღალი ხელოვნებისგან იღებს ფორმას, მაგრამ შინაარსს კი – არასოდეს. დღეს მედია კიჩგმირების გალერეას გვთავაზობს, რომელშიც ერთ-ერთ კატეგორიას „აკვიატებული სიმღერის“ კიჩგმირებიც ქმნიან. ისინი არიან მუსიკალური ინდუსტრიის ვარსკვლავური წარმომადგენლები, რომლებიც ამა თუ იმ ეტაპზე სათაყვანებელი, მისაბაძი ვარსკვლავების იმიჯს ირგებენ და უზარმაზარ აუდიტორიაზე ზემოქმედებენ.. ყოველ ეპოქას თავისი მუსიკალური კიჩგმირი ჰყავს. ეს ფსევდოგმირები გავლენის ქვეშ აქცევენ მილიონობით მსმენელს და ჭეშმარიტი ხელოვნების ზიარების შესაძლებლობას ართმევენ მათ. რაც მთავარია, ისინი რეალურ ცხოვრებაში გმირობის ჩადენის სურვილს უკარგავენ ადამიანებს. მოკლედ რომ ვთქვათ, ეს არის სუბკულტურა, რომელიც ხელოვნების სიმულაციას წარმოადგენს.

მასის სატყუარად გამოყენებული კიჩი კეთილდღეობის ილუზიას ქმნის. როგორც მ. კუნდერა ამბობს, იგი არის „მოზრდილებისთ-

ვის შექმნილი და ტირაჟირებული საბავშვო ზღაპარი. სამოთხე ჯოჯოხეთის გარეშე“. კიჩი ყველასათვის ხელმისაწვდომი კულტურაა. „...მას არ ახასიათებს არც „ელიტური“ კულტურის დახვეწილობა და კონცეპტუალიზმი, არც ხალხური ხელოვნების სულიერება. მასკულტურა ინდუსტრიაა, ბიზნესი, რომლისთვისაც ხელოვნება კომერციული პროდუქტია“ (დიურინგი 2009: 78).

მოხმარების კაპიტალისტურ ურთიერთობებზე „მოლაშქრე“ მემარცხენეების თვალსაზრისითა საპინონედ, პოპმუსიკის კულტურის ცნობილი მკვლევრები სტიუარტ ჰოლი და პედი უანელი პოპმუსიკას განიხილავენ ახალგაზრდებს შორის იდენტურობის განცდის ხელშემწყობად. მათი აზრით, პოპულარული სიმღერები ასახავს მოზარდთა ემოციურ დილემას, მათ პრობლემებს, სიძნელებებს, რომელთა წინაშე მყიფე გარესამყაროს შეცნობისას აღმოჩნდებიან ხოლმე(სთორი 2007: 142-143).

ამ ვრცელი სამეცნიერო „უვერტიურიდან“ ძირითად სათქმელზე გადავალთ და იდეურ ჩანაფიქრს კონკრეტული შემთხვევებით გავაცხადებთ.

## • პოლიტიკა მუსიკაში

ჯონ სთორის თქმით, „მუსიკის პოლიტიკა არის სახელმწიფო პოლიტიკის, ბიზნესის, ხელოვანთა არჩევნისა და აუდიტორიის მოთხოვნილების ნაზავი“. ამ განსაზღვრებაზე მართებულ კომენტარს აკეთებს ჯ. სთორი და ამბობს, რომ ყველა ეს ელემენტი პოპმუსიკის პოლიტიკას შეზღუდვებსაც უწესებს და შესაძლებლობებსაც სთავაზობს (სთორი 2007: 157). განვიხილოთ ზოგიერთი ამგვარი შესაძლებლობა.

მსოფლიო მუსიკის მიმდინარეობებიდან ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული და აქტუალური სასიმღერო ფორმა ჰიპ-ჰოპია. ამ ჟანრსა და მისთვის სახასიათო საშემსრულებლო მანერას ეფექტურად იყენებენ ამა თუ იმ ქვეყნის მუსიკოსები საჭირობოროტო თემებზე საკუთარი თვალსაზრისის გამოსახატავად. მასზე არც ავტორიტარი მმართველები ამბობენ უარს. განსაკუთრებით პოლიტიზებულია ეს ჟანრი რუსეთში, სადაც გლობალური მუსიკაც



ადგილობრივ სახელისუფლებო ინტერესებს ემსახურება. ნათქვამის საილუსტრაციოდ რამდენიმე მაგალითს მოვიხმობთ.

ახლახან რუსულ მუსიკალურ „ჩარტებში“ (მსმენელთა მიერ ყველაზე ხშირად მოთხოვნილი სიმღერების ჩამონათვალში) წარმოდგენილი იყო ამ სუბკულტურის ერთ-ერთი ნიმუში – „იურკისისა და ვლადიმირის“ (Юркисс и Владимир) მუსიკალური კომპოზიცია „მივდივართ ყირიმში“ (Едем в Крым). ჟანრის სპეციფიკით შექმნილი სიმღერა და ვიდეოკლიპი ახალგაზრდების ჯგუფის საზღვაო კურორტზე მგზავრობით გამოწვეულ სიხარულსა და იქ ნანახით მოგვრილ აღფრთოვანებას გამოხატავს. იაფფასიანი, მდარე და არაფრით გამორჩეული კიდევ ერთი კიჩური „ნგავი“ ალბათ არც მიიქცევედა მსმენელის ყურადღებას, რომ არა მისი აშკარა პოლიტიკური განზრახულობა, რაც იმთავითვე მჟღავნდება მისამღერი ფრაზა-რეფრენით, ქართულად დაახლოებით ასე რომ ჟღერს: „მივდივართ, მივდივართ. ყველა შურიანი მეზობლის გულის გასახეთქად, ამ ზაფხულს ყირიმში მივემგზავრებით“ (мы едем, едем. на зависть всем соседьям, мы летом едем в крым...). მიუხედავად იმისა, რომ სიმღერაში არაერთგზის გვხვდება პოლიტიკური დატვირთვის შემცველი სხვა ფრაზებიც (როგორცაა მაგალითად – „ჩვენნიანები აქ არიან“ – „наши люди тут“ და სხვ.), მთავარი მაინც ზემოთ მოყვანილი მისამღერია – რითმული რეჩიტატივი, რომელიც ჟანრის თავისებურებიდან გამომდინარე, ჰიპ-ჰოპისთვის დამახასიათებელი სტილისტური ჟღერადობით განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

აშკარაა, რომ წარმოდგენილი ნიმუში „კრემლის“ დაკვეთითაა შექმნილი. ახალგაზრდების ლაღობა, თითქოსდა უდრტვინველი, ყოველგვარ ქვენაზრს მოკლებული, სინამდვილეში მხოლოდ და მხოლოდ რუსეთის ხელისუფლების აპოლოგიასა და მისი ოკუპანტური სამეზობლო პოლიტიკის უპირობო გამართლებას ისახავს მიზნად. ამ მიზანდასახულობას მეტ მკაფიოობას სძენს ღია პოლიტიკური გზავნილები, რომლებიც მწვავე პოლიტიკური რეალიის, კონკრეტულად კი ყირიმის კონფლიქტის კონტექსტში იძენს სიმძაფრეს და ემოციური ფონის გაძლიერებას ემსახურება. ცხადია, მისამღერის ადრესატ „შურიან მეზობლებში“ უკრაინელებ-

თან და კრემლის სხვა არაკეთილმოსურნეებთან ერთად ქართველებიც ვიგულისხმებით.

„რიომ ენდ ბლუზის“ (R'n'B) ჟანრშია შესრულებული ყველასთვის კარგად ნაცნობი სიმღერა „ლონდონში წავალ საცხოვრებლად“ – „Я уеду жить в Лондон“, რომელსაც ქართული წარმოშობის რუსი მომღერალი, ეპატაჟური გრიგორი ლეპსი – ლეფსვერიძე (Grigory Leps) და რეპერი ტიმატი (Timati) ასრულებენ. სინგლი პირველად 2012 წლის ივლისში გამოჩნდა და მაშინვე დიდი პოპულარობა მოიპოვა პოსტსაბჭოთა სივრცეში, მათ შორის, საქართველოშიც. მელოდიურ, მოდური ტენდენციების გათვალისწინებით შექმნილ სიმღერაში თითქოსდა ევროპის უმნიშვნელოვანესი მეგაპოლისია ხოტბაშესხმული, სინამდვილეში კი ტექსტი სულ სხვა კონოტაციებს შეიცავს. მართალია, ლონდონი ლამაზია, აქ ცხოვრება უამრავ შესაძლებლობას, ათას სიკეთეს გპირდება, მაგრამ რაც უნდა საუცხოო იყოს სხვაგან ცხოვრება, საკუთარ თავს ვერსად გაექცევი. ბედნიერება იქაა, სადაც სამშობლოა. ეს სამშობლო კი დიდი რუსეთია – ასეთი შინაარსისაა სიმღერის ტექსტი. მისამღერი, რომელსაც ლამის მთელი პოსტსაბჭოთა ახალგაზრდობა ღიღინებდა, ასე ჟღერს: „წავალ ლონდონში საცხოვრებლად, მოსკოვი კი დამესიზმრება.. მხოლოდ პრობლემა ესაა – მოსკოვიდან ამ მიმართულებით მატარებლები არ დადიან..“ („Я уеду жить в Лондон. Мне Москва будет снится. Но проблема одна: в направлении том из Москвы никогда не едут поезда..“).

თუკი თავიდან ამ „გამჭვირვალე“ მეტაფორით იყო შენიღბული სათქმელი, სიმღერის ბოლოს მთავარი გზავნილი ღიადაა გაცხადებული. სკაბრეზული და მკვახე ნათქვამით სრულდება კომპოზიცია, რომლის ბოლო ეპიზოდი ანტიდასავლურ განწყობას აშკარად გამოხატავს, ხოლო ბრიტანეთის დედაქალაქის მიმართ ცინიკური დამოკიდებულებით გუნდრუკს უკმევს რუსეთის ხელისუფლების ვესტერნოფობიურ პოლიტიკას. „რა ჯანდაბად მინდა ეს ლონდონი? ესე იგი, უნდა დავრჩე.. დავიწყო ნულიდან, მივილო რევერანსი და საკუთარ თავს მივცე შანსი.. რა ჯანდაბად მინდა ეს ლონდონი? ვის ვჭირდები იქ? იქაურობას ხუთი დღით მოვევლინები, მოვიწყენ და ისევ მოსკოვს მივაპურებ, ამის დედაც..“ (Да нафига этот Лондон? Значит, нужно остаться. Начиная с нуля, получив реверанс, сам себе даю

шанс.. Нафига этот Лондон? Да кому я там нужен? Появлюсь дней на пять, погрузу и опять на Москву, твою мать..“).

ამ მოდურმა, ერთდროულად ახალგაზდრა და მონიფული ასაკის მსმენელებზე გათვლილმა სინგლმა უამრავი თაყვანისმცემელი შეიძინა... იგი დღესაც უზარმაზარ აუდიტორიას იკრებს. სიმღერის მელოდიური მისამღერის წყალობით უამრავი ადამიანი ანგარიშშიუცემლად ადიდებს მტრული სახელმწიფოს ანტიდასავლურ პოლიტიკას.

დასავლეთთან მეტოქეობის, ჯიბრში დგომისა და ნიშნის მომგები პოზიციის დემონსტრირება თანამედროვე რუსული პოპკულტურის მთავარი მახასიათებელია. ამ მხრივ მუსიკალური სეგმენტის წვლილი განსაკუთრებით შთამბეჭდავია. ამასთან, სასიმღერო ტექსტების შინაარსობრივი დატვირთვა ყოველთვის თანხვედბა კრემლის პოლიტიკურ დღის წესრიგს და ამ კონტექსტში იძენს დამატებით მნიშვნელობებს. ანტიდასავლური დისკურსი მეტად გაძლიერდა რუსეთის ფედერაციის 2018 წლის 18 მარტის საპრეზიდენტო არჩევნების წინ. ეს ნარატივი პოპმუსიკაშიც დომინირებდა. თუმცა, არც სხვა დროს იგრძნობოდა მისი ნაკლებობა.

გავიხსენოთ ჰიპ-ჰოპის შემსრულებელი ჯგუფი „ბანდეროსი“ (Банд’Эрос) და მისი ჰიტი „კალამბია ფიქერს ნე პრედესტავლიაეტ“ („Коламбия Пикчерз не представляет“). „კალამბია ფიქერსი“ წარმოგვიდგენს – ამ სიტყვებით იწყებოდა გასული საუკუნის 90-იანი წლებში რუსული დუბლიაჟითა და პირატული სინქრონული თარ-გმანით გახმოვანებული ამერიკული ფილმები. მუსიკალური კოლექტივის ჰიტსა და ამავე სახელწოდების ალბომში სწორედ ეს ფაქტი აისახა. თუმცა, უარყოფითი „не“ („არ“) ნაწილაკის დამატებით წინადადება განსხვავებულ მნიშვნელობას იძენს და ასე იკითხება: „კალამბია ფიქერზს“ წარმოდგენაც არ აქვს“.. სიტყვათა თამაშზე აგებული ამ ირონიული კალამბურით მუსიკოსებს სურთ ხაზი გაუსვან საკუთარის უპირატესობას და დაამცრონ ცნობილი ამერიკული კინოლეიბლი, როგორც ჰოლივუდის სახე და ზოგადად, დასავლურობის სიმბოლო. ეს დამოკიდებულება განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს რითმულ მისამღერ ტექსტში, რომელიც r’n’b ჟანრის სპეციფიკითაა არანჟირებული და ამგვარად ჟღერს: „კალამბია ფიქერზს წარმოდგენაც არ აქვს, რა კარგად ვგრძნობ შენ

გვერდით თავს“ („Коламбия Пикчерс не представляет, как хорошо мне с тобою бывает“) და ა.შ. სიმღერის ქვეტექსტიდან გამომდინარე, მისამღერი ასე უნდა გავიგოთ: „კალამბია ფიქჩერზს“ წარმოდგენაც არ აქვს, რა კარგად ვგრძნობთ ჩვენ აქ (დიად რუსეთში) თავს.“

აქვე უნდა ითქვას, რომ კინოსთან მუსიკალური ჯგუფის კავშირი დასტურდება მისი სახელითაც. „Банд’Эрос“ რუსულად წარმოითქმის როგორც „ბანდერას“ – ცნობილი ჰოლივუდელი კინოვარსკვლავის გვარის მსგავსად. სხეულის ჰედონიზმზე ორიენტირებულმა (რაზედაც ჯგუფის სახელწოდებაც მიგვანიშნებს) და არცთუ მახვილგონივრული ტექსტებით გამორჩეულმა „ბანდეროსმა“ 2008 წელს ზემოაღნიშნული ალბომის 200 ათასი (!) ეგზემპლარი გაყიდა. სიმღერა და კლიპი მრავალი თვის მანძილზე იკავებდა უმაღლეს ადგილს რუსეთის სხვადასხვა ჰიტ-პარადში. პოპულტურის ამ იდეოლოგიზებულ, მდარე ნიმუშს დიდი მონონება ხვდა წილად პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში, მათ შორის, ჩვენთანაც (მიუხედავად იმისა, რომ ჰიტის გამოშვების დრო ჩვენთვის ტრაგიკულ მოვლენებს დაემთხვა). მეტიც, ათი წლის წინანდელი ჰიტი ქართველ მსმენელთა გარკვეულ ნაწილში დღემდე ინაჩუნებს პოპულარობას.

რადგან თანამედროვე რუსულ პოლიტიკურ პოპმუსიკაზე ვსაუბრობთ, აქვე ვახსენებთ მუსიკალური ჯგუფის „ორკესტრი სანკტ-პეტერბურგის“ (Sankt Petersburg Orchester) ახალ სიმღერასა და კლიპს „ფეხბურთის სამშობლო“ („Родина Футбола“), რომელიც დიდი ბრიტანეთის შესახებ პოლიტიკურ სატირას წარმოადგენს. მასში გაშარჟებულია ყველა და ყველაფერი, რაც ამ ქვეყნის სიმბოლოდაა მიჩნეული – სამეფო კარიდან დაწყებული, პოლიტიკოსებითა და ფეხბურთის ვარსკვლავებით დამთავრებული. გორან ბრეგოვიჩის სტილში, ბოშური მელოდიების ყაიდაზე არანჟირებული სიმღერა პასუხია ცნობილი ინგლისელი მომღერლის რობი უილიამსის კლიპზე „იმხიარულე რუსივით“ (Party Like A Russian). კომპოზიცია „ფეხბურთის სამშობლო“ სადღეისოდ რუსეთ – ინგლისის მეტისმეტად დაძაბული დიპლომატიური ურთიერთობების ფონზე გამოჩნდა. აშკარაა, რომ სიმღერა საკუთარი ქვეყნის საქომავოდ და „მტრის“ მიმართ ანგარიშგების მიზნით შეიქმნა. იგი მსმენელის კონსოლიდირების ისახავს მიზნად (იხ. ვებმის.: <https://www.youtube.com/watch?v=fSVX7Guht0Q>).

რაც შეეხება რობი უილიამსს, ეპატაჟური ინგლისელი პოპმომღერლის კლიპმა უკვე 4,6 მილიონზე მეტი ნახვა დააგროვა. ახალ ვიდეოკლიპში ჩანს, რომ რობი უილიამსი მდიდრულ დარბაზებში, მუზეუმებს რომ მოგაგონებთ, რუსი ბალერინების გარემოცვაში ერთობა, წამდაუნუმ იცვლის ძვირფას კოსტიუმებს და რუსი ოლიგარქების საყვარელ საუზმეს შეექცევა – წინიბურის ფაფას, მოხარშულ კვერცხსა და ყველის კვერებს. ამ სანახაობას ფონად გასდევს გარემიქსებული მუსიკა სერგეი პროკოფიევის ბალეტიდან „რომეო და ჯულიეტა“ და მადლობის შეძახილები. კლიპის შარჟულ ვიზუალურ შემადგენელს ამძაფრებს სიმღერის ტექსტი, სადაც მომღერალი მდიდარ რუსებს ღიად დასცინის (იხ. ვებმის.: <https://www.youtube.com/watch?v=MdYGQ7B0Vew>).

თუმცა, ეპატაჟურმა ბრიტანელმა მომღერალმა ამ ირონიული პოლიტიკური პოპის შესრულებიდან სულ მცირე ხანში საოცარი „ფერისცვალება“ განიცადა. ყველასთვის მოულოდნელად, 14 ივნისს მის მიერ შესრულებული ცნობილი ჰიტებით გაიხსნა მოსკოვში ფეხბურთის მსოფლიო ჩემპიონატი, რის გამოც მომღერალმა იმედგაცრუებული თანამემამულეების დიდი რისხვა დაიმსახურა. სამაგიეროდ, აღაფრთოვანა მოსკოველი მაყურებელი, რომელიც ხანგრძლივი ოვაციებით შეხვდა სტადიონზე სუპერპოპულარული მომღერლის გამოჩენას. და ამ მქუხარე აპლოდისმენტების ადრესატი დიდნილად საკუთარი ქვეყნის მეთაური იყო, აღფრთოვანებულმა პუბლიკამ მისი „მოხერხებულობის“ გამო რომ დააჯილდოვა. მართლაც, დიდი მიხვედრა არაა საჭირო იმის გამოსაცნობად, თუ რამ გადააწყვეტინა მომღერალს შეეცვალა სიმღერით ადრე გაცხადებული პოზიცია. ინგლისური მედია ღიად საუბრობს მრავალმილიონიან საფასურზე, რომლითაც რუსეთის ხელისუფალმა პოპვარსკვლავი მოსკოვში სტუმრობაზე დაიყოლია. ამ ფაქტიდან ორი დღეც არ იყო გასული, რომ არაერთი კვირის მანძილზე პოპოცენტრში ლიდერობის მაძიებელმა სიმღერამ „ფეხბურთის სამშობლო“ სწრაფადვე დატოვა ჩარტი. ამით კიდევ ერთხელ დადასტურდა, სინამდვილეში რა იმალეობდა „კრემლის“ დაკვეთით შექმნილი სიმღერისა და სკანდალური კლიპის „პოპულარობის“ მიღმა.

რუსული მუსიკალური ინდუსტრია დიდი ხანია ხელისუფლების სამსახურშია, ხოტბას ასხამს მის მიერ აღებულ პოლიტიკურ კურს-

სა და იდეოლოგიას... თავის მხრივ, ხელისუფლება აქტიურად იყენებს პრობლემების „შიგნიდან გარეთ გატანის“ პოლიტიკას – გარე საფრთხეებზე ყურადღების გადატანით ცდილობს ლეგიტიმაციის გამყარებას, შიდათანხმობისა და საერთო კონსენსუსის მიღწევას. ეს ყოველივე მასობრივი კულტურით ძალაუფლების განმტკიცების სტრატეგიას წარმოადგენს და ქვეყანაში არსებული სირთულეების დაფარვას ემსახურება. მსგავსი პოლიტიკა არა მხოლოდ ჩრდილო მეზობლის სამოქმედო არსენალშია, მას ზოგადად ავტორიტარები მიმართავენ, აქტიურად იყენებენ ასევე ნახევარდემოკრატიული რეჟიმებიც. რუსეთი მრავალი წელია ამ გზას ადგას და ახალ-ახალ საცდურებს სთავაზობს პოპკულტურის ტრფიალთ.

პოლიტიკური მუსიკის გამოვლინებებს ვხვდებით არა მხოლოდ პოპმუსიკაში, არამედ მაღალი, ელიტური კულტურის ცალკეულ ნიმუშებში. აშკარა პოლიტიკური მიმხრობის თვალნათელი მაგალითია რუსეთ-საქართველოს აგვისტოს ომიდან რამდენიმე დღეში, 2008 წლის 21 აგვისტოს, ქ. ცხინვალში სანკტ-პეტერბურგის მარიინსკის სიმფონიური ორკესტრის მიერ ჩატარებული კონცერტი ვალერი გერგიევის დირიჟორობით. კონცერტზე შესრულდა ჩაიკოვსკის მე-5 და მე-6 და შოსტაკოვიჩის მე-7 სიმფონიური ნაწარმოებები. ეს უკანასკნელი „ლენინგრადსკაიას“ სახელითაა ცნობილი და ლენინგრადის ბლოკადას ეძღვნება. კონცერტს ერქვა „თქვენ, ცოცხლებსა და დაღუპულებს! შენ, სამხრეთ ოსეთო!“ (“Вам, живым и погибшим! Тебе, Южная Осетия!”). ამავე კონცერტზე ცნობილმა მაესტრომ ცხინვალი 1941- 45 წ.წ. დიდი სამამულო ომის გმირ ქალაქ სტალინგრადს შეადარა (ფაშისტებში, სავარაუდოდ, ქართველი ჯარისკაცები იგულისხმებოდნენ).

რუსული პროპაგანდის ონლაინგამოვლინებებს იკვლევს მ.დემეტრაშვილი მუსიკალური შოუს „ხ სუპერ“ (გადაცემის მედიაპარტნიორია საერთაშორისო საინფორმაციო სააგენტო „სპუტნიკი“ – Sputnik) მაგალითზე (დემეტრაშვილი 2017: 47–50). პროექტი ვოკალური ტალანტების კონკურსის ფორმატისაა და იმით განსხვავდება სხვა კონკურსებისგან, რომ მასში მხოლოდ მზრუნველობამოკლებული ბავშვები მონაწილეობენ ყოფილი საბჭოთა კავშირის ქვეყნებიდან, მათ შორის: ყირიმიდან, საქართველოდან, აფხაზეთიდან და „სამხრეთ ოსეთიდან“ (!). ავტორი სამართლიანად

შენიშნავს, რომ ერთი შეხედვით „უწყინარი“, „ჰუმანური“ მუსიკალური პროექტი სინამდვილეში გლობალური პროპაგანდისტული ინსტრუმენტია. მისი მიზანია, მასშტაბური აუდიტორია გააერთიანოს საბჭოთა კავშირის ძმური, მეგობრული ოჯახის იდეის გარშემო (იხ. ვებმის.: <https://youtu.be/391zIAT3B9o>).

მოულოდნელი არავისთვის იქნება, თუ ვიტყვით, რომ საბჭოთა კავშირის აღდგენა ვლადიმირ პუტინის დიდი ხნის სურვილია. ამ იდეის სამსახურშია თანამედროვე რუსული პოპინდუსტრია, რომელიც აქტიურად ეძებს კავშირებს ყოფილ რესპუბლიკებში საბჭოური პერიოდისადმი ნოსტალგიურად განწყობილ აუდიტორიასთან შორის და პოულობს კიდევ. ამ მიზანს ემსახურებოდა გასული წლის 17 სექტემბერს ბაქოში გამართული კონცერტი, რომელშიც ქართველი მომღერლებიც მონაწილეობდნენ. ამ კონცერტზე 2000 – იანი წლების პოპულარული რუსი მომღერალი „გლუკოზაც“ (Глюкоза – ამ ფსევდონიმიტაა ცნობილი რუსი პოპმომღერალი ნატალია ლონოვა) გამოვიდა თავისი ჰიტებით, მათ შორის, ცნობილი სიმღერა „იციკვე რუსეთო“ („Танцуй Россия“) შეასრულა, რომელიც ვულგარული და ცინიკური მისამღერით გამოირჩევა: „იციკვე რუსეთო და იტირე ევროპავ, მე ყველაზე, ყველაზე ლამაზი უკანალი მაქვს“. ცხადია, ჩვენ აქ ევფემიზმი გამოვიყენეთ, ორიგინალურ ვერსიაში კი მომღერალი ეთიკურობას ხარკს მხოლოდ ამ უხერხული სიტყვის პირველი ასოზგერის მოგუდვის ხარჯზე უხდის („Танцуй Россия и плачь Европа..А у меня самая, самая красивая (п)опа..“). შემთხვევითი არაა, რომ ორიგინალურ ვერსიაში სიტყვები „ევროპა“ და „უკანალი“ ერთმანეთს ერთმეება, ისინი შესატყვისებადაა გამოყვანილი..

უნდა დავეთანხმოთ მოსაზრებას, რომ მიუხედავად უფროსი თაობის ზოგიერთი ჯგუფის ნოსტალგიური დამოკიდებულებისა ჩრდილოელი მეზობლის კულტურის ცალკეული შემოქმედების მიმართ, თანამედროვე რუსული კულტურა ფეხს ვერ იკიდებს ქართულ საზოგადოებაში (გოგიბერიძე 2017: 654). რუსული პოპკულტურა ამკარად აგებს კონკურენციას ამერიკულ და ბრიტანულ მუსიკასთან. გარდა 200 წლიანი ტკივილიანი ისტორიისა, საქართველოს კარგად ახსოვს 2008 წლის ფართომასშტაბიანი სამხედრო კამპანია რუსეთის მხრიდან და მხოლოდ საერთაშორისო

თანამეგობრობის მყისიერი რეაგირების შედეგად მიღწეული საკმაოდ წამგებიანი ზავი. ამდენად, რუსეთის ძველი და ახლი „რბილი ძალის“ გამოვლინება ქართულ საზოგადოებაში სერიოზულ დასაყრდენს ვერ ჰპოვებს. რასაც ვერ ვიტყვით ქვეყნის სეპარატისტულ რეგიონებზე.

- **მუსიკა პოლიტიკაში**

მუსიკას, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის არხს, კვლევის თვალსაზრისით, შედარებით ნაკლები ყურადღება ეთმობოდა, მაგრამ ბოლო დროს აღიარეს მისი გავლენა სოციალურ და პოლიტიკურ პროცესებზე. მუსიკამ დიდი როლი შეასრულა სხვადასხვა ქვეყნის ნაციონალური დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლაში. ასე მაგალითად, დაუმორჩილებლობის გამომხატველი ეროვნული სიმღერები ძლიერი საპროტესტო მუხტის მატარებელი იყო ირლანდიის დიდი ბრიტანეთისგან განთავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლაში. არცთუ შორეულ წარსულში, საბჭოთა კონტროლის ბოლო წლებში, ესტონეთზე განხორციელებული იდეოლოგიური წნეხის წინააღმდეგ დაწყებულ მოძრაობას „მომღერალი რევოლუცია“ უწოდეს. საპროტესტო თავყრილობების შესახებ ინფორმაცია მოქალაქეებს სწორედ მუსიკის მეშვეობით გადაეცემოდა. პოლიტიკური მუსიკა იწვევდა ხალხს შეკრების ადგილზე, რათა გამოეხატათ თავიანთი ერთგულება ავტონომიურობის აღდგენისა და ეროვნული კულტურის საბჭოთა ზეწოლისგან განთავისუფლების იდეებისადმი. როგორც დენის მაკქუელი შენიშნავს, „მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკის კონტენტი არასოდეს ყოფილა ადვილად დასარეგულირებელი, მისი გავრცელების პრიორიტეტი ძირითადად გარკვეულ დანესებულებებს ენიჭებოდა და მუსიკის დევიანტური ტრადიციები კონკრეტულ სანქციებსაც ექვემდებარებოდა. (...) ნებისმიერ შემთხვევაში, ყველაზე პოპულარული მუსიკა უწყვეტად გამოხატავს საკმაოდ მტკიცე ღირებულებებს“ (მაკქუელი 2018: 52-53).

მუსიკით საზღვრების „გარღვევის“ ნოვატორულ მცდელობად უნდა მივიჩნიოთ გვიანი საბჭოური და ე.წ. „გარდაქმნის“ პერიო-



დების რუსული მუსიკალური ექსპერიმენტები. ეს ის დრო იყო, როცა „სკორპიონსი“ (Scorpions) „ცვლილებების მოახლოებაზე“ მღეროდა, ბონოსა და „იუთუს“ (U2) მუსიკა კი სიმბოლურად ანგრევდა ბერლინის კედელს. საბჭოთა ცენზურისა და სოციალისტური ცხოვრების წესის წინააღმდეგ ნონკონფორმისტული კონცეფციით ერთიანდებოდნენ რუსული როკჯგუფები და სოლო შემსრულებლები: ანდრეი მაკარევიჩი და „მაშინა ვრემენი“, ბორის გრებენშიკოვი და „აკვარიუმი“, იური შევჩუკი და „DDT“, ვიქტორ ცოი და „კინო“, ჟანა აგუზაროვა და სხვები. მათი სასიმღერო ტექსტები ღია პოლიტიკურ კომენტარს შეიცავდა და თავისუფლების იდეით იყო განმსჭვალული. თუმცა, ეს ექსპერიმენტი დიდხანს არ გაგრძელებულა. პოსტელცინისეულ რუსეთში პოლიტიკური პოპის მოთვინიერების დრო მალე დადგა.

განსხვავებით იმ პოპვარსკვლავებისგან, რომლებიც სულ უფრო ხშირად იწონებენ თავს რუსეთის ხელისუფალთა გარემოცვაში გადაღებული ფოტოსურათებით (რაოდენ სამწუხაროც არ უნდა იყოს, მათ შორის ბონოც უნდა დავასახელოთ), რუსული როკის ლეგენდარული წარმომადგენლები დღესაც არ ღალატობენ თავიანთ პრინციპებს. აღსანიშნავია, რომ 2014 წლის მარტში ბ. გრებენშიკოვმა, ი. შევჩუკმა, ვ. ბუტუსოვმა და მ. ლეონიდოვმა გაავრცელეს ვიდეომიმართვა და რუსეთსა და უკრაინას მშვიდობისკენ მოუწოდეს (იხ. ვებმის: <http://pirveliradio.ge/?newsid=21574>). იმავდროულად, გრებენშიკოვის მიერ კიევში ჩატარებული კონცერტი რუსეთის დეჰამში სამშობლოს ღალატად გამოაცხადეს.

საერთო პოლიტიკურ არჩევნად იქცა მუსიკოსთა მსგავსი გემოვნება ამერიკაშიც, როდესაც დასავლეთ სანაპიროს როკმოდერნები ვიეტნამის ომის წინააღმდეგ გაერთიანდნენ. ისინი თავიანთ აუდიტორიას „ალტერნატიული“ საზოგადოების მოქმედ თუ პოტენციურ წევრებად აღიქვამდნენ. ეს „წევრობა“ კი დაკავშირებული იყო მსმენელის ვიეტნამის ომისადმი დამოკიდებულებასა და ანტისაომარ განწყობებზე. ამ ფონზე, კონტრკულტურის კონტექსტში, ყველა სიმღერა ომთან დაპირისპირებულად მიიჩნეოდა. როგორც ჯონ სთორი შენიშნავს: „მუსიკა გამოხატავდა კონტრკულტურის ღირებულებებსა და მისწრაფებებს და, ამავე დროს, ხელს უწყობდა კულტურის კონსოლიდირებასა და პროდუქტიულობას“

(სტორი 2007: 155). პოლიტიკური პროტესტის გამოხატულება იყო ის ფაქტიც, რომ ჯონ ლენონმა 1969 წელს თავისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ჯილდო (MBE -ს პრიზი) დიდი ბრიტანეთის მიერ ვიეტნამის ომში ამერიკის მხარდაჭერის გამო დააბრუნა.

მას შემდეგ, რაც პოლიტიკურ ბრძოლაში მარკეტინგული პრინციპის გამოიყენება დაიწყო, პოპულარული მუსიკა იმიჯმეიკერთა შემოქმედებითი სტრატეგიის მნიშვნელოვანი ნაწილი გახდა. განსაკუთრებული დატვირთვა შეიძინა მან წინასაარჩევნო სარეკლამო კამპანიაში. მუსიკალური პოლიტიკური კლიპები საუკეთესო საშუალებაა ელექტორატის მისამხრობად და პოლიტიკოსებისთვის დადებითი იმიჯების შესაქმნელად. მარტივი, რითმული და იოლად დასამახსოვრებელი მუსიკალური ვიდეორგოლი შესაბამისი ვიზუალური შემადგენლით ეფექტურად მოქმედებს ამომრჩეველზე, ხელს უწყობს სასურველი კანდიდატის სასარგებლოდ გადაწყვეტილების მიღებას.

მუსიკალური საარჩევნო რეკლამის ერთ-ერთი პირველი შემქმნელია ჟაკ სეგელა – პოლიტიკური რეკლამის ფრანგი ოსტატი. მას შემდეგ, რაც იმიჯოლოგიური ნიჭის წყალობით ფრანსუა მიტერანი „გააპრეზიდენტა“ (ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით), სეგელამ შემდეგი ვადითაც იზრუნა მის არჩევაზე. ამისთვის კი სრულიად ახალი, იმ დროისთვის (1988 წ.) ნოვაციური სარეკლამო ფორმა – სასიმღერო პოლიტიკური რეკლამა შექმნა. სეგელა ფრანგული კომიქსების გმირს, კეთილ ძიას დაესესხა და მიტერანისთვის მეტსახელი „ტონტონი“ მოიფიქრა (გავიხსენოთ მეტსახელი „ბაბუ“, რომელიც ჯერ ედუარდ შევარდნაძეს, მერე კი – ასლან აბაშიძეს შეარქვეს). ამ მოტივზე დაინერა სიმღერა – „ნუ მიგვატოვებ, ტონტონ“, რომლის შესრულებაც პოპულარულ შანსონიე რენოს მიანდეს. შედეგმაც არ დაახანა და სულ მალე მთელ საფრანგეთს „ტონტონი“ ეკერა პირზე (შუბითიძე ... 2009: 47). რთული გამოსაცნობი არაა, როგორ დასრულდებოდა არჩევნების შედეგი.

პოლიტიკური და საარჩევნო მუსიკალური სარეკლამო კლიპების მაგალითები მრავლად მოგვეპოვება დამოუკიდებელი საქართველოს ისტორიაში. გავიხსენოთ ყველასთვის კარგად ნაცნობი საიმეიჯო და პროპაგანდისტული რეკლამების ნიმუშები: 1989 წლის 9 აპრილის ტრაგედიასთან დაკავშირებით შექმნილი სიმღე-

რა და კლიპი „ვაჩუქოთ ერთმანეთს ტიტები“, „ქვეყანაშია ფერები მუქი“- უცნობის შესრულებით (1998), „მოქალაქეთა კავშირის“ სარეკლამო კლიპი „გიხაროდენ“ (1999), „ველოდები მზეს“ – „ახალი მემარჯვენეების“ მხარდასაჭერი საარჩევნო კლიპი უცნობის შესრულებით, „შენც ნადი“- დარდუბალა (2001), „ახალ დღეს“ – „ვარდების“ რევოლუციის ჰიმნი (2004), საქართველოს ჰიმნი „თავისუფლება“ (2004), „მიშა მაგარია“ – ერთიანი ნაციონალური მოძრაობის საარჩევნო კლიპი (გოგა ხაჩიძის ავტორობით), „კოკოთი ფანდარასტ“ – ე.წ. სამხრეთ ოსეთის დე-ფაქტო პრეზიდენტის ნინალმდეგ გადაღებული კლიპი ლექს-სენის შესრულებით (2006), „გამარჯობა აფხაზეთო შენი“ – პროპაგანდისტული კლიპი ყველა ვარსკვლავის შესრულებით, „ფსოუს წყალია“ – ნინი ბადურაშვილის შესრულებით, „პატრიოტები“ – პატრიოტთა ბანაკის საიმჯო კლიპი ლექს-სენის შესრულებით, „საქართველო, საქართველო“ – რუსული ოკუპაციის წინააღმდეგ გადაღებული კლიპი (2008), „დედაენა“ – 2008 წლის წინასაარჩევნო კლიპი უცნობის ავტორობით, „აფხაზეთო ჩემო“ – პროპაგანდისტული კლიპი სოფო ნიჟარაძის, ნინო სურგულაძისა და გიორგი უშიკიშვილის შესრულებით (2010), „ბათუმს თვალწარმტაცს“ – ბათუმის აღმშენებლობასთან დაკავშირებით შექმნილი საიმჯო კლიპი სოფო ნიჟარაძის შესრულებით, „ჩემო თბილის ქალაქო“ – თბილისის მერიის საიმჯო კლიპი ძვალისა და მაია კაჭკაჭიშვილის შესრულებით (2011), „სისტემა უნდა დაინგრეს“ – სერგი გვარჯალაძის, მაქს მაჩაიძის, უნგ უ ჟუნკიე, შვანსიკჰ და სხვების მიერ შესრულებული პროპაგანდისტული კლიპი (2012), „საქართველო ჩვენ ვართ“ – ბერა ივანიშვილისა და ბიძინა ივანიშვილის დუეტი (2012), „ჩემი საქართველო აქ არის“ – „ქართული ოცნების“ წინასაარჩევნო პოლიტიკური კლიპი (2016) და ამავე სიმღერის 2017 წლის საარჩევნო რიმეიქი (დასახელებული კლიპები შეგიძლიათ იხილოთ ჟურნალ „ტაბულას“ ვებგვერდზე, მის: <http://www.tabula.ge/ge/story/124751-saarchevno-da-politikuri-klipები-damoukidebeli-saqartvelos-istoriashi>).

როგორც ვხედავთ, ქრონოლოგიური პრინციპით წარმოდგენილი მუსიკალური კლიპების დიდი ნაწილი გადაღებულია 2004-2012 წლებში, ძირითადად, „ერთიანი ნაციონალური მოძრაობის“ ხელისუფლებაში ყოფნის პერიოდში. რაც ცხადად მოწმობს ამ პოლი-

ტიკური ძალის გათვითცნობიერებულობას პიარტექნოლოგიებსა და საარჩევო სარეკლამო სტრატეგიის დაგეგმვაში. მიუხედავად დასამახსოვრებელი კლიპების სიმრავლისა, ქართული პოლიტიკური მუსიკის „მაგნუმ ოპუსი“ გახლავთ „მიშა მაგარია“ – გოგა ხაჩიძის მიერ შექმნილი საარჩევნო კლიპი. მისი ტელეეკრანზე გამორჩენისთანავე დიდ-პატარას პირზე ეკერა მელოდირი მისამღერი. სიმღერის რეფრენად გამოყენებული სიტყვათა მარტივი შეთანხმების გართმევით მიღწეული ეფექტი კი ადეკვატურად აისახა არჩევნების შედეგზე.

ასე რომ, სანამ ქართული პოლიტიკის „სიმფონიაში“ დირიჟორობისა და „პირველი ვიოლინოს“ თემა აქტუალურია და პირველ ხმასაც გადამწყვეტი როლი ენიჭება, პოლიტიკური შედეგის მისაღწევად მუსიკაც არ დაკარგავს მნიშვნელობას... იქნება თუ არა ეს „მუსიკა“ პოლიფონიური, დამოკიდებულია იმაზე, რამდენად დემოკრატიულ გარემოში მოგვიწევს მისი შესრულება...

პოლიტიკური პოპმუსიკის ნიმუშთა ჩამონათვალი უსასრულოდ შეგვიძლია განვაგრცოთ, მაგრამ, ვფიქრობთ, ზემოთ მოხმობილ შემთხვევათა ანალიზიც საკმარისია, რომ დასაწყისში გაცხადებული ვარაუდების მართებულობა ვამტკიცოთ. კონკრეტულ ნიმუშებზე დაკვირვებამ და რელევანტური ლიტერატურის განხილვამ მოგვცა იმის თქმის საფუძველი, რომ თანამედროვე გლობალური პოპმუსიკა სულ უფრო მეტად გამოიყენება ლოკალური პოლიტიკური მიზნებისთვის. მას ქვეყნის მმართველები მიმართავენ საკუთარი აუდიტორიების მისამხრობად. ზოგჯერ მუსიკალურ ნარატივში ასახული ლოკალური პოლიტიკური დღის წესრიგი გავლენას ახდენს გეოგრაფიულად და კულტურულად ახლომყოფ აუდიტორიებზეც.

ყოველი ეპოქა თავის პოლიტიკურ მუსიკას ქმნის და პოლიტიკური მიზნების მსგავსად, ახალი შინაარსით ავსებს აკვიატებული მელოდების ტრივიალურ ტექსტებს.. კვლევის ეს რაკურსიც მუდამ აქტუალური იქნება და მდიდარ ემპირიულ მასალას მოიკრებს პოპულარული პოლიტიკური მუსიკის ახალი მნიშვნელობების დასაძებნად. ჩვენ მიზნად დავისახეთ, გვეჩვენებინა ის რეალობა, რომელშიც ვცხოვრობთ და სადაც კიჩპროდუქცია ბატონობს. მკითხველის გადასაწყვეტია, მოცემულ მსჯელობას გამოცდი-

ლების ნაწილად აღიქვამს, თუ არსებულის ჰიპერბოლიზებად, ერთი დიდი პოლიტიკური სპექტაკლის წარმოჩენის მცდელობად მიიჩნევს ამ „მუსიკალურ ოპუსს“, თუ მხოლოდ და მხოლოდ „დივერტისმენტად“.

## **დამონშეპანი:**

**გოგიბერიძე 2017:** Gogiberidze S. *Georgia and Cultural Globalization: Effect and Challenges* (საქართველო და კულტურული გლობალიზაცია: ეფექტები და გამოწვევები), David Publishing Company, 2017. ელექტრონული მისამართი: <http://www.davidpublisher.org/index.php/Home/Article/index?id=34117.html>

**დემეტრაშვილი 2017:** დემეტრაშვილი, მ. *რუსული პროპაგანდის გამოვლინებები ქართულ ონლაინმედიაში*. სამაგისტრო ნაშრომი (ხელმძღვანელი მ.შამილიშვილი, შესრულებულია თსუ სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის „მასობრივი კომუნიკაციისა და მედიის კვლევების“ სამაგისტრო პროგრამის ფარგლებში). თბილისი: 2017.

**დეფლორი ... 2009:** დეფლორი მ., დენისი. ე. *მასობრივი კომუნიკაციის გააზრებისთვის*. თბილისი: 2009.

**დიურინგი 2009:** დიურინგი ს. *კულტურის კვლევები: კრიტიკული შესავალი*. თბილისი: .2009.

**მაკუქელი 2018:** მაკუქელი დ. *მასობრივი კომუნიკაციის თეორია* (მეექვსე რედაქტირებული გამოცემა. თარგმანი შესრულებულია თსუ სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ჟურნალისტიკისა და მასობრივი კომუნიკაციის მიმართულებზე. ხელნაწერის უფლებით). თბილისი: 2018.

**სთორი 2007:** სთორი, ჯ. *კულტურის კვლევები და პოპულარული კულტურის შესწავლა*. თბილისი: ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2007.

**შუბითიძე ... 2009:** შუბითიძე ვ., ბუცხრიკიძე ა. *იმიჯოლოგია*. 2009.

**ილია ჭავჭავაძე – 180**

**გია არგანაშვილი**

**ლიტერატურა ცხოვრებისთვის  
(ქართველი კაცის ისტორიული სახის რეცეფცია  
ილია ჭავჭავაძის მოთხრობებში)**

წარმოსახვას რატომ უნდა უჭირდეს რაიმეს წარმოდგენა, თუ ის ეთიკის და ესთეტიკის ნორმებს არ არღვევს, თუ სურათი მხატვრული რეალობის საზღვრებს არ სცილდება? თითქოს, მართლაც ასეა... მაგრამ მე თუ რაიმეს დანახვა გამიჭირდება, ეს ბავშვური გატაცებით ქვიშაში მოთამაშე რომელიმე დიდი და ცნობილი მწერლის წარმოდგენაა. მიუხედავად იმისა, რომ ყველაზე მდიდრული და საინტერესო მხატვრული სახეები ბავშვური გატაცებით სწორედ „იმ მასალაში“ იქმნება, სადაც ასევე ძალიან ადვილად შეიძლება უნებლიე „შეცდომის“ კვალის გაქრობა.

თუნდაც ბავშვური ფანტაზიით და გატაცებით, ცნობილ ადამიანთა შორისაც ჩემში ყველაზე მეტ რიდსა და კრძალვას მაინც ქვიშაში მოთამაშე თავადი ილია ჭავჭავაძე, წმიდა ილია მართალი იწვევს. თანაც, თუ ამგვარ თამაშში გართულს ჩვენ პატარა ილიკოს კი არ ვხედავთ, ერთხელ მამიდამ მუშების დასაძახებლად რომ გააგზავნა და ხელცარიელი უკანვე დაბრუნდა, ვერ გავღვიძე, ისე ტკბილად ეძინათო, არამედ უკვე კაცობაში შესულ ილია ჭავჭავაძეს.

მართლაც ძნელი წარმოსადგენია ერთდრულად ლიტერატურულ თამაშში გართული, მეორე მხრივ კი ქვეყნის ბედზე დაფიქრებული, ბანკისა და გაზეთის საქმეებით გაბეზრებული მწე-

რალი, პოეტი, პუბლიცისტი, საზოგადო მოღვაწე და მომრიგებელი მოსამართლე ილია ჭავჭავაძე.

უფრო კი მომრიგებელი მოსამართლე. ეს იყო მისი ერთადერთი პროფესია, რომელიც არასოდეს უსწავლია და არც არასოდეს დაუგდია. თანდაყოლილი ნიჭით, მონდომებით, მოწადინებით და მონოდებით მთელი ცხოვრება სხვადასხვა წოდებათა მორიგებას ცდილობდა.

და არა მხოლოდ წოდებათა შორის იყო დამაკავშირებელი ხიდი ჩანგრეული, არამედ მოსარჩევებელი იყვნენ მდიდარი და ღარიბი, წარსული და აწმყო, აწმყო და მომავალი, ძველი და ახალი, ძმა ძმასთან, შვილი მამასთან, ცოლი ქმართან უნდა შეერეგებინა..

ლიტერატურა მისთვის მაინც ცხოვრების ლაბორატორია იყო. ცდის ექსპერიმენტი ტარდებოდა იმ საკითხების თეორიულად გადასჭრელად, რომელიც ცხოვრებაში, პრაქტიკულად უნდა განეხორციელებინა.

ქვეშაში კი წარმოსახვითი, ნამდვილი „ლიტერატურული თამაშა“ იყო გაჩაღებული და თვითონაც მოთამაშეს ჰგავდა, როდესაც ბავშვური სიჯიუტით ცდილობდა მდინარის სხვადასხვა მხარეს, საუკუნეების განმვლობაში დაპირისპირებულ მხარეთა მორიგებას, როდესაც დამორებული ნაპრების დასაკავშირებლად ხიდის გადებას ლამობდა.

ეს იყო ლიტერატურა ცხოვრებისთვის (სწორედ ასე შეიძლება შეფასდეს ილია ჭავჭავაძის მთელი შემოქმედება). მწერალი წინასწარ ქმნიდა გარემოს, სიტუაციას, ხოლო შემდეგ პერსონაჟები ერთ-ერთბოდნენ ხელოვნურად შექმნილ ცხოვრებისეულ კონფლიქტში.

ბავშვებიც ხომ ასე ქმნიან თამაშის დროს მაპროვოცირებელ გარემოს, სადაც სამოქმედოდ თიხისგან გამოძერწილ პერსონაჟებს უშვებენ?!

გარემო კი უშუალოდ სინამდვილიდან იყო აღებული. სცენა წარმოადგენდა თავადის სახლ-კარს – დიდ მეურნეობას მამულით, ტყით, საძოვრით, უამრავი საქმითა და ლამის უფასო მუშახელით. კონფლიქტში კი მონაწილეობდნენ: მრისხანე ბატონი, მოხუცი გლეხკაცი და მისი მემბოხე შვილი.

თავდაპირველად („რამდენიმე ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“) ბატონის სახე იყო ძალზე სქემატური და დაუმუშავებელი.

თუმც კი ტიპური იმ დროისთვის და ერთგვარად ნაცნობიც („ერთი აჯამი, გულქვა, რეგვენი“), რომლის მსგავსიც მრავალჯერ გვინახავს ილიამდე და ილიას შემდეგაც.

გლახის (ზაქროს მამა) სახე იყო ნედლი და დაუხვეწავი. ისეთი, რომ ბერიკაცს მოძრაობაც კი უჭირდა... სახელი კი არცერთს არ ჰქონდა და ეს უფრო მეტად არწმუნებდა მკითხველს, რომ ისინი ზოგადი ხასიათის მატარებელნი, თავიანთი წრის სისხლი სისხლ-თავანნი და ხორცი ხორცთავანნი იყვნენ.

პეიზაჟი იყო ერთფეროვანი, ექსტერიერი – ღარიბი. სიტუაცია – ყბადაღებული (სტერეოტიპული). სრა – სასახლესთან მდიდრულ ქურქში გამოწყობილი აჯამი, უშნო, რეგვენი ბატონი, ხოლო ხიდის მეორე ნაპირზე მიწური ქოხი და სანთელივით გულმართალი გლახკაცი თავისი ღარიბი კერიით.

თავდაპირველად ასე ისურვა ავტორმა.

ჯერ მხოლოდ ეს ორნი იყვნენ და მათი უფრო ახლოს გაცნობა არც იყო საჭირო. დადგებოდა დრო და ბატონს არჩილს, დათიკოს ან კოლას დაარქმევდა ავტორი, გლახკაცს კი – კაკოს, ზაქროს, გაბრიელს ან გიორგის.

ქვიშაში ყველაზე ადვილი ხიდის აშენება იყო. რიყის ქვებზე დაყრდნობილი ხის ორი წკირიც კი საკმარის პირობითობას ქმნიდა მნახველზე სრული შთაბეჭდილების მოსახდენად.

და ამ ხიდზე პირველად თორმეტი წლის კაკო შეაბიჯებს... კი არ შეაბიჯებს, კისერზე თოკჩაბმულს დასაკლავ ხბოსავით გადაათრევენ მეორე ნაპირზე და ვიდრე უკან დაბრუნების საშიშროება იქნება, დაბმული ეყოლებათ.

მაშინ თორმეტი წლისა ვიყავი,  
როცა ბატონმა სახლს მომამორა...

(თორმეტი წლის ბავშვი – არც ისე პატარაა, თუმცა ის მრავალი უხილავი ძაფით არის მშობლების გარემოსთან დაკავშირებული. ეს კავშირები თითქოს ადვილად წყდება, მაგრამ მკაცრი გარემოს პირობებში განწყვეტილი ურთიერთობები შეუხორცებელ ჭრილობად მიჰყვება მოზარდის ჩამოუყალიბებელ ფსიქიკას).

მკითხველს ვთხოვ, რომ აქ ფაქტობრივ შეცდომას ნუ დაუნწყებს ძებნას, რადგან კარგად გვახსოვს, რომ საკუთარ ოჯახს და გარე-



მოს მოშორებული ბიჭი კაკო კი არა ზაქროა. ზაქრო ყველა თავის თავგადასავალს, მაგრამ მსგავსება ამ ორ ადამიანს (კაკოსა და ზაქროს) შორის იმდენად დიდია, რომ მკითხველი დარწმუნებულია იმდროინდელი ყველა გლეხკაცის შვილის ისტორია გაჭრილი ვაშლივით ჰგავს ერთმანეთს.

კაკოც ისე ისმენს ამ ამბავს, როგორც საკუთარს. მასში ხელახლა იღვიძებს ბავშვობის მძიმე მოგონება. თითქოს თვითონაც ერთვება კონფლიქტში. განიცდის, იარაღს უჭერს ხელს და მზად არის ხელახლა დაიცვას დაჩაგრული გლეხის უფლება.

მხოლოდ ერთხელ, როდესაც ზაქრო თითქოს ძალით წელავს ამბის თხრობას და შურისძიებას აგვიანებს, კაკოს მოთმინების ძაფი უწყდება და ჩქარობს იმის შეტყობას, რაც თავისი თვალთ უხილავს, განუცდია და გაუკეთებია კიდეც...

ქვიშაზე ადვილად იშლება დანერილი. არც დეკორაციების შეცვლა ჭირს. პერსონაჟებიც ადვილად იცვლიან გარემოს. ისინი ადვილად ჩნდებიან და ასევე ადვილად ქრებიან...

ავტორმაც დაუნანებლად წაშალა ისინი, რადგან გლეხისა და თავადის ურთიერთობის ნორმალიზების პერსპექტივა ამ სცენარში არ იკითხებოდა.

მეორე ცდაზე („გლახის ნაამბობი“) გარემოც უფრო მეტი რუდუნებით შეიქმნა. სახლიც სახლს დაემსგავსა, ეზო-ეზოს. ბატონიც უფრო მეტად დამთმობი გახდა და გლეხიც. ურთიერთობისთვის უფრო მეტი სიცოცხლე და რომანული განწყობილება რომ მიენიჭებინა, ახალგაზრდა ბატონსა და გლეხს შორის ქალი – თამრო გააჩინა.

გლეხის შვილი კი ახლა უკვე თავისი ნებით მიყვება ბატონს (აქ დედინაცვლის სტერეოტიპული სახეც თამაშობს თავის უარყოფით როლს). პატარა ბატონსა (დათიკოს) და გლეხის შვილს (გაბრიელს) შორის რაღაც სიყვარულის მსგავსიც ჩნდება, რადგან როდესაც გაბრიელის მამა (სწორედ ისე, როგორც ზაქროს მამა) შვილის სახლში დასაბრუნებლად ეახლება ბატონს, ბატონი იქცევა ისე, როგორც მის კეთილშობილებას შეეფერება. არჩევანის საშუალებას აძლევს გაბრიელს, თუმცა გაბრიელი ბატონიშვილის სასარგებლოდ აკეთებს არჩევანს და მოხუც მამას განზილებულს ტოვებს.

ერთი შეხედვითაც კარგად ჩანს, რომ ბატონისა და გლეხის ურთიერთობაში უკვე დიდი წინსვლაა. ამ ეპიზოდის მიხედვით, ბატონი მართლაც რომ მამაშვილურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს გლეხის შვილისადმი. თუმცა ეს ურთიერთობა ჯერჯერობით მაინც მთლიანად ბატონის კეთილ ბუნებაზეა დამყარებული, მაგრამ რა ელის ამ ურთიერთობას, თუ ახალგაზრდა ბატონს ამგვარი დამოკიდებულების შესანარჩუნებლად არც დიდსულოვნება ეყოფა და აღარც მოვალეობის გრძნობა შეანუხებს?!

დათიკოს ბუნებამ ყველაფერი მისცა, მაგრამ გარემომ წვრთნა დააკლო და საკუთარ გენეტიკაში ჩამარხული სისასტიკის თუ სხვათა წამხედურობის გამო მისი ზნე ერთი მიმართულებით გამრუდდა. მის ხასიათში გაიღვიძა ძველმა მრისხანე ბატონმა. ერთი მხრივ მოძალადემ და შეუწყნარებელმა მესაკუთრემ, ხოლო მეორე მხრივ, საკუთარ ყმებზე მზუნველმა თავადმა (!)

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ლიტერატურა დათიკოსნაირ რთულ პიროვნებას არ იცნობს. მასში ორი პიროვნული მე ცოცხლობს. მართალია, მკითხველი ვერ ხედავს, ვერ გრძნობს მის შინაგან კონფლიქტს, მაგრამ, თუ კარგად დავაკვირდებით, ძნელი არ არის იმის დანახვა, რად უჯდება საკუთარი ნებით გაციმბირებული ყმების გამოხსნა და ამ ამბის საიდუმლოდ შენახვა.

შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ დათიკოში პიროვნებამ (აღამიანურმა ცოდვამ) გააციმბირებინა გაბრიელი და პეპია, ხოლო ნოდებრიობამ (თავადაზნაურობის ისტორიული ფუნქცია) იხსნა ისინი ტყვეობისგან.

მაგრამ როგორ რიგდებიან თავადი და პიროვნება ერთ სხეულში და როგორ წარმართავენ ისინი მოქმედების ინიციატივას?

ვნებადაცლილი, დამცხრალი დათიკო თითქოს ეშმაკს იშორებს თავიდან. მასში უპირველესად ისევ საკუთარი მამის (მზრუნველი ბატონის) აჩრდილი ილვიძებს. ის აჩრდილი ახსენებს მას საკუთარი ყმების დაცვის ოდინდელ ვალდებულებას და მამისავე აჩრდილი ამზადებს მას სიკვდილთან შესახვედრად..

შემთხვევითი არ არის, რომ ამ ნაწარმოებში ჰამლეტის სახეც ჩნდება. ჯერჯერობით, თუ დათიკოს შემთხვევაში ეს ჩვენება ილუზიურია, გაბრიელში უფრო ნათლად ამოიზრდება დანიელი

პრინციის ხასიათი, რადგან მასში მამის სახეც (პეპია) უფრო ცხადად იკვეთება, მისგან ფიცით ვალდებულებაც მოტივივაცის იძენს, ხოლო გაბრიელს ჰამლეტზე ნაკლებად როდი აწვალებს შურისძიების განცდა და აქედან გამომდინარე, ყოფნა-არყოფნის დილემა, რამაც საკუთარი ბედის ასე დაუნანებლად განიწვავა მოითხოვა მისგან.

ავტორს სამართლიანობის თუ ადამიანური ცოდვა-მადლის ასანონად ნაწარმოებში ქრისტიანი მოძღვრის სახე შემოჰყავს. მართალია, მისი მსჯავრი ღვთიურად ლმობიერია, მაგრამ მკითხველისთვის ძალზე ადვილია მათი სულიერი მდგომარეობის შეცნობა, იმისდა მიხედვით, ზიარებამიღებული მიდის ამქვეყნიდან ცოდვილი ადამიანი თუ უზიარებლად კვდება:

„—პეპია რასა იქს?

—მოკვდა.

—ესე უზიარებლად და მოუნანიებლად, როგორც მე?

—ეგრე...“ (ჭავჭავაძე 1988: 215).

მკითხველს ალბათ გული წყდება, რომ პეპიასა და დათიკოს მსგავსად (ესენი კონფლიქტში უშუალოდ ჩართული მხარეები არიან და შესაბამისად, ორივეს თავისი წილი ცოდვა აძევს კისერზე) ვერც გაბრიელი ეღირსება ზიარებას და შენდობას. არადა თითქოს ყველაფერი მზად იყო ამისთვის. მღვდელს ხელში სანაწილე ეჭირა და სულ რაღაც წამებში გაბრიელის ცოდვილი სულიც იგრძნობდა ტანჯვის შემსუბუქებას, მაგრამ რაღაც გაუთვალისწინებელი მოხდა და გაბრიელიც არ დაემორჩილა არც მოძღვრის რჩევას (ალარც ავტორის სურვილს) და მუხლებზე წამომართული შუამავლის გარეშე წარსდგა უზენაესი სამსჯავროს წინაშე.

ისეთი სურათი იხატება, რომ ბრალდებული ძალით შეიჭრა სამართლო დარბაზში და ასე თავაუწვევლად (იცის, რომ მისი ცოდვილი სული ვერ გაუძლებს ღვთიურ ნათელს) და უზენაესი მსაჯულის წინაშე მკაცრი განაჩენის მოლოდინში გაერთხა მიწას.

არ შეინწყალეს.

კაცის კვლა, შურისძიება არ ეპატია. არ ეპატია, რადგან ეს მის ბუნებასთან შეუთავსებელი იყო. მას, ვისგანაც პატიებას ელოდა, მისი არსება შურისძიებისთვის არ შეუქმნია. ეს ძალზე მძიმე ტვირთი აღმოჩნდა მისთვის. არც ის გაითვალისწინეს, რომ ის აიძულეს

შურისმაძიებელი გამხდარიყო . აიძულეს სიყვარულის სახელით. გამწარებული მამის ნებამ ფიცით შეკრა (ჰამლეტივით) და საკუთარი მიზნის განხორციელებას დაუმორჩილა გაბრიელში დანთებული ცეცხლი:

„– რამ მოგიყვანა ამ დღემდინ – ჰკითხა შენუხებულად ბლალაჩინმა.

– იმ ცეცხლმა, რომელიც ყველას გულში ღვთისგან გვინთია, როგორც შენ ერთხელ მიბრძანე. მე ესე მგონია და სხვისა კი არ ვიცი..“ (ჭავჭავაძე 1988: 218).

.....

ისევ დაიქცა ქვიშაზე აშენებული სრა-სასახლე და გლახური ქოხი. მოსწორდა ქვიშა და უკვე მერამდენედ, ჯიუტად დაიწყო ახალი სცენის გათამაშება.

მესამე ცდა თითქოს უფრო წარმატებული გამოდგა. გლახკაცის ეზო-კარიც კესოს ყვავილნარივით რუდუნებით მოეწყო. ამ დაგვილ-მონესრიგებული ეზოდან თავისი გულივით სუფთა ტანსაცმლით და ღირსების შეგრძნებით გამოვიდა უკვე საკმაოდ დადინჯებული გლახკაცი ოთარაანთ გიორგი. მასაც გაბრიელის ცეცხლი ენთო გულში, ისიც მასავით თონეში იყო გამომცხვარი, თუმცა ოთარაანთ ქვრივის გაზრდილს შურისძიებისკენ ვერავინ უბიძგებდა. მას მთელი ის ცეცხლი მხოლოდ დაჩაგრულის დასახმარებლად და სამართლიანობის აღსასრულებლად სჭირდებოდა.

ზაქროს მრისხანე ბატონიდან არჩილამდე მაღალ წოდებასაც დიდი ცვლილება განუცდია.

განათლებას მის ჯიშში მხოლოდ კეთილი და სამართლიანობის ნერგი უხარებია. არჩილი დაფიქრებული კაცია. ის არ ჯერდება მამა-პაპით გადმოცემულ სიკეთეს. ფიქრობს, რომ ის ტალანტივით გაამრავლოს და კეთილად მოიხმაროს.

მთავარი ცვლილება კი, რაც წინა მოცემულობასთან შედარებით მომხდარა, ისევ ქალის სახეა. თამროს ამჯერად კესო ჰქვია და ის ბატონის დაა. ამით კონფლიქტის მიზეზიც ამოწურულია და ყოველგვარი პირობა იმისთვის, რომ ეს საუკუნოებრივი დავა ბატონსა და გლახს შორის მორიგებით დასრულდეს.

თუმცა ქვიშაში მოთამაშე პერსონაჟები იგრძნობენ რა ნამდვილი სიცოცხლის ნიშან-წყალს, უკვე დამოუკიდებლად იწყებენ

მოქმედებას. ავტორი, რომელიც აქამდე ხანდახან ხელითაც კი დაატარებდა მათ ფიგურებს, ახლა მხოლოდ მათი ცხოვრების მემატყიანედ და დამკვირვებლად იქცა. მართალია, დროდადრო ის მაინც შემოდის მოქმედებაში (ტექსტში), ოღონდ არა სიტუაციის შესაცვლელად, არამედ განსჯისა და ანალიზისთვის.

გიორგი და ოთარაანთ ქვრივი არ ჰგვანან სხვა გლეხებს. ისინი არა მხოლოდ სამართლიანობის დასამკვიდრებლად (ეს სოციალური დაკვეთა ერთგვარად ნახალისებულად არის იმ ეპოქაში) იბრძვიან, არამედ თანასწორთა შორის შრომის კულტურის, მორალის და ადამიანური ღირსების შესანარჩუნებლადაც ზრუნავენ. ისინი სხვა გლეხებივით (ზაქროს მამა, პეპია) მხოლოდ ბატონის კეთილ ნებაზე როდი არიან დამოკიდებულნი. ოთარაანთ ქვრივის ეზოში გავლას არა მხოლოდ სოფლის გზირი უფრთხის, არამედ თავადებიც კარგად ხვდებიან, რომ მათი დაჩაგრვა ასე იოლი არ არის.

არც არჩილი და კესო ჰგვანან სხვა თავადებს. მართალია, ისინი იდეალური პერსონაჟები არიან (ის „უსიცოცხლობა“ და „უენერგობა“, რაც კრიტიკის აქვს შენიშნული და-ძმის სახეში, სწორედ მათი იდეალური ფორმებითაა გამოწვეული), რადგან ავტორს „ცდისპირებად“ მხოლოდ იდეალური პერსონაჟები ჰყავდა წარმოდგენილი, რათა წოდებათა შორის ჩატყეხილი ხიდის პრობლემა თეორიულად – ქალაქდზე (ქვიშაში) მაინც გადაეწყვიტა.

თუმცა საოცარია, რომ ამ ექსპერიმენტის დროს ტრაგედია მაინც ხდება. კვდება გიორგი. კვდება არა რალაც დაპირისპირების მიზეზით ან შურისძიების ნიადაგზე, არამედ საბედისწერო შემთხვევის გამო. თუმცა საეჭვოა, რომ ეს საბედისწერო შემთხვევა საფუძვლიან მოტივს იყოს მოკლებული.

როდესაც ილია ჭავჭავაძემ საზოგადოების წინაშე „ოთარაანთ ქვრივი“ წაიკითხა (დავით სარაჯიშვილის სახლში), შეფასება არაერთგვაროვანი იყო. ილია მანსვეტაშვილი იგონებს: „ზოგმა დაუნუნა ილიას გიორგის სიკვდილი: „არაბუნებრივია, შემთხვევითიაო, თვით მოთხრობის მსვლელობისგან არ გამომდინარეობს, როგორც აუცილებელი, საბედისწერო შედეგი იმ მოვლენათა გადახლართ-გადმოხლართვის, რომელსაც ცხოვრება ჰქმნის“.

პერსონაჟის შემთხვევითი, მოტივაციის გარეშე სიკვდილი ნამდვილად უპატიებელი შეცდომაა მწერლისთვის, ასეთ დროს კრი-

ტიკას შეუძლია ავტორს „ლიტერატულ მკვლევლობაში“ დასდოს ბრალი. თუმცა ილია ჭავჭავაძის მთელი შემოქმედების გათვალისწინებით, ავტორი ამჯერადაც სწორედ მკითხველისგან იმსახურებს გამოსარჩლებას და მხატვრული ტექსტის დაცვას.

ნუთუ მართლა შემთხვევის მსხვერპლი გახდა გიორგი? ეს კითხვა ალბათ ერთ-ერთი უმთავრესია ამ ნაწარმოების მიმართ, რადგან (როგორც ვთქვით) პერსონაჟის „შემთხვევითი“ სიკვდილი (თუ ის ნაწარმოების განვითარების სრული უპერსპექტივობით არ არის ნაკარნახევი) აკნინებს არა მხოლოდ მწერლის ოსტატობას, არამედ იმ უმთავრეს იდეას, რომლის გადარწმუნებასაც ილიამ მთელი თავისი შემოქმედება მიუძღვნა.

თანმიმდევრობით მივყვეთ ოთარაანთ გიორგის სიკვდილის სცენას. მას აშკარად შემთხვევით გაუწყდა წნელი, შემთხვევით იმ ადგილზე ჭალებიანი ურემიც აღმოჩნდა, ისიც შემთხვევითი მოხდა, რომ საიდანაც მომავალი გიორგი სწორედ ზვინის აგებას შეესწრო. ზვინი თანაბრად ვერ იგებოდა და ამის გამო გიორგის მოუწია თივის ზვინზე ასვლა, ამას თავის მიზეზი ჰქონდა და თივის მდგმელ პეტრეს არც დაუმალავს ეს მიზეზი:

„აკი ღმერთი არ გამწყრომია! – დაიძახა პეტრემ, – გასწორება უნდა. მოდი, თუ ღმერთი გნამს, გიორგი, ერთი ამომეშველე, გავასწოროთ, თორემ მე მარტოკა დღეს მაგას ვერ მოვასწრებ და საქმის სახვალიოდ დაგდება კი მეზარება“ (ჭავჭავაძე 1988: 289).

არც ღმერთის წყრომია პეტრეს მიმართ უსაფუძვლო (ეს პეტრემაც კარგად იცის): „ეჰ, შვილო და ძმაო, კაცი რომ დაჰბერდება, უნდა შვილდი ძირს დასდოს“ (ჭავჭავაძე 1988: 290), მაგრამ რა უსამართლო და შეუწყნარებელი უნდა იყოს ადამიანი, რომ ბერიკაცის ეს გულწრფელი სინანული არად ჩააგდოს და ამ ტრაგედიაში ბრალი დასდოს?!

ოღონდაც, პეტრესგან რომ ეს უნებლიე შეცოდება პირველი იყოს და მისგან თავისმართლებასაც პირველად ისმენდეს.

ვიდრე დაეჭვებული მკითხველი ტექსტში პეტრეს „სხვა დანაშაულის“ ძებნას დაიწყებს, უნდა ვთქვათ, რომ ზოგადად ილია ჭავჭავაძის პერსონაჟები, რომლებიც საუკეთესოდ ავლენენ ქართული ხასიათს, ხშირად მცირეოდენი სახეცვლილებით ტექსტიდან ტექსტში გადადიან. პეტრე მათგან კიდევ უფრო გამორჩეუ-

ლია, რადგან მას ავტორის თითქმის ყველა პროზაულ ნაწარმოებში ვხვდებით („სარჩობელაზე“, „გლახის ნაამბობი“. „ოთარაანთ ქვრივი“) და ხშირ შემთხვევაში ის (იმის გათვალისწინებით, რომ ილია ჭავჭავაძის მთელი შემოქმედება ერთი მთლიანი ტექსტია) კონფლიქტის მაპროვოცირებელს გარემოს ქმნის, საიდანაც უმეტესად საბედისწერო (რადგან მოტივაცია აშკარად არ ჩანს) ტრაგედიის ნამდვილი მიზეზი იკითხება.

და მაინც, ვინ არის პეტრე?! სწორედ ასე სვამს ამ პერსონაჟის მიმართ კითხვას თავის წერილში („ვინ არის პეტრე“?) მანანა კვაჭანტირაძე, ვრცლად იკვლევს მის ხასიათს ერთ-ერთი მოთხრობის „სარჩობელაზედ“) – ფარგლებში და ზუსტად აღწერს იმ თვისებებს, რომლებიც პეტრეს, როგორც „მზა პერსონაჟს“, ილია ჭავჭავაძის სხვა ტექსტებშიც უცვლელად მიყვება.

„პეტრე „ჩვენინია“ და „ბებერია“, როგორც საქრისტიანო საქართველო, ამიტომ ისიც ილიას საზრუნავია, ილიას გასაძლიერებელია („დიდის ღმერთის საკურთხეველის/მისთვის ღვივის ცეცხლი გულში, /რომ ერისა მონმედ ვიყო /ჭმუნვასა და სიხარულში“), და რადგან ერს სძინავს („სულ ძილი, და ძილი...“), ცოდვასა და გაუკვევლობაშია, ისევე ილიამ უნდა შემოაბრუნოს სწორ გზაზე, საიდანაც გადაუხვია – ჯერ შეისვენა, მერე „ღრმად წაუძინა“ (ლოჭინის ხევის ეპიზოდი), ბოლოს კი სულ ასცდა გზას (მახათას მთის ფრაგმენტი) და უცხო გარემოში აღმოჩნდა (კვაჭანტირაძე 2013: 130).

„სარჩობელაზე“ პეტრეს ძალზე ახლოს ვეცნობით, „ოთარაანთ ქვრივი“ კი ის მხოლოდ ერთ პატარა ეპიზოდში ჩნდება, თუმცა მისი სიბერე ერთდროულად იტევს ცნობისმოყვარე და თამაშას მონყურებულ, ეჭვიან და უანგაროდ კეთილ გლეხკაცს, იტევს მის ძილს, გაურკვევლობას, გზის აცდენას და უცხო გარემოში მოხვედრას („სარჩობელაზე“), ასევე სწავლისადმი ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას („არა შეჯდა მწყერი ხესა..“ („გლახის ნაამბობი“) და ერთგვარ გლეხურ სიჯიუტეს, რათა თავისი უძღურება იგრძნოს და „ურმის“ მართვა შვილს დაუთმოს, ოღონდ არა ისე, როგორც პეტრემ თავისი ადგილი ზვინზე გიორგის დაუთმო, უკვე ნამხდარი საქმის გამოსასწორებლად.

მცირეოდენი ცვლილება პეტრეს ხასიათში „სარჩობელადან“ „ოთარაან ქვრივამდე“ მაინც შეინიშნება. თუ პირველ შემთხვევაში

(„სარჩობელაზე“) პეტრე საკუთარ „დანაშაულში“, რომელიც უპირველესად მისი სიბერიტ და ზედმეტი ნდობით არის გამოწვეული, ვერ გარკვეულა და ეს გაურკვეველობა „-მე რა შუაში ვარო..“ (ჭავჭავაძე 1988: 239) ამოაკენესებს, მეორე შემთხვევაში, ის სრულად აცნობიერებს თავის უნებლიე მონაწილეობას ამ ტრაგედიაში, რაც „რა შეგცოდე ღმერთო, რომ მე გამხადე საბაბიო“ (ჭავჭავაძე 1988: 291)– უნებურად ამას ათქმევინებს და აატირებს...

მართალია, ჩვენმა მსჯელობამ ნაწილობრივ გააბათილა ის ბრალდება, რომ გიორგის სიკვდილი შემთხვევითია, მაგრამ მკითხველი ხვდება, რომ პეტრეს ეს საყვედური– „რა შეგცოდე ღმერთო...“ პირველ რიგში, სწორედ ავტორს მიემართება. მართლაც, რა შესცოდა პეტრემ (რომელიც ქართველი ხალხის კრებით სახეს წარმოადგენს) ისეთი, რომ ავტორმა ის „ოთარაანთ ქვრივი“ მომხდარი ტრაგედიის საბაბად აქცია?

ერთი შეხედვით ჩანს, რომ ავტორმა ეს პერსონაჟი აქაც იმაზე მეტ ფუნქციით დატვირთა, ვიდრე ეს ერთ უბრალო გლეხკაცს შეიძლებოდა ეტარებინა, თუმცა მკითხველი შეამჩნევდა, რომ ილია ჭავჭავაძის პერსონაჟთა გალერიაში, პეტრეს სახე კირქვასავით გამომშრალ ფიგურად ჩანს, რომელიც ყველაზე ნაკლებად ემორჩილება ცვლილებას.

ვინაიდან პეტრე ქართველი ხალხის კრებით სახეს გამოხატავდა, სწორედ ამიტომ ავტორმა წარუმატებლობის მიზეზი (საბაბი) წოდებათა მორიგების, ჩატეხილი ხიდის გამთლიანების საქმეში პეტრეში (ქართველის ხალხის ეროვნულ ხასიათში) დაინახა და შეეცადა ეს მკითხველისთვისაც დაენახებინა.

ისევე, როგორც „სარჩობელაზე“, „გლახის ნაამბობში“ (აქ პეპიას სახეც პეტრეს ერთგვარი ვარიაციაა), „ოთარაანთ ქვრივიც“ პეტრეს რთული ხასიათი – ხშირ შემთხვევაში უზომო სიკეთე, უკვე უმწეობად ქცეული პატიოსნება გახიდულა გზაზე და ერს წინსვლის საშუალებას უსპობს..

ის ახლა („ოთარაანთ ქვრივი“) თაობათა მონაცვლეობის პროცესსაც აყოვნებს. ეს, ერთგვარად პოლიტიკური საკითხი, ავტორმა ძალზე ფაქიზად გიორგის და პეტრეს უკანასკნელ დიალოგში დასვა და სხვა პროგრამულ საკითხებთან ერთად, რომლებიც ამ ნაწარმოებში ისედაც იკითხება, მკითხველს დაუტოვა სამსჯელოდ:



„– მათაო, ჩემო კარგო, რომ ბერიკაცს თვალიც ატყუებს და ხელი ჰღალატობს. ის ქარი აღარა აქვს, რაც ახალგაზრდას, შენს ხანში ხელს არ მოვიტყებდი, რომ ეს ამბავი მომსვლოდა?

– ახლისა ნამუდრაგალსა, ბერის სჯობიაჩანჩალიო, გულს ნუ გაიტყებ.

– გაცოცხლოს ღმერთმა, თქმაც იცი და კეთებაც“ (ჭავჭავაძე 1988: 290).

გიორგიმ ეს უკანასკნელი სიტყვები ველარ გაიგონაო – ამბობს ავტორი. თუმცა, რომც გაეგონა, ეს მაინც ვერაფერს შეცვლიდა ვერც მის და ვერც ქვეყნის ბედისწერაში, რომელიც რატომღაც ძალიან დაემსგავსა ერთმანეთს.

### **დამონებიანი:**

**კვაჭანტირაძე 2013:** კვაჭანტირაძე მ. *ვეეტორები“ წერილები, სტატიები*. თბილისი: 2013.

**ჭავჭავაძე 1988:** ჭავჭავაძე ი. *თხზულებანი. ტ. 2. მოთხრობები, პიესები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1988.

## კოტე ხიმშიაშვილი – 100

**ზოია ცხადაია**

### კოტე ხიმშიაშვილი

2017 წელს ასი წელი შეუსრულდათ „ჩვენთაობელებს“, ქართული მწერლობის „ოქრობიჭებს“ (როგორც მათ გალაკტიონი მოიხსენიებდა მათსავე სიცოცხლეში): ზოგი უკუჩვენებელმა სენმა იმსხვერპლა, ზოგი II მსოფლიო ომმა შეინირა, ზოგიც ...

ამავე თაობის წარმომადგენელი, ეპოქის ავბედით განსაცდელს გადარჩენილი, ლადო (ვლადიმერ) ავალიანი ჭირისუფლის გულწრფელი ნუხილით იტყვის წლების შემდეგ: „საკვირველია ის ბედი და უბედობა, რაც ჩვენს თაობას დაჰყვა. სამწერლო ასპარეზზე გამოსული ახალი თაობის სამი მეოთხედი რომ 22-25 წლის ასაკში განადგურებულიყოს, მეორე ამგვარი შემთხვევა ქართულ მწერლობას არ ახსოვს“ (ავალიანი 1972, №13). ლადო ავალიანის ტკივილიან მოგონებაში გამორჩენილია ამ თაობის ახალგაზრდა მწერალთა გვარ-სახელები (იმ ხანად ჯერ კიდევ რომ არ ჰქონდათ რეაბილიტაცია), რომლებიც 1940-იანი წლების რეპრესიების მსხვერპლნი გახდნენ. 1942 წლის ე.წ. „შეთქმულების საქმეზე“ დახვრეტილები, უკვე საკმაოდ ცნობილი პროზაიკოსი კოტე ხიმშიაშვილი, პოეტები: გიორგი ძიგვაშვილი, თურმან შანშიაშვილი, გიორგი ქადაგიძე. მათი სასიკვდილო განაჩენი აღსრულდა ერთ დღეს – 1942 წლის 17 ოქტომბერს... (შინაგან საქმეთა სამინისტროს საარქ. № 421349); იმ დღეს 17 ახალგაზრდა დახვრიტეს (ფ.6. საქმე № 20285-60; საარქ. №422549); თითოეული მათგანი დამნაშავედ ცნეს იმაში, რომ „იყვნენ რა მტრულად განწყობილნი სოციალისტური სისტემისადმი, 1921 წელს დააარსეს სამხედრო-ფამისტური ორგანიზაცია, რომელსაც მიზნად ჰქონდა საბჭოთა ხელისუფლების დამხობა შეიარაღებული აჯანყების გზით საქართველოს ტერიტორიაზე და კაპიტალიზმის აღდგენა გერმანიის პროტექტორატით“ და ა.შ.

მხოლოდ 80-იანი წლების ბოლოს მიიღეს მათ რეაბილიტაცია. ნაწყვეტი მათი გამამართლებელი ტექსტიდან: ... „ბრალდების საფუძველია ბრალდებულთა ურთიერთსაინანააღმდეგო ჩვენებები ერთმანეთის მიმართებით. გარდა ამისა, დამატებითი გამოძიებით დადგინდა, რომ წინასწარი გამოძიება მიმდინარეობდა კანონის უხეში დარღვევით, გამოძიებისათვის მიუღებელი უკანონო მეთოდების გამოყენებით, სისტემატური ცემით, რაც აიძულებდა მათ ელიარებინათ ბრალდებები“.

საქმეების გამომძიებელი ა. მ. მარკაროვი ესწრებოდა ხოლმე სასამართლო პროცესს და ზემოქმედებდა განსასჯელებზე. 1954 წელს ის გაათავისუფლეს სახელმწიფო უშიშროების სამსახურიდან, საგამოძიებო საქმეში სოციალისტური კანონების დარღვევისათვის (!).

... გადაწყვეტილება: ამიერკავკასიის ფრონტის სამხედრო ტრიბუნალის მიერ 1942 წლის 20 სექტემბერს გამოტანილი განაჩენი (20 კაცის სია ერთვის, მათ შორის ისინიც არიან, რომელთაც არ ჰქონდათ სასიკვდილო განაჩენი – ზ.ც.), შეიცვალოს, საქმე შეწყდეს დანაშაულის არარსებობის გამო“... (ფ. 6. საქმე№ 20285-6, საარქ. №421579. ყ. 351). საქმე „შენყდა“ მაშინ, როცა მათი სიცოცხლე უკვე დიდი ხნის შეწყვეტილი იყო. ქართულ მწერლობაში დარჩა წყვეტილი ხაზები, რომლებიც მათ უნდა შეეცხათ და ამას ისინი შეძლებდნენ, შეძლებდნენ წარმატებულად. ამის თქმის საფუძველს იძლევა მათი დანატოვარები, რომლებიც ნახევარი საუკუნე ელოდნენ ტაბუს მოხსნას.

1942 წელს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასპირანტთა და ახალგაზრდა მასწავლებელთა დაპატიმრებიდან 75 წელი გავიდა. რეპრესირებულთაგან (ვინც დახვრეტას გადაურჩა) აღარავინაა ცოცხალი. გადარჩენილთა შორის უკანასკნელები იყვნენ თინათინ თუშმალიშვილი და ლეო კვაჭაძე, რომლებიც მოესწრნენ ამ თავგანწირული ახალგაზრდების ცხოვრებისა და შემოქმედების ჯეროვნად შეფასებას: როსტომ ჩხეიძის უაღრესად საინტერესო ნიგნით „დაწყვეტილი თაობა“, რევაზ კვერენჩილაძის, თავად თინათინ თუშმალიშვილის, ლეო კვაჭაძის და სხვათა პუბლიკაციებით.

კოტეს ოჯახი ქუთაისში ცხოვრობდა. მამა – ალექსანდრე ხიმშიაშვილი, ზედმინვენით განათლებული პიროვნება, პროვიზორი,

აფთიაქის გამგედ მუშაობდა. დედა – წერეთლებისა და ბაგრატიონების ჩამომავალი, აკაკი წერეთლის ბიძაშვილი იყო. როგორც კოტეს და, ცნობილი საბავშვო მწერალი, ძმის ხსოვნისთვის თავგადადებული ქალბატონი, დოდო ხიმშიაშვილი-ვადაჭკორია (მთელი ცხოვრება ვადაჭკორიას გვარით გაატარა, ამბობენ, თავისი გვარი ბევრ დაბრკოლებას უქმნიდაო კომუნისტური რეჟიმის პირობებში), გაიხსენებს: კოტე, წლოვანებასთან შედარებით, ძალიან განათლებული, ნიჭით გამორჩეული, ჭკვიანი ბავშვი იყო და ექვსი წლისა პირდაპირ მესამე კლასში ჩარიცხესო. ამიტომაც მოასწრო ბევრი: სკოლის დამთავრება თექვსმეტი წლის ასაკში, უნივერსიტეტი, ასპირანტურა. სრულიად ახალგაზრდამ მძიმე სულიერი ტრავმაც მიიღო. როსტომ ჩხეიძე წერილში „სახება კოტე ხიმშიაშვილისა“, მის ცოცხალ პორტრეტს გვიხატავს: „30-იანი წლების ფოტოსურათებზე, რომლებზეც მაშინდელი ახალგაზრდა მწერლები, ჟურნალ „ჩვენი თაობის“ ირგვლივ შემოკრებილი პოეტები და პროზაიკოსები არიან აღბეჭდილნი, უიშვიათესად, შემთხვევით თუ გაკრთება კოტე ხიმშიაშვილის სახე. არც „ჩვენი თაობის“ რედაქციაში დაყოვნებოდა დიდხანს. არც უნივერსიტეტში ტრიალებდა. სუფრებს და დროსტარებასაც გაურბოდა. რუსთაველის გამზირზეც იშვიათად გამოჩნდებოდა... „ჯონქა ხორნაულში“ რუსთაველის გამზირი ისეთი დაკვირვებით და სიყვარულით აქვს აღწერილი, ვერც დაიჯერებ, იქ თუ არ ათენ-ალამებდა... მისი ეს მალ-მალე გაუჩინარება შეუძენვეელი როგორ დარჩებოდა და ასე ახსნიდნენ. ამაყი და უკარებაა, თავს არავის უტოლებსო.

ახლობლებმა ხომ მაინც იცოდნენ, უკარება არა ყოფილა, მისი ბუნების ადამიანს მეგობრებსა და საზოგადოებაში ტრიალი ყველაფერს ერჩივნა, მაგრამ ის უნებლიე, ოღონდ ტრაგიკული და საბედისწერო შემთხვევა მძიმე და განუკურნებელ დაღად დააჩნდა ყმანვილის სულს, შინაგანი მარტოობისა და ტანჯვისთვის განირა და ისიც გაურბოდა ადამიანებს. მანამდე სულ სხვა ბიჭი ყოფილა, ლალი და ხალისიანი, უდარდელი და მეოცნებე და ასე ერთბაშად გადასხვაფერებული“ (ჩხეიძე 2010: 220). საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს საარქივო საქმეებში კოტე ხიმშიაშვილთან დაკავშირებით ბევრი რამ განადგურებული აღმოჩნდა. შემორჩენილია ბრალდების, განაჩენის და რეაბილიტაციის ფურცლები.

ბრალდების ოქმები რამდენჯერმე მეორდება. მათგან მხოლოდ ერთშია (ისიც გიორგი კალანდაძის საქმეში, № 20285-60- ფ. 6. სა-არქ. №42 1549-07, ყ. 351, გვ. 1-9) ნახსენები ის ტრაგიკული შემთხვევა, რაც 16 წლის ასაკში შემთხვევით კოტე ხიმშიაშვილს, რამაც, როგორც ჩანს, არსებითად შეცვალა მისი სულიერი მდგომარეობა.

კოტეს ოჯახი ქუთაისიდან ჯერ კოჯორში, მერე თბილისში გადმოსახლდა. ბრწყინვალედ ჩააბარა გამოცდები თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტზე ინგლისური ენისა და ლიტერატურის სპეციალობაზე. მას ასწავლიდა პროფესორი ერეკლე ტატიშვილი, რომელთანაც ახლო ურთიერთობა ჰქონდა, როგორც წარჩინებულ სტუდენტს.

„ჩვენ ერთდროულად ვსწავლობდით თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში (იგი ჩემზე ორი კურსით უკან იყო), – იხსენებს მწერალი გრიგოლ აბაშიძე. ლამაზი, თვალტანადი ჭაბუკი – კოტე ხიმშიაშვილი შორიდანვე იქცევდა მნახველის ყურადღებას. იგი თავის ტოლ სტუდენტებში მარტო გარეგნობით კი არა, განათლებით, დახვეწილი მანერებითა და ბუნებრივი კეთილშობილებითაც გამოირჩეოდა“ (აბაშიძე 1984: 5).

1934 წელს ჟურნალში „ახალგაზრდა მწერალი“ (№ 4, 5) კოტეს პირველი ნოველა „ბებია ელისაბედი“ გამოქვეყნდა, რომელიც ნათესავების და, ზოგადად, 1924, 1937 წლების რეპრესიებით გამოწვეული ტრაგედიის მხატვრული ინტერპრეტაციაა. მოთხრობის პერსონაჟები მისი ახლობლები იყვნენ. ბებია ელისაბედის პროტოტიპი ანეტა ყიფიანი-აბაშიძეა, რომლის ვაჟიშვილი, პოლკოვნიკი დიმიტრი აბაშიძე 1924 წელს დაუხვრეტიათ. მალე შეილიშვილიც (მიტოს დედაც) გარდაეცვალა. დარჩა სამი წლის მიტო, რომლის მამაც, ილიკო მამულაშვილი, თეთრი ოფიცერი, ოქროს იარაღით დაჯილდოებული (ასეთებს უკვე გარდაუვალი დახვრეტა ელოდათ, როგორც ეს ისახება 1937 წლის სუკის საქმეებში – ზ.ც.) 1937 წელს დახვრიტეს; მოთხრობა სწორედ ამ პატარა ბიჭზე, მიტოზეა, კოტე ხიმშიაშვილის ბიძაშვილზე. შეცვლილია ანეტას სახელი (ელისაბედი), დიმიტრის, ელისაბედის ერთადერთ შვილს (პროტოტიპიც დიმიტრია), ნოველის მიხედვით, „თავზარი დასცა მამულის დაკარგვამ და რევოლუციით დატრიალებულმა ამბებმა. ამას ღვინის სმით და უწესო ცხოვრებით დასუსტება ზედ დაერთო და ის,

ბოლშევიკების მიერ ქალაქის აღების შემდეგ, დამბლისგან უეცრად გარდაიცვალა. „ღვინის სმა და უნესო ცხოვრებით დასუსტება“ ცენზურის საამებელი ფრაზაა ამ მოთხრობაში და ასევე, ფინალი (ორაზროვანი ფინალი), სადაც ჩანან, ერთ მხარეს, პიონერთა რიგებში შესვლით გაბრწყინებული, წითელყელსახვევიანი მიტო და, მეორე მხარეს, ამღვრეულ თვალებში სასონარკვეთა ჩამდგარი ბებია ელისაბედი. ფაქტი სახეზეა, რომ ნოველა გამოქვეყნდა და დიდი მოწონება დაიმსახურა, თორემ დაუჯერებლად მოეჩვენება მკითხველს, როგორ დაიბეჭდა ის თამამი დეტალები, რომლებსაც აქ ამოიკითხავთ: ელისაბედის „დედისერთა შვილს გული გაუხეთქეს ამ საზიზღრებმა, ოჯახი დაუქციეს, ყველაფერი წაართვეს და მოხუცებული ქალი ძუძუმწოვარა ბავშვით, ღვთისანაბარა დატოვეს... ფუფუნებაში გაზრდილი ქალი ერთ ვინრო ოთახში შეკუმნეს, რაღაც ხარახურა დაუტოვეს და თავის ბედს მიანდეს... უკიდურეს სიღუბჭირეში ზრდიდა პატარას, ქსოვდა, კერავდა, ყიდდა, რომ მჩხავანასთვის შაქრიანი რძე ესმია. არ მიიღო მეზობლების რჩევა, არ გაიმეტა ბავშვთა სახლისთვის პატარა ქურჩუკი. თავად ბასრიძეების ერთადერთ შთამომავლს, კეთილშობილი სისხლის ყმანვილს ბოლშევიკების ტურტლიან ბოგანოებთან და ნაბუშრებთან ერთად გასაზრდელად არ მიცემო. შიმშილით ამოხდეს სული თავის ბეზიასთან ერთად მის ქურჩუკს და დიმიტრის მკვლელ ბოლშევიკებს მაინც არ ჩაუგდებს ხელში“, – წერს ავტორი და მოხუცის ეს ახირება ერთგვარი ხერხია, რითაც უნდა გადაიფაროს ის მწარე სიმართლე და სისატიკე, რაც ამ ქალს დამართა ულმობელმა რეჟიმმა. ძილის წინ ბებია ელისაბედი სუნდუკიდან ძველ წიგნებს იღებდა და უკითხავდა ქურჩუკს: გიორგი სააკაძის, სოლომონ მეორის, დიმიტრი თავდადებულის ამბებს... წიგნების გარდა აღარაფერი ჰქონდა, თითქმის ყველაფერი წაართვეს, თუ რამე დარჩა, ხატიც კი გაყიდა, შვილიშვილის გამოსაკვებად. იმედს არ კარგავს მოხუცი, რომ „გაზრდის ქურჩუკს, გაზრდის და დაე მის დამლუპველებს, ბასრაძეების გვართ, მტრები ნუ მოაკლდებათ“, არიგებს შვილიშვილს, პიონერთა რიგებში არ შევიდეს, მერე კომკავშირშიც გადაგრიცხავენო... მაგრამ ყველაფერი იმით დასრულდა, რომ ქურჩუკი პიონერი გახდა. უყურებდა ბებია ელისაბედი ბავშვთა დღის დემონსტრაციაზე წითელყელსახვევიან შვილიშვილს და პატარა მეზუკეებისა და მედო-

ლევების თავზე თავისი შვილის ცხედარს ხედავდა. „... პატარები მოინევენ ზევით, ყიჟინით მოაქვთ ცხედარი და მის სისხლში დასვრილ დროშებს აქნევენ და ა.შ...“

ფინალი კი: „ოთახში შვილიშვილი იდგა. საოცრად უბრწყინავდა თეთრი ხალათი და თითქოს ანათებდნენ ამ ბნელ ოთახს წითელი ყელსახვევი, მბზინავი თვალები, თმა და ქუჩიდან შემოტანილი მხიარულება... რა ნათელი ადგია, ენაცვალოს ბებია“, – თითქოს ურიგდება ბედს მოხუცი. აქ, ამ ფინალში, არის ასეთი ფრაზაც, ავტორისეული დასკვნა: „უსაზღვრო ბავშვურ ბედნიერებას მხოლოდ ბებიას ქცევა უჩრდილავდა, ვერ შეხედავდი ცუდის თვალით. **ეს ხომ თვითონ სიყმანვილე იყო**“... სიყმანვილის ასაკი, „სიყმანვილის ბრმა სარწმუნოება“ იყო და ალბათ, ამიტომაც ვერ გაერკვია სიმართლე ჯერ და, ვინ იცის, როდემდის – ბოლშევიკებისგან ოჯახბაქცეულ და გვარამონყვეტილ ქუჩუკს. მოთხრობა ასახავს ფსიქოლოგიურ და სოციალურ პრობლემებს, საინტერესოა სწორედ ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით, თხრობის სტილით, ოსტატობით, რომლითაც საჭიროებისამებრ „შენიღბულია“ მწერლის განწყობა მთავარი პერსონაჟისადმი. დღეს კი თვალნათლივ ჩანს, რა უნდოდა ეთქვა 17 წლის ყმანვილს ამ მშვენიერი და, ამასთან, ტრაგიკულ სიუჟატიანი მოთხრობის ავტორს. ლაკონიურობით, დახვეწილი მანერით იგი ახლოსაა თავის შემდეგომ თაობებთან. აღნიშნავენ და სავსებით სამართლიანად, რომ „კ. ხიმშიაშვილი ისეთივე განსაკუთრებული მოვლენა იყო ჩვენს ახალ მწერლობაში, როგორიც გ. რჩეულიშვილი. ერთიცა და მეორეც არაჩვეულებრივი ნიჭით იყო დაჯილდოებული“ (გრ. აბაშიძე, კოტე ხიმშიაშვილი, თბილისი, გამომცემლობა „მერანი“, 1984, გვ. 5-6).

ნოველამ გამოქვეყნებისთანავე მიიქცია გერონტი ქიქობის, ლეო ქიაჩელის, კონსტანტინე გამსახურდიას, მიხეილ ჯავახიშვილის ყურადღება. გაზეთებში დაინერა, რომ დიდი მომავლის მქონე ახალგაზრდა პროზაიკოსი მოვიდა. მალე ამ ნოველებს მოჰყვა სხვა ნოველებიც და რომანი „ჯონქა ხორნაული“.

კოტე ხიმშიაშვილი და მისი ოჯახის ნევრები ხშირად სტუმრობდნენ თურმე კოჯრის ბავშვთა სახლს, სადაც უკიდურესად ცუდ პირობებში ჰყავდათ პატარები (დოდო ვაჭაჭკორია-ხიმშიაშვილის მოგონებიდან). აბგით მიჰქონდათ ხიმშიაშვილებს საკვე-

ბი და საჭირო ნივთები. მათ შესახებ დაიწერა მოთხრობა „ღამე“ (1934); მოთხრობაში აქცენტი კეთდება ობოლი ბავშვების მთავარ სადარდებელზე – „დედა მოვიდეს“... სიზმრად და ცხადად დედა ელანდებათ. სხვა დანარჩენი – ყველაფერი ნესრიგშია. ასე უნდა დაიწეროს. სიმართლის თქმა გამორიცხულია: „ბავშვების სიზმრებით სავსე ოთახი“ (ზუსტად მიგნებული, შთამბეჭდავი და ნაღვლიანი მეტაფორა – ზ.ც.) სდუმს. პატარა ლილი მოუსვენრად ტრიალებს და საბნის ზემოდან იყურება. ის წუხს. რატომ, – პასუხს ვერ მოგცემს, რადგან ამ წუხილს არც ერთი ჩამოყალიბებული მიზეზი არა აქვს. ლილის არც შია და არც სწყურია... საბანიც თბილია და გარედან ზაფხულის წყნარი ღამე შავი ზურგით მიჰყუდება სარკმელს“... დედას უხმობს პატარა, „უნუგემო და უსუსური არსება“... ტიროდა მასში ბუნების ინსტინქტი. შეუგნებლად გრძნობდა, რომ არსებობისათვის ბრძოლაში უდროოდ მოსცილდა მზრუნველი ხელი. ჩვილი ხელები ვედრებით გაეშვირა კარისკენ და ოქროსფერი კულულები უცახცახებდა შეკავებული ქვითინით“, – ამას წერს 17 წლის ჭაბუკი, სავსე სიყვარულით, თანაგრძნობით, სევდით, წუხილით – რა ეშველებათ პატარა ლილის და დანარჩენებს, ფაქტობრივად – მშვივრებს... იმედად შემოჰყავს საშუალო სკოლის დამამთავრებელი კლასის გოგონა – ლენა, რომელიც ამავე პირობებშია გაზრდილი და მიზნად დაუსახავს ობოლ ბავშვებთან მუშაობა. ეს მწერლის ნატვრა და ოცნებაა უკეთესი ფინალისთვის. ერთ-ერთი საინტერესო ისტორიაც ამასთან დაკავშირებით დოდო ხიმშიაშვილის მოგონებიდან: „ჯერ კიდევ სკოლაში დადიოდა კოტე, როდესაც კოჯორს გორკი ესტუმრა. განათლების კომისარმა მარიამ ორახელაშვილმა ამოიყვანა სკოლაში. ამ შეხვედრაზე კოტე სიტყვით გამოვიდა რუსულ ენაზე, მაგრამ საქებარი არაფერი უთქვამს, პირიქით, რა დღეში უყვნენ უდედმამო ბავშვები. სწორედ ეს მოენონა გორკის. ეგონა, რომ კოტეც უდედმამო იყო, მაგრამ მარიამ ორახელაშვილმა გააცნო იქვე, პირველ რიგში მსხდარი ჩემი მშობლები. მეც მათ შორის ვიჯექი. გორკიმ მარიამს უთხრა; გამოუწერე საგზური და როგორც კი სკოლას დაამთავრებს, მოსკოვში გამოაგზავნეთ სასწავლებლად. ეს რომ მომხდარიყო და კოტე რუსეთში წასულიყო, ალბათ, ეს ტრაგიკული ბედი ასცდებოდა და სამშობლოს ერთი ნიჭიერი შვილი არ დაეკარგებოდა“ (ხიმშიაშვილი 2010: 258).



1934 წელს გამოქვეყნდა კოტე ხიმშიაშვილის ნოველა „გლობუსი“, რომელმაც განსაკუთრებული გამოხმაურება გამოიწვია, პრემიაც კი დაიმსახურა. ნოველის გმირი იორღულა (შერქმეული სახელია) უნიგნური, სიდატაკეში, ლელითა და ტალახით ნაგებ ისლის ქოხში გაზრდილი, კოლმეურნეობის წყალობით, ოდა სახლს აშენებს, მომჭირნეობით ფულიც დაუგროვებია, მაგრამ გარეგნულად ისევ ჩამოძონძილი დადის. სულითაც ის ბოგანო და გაუთლელია, როგორც იყო (მისი შვილები კი სწავლობენ, როგორც თვითონ იტყვის – საექიმოზე და აგრონომიულზე)... ერთ დღესაც იორღულამ გლობუსი იყიდა. ფული ჰქონდა და რატომღაც გლობუსი მოეწონა. რომ ეკითხებთან, რად გინდაო, – „ისე ვიყიდე, კარგი შესახედავია, დავდგამ სახლში და იყოს. არც ქე ვიცოდი, რისი მოსახმარი იყო. ხანდახან დავატრიალებ“. კოტე ხიმშიაშვილმა მიაგნო სიმბოლოსაც და გამოსახვის შთამბეჭდავ ხერხსაც: გარეგნულად იუმორისტული, შინაგანად – ტრაგიკული მოტივი“ (ჩხეიძე 2010: 3).

ლიმილისმომგვრელია უვიცი კაცის ხელში სათამაშოდ ქცეული გლობუსი, ტრაგიკულობა კი იმაშია, რომ „იორღულებს“ დანაზოგით, შრომით, ჯახირით თუ „შემთხვევისა გამო“ ნაშოვი ფულით“ მერე ქვეყნის ბედის „დატრიალების“ ამბიციაც უჩნდებათ. ავტორს ხმა გაუვრცელეს თურმე, იორღულაში სტალინს გულისხმობსო; როგორც დოდო ხიმშიაშვილი იხსენებს, იორღულა ნამდვილად ცხოვრობდა კოჯორში, თუმცა, ეს არ უშლიდა ხელს მწერალს, ვინც უნდოდა, ის ეგულისხმა... ან – მკითხველის ნებაც არის, ვის ამოიცნობს იორღულაში თუ სხვა რომელიმე პერსონაჟში, ზოგადად... „გლობუსს სიმბოლოდ, როგორც სამყაროს სათამაშოდ გადაქცევის, მისი დასაღუპად განწირვის მოსალოდნელ პერსპექტივის გამოხატულებას, რამდენიმე წლის შემდეგ გამოიყენებს ჩარლი ჩაპლინი ფილმში „დიქტატორი“ და ისიც თვალწინ აღმართულ რეალურ ყოფას და რეალურად არსებულ პიროვნებას (ოლონდ სხვას) იგულისხმებს“ (ჩხეიძე 2010: 3).

„გლობუსი“ კოტე ხიმშიაშვილის ყველაზე წარმატებული ნოველა აღმოჩნდა. გარდა ამისა, ის ავტორია კიდევ რამდენიმე ნოველისა, მათ შორის: „თავთავი მწიფეა“, „ჯიბის სარკე“, „შუადღის ზღაპარი“ და სხვ.

ნოველა „მიკროსკოპი“ სატუსაღოს ცხოვრების სურათს ასახავს – ვინრო, დახუთული ინტერიერით და ჭრელი „საზოგადობით“; „სატუსაღოში ჭიპმოჭრილი ძია დათა, ძველი ქურდი, მორიგი ეტაპით რომ უნდა გადაასახლონ, ორი ახალგაზრდა კომბინატორი, თავიანთი ჭიჭყინით ყველას რომ ანუხებენ, მავნებლობისთვის დაპატიმრებული ზუსტი მექანიკის პროფესორი ვოლკოვი (ათი წელი აქვს მისჯილი, შორეული გადასახლებით, ამიტომ მალე უნდა გაიყვანონ საკანიდან), მიკროსკოპის ქურდი მიკროშკაც, კამერის ქურდი მახარა და სხვები. როგორც ყველა, ეს უკანასკნელიც თავს იმართლებს, მეზობლებმა მომიგონესო. მათ საუბრებში მათი პიროვნული ხასიათებიც იკითხება, საკმაო იუმორიც ჩანს... „საერთოდ ჩვენს საკანში მიკროშკასა და ჩემს მეტი თავის დანაშაულს არავინ აღიარებს, – ამბობს ახალგაზრდა პატიმარი, რომელსაც ორი წელი აქვს მისჯილი, ეს თავად მთხრობელია. საკანში რომენ როლანს კითხულობს. პროფესორი ინტერესდება მისი პიროვნებით, საუბრობენ ლიტერატურაზე, განსაკუთრებით – დოსტოვესკიზე. პროფესორს აინტერესებს, რისთვის მიუსაჯეს ამ ახალგაზრდას ორი წელი. პასუხი ასეთია: „გრძელი ამბავია, სისხლის სამართლის დანაშაული...“

როცა რაპის ექო ჯერ კიდევ არ იყო მიჩუმებული, როცა ტოტალიტარული რეჟიმის წნეხი და იმ იდეოლოგიას დამორჩილებული სალიტერატურო კრიტიკა ლამის პოლიციურ რეჟიმში აკონტროლებდა მხატვრულ სიტყვას, როცა ჩვენი მწერლობის საუკეთესო წარმომადგენლების ნაწილი განადგურებული იყო რეჟიმისთვის მიუღებელი, „საეჭვო ყოფაქცევის“ გამო ... ამ ფონზე ახალგაზრდა კოტე ხიმშიაშვილმა გამონახა გზა და საშუალება, მხატვრულ-ესთეტიკური მიგნებებითა და საინტერესო, მანამდე ლიტერატისათვის უცხო ყოფითი დეტალებით ისეთი ხიბლი მიენიჭებინა თავისი რომანისათვის, რომ შენდობა არ დასჭირვებოდა არც თავისი თანამედროვე და არც მომავლის მკითხველისაგან... იმ მიზეზით, რომ მან ანგარიში გაუწია ეპოქას; ეპოქის ხმის გამოცხილია რომანში მხილებულ მავნებელთა საქმიანობა, რომელთა დახვრეტა-გაცემბირებამ კოტე ხიმშიაშვილის თაობის თვალწინ ჩაიარა.

რა იყო, რა არის ის, რაც კოტე ხიმშიაშვილის რომანს აცოცხლებს დღემდე და, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, ყოველთვის განაცდევინებს ქართველ მკითხველს (ვისაც ერთხელ მაინც გაუვლია ლამპიონებით განათებულ რუსთაველის გამზირზე, ვისაც, თუნდაც შორიდან, შეუხედავს ერთფერად დიდრონ ხეებში შეყუჟული სტუდენტური სახლებისათვის, ე.წ. სტუდქალაქისთვის) ნოსტალგიას... ზოგში ცნობისნაიღის მაინც გააჩენს, რათა გადახედოს წარსულს, როგორც ცოცხალ ისტორიას. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია მწერლის მიერ წარმოსახული რუსთაველის გამზირი: „მრავალი ბაღია ქალაქში, ლამაზი სანაპირო, ნარიყალა, თბილისის ფიქრიანი შუბლი, მთანმინდა. მაგრამ არც ერთ მათგანს არ ჰყავს იმდენი მუდმივი, განუყრელი მეინახე, რამდენიც რუსთაველის გამზირს. უცნაური შეჩვევა სცოდნია ამ დალოცვილ ალაგს. ვინც ერთხელ მაინც სოლოლაკიდან ვერის დაღმართამდე გაჰყვება ნელი ნაბიჯით, შემობრუნდება და ისე ჩაივლის ბოლომდე, მორჩა, იგი სამუდამოდ მოჯადოებულია... ღვინის სმას მიატოვებს კაცი, თამბაქოს დასთმობს, სიყვარულსაც დაივიწყებს, მაგრამ გამზირს ვერ მოშორდება, სიბერემდე გაჰყვება ჩვეულზე უმტიციცესი ჩვევა...“ ვინც ამ რომანის ავ-კარგს შეხებია, ვისაც კეთილი და მართებული სიტყვა არ დაუშურებია, ალბათ გახსენებია უნებურად ლადო ასათიანის სტრიქონები: „რუსთაველის პროსპექტზე სიარული ნუ მომიშალს ღმერთმა“, რომელიც ამ რომანის დაწერიდან ორ-სამ წელიწადში დაინერა (თითქმის ერთ ასაკში დატოვა ორივემ რუსთაველის გამზირიც და ნუთი-სოფელიც).

ჯონქა ხორნაული, ახალგაზრდა მთიელი, სტუდენტი, ჩართულია ქალაქის ცხოვრებაში. იგი პროვინციიდან ჩამოსული იმ ახალგაზრდობის ნაწილია, რომელსაც თბილისის სიყვარულის სენი დამართნია და „ქალაქის დაპყრობა“ (რომანის ერთ-ერთი თავის დასათაურებაა) სურს. „ჯონქა ხორნაულში“ პირველადაა წარმოჩენილი „თბილისის დაპყრობის“ მოტივი. პატივმოყვარეობისთვის, ქალაქში დამკვიდრებისთვის „ბრძოლის“ ცდაა ჯონქას გარეგნული იერსახე (ახალი ჩაცმის სტილი, ყელსახვევი...), გულწრფელი და უიღბლო, იმთავითვე განწირული სიყვარული. გაუცხოება გულანთებულ ჭაბუკსა და საეჭვო ოჯახში ფუფუნებით გაზრდილ

გოგონას (მანანას) შორის და სხვ. საინტერესოა დეტალები, არა მხოლოდ ჯონქას ცხოვრებისეული ეპიზოდებიდან. მრავლად არიან სტუდენტ-ტი-ახალგაზრდები, მეოცნებეები, სხვადასხვა ხასიათითა და, ასევე, განსხვავებული ხედვებით, მიზნებით, „თბილისის დაპყრობის“ მონადინენი, მაგრამ, ვიტყვით, არა მხოლოდ პატივმოყვარეობით, არამედ სიყვარულით, იმ ანდამატის ძალით, რომელსაც დედაქალაქი ასხივებს მათ თვალსაწიერში. ე.წ. „თბილისის დაპყრობის“ მოტივი შემდეგ გამოჩნდება ოთარ ჩხეიძის რომანში „აღმართ აღმართი“ და რეზო ჭიქოვილის რომანში „დალი“.

ჯონქა ხორნაული საბოლოოდ უკან იხევს, თბილისში დარჩენის, დამკვიდრების, ასე ვთქვათ, პატივმოყვარულ სურვილს წერტილს უსვამს. ამაში არშემდგარი სიყვარულიც ეხმარება და ის მოულოდნელი ფაქტი, რომელსაც შემთხვევით ნაანყდება. ჯონქა თვითმხილველი ხდება იმისა, თუ როგორ შეიკრა „მავენე ელემენტების“ ჯგუფი: თანამდებობის პირი ალფეზ ჩიქოვანი, პროფესორი დავით ციხისელი... ვინმე სარახანია, რომელიც სანამლავეთ მიდის მეცხვარეებთან, რომ ჩუმად ცხვრები მონამლოს (ცნობილია, რომ 1937 წელს მთელ საქართველოში, დივერსიული მავნებლობის ბრალდებით, ასეულობით ადამიანი დააპატიმრეს და ბევრი მათგანი დახვრიტეს. რაიკომის მდივნები, აგრონომები, ზოოვეტერინარები, მეცხვარეები, მეცნიერ-თანამშრომლები და სხვები. კახეთის შემთხვევაში საუბარი იყო იმაზე, რომ თითქოს სამეგრელოდან შემოჭყავდათ ავადმყოფი თხები და ასე გავრცელდა ცხვრის ავადმყოფობა კახეთში. მხოლოდ .... რაიონში 80-მდე კაცი გაასამართლეს და ზოგს დახვრეტა მიესაჯა, ზოგს – ციმბირში გადასახლება.

სუკის არქივში აღმოჩნდა ამ ბრალდებით დახვრეტილი, საქართველოს სასოფლო სამეურნეო კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლის, ზოოტექნიკოს-აგრონომის, **შალვა პავლეს ძე გენძეხაძის** განაჩენის ოქმი, რომელიც, ზოგადად, საყოველთაო სურათის ერთი მოცემულობაა. განაჩენში ვკითხულობთ:

ოქმი № 99. 10 მარტი, 1938 წ. შ. პ. გენძეხაძეს, დაბადებულს 1902 წელს, ქალაქ წულუკიძეში, უპარტიოს, ცოლშვილიანს, უმაღლესი განათლებით, აგრონომ-ზოოტექნიკოსს, დაპატიმრებამდე ინსტიტუტის მეცნიერ თანამშრომელს ბრალი ედება იმაში რომ:

იყო აქტიური ნევრი კონტრრევოლუციური-ტერორისტული დი-ვერსიულ-მავნებლური და ჯაშუშური ორგანიზაციისა, რომლის დავალებით ეწეოდა ძირგამომთხრელ საქმიანობას საქართველოს მეცხოველეობაში.

მუხლი 58/7, 58“11

### **თავი დამნაშავედ არ ცნო.**

მომხ. რუსკოვი

დაადგინეს: გენძეხაძე შალვა ნიკოლოზის ძე დაიხვრიტოს.

პირადი საკუთრების ქონების კონფისკაციით.

დახვრეტას ხელს აწერენ:

დახვრიტეს 1938 წლის 14 მარტს. განაჩენის გამოტანიდან მე-ოთხე დღეს. ოჯახს დიდხანს ეუბნებოდნენ, რომ გადასახლებულია მიმონერის უფლების გარეშე.

ვინ იცის, საზოგადოების დიდ ნაწილს და იქნებ ახალგაზრდა მწერალსაც სჯეროდა (?) ამ მავნებლობისა. ასე იყო თუ ისე, რალაც უნდა დაწერილიყო ისეთი, რომ მთავარი გადარჩენილიყო მწერლის ჩანაფიქრიდან. ვიზიარებთ იმ აზრს, რომ „მაშინდელი ტენდენციის გამოჩენა რომანში უდავოდ ფერმკრთალდება პირნმინდად მხატვრულ-ესთეტიკური მიგნებისა და განწყობილებათა ფონზე“ (რ. ჩხეიძე).

ჯონქა ხორნაული ფაქტზე წაასწრებს სარახანის, რომელსაც ბოთლით მოუტანია სანამლავი და უნდა მოწამლოს ცხვარი. ჯონქას დახმარებით „დივერსანტს“ აპატიმრებენ... ჯონქა, სრულიად გათავისუფლებული ყოველგვარი საჭოჭმანო გრძნობა-ამბიციებისგან, უბრუნდება თავის სოფელს, მასწავლებლად. წასვლამდე ერთხელ კიდევ შეიარა სტუდენტთა ქალაქში, ფეხით იარა, უნივერსიტეტთან დიდხანს იდგა... და მაინც – გული მიუწევს მთისკენ.

კოტე ხიმშიაშვილის თანამედროვეთა მოგონებით, რომანის ფინალი ავტორის დაუკითხავად გამომცემლობას „შეულამაზებია“, რაც მწერალს თავის მასწავლებლისა და უფროს მეგობარს, ერეკლე ტატიშვილისთვის შეუჩვილია... „მიხეილ ჯავახიშვილივით უნდა გაგენირო თავი ანდა უჯრაში გამოგეკეტა შენი ნაწერები და ასე გადაგერჩინა შეუბღალავად შენი მხატვრული სამყარო. სიცოცხლის მიწურულს თვით მიხეილ ჯავახიშვილიც ველარ გაბედავდა

ხმალშემართულ დგომას ახალმონესეთა წინაშე... მორჩილების გარეგნული გამოცხადება ვერ უშველიდა, რადგან თვით „ქალის ტვირთიც“ ვერ გამოუვიდოდა მთლად მორგებული სახელისუფლებო სქემებს... განკითხვის დღე მოუახლოვდებოდა...

... და როდესაც კოტე ხიმშიაშვილი შესჩვილებდა (ერეკლე ტატიშვილს) სულ დამიმახინჯეს რომანის ფინალი, შეუთანხმებლად ჩაერივნენ და მე თვითონ ვეღარ მიცვნია „ჯონქა ხორნაულის“ დასასრულიო, – მოძღვარი თანაუგრძნობდა ახალზრდა კაცის იმ ნუხილს, მაგრამ იძულებული გახდებოდა შეეხსენებინა: ამათ ხელში უკეთესს რას მოელოდიო?“ (ჩხეიძე 2024: 120-121);

... და კოტე ხიმშიაშვილის განკითხვის დღეც ახლოვდებოდა...

ომის დაწყებისთანავე კოტე ჯარში გაიწვიეს, მაგრამ 1942 წელს (თვე და რიცხვი ჯერჯერობით გაურკვეველია) დააპატიმრეს გორში; დანაშაულის ხასიათი – ანტისაბჭოთა აგიტაცია; კ/რევოლუციურ-ნაციონალისტურ სამხედრო ორგანიზაციაში მონაწილეობა, რომლის მიზანი იყო შეიარაღებული აჯანყების გზით ხელისუფლების დამხობა და „თავისუფალ საქართველოს“ აღდგენა. გერმანიის პროტექტორატით. მასთან ერთად დააპატიმრებულები, სულ – 17 ახალგაზრდა, გაასამართლა. ამიერკავკასიის სამხედრო ტრიბუნალმა 1942 წლის 20 სექტემბერს. მუხ. 58-10, ნან. II, 58-11, რაც ითვალისწინებდა დახვრეტას. განაჩენი სისრულეშია მოყვანილი 1942 წლის 17 ოქტომბერს (საარქ. №20285-60); ოჯახმა სიმართლე არ იცოდა (ასევე – დანარჩენი პატიმრების ოჯახებმაც); საქმეში დევს კოტე ხიმშიაშვილის ოჯახის წევრების რამდენიმე განცხადება: 1946 წელს კოტეს დედა თამარ ივანეს ასული ხიმშიაშვილი მოსკოვის შინაგან საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის – ... სთხოვს აცნობონ, ცოცხალია თუ არა მისი შვილი, რომელსაც მიუსაჯეს 10 წელი. პასუხი არ ჩანს; მეუღლე – ნუნუ ქადეიშვილიც იმავეს ითხოვს (1946 წელს), პასუხი არ ჩანს. საქმეში დევს ცნობა, რომ კოტე ხიმშიაშვილი გარდაიცვალა 1941 (?) წლის 26 აპრილს, ქუთაისის ციხეში, მუცლის ტიფით. შემდეგ ამას ტექნიკურ შეცდომას დაარქმევენ და 1982 წლის თარიღით რამდენიმე ფურცელია საქმეში, რომლებშიც თბილისიდან ქუთაისის ციხის ადმინისტრაციას სთხოვენ, გარდაცვალება გადაათარიღონ 1943 წლის 26 აპრილით. ამასთან, თბილისიდან აგზავნიან ხიმშიაშვილის გარ-

დაცვალების მოწმობას, №27096. ხელს აწერს პატარკაციშვილი. 1982 წ. 29/IV. რამდენიმე სასწრაფო მოთხოვნის შემდეგ პატარკაციშვილი იღებს სასურველ (შეკვეთილ) დასტურს, შეტყობინებას მოქ. კ. ა. ხიმშიაშვილის გარდაცვალების გადაკეთებულ თარიღთან დაკავშირებით.

1982 წლის 23 ივლისს ნუნუ ქადეიშვილი იღებს კოტე ხიმშიაშვილის „გარდაცვალების“ დამადასტურებელ ცნობას (ნ. ქადეიშვილი ადასტურებს ხელმოწერით, რომელიც საქმეში დევს), ასევე ნ. ანდლულაძე, 1982 წლის 26 ოქტომბერს იღებს ასეთსავე ცნობას, ადასტურებს ხელმოწერით... (გარდაცვალება დარეგისტრირებულია ქ. ქუთაისში, ლენინის რაიონი, მმაჩის ბიუროში, 29.06.82 წ. ხელს აწერს ნ. გუბელაძე... სიმართლე ჯერ კიდევ იმალებოდა...

სრული სახით კოტე ხიმშიაშვილის საქმეში მოპოვებულ მასალებს მკითხველი იხილავს წიგნში, რომელიც მზადდება.

### **დამოწმებანი:**

**აბაშიძე 1984:** აბაშიძე გრ. *კოტე ხიმშიაშვილი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1984.

**ავალიანი 1972:** ავალიანი ლადო. „აღექსანდრე საჯაია“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1972, № 13.

**ჩხეიძე 2010:** ჩხეიძე რ. „სახება კოტე ხიმშიაშვილისა“. *კოტე ხიმშიაშვილი*. თბილისი: გამომცემლობა „პეგასი“, 2010.

**ჩხეიძე 2014:** ჩხეიძე რ. „ლეგენდა ერეკლე ტატიშვილისა“. *საგა ვახტანგური*. თბილისი: „ჩვენი მწერლობა“, 2014.

**ხიმშიაშვილი 2010:** ხიმშიაშვილი დ. *კოტე ხიმშიაშვილი. მოგონებები*. თბილისი: გამომცემლობა „პეგასი“, 2010.

# კულტურული ორიენტაციის პრობლემა 1910-20-იანი წლების ქართულ მწერლობაში\*

ლევან ბრეგაძე

## ევროპა ვართ თუ აზია?

1997 წლის სექტემბერში თბილისში სტუმრად მყოფ ჰანს მაგნუს ენცენსბერგერს ვკითხე: „როგორ ფიქრობთ, სად იმყოფებით ამჟამად: აღმოსავლეთში თუ დასავლეთში?“ გერმანელი პოეტის პასუხი ასეთი იყო: „უფრო დასავლეთში. ადამიანთა აზროვნების მანერა აქ დასავლურია. აღმოსავლურია ყოველდღიური ცხოვრება, ეს იგრძნობა ქუჩაში, სუფრასთან... წეს-ჩვეულებებში ბევრი რამ აღმოსავლურია, მაგრამ სულიერების მხრივ საქართველო, მე ვფიქრობ, უფრო ევროპული ქვეყანაა“ (ინტერვიუ გამოქვეყნდა გაზეთ „კვირის ფოსტაში“, შემდეგ იგი „ლიტერატურულმა საქართველომ“ გადაბეჭდა).

ეს არ ყოფილა მოულოდნელი პასუხი – მსგავს შეკითხვაზე სხვა უცხოელებიც დაახლოებით ასეთ პასუხს იძლევიან.

ევროპა ვართ თუ აზია? – ეს საკითხი ჩვენი ინტელიგენციის განსჯის საგანი გახდა XX საუკუნის 20-იან წლებში, ანუ იმ დროს, როცა რეალური შეიქნა რუსეთის იმპერიიდან თავდაღწევის შესაძლებლობა და ევროპისა და აზიის საზღვარზე მდებარე ჩვენი ქვეყნის მომავალი ორიენტაციის საკითხი დადგა დღის წესრიგში.

ჩვენს დროშიც, როცა საქართველოს კიდევ ერთხელ გაუჩნდა შანსი დამოუკიდებლობის მოპოვებისა, კვლავ აქტუალური გახდა საკითხი „ევროპა ვართ თუ აზია?“ და ამასთან დაკავშირებული პრობლემა: დასავლური ორიენტაციის გზას დავადგეთ თუ უარი ვთქვათ დასავლურ იდეალებზე, ცხოვრების დასავლურ წესზე და აღმოსავლური ელემენტი გავაძლიეროთ ჩვენში?

---

\* 2017 წლის 31 მაისს შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში ჩატარდა სამეცნიერო სესია: „საქართველოს კულტურული ორიენტაციის პრობლემა 1910-20-იანი წლების ქართულ მწერლობაში“. კრიტიკა ვათავაზობთ სესიაზე წარმოდგენილ მასალებს.



მაგრამ ისევ 20-იან წლებს დავუბრუნდეთ. იმ დროს ამ პრობლემას დასტრიალებდა თავს მაშინდელ ქართველ ინტელექტუალთა ახალგაზრდა თაობის აზრი – ამაზე სერიოზულად ფიქრობდნენ და წერდნენ კონსტანტინე გამსახურდია, გრიგოლ რობაქიძე, ვახტანგ კოტეტიშვილი, ტიცვიან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, გიორგი ლეონიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, ნიკოლო მინიშვილი, აკაკი პაპავა და მრავალი სხვა მათი თანამედროვე, რომელთა ნაფიქრ-ნააზრევეს ამ თემაზე შეგიძლიათ ერთად თავმოყრილს გაეცნოთ კრებულში „ევროპა თუ აზია?“, რომელიც გ. ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმში მომზადდა და 1997 წელს გამოიცა.

კრებულში თავმოყრილი მასალების გაცნობისას სამგვარი პოზიცია გამოიკვეთება. ზოგნი მთლიანად დასავლეთისაკენ არიან მიმართულნი და ქართული კულტურის ხსნას ევროპულ ორიენტაციაში ხედავენ. გერონტი ქიქოძის აზრით, „ევროპულმა კულტურამ უცილობლად დაამტკიცა თავისი უპირატესობა... თუკი აქამდე კულტურული იდეები გვაკლდა, ეს იმით აიხსნებოდა, რომ ჩვენს ქვეყანასა და დასავლეთ ევროპას შორის გარდაუვალი ბუნებრივი და სოციალური ზღუდეები იყო აღმართული“.

საპირისპირო პოზიციაზე იდგა ვახტანგ კოტეტიშვილი:

„ევროპამ შეგვშალა და, ალბათ, ნაგვშლის კიდეც, თუ ასე გაგრძელდა. აზიაში მყოფნი ევროპიდან ვუმზერდით აზიას. ამიტომ ჩაგვიქრა შემოქმედება, მკვდარ მიმბაძველობამ კი დაგვასწეულა. ასე იყო და არის. ასე ველარ გაგრძელდება... დევიზი: უკან, აზიისაკენ, წინ წასასვლელად!“.

უფრო მრავალრიცხოვანი მომხრე ჰყავდა იმ თვალსაზრისს, რომ საქართველოში ოდითგანვე ევროპული და აზიური კულტურების ორიგინალური სინთეზი ხორციელდებოდა და მომავალშიც ამ გზით უნდა გვევლო. ამ პოზიციის გამომხატველი იყო ტიცვიან ტაბიძის ფორმულა – „გაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩაგდე ვაზაში. ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს“. ამ მოსაზრებას იზიარებდნენ კონსტანტინე გამსახურდია და გრიგოლ რობაქიძე. გრ. რობაქიძის სიტყვით, „ძვირფასია დასავლეთი ევროპა, მაგრამ ევროპისათვის აღმოსავლეთს ვერ დავთმობთ. უმჯობესი იქნება მათი ქორწილი ქართული ნადიმით გადავიხადოთ...“

და საქართველოც თითქოს ამისთვისაა შობილი. აბა დააკვირდით რუსთაველს: განა მან არ შეჰკრა სინთეზი აღმოსავლეთის დაჩრდილული ფიქრისა და იტალიის აშადრევნებული რენესანსის გაქანებისა!..“

ეს კითხვა – ევროპაა თუ აზია? – ამ კონტინენტების საზღვართან ახლომდებარე კიდევ რამდენიმე ქვეყნის მიმართ დაისმის ხოლმე, მაგრამ არც ერთი მათგანი ამ თვალსაზრისით ისეთ თავსატეხს არ აჩენს, როგორსაც საქართველო.

1992 წელს გერმანულ გაზეთ „რაინიშერ მერკურში“ გამოქვეყნდა მეტად საინტერესო სტატია სათაურით „სად გადის ევროპის კონტინენტის საზღვრები?“ (ავტორი ჰელმუთ სვობოდა). ვნახოთ, რა არის იქ ნათქვამი ამ თვალსაზრისით ჩვენთვის საინტერესო რამდენიმე ქვეყნის შესახებ.

თურქეთზე ვკითხულობთ:

„ერთ დროს, როდესაც შეიქმნა ნატო, როგორც დასავლეთის ფარი ბოროტების იმპერიის წინააღმდეგ, თურქეთი ამ ევრო-ატლანტიკური კავშირის ნევრად მიიღეს, მაგრამ თუ ამგვარ სტრატეგიულ და აქტუალურ პოლიტიკურ მიზანდასახულობებს გვერდზე გადავდებთ, ძალიან გაგვიჭირდება თურქეთი ევროპას მივაკუთვნოთ, მით უფრო, რომ მეოცე საუკუნის დამდეგამდე თურქეთი ევროპის დაუძინებელ მტრად ითვლებოდა, რომელმაც თითქმის მთელი ბალკანეთი დაიპყრო, ორჯერ მიაღწია ვენამდე, და მხოლოდ ამ ქალაქის კარიბჭესთან იწვნია მარცხი. (თუმცა პრეზიდენტმა ბუშმა თურქეთს „ევროპის ცაზე გამობრწყინებული ვარსკლავი“ უწოდა, მაგრამ ეს მხოლოდ ყვავილოვანი დიპლომატიური ფრაზა იყო).“

რუსეთის გამო ავტორი წერს:

„ცხადია, შეიძლება სანკტ-პეტერბურგი, რომელიც საგანგებოდ იმისთვის დაარსდა, რომ დასავლური ორიენტაციით მოსკოვს დაპირისპირებოდა როგორც დასავლეთისკენ გაჭრილი კარი, ასევე ლემბერგი (ლვოვი), რომელიც ჯერ ავსტრია-უნგრეთის მონარქიის, ხოლო შემდეგ პოლონეთის ნაწილი იყო, ევროპულ ქალაქებად ჩავთვალოთ, მაგრამ ამის გამო რომ რუსეთი ან უკრაინა და ბელორუსია ევროპას მივაკუთვნოთ, ნაჩქარევი გადაწყვეტილება იქნებოდა. თუმცა რუსული კულტურა უეჭველად ევროპული კულტურ-

რის შემადგენელი ნაწილია; რა იქნებოდა საკონცერტო დარბაზები და საოპერო სცენები ჩაიკოვსკის, მუსორგსკის, სტრავინსკის გარეშე? ან განა ჩეხოვი, ტოლსტოი, დოსტოევსკი და თუნდაც გორკი მსოფლიო ლიტერატურას არ ეკუთვნიან? რა თქმა უნდა. მაგრამ მსოფლიო ლიტერატურა მეტია, ვიდრე ევროპული ლიტერატურა, და, გარდა ამისა, ისეთი ავტორები, როგორცაა დოსტოევსკი და ახლო წარსულში სოლჟენიცინი, სრულიად მკაფიოდ მოითხოვენ რუსეთის კულტურული და პოლიტიკური როლის თვითმყოფალობას, რაც სულიერების სფეროში მკვეთრად უპირისპირდება ევროპულ-ამერიკულ დასავლეთს“.

ამ სტატიაში სომხეთი და აზერბაიჯანიც არის ნახსენები, იქ, სადაც ევროპასა და აზიას შორის კავკასიაზე გამავალ საზღვარზეა საუბარი, და ამ ქვეყნების შესახებ ნათქვამია, მათ უპირატესად აზიას მიაკუთვნებენო.

ყველა წესითა და კანონით აქვე, სომხეთისა და აზერბაიჯანის გვერდით, საქართველოზეც უნდა ყოფილიყო ლაპარაკი, მაგრამ არაფერია ნათქვამი, უთუოდ იმის გამო, რომ ძნელია მისი მიკუთვნება ევროპისა ან აზიისადმი (ისე კი, სხვა საკითხებზე საუბრისას საქართველო ორჯერ არის ნახსენები ამ წერილში).

მთელი სტატია იმ პათოსით არის გამსჭვალული, რომ ყველა მცდელობა, ზუსტად დავადგინოთ ევროპის საზღვრები, წარუმატებლობისთვის არის განწირული. ეს იმიტომ, რომ დღეს ევროპა აღარ არის არც მხოლოდ გეოგრაფიული, არც მხოლოდ ისტორიული, არც მხოლოდ პოლიტიკური, არც მხოლოდ ეკონომიკური და არც მხოლოდ კულტურული ცნება. შეიძლება ქვეყანა გეოგრაფიულად უეჭველად ევროპას განეკუთვნებოდეს, მაგრამ იგი მაინც არ იყოს ევროპა დღევანდელი გაგებით, მაგალითად, ალბანეთი. მეტიც, ნაციზმისდროინდელი გერმანია არ იყო ევროპა დღევანდელი გაგებით. დღეს ევროპისადმი კუთვნილებას ყველა სხვა ნიშანზე მეტად განსაზღვრავს საერთოევროპული, საერთოდასავლური იდეალებისადმი, სულიერი ფასეულობებისადმი ერთგულება. რა სულიერი ფასეულობებია ეს? – წამოჭრის კითხვას სტატიის ავტორი და ასე უპასუხებს მას:

„ეს ფასეულობები გამომდინარეობენ განმანათლებლობისა და საფრანგეთის რევოლუციის იდეალებიდან (არა პრაქტიკიდან).

ესენია: თავისუფლება, თანასწორობა, ძმობა, დემოკრატია, თვით-გამორკვევა, თანაბარი შანსები ყველასათვის, ხელისუფლების დანაწილება, ეკლესიის გამოყოფა სახელმწიფოსაგან, ადამიანის უფლებები, პრესის თავისუფლება. როგორც არ უნდა გასტეხოდა სახელი ამ იდეალებს ბოლო ორი საუკუნის მანძილზე, მაინც ისინი შეადგენენ ევროპული აზროვნების ფასეულობათა კარკასს და საბოლოო ანგარიშით ევროპელად მხოლოდ ის შეიძლება ჩაითვალოს, ვინც ამ ცნებებთან შინაგან კავშირს გრძნობს“.

მაგრამ ყველა ეს პირობა რომ შეასრულოს, ვთქვათ, ინდოეთმა, სრულიად ცხადია, რომ იგი მაინც ვერ გადაიქცევა ევროპად.

და, აი, ახლა ასეთ საკითხს მივადექით: მსოფლიო გაყოფილია ორ კულტურულ სივრცედ – დასავლურ და აღმოსავლურ კულტურულ სივრცეებად. დასავლური და აღმოსავლური კულტურები ურთიერთდაპირისპირებულნი არიან, მათ შორის არსებობს წინააღმდეგობა. ეს წინააღმდეგობა ანტაგონისტურია (შეურიგებელია). მაგრამ ანტაგონისტურია „რიგითი“ ადამიანების დონეზე. კაცობრიობის დიდი მოაზროვნეების, დიდ შემოქმედთა, დიდ ჰუმანისტთა დონეზე ამ წინააღმდეგობას ანტაგონისტური ხასიათი არა აქვს. დიდ ჰუმანისტებს არათუ აღიზიანებთ მშობლიურისაგან ტიპოლოგიურად განსხვავებული კულტურული ფაქტების არსებობა, არამედ დიდი ინტერესითა და გატაცებით სწავლობენ მათ, რაც მათთვის ახალი შემოქმედებითი იმპულსების წყარო ხდება. ევროპელთაგან ამგვარი შემოქმედისა და მოაზროვნის ნიმუშად შეიძლება იოჰან ვოლფგანგ გოეთე დავასახელოთ, ხოლო აღმოსავლელთაგან XIII საუკუნის დიდი სირიელი სწავლული და მწერალი, ქრისტეს სჯულის აღმსარებელი გრიგოლ-იოანე აბუ ლ-ფარაჯ ბარ ჰებრაია.

მაგრამ გოეთეს იმედი – აღმოსავლეთის და დასავლეთის ერთიანობა აღარასოდეს არ მოიშლებაო – ამ დიდი ჰუმანისტის კეთილსურვილად დარჩა. დასავლურ და აღმოსავლურ კულტურათა შორის წინააღმდეგობა დღემდე ძალიან მწვავეა, ანტაგონისტურია.

ვგონებ, ერთადერთი ადგილი დედამიწის ზურგზე, სადაც დასავლურ და აღმოსავლურ კულტურათა შორის დაპირისპირებულობა თვით „რიგითი“ ადამიანების დონეზეც კი არ არის ანტაგონისტური, საქართველოა.

თბილისი დღეს ევროპული სამუსიკო ხელოვნების ერთ-ერთი ცენტრია, მაგრამ ვის შეუძლია თქვას, რომ ქართველი გულგრილია აღმოსავლური ჰანგების მიმართ, ხოლო ორიგინალური ქართული ხალხური მუსიკა სრულიად განსაკუთრებული ფენომენია.

თბილისი არქიტექტურული ნოველების, არქიტექტურული მოულოდნელობების ქალაქია. თავისუფლების მოედანს ცოტას გასცდებით და გოთიკა შემოგეფეთებათ. აქ ერთმანეთის ახლომახლო „მშვიდობიანად“ თანაარსებობენ ვენეციური სტილით ნაგები რუსთაველის თეატრი და ფსევდომაფრიტანული სტილის ოპერისა და ბალეტის თეატრის შენობა. არაფერი აქვთ ერთმანეთთან სადავო არც აღმოსავლური მანერით ნაგებ ქალაქის საკრებულოს შენობასა და იქვე წამომართულ „ქორთიარდ მარიოტის“ შთამბეჭდავ თანამედროვე ევროპულ ნაგებობას. რაც შეეხება რელიეფთან არაჩვეულებრივად შეხამებულ ძველ უბნებს მტკვრის გაღმა-გამოღმა, ესენი თბილისს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ, განუმეორებელ იერს სძენენ.

ზემოთ ვახტანგ კოტეტიშვილის სიტყვები მოვიყვანეთ: „დევნიზი: უკან, აზიისაკენ, წინ წასასვლელად“. ერთი შეხედვით უცნაური ჩანს, რომ ამას წერს ევროპულად განათლებული ადამიანი. მაგრამ ევროპულად განათლებული რომ არის, სწორედ ამიტომ წერს ასე. ამ პარადოქსში რომ გავერკვეთ, გავიხსენოთ, რომ ვ. კოტეტიშვილის ეს წერილი 1920 წელს გამოქვეყნდა. ახალი დამთავრებულია პირველი მსოფლიო ომი, რომელმაც ევროპა გააჩანაგა. იმედგაცრუებული ევროპელი ინტელექტუალები ხსნას აღმოსავლურ კულტურებში ეძებენ. აღმოსავლეთი მაშინდელი ევროპიდან ერთობ მიმზიდველი ჩანდა. 1918 წელს აღმოსავლეთზე უსაზღვროდ შეყვარებული ჰერმან ჰესე წერს ზღაპარს სათაურით „ევროპელი“, რომელშიც მან დაღუპვა უქადა ევროპულ კულტურას და პირდაპირ განაცხადა, მომავალი აღმოსავლეთისააო; იმავე წელს გამოდის ოსვალდ შპენგლერის წიგნი „ევროპის დაისი“. ვიმეორებ: აღმოსავლეთის კულტურული მისიის გადაჭარბებული შეფასება, აღმოსავლეთის გაიდება დასავლეთის დაკნინების ხარჯზე, იმდროინდელ მოაზროვნეთა შორის მაშინდელი ევროპული სინამდვილით იმედგაცრუებამ გამოიწვია. ნამდვილად კი აღმოსავლეთი სულაც არ იყო ესოდენ იდილიური. აღმოსავლეთი

როდია მარტო „ათასერთი ღამე“, დიდებული სპარსული, ჩინური და იაპონური პოეზია, არაჩვეულებრივი ინდური არქიტექტურა ან, თუნდაც, იმავე ჰერმან ჰესესაგან ხოტბაშესხმული აღმოსავლური „ღვთაებრივი უსაქმურობა“ (Göttlicher Müßiggang), რაც ადამიანებს საშუალებას აძლევს თავის თავშიც ჩაღრმავდნენ და დედაბუნებასაც შეერწყან, განიცადონ მედიტაციით მოგვრილი ნეტარება. აღმოსავლეთი ამავე დროს არის – შაჰსე-ვაჰსეი, ჰარაკირი, კამიკაძე... მოკლედ, აღმოსავლეთი არის აღმოსავლური ფანატიზმიც. ამ ფანატიზმმა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ახალი ძალით იფეთქა და გონიერების ყველა საზღვარი გადალახა. სულ სხვაგვარი გახდა ჰერმან ჰესეს საყვარელი ჩინეთი მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში. ნეტა რას იტყოდა დიდი მწერალი იმის შემხედვარე, რაც ხდება ირანში, ავღანეთში... ხოლო ხდება კი ის, რომ ადამიანს მხატვრული ნაწარმოების შექმნისათვის, თუ იგი სასულიერო წრეებმა მკრეხელობად მიიჩნიეს, შეიძლება ხელისუფლების უმაღლეს დონეზე გამოუტანონ სასიკვდილო განაჩენი (სალმან რუშდი) ან სასტიკად დაისაჯოს ვინმე ევროპელი კომპოზიტორის მუსიკალური ნაწარმოების არამარტო შესრულებისათვის, არამედ მოსმენისთვისაც...

მეორე მხრივ, არც ევროპაა მხოლოდ პრესის თავისუფლება, პიროვნების უფლებების დაცვა და მატერიალური კეთილდღეობის მაღალი დონე; ევროპა არის „ჰომო ფაბერიც“, სულიერებისაგან დაცლილი ადამიანი-მანქანა, რომელსაც სერიულად აწარმოებს დასავლური რაციონალიზმი და ტექნიციზმი.

ჩვენი დასკვნა ასეთი იქნება:

ქართული კულტურა და ქართული მენტალიტეტი არასოდეს ყოფილა და ალბათ არც არასოდეს იქნება წმინდად ევროპული ან წმინდად აზიური. ჩვენთვის არ არის უცხო ევროპული იდეალები, მაგრამ უცხოა ევროპული რაციონალიზმი და ტექნიციზმი.

ჩვენთვის არ არის უცხო აღმოსავლური კულტურული ფასეულობანი, მაგრამ უცხოა აღმოსავლური მისტიციზმი და ფანატიზმი.

ამ უკიდურესობათაგან თავისუფალი ქართული სული დასავლურ და აღმოსავლურ ორიენტაციებს შორის მანევრირების კარგ უნარს ამჟღავნებს, და, ვინ იცის, იქნებ იგი მართლაც გამოდგეს ევროპულ და აზიურ კულტურათა შემაერთებელ ხიდად.

სხვათა შორის, ამ აზრის არის იტალიელი ქართველოლოგი ლუიჯი მაგაროტო, რომელიც 1982 წელს ვენეციაში გამოცემულ კრებულში „ავანგარდიზმი თბილისში“ წერს: თანამედროვე ევროპული გადასახედიდან საქართველო მოიაზრება როგორც „ხიდი ევროპულ და აზიურ ცივილიზაციებს შორის“.

P. S.

არ დაფიქრებულხართ, რამ შეიძლება მოხიბლოს ლამის ყოვლისმნახველი მდიდარი უცხოელი საქართველოში? არადა, უეჭველია რაღაც ხიბლავთ ისეთი, რასაც, ეტყობა, სხვაგან ვერ პოულობენ.

1974 წელს საბჭოთა კავშირს ერთი კვირით ეწვია ამერიკელი სენატორი ედუარდ კენედი. მან სამი ქალაქი მოინახულა: ჯერ, თავისთავად ცხადია, მოსკოვი, შემდეგ დიდებული პეტერბურგი (ლენინგრადი) და ბოლოს თბილისი. სამშობლოში გამგზავრების წინ სენატორმა პრესკონფერენცია გამართა საბჭოთა კავშირის დედაქალაქში. მოსკოვის ფრანგულენოვანმა გაზეთმა „ლე ნუველ დე მოსკუ“-მ (4 მაისი, №18) პრესკონფერენციის ანგარიში გამოაქვეყნა. ამ ანგარიშის ერთ ქვეთავს ასეთი სათაური აქვს: „მხოლოდ ერთი შეკითხვა დარჩა პასუხგაუცემელი“.

ეს „პასუხგაუცემელი“ შეკითხვა (რატომ ჩავსვი სიტყვა „პასუხგაუცემელი“ ბრჭყალებში, ახლავე მიხვდებით) ქართულად ასე უღერს: „რომელი რეგიონი მოგეწონათ ჩვენში ყველაზე მეტად?“

კენედიმ გაიღიმა და თქვა:

„მე კარგა ხანია პოლიტიკის სფეროში ვმოღვაწეობ და ვიცი, რომ ამგვარ შეკითხვებს პასუხი არ უნდა გავცე. ყველა ძალიან მომეწონა. მოგზაურობა ზღაპრული იყო, როგორც საქართველოში, ასევე სხვაგანაც“.

## დასავლური პრინციპების იმედით

იმის შესახებ, საქართველო ევროპაა თუ აზია, რა გვაკავშირებს ევროპულ კულტურასთან, რას ნიშნავს ევროპული ორიენტაცია, ხშირად უმსჯელიათ, უკამათიათ და ასეთი მსჯელობა თუ დისკუსია დაუსრულებელი შეიძლება იყოს.

ეს თეორიული პრობლემები საბოლოოდ უნდა გადაჭრას პრაქტიკამ – ჩვენმა პრაქტიკულმა, ქმედითმა არჩევანმა, ვინ და რა გვსურს ვიყოთ, ჩვენმა მყარმა ნებამ, საკუთარი შინაგანი რაობით, არსებით ვიქცეთ ჩვენთვის მიმზიდველი ცივილიზაციის ნაწილად.

თუ მართლაც გვინდა ევროპულ ცივილიზაციაში ვიპოვოთ ჩვენი ადგილი, თუ ეს ჩვენი ცნობიერიდა ქმედითი არჩევანია, ახლა არსებობს ობიექტური შესაძლებლობა, რეალურად გავხდეთ ევროპული ნაცია, ქვეყანა, სახელმწიფო.

ამას ბევრი რამ ეწინააღმდეგება ჩვენშივე თუჩვენს გარშემო, მაგრამ ევროპის მიმართულებით საქართველოს სვლის დამაბრკოლებელი ფაქტორების საპირნონეა თვით ევროპის, დასავლეთის გამოკვეთილი ნება, შედგეს ჩვენი ქვეყნის ინტეგრირება დასავლურ ცივილიზაციაში.

მე მგონია, რომ დღეს დასავლეთი იგივეა საქართველოსთვის, რაც ისტორიულად იყო ბიზანტია, მასთან ურთიერთობის თანმდევი კონფლიქტების მიუხედავად – პოლიტიკური მფარველობის გამწვევი და ნაყოფიერი კულტურული ზეგავლენის მომხდენი ძალა. თუ ბიზანტია ქართულ ქრისტიანულ კულტურას აძლევდა იმპულსს, დღევანდელი დასავლეთის დახმარებით საქართველოში დემოკრატიული სოციალურ-პოლიტიკური და სამართლებრივი კულტურა იწერება.

რამდენად ვართ ევროპელები, ეს შეიძლება პრობლემატური იყოს, მაგრამ ევროპისკენ, დასავლეთისკენ ჩვენი საკმაოდ ხანგრძლივი სწრაფვა კი თვალსაჩინოა.

დასავლური ცივილიზაციისკენ ქართველების ლტოლვა მეოცე საუკუნის დასაწყისში დაბოლოვდა იმით, რომ როგორც კი საქარ-



თველოს თავისუფალი არჩევანის გაკეთების შესაძლებლობა მიეცა, იგი ევროპულ-დემოკრატიული სახელმწიფოს ფორმირებას შეუდგა.

საქართველოს ევროპული არჩევანის მკვეთრი გამოხატულება იყო ის, რომ აქ, რუსეთისგან განსხვავებით, დომინანტურ ძალად მოგვევლინა არა სოციალიზმის აზიურ-დესპოტური ნაირსახეობა – ბოლშევიზმი, არამედ ევროპული ტიპის სოციალ-დემოკრატია.

მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართული კულტურა, მხატვრული თუ თეორიული აზროვნებაცამკარად ევროპაცენტრისტულია, მაშინაც, როცა კრიტიკულია ევროპის, დასავლეთის მიმართ. ასეთ ფონზეც კი გამოირჩევა მიხეილ ჯავახიშვილის ფიგურა, რადგან მას, როგორც ჩანს, ყველაზე მეტად სწამდა ევროპული იდეალების, ფასეულობების სიცოცხლისუნარიანობა და კეთილმყოფელობა.

მიხეილ ჯავახიშვილისთვის, როგორც ილია ჭავჭავაძის მემკვიდრისთვის, არსებობის ევროპული წესის მთავარი კრიტერიუმებია განმანათლებლობის მიერ დამკვიდრებული რაციონალიზმი, მეცნიერების, ცოდნის და განათლების გადაწყვეტი მნიშვნელობა, მეცნიერებაზე და ტექნიკაზე დაფუძნებული, ორგანიზებული შრომა, მატერიალური, სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრების პროგრესული გარდაქმნის და განვითარების, სრულყოფის განუწყვეტელი ცდა, ადამიანის თავისუფლების და ღირსების ხელშეუვალობის აღიარება.

მიხეილ ჯავახიშვილს, რომლის მხატვრული ხედვათავისი არსით მწვავედ სკეპტიკურ-ირონიულია, თითქოს უიმედოდ ტრაგიკული თუ ტრაგიკომიკური და სატირულია, ძირეული ევროპული ღირებულებები, პრინციპები მაინც ეიმედება. თუმცა „ჯაყოს ხიზნებში“ იგი ამ ღირებულებათა კატასტროფულ მარცხს წარმოსახავს, მაგრამ ეს მარცხი გამოწვეულია არა თვით მათი ნაკლებობებით, არამედ ქართულ სინამდვილეში ევროპეიზმის სნობურად ზედაპირული კულტივირებით. ხოლო თავისთავად ევროპული ორიენტირები მწერლისთვის საეჭვო არ არის.

ამის დადასტურებაა 1924-25 წლებში გამოქვეყნებული „ჯაყოს ხიზნების“ შემდეგ მალე, 1926 წელს დაბეჭდილი მოთხრობა „პატარა დედაკაცი“. იგი თავისი ფაბულით, პერსონაჟების რაობით და

განლაგებით, კონფლიქტით და პრობლემატიკით „ჯაყოს ხიზნების“ თანხმეირია, მაგრამ მისგან განირჩევა ოპტიმისტური კონცეფციით – ოპტიმისტური ვარიაციაა „ჯაყოს ხიზნების“ თემაზე.

ნიჭიერებით აღბეჭდილ ამ მოთხრობაში, რომელიც სიღრმით და სირთულით „ჯაყოს ხიზნებს“, ცხადია, ვერ გაუტოლდება, ცხოვრების დასავლური ორიენტირები ტრიუმფალურად აღზევებულია, თუმცა ეს, გასაგები მიზეზების გამო, პირდაპირ არ არის წარმოჩენილი და გააზრების საგნად ქცეული, ოსტატურად არის ვუალირებული.

ევროპული ცივილიზაცია, მეცნიერება და ტექნოლოგია, მედიცინა თეიმურაზ ხევისთავის მონათესავე პერსონაჟს, სულიერად დაფრდომილ ადამიანს, ნარკომანიით და სქესობრივი უძღურებით დაავადებულს და გამოფიტულს, თითქმის შეშლილს და მომაკვდავს, თავისი საშინელი ბედის გადატეხვას შეაძლებინებს, განკურნავს, სასიცოცხლო ენერგიას და ღირსებას აღუდგენს; ევროპიდან, სადაც ადეკვატური თვითრეალიზაციის შესაძლებლობა ეძლევა, იგი სამშობლოში ბრუნდება როგორც სრულფასოვანი, შემოქმედებითი პიროვნება, დასავლურად განათლებული და განაფული პროფესიონალი – მედიკოსი, ქირურგი (ამ ნაწარმოების გარდა, მწერლის საგანგებო ინტერესი მედიცინის ფენომენისადმი თუ მედიკოსის პროფესიისადმი გამოვლენილია მოთხრობებში „ყბაჩამ დაიგვიანა“, „კურდღელი“, „ლამბალო და ყაშა“).

მოთხრობაში უკვე განკურნებული ამირან რიმიანიძის სახე ასოცირებულია მითიურ ამირანთან, საქართველოს და ქართველის ტრადიციულ ლიტერატურულ სიმბოლოსთან, პრომეთეს – დასავლური ცივილიზაციის თავისებურების სიმბოლური განსახიერების – ქართულ ანალოგთან. ბედისწერასთან უთანხმოების ნიშანთან ერთად მიხეილ ჯავახიშვილის პერსონაჟი ატარებს პრომეთესეული სანყისის სხვა არსებით ნიშანსაც – გონების სინათლეს და ნების სიმტკიცეს, მიმართულს ახალი, ჰუმანური, პროგრესის უზრუნველმყოფი ცოდნის და პრაქტიკის დამკვიდრებისკენ.

ამირანის სახეში ამეტყველებულია დასავლური იდეა, რომ ადამიანი არ არის ბედისწერის უღონო მონა, რომ გონებაზე დაყრდნობით, მუდმივად განახლებადი ცოდნის, მისი პრაქტიკული

გამოყენების წყალობით შესაძლებელია ადამიანის არსებობის პოზიტიური შეცვლა, ობიექტური ფაქტორებისგან ადამიანის თავისუფლების ხარისხის და ადამიანური ძალების კარდინალური ზრდა, რეალობის ჰუმანიზაცია.

ამირანის ანტაგონისტი სპირიდონ რონველი გარეგანად სახეცვლილი, გროტესკულად ბარბაროსული იერის არმქონე ჯაყოა. იგი მარგოს ასევე არაარსებით სახეცვლილებას, სოფიოს, მისი ქმრის მატერიალურ საკუთრებასთან ერთად, ამჯერად მიიტაცებს, ადამიანს თავისუფლებას ართმევს არა უხეში ძალადობით, არამედ ჯაყოსთვის აგრეთვე დამახასიათებელი, ოღონდ ახლა უფრო დახვეწილი თვალთმაქცობით და ვერაგობით, მანიპულაციებით, თავისი მსხვერპლისთვის გონების ნარკოტიკული დაბანგვით და ფატალიზმის, ბედისწერის წინაშე უმნეობის გრძნობის გაღვივებით.

რონველის არსენალს – ადამიანის გონების და თავისუფალი, აქტიური ნების გამხვევებელს, შეუთავსებელს პიროვნების თავისუფლების და ჰუმანიზმის, რაციონალიზმის, პროგრესის დასავლურ პრინციპებთან – ბუნებრივად ესადაგება და აგვირგვინებს მისი, როგორც ქირურგის, საყვარელი, სასტიკი მეთოდი, აღმოსავლური, „არაბული ხერხი“, ცხელი შანთის გამოყენება. ამ პერსონაჟის – მეტაფორულად „აფთრის“, „მინის მგლის“, „მგელკაცის“ – ანტიჰუმანური ბუნება, ფარული მოძალადეობა განსაკუთრებული მხატვრული შთამბეჭდაობით არის გამომჟღავნებული ეპიზოდში, რომელშიც იგი, ევროპეიზებულ ამირანთან პროფესიულ და მამაკაცურ მეტოქეობაში დამარცხებული, მეტოქის რევანშის შედეგად ფსიქიკურად შერყეული, გახურებული შანთით ჯიჯგნის მის ხელში დაღუპული პაციენტების ცხედრებს.

მწერალი ერთბაშად, ერთი გაელვებით ხდის დასანახს რონველის საბჭოურ პროფილს – ცხადია, ამ პროფილის საგულდაგულოდ გამოკვეთა ბოლშევიკური ცენზურის პირობებში შეუძლებელია. რონველის სამედიცინო ნაშრომის კონსპექტში, რომელიც ფსიქიკურად სნეულის მიერ დაწერილ დასმენის წერილს გავს, მისი იდეოლოგიურ-პოლიტიკური თვალთახედვა ჯავახიშვილის სტილისთვის ნიშანდობლივ სარკასტულ შტრიხებში ამოიცნობა. „ყველა ქვეყნის განთქმული დოსტაქრები ქართველები იყვნენ... გიუ დე შოლიაკი გივი შილდელია... ჯონ გენტერი გადაკეთებული

გიორგი გენტერაშვილი უნდა იყოსო. დასკვნაც შესაფერი ჰქონდა: უცხოელები ჩვენ დოსტოქრობას ვერ გვასწავლიან, თვითონვე მოვიდნენ და ისწავლონ... შინაგანი სეკრეციის თეორია კაცობრიობას დაჰლუპავს, ხოლო ამ მოძღვრების მოციქული ამირან რიმანიძე ხალხის მოსისხლე მტერია და ისიც საზღაპრო ამირანივით კლდეებზე მისაბმელი გიჟიაო... ამირანს და იმის შხამიან წიგნსაც მე თვითონ დავწვავ უნივერსიტეტის მოედანზეო“.

პრიმიტივიზებული ნაციონალიზმი აქ სავსებით კანონზომიერად იღებს საბჭოთა პატრიოტიზმის სახეს, რომელიც უცხოურის მიმართ ყოველივე „სამამულოს“ უპირატესობის გამუდმებულ მტკიცებას გულისხმობდა. საბჭოთა პატრიოტიზმის და სახელმწიფო იდეოლოგიის პოზიციიდან ხშირად მდარედ, მავნედ და მიუღებლად მიიჩნეოდა უცხოური, დასავლური მეცნიერება (ასევე ლიტერატურა, ხელოვნება), ისე, რომ არავითარ ღირებულებას არ წარმოადგენდა ობიექტური მეცნიერული ჭეშმარიტების თავისუფალი ძიება, ხოლო დასავლური, ევროპული განათლების მქონე, თავისუფლად მოაზროვნე ინტელიგენტები „ხალხის მტრებად“ შეირაცხებოდნენ.

რონველის კონსპექტში მოდელირებულია აგრეთვე „ხალხის მტრების“ შერისხვის თანმდევი მოვლენა – რეალიზების საშუალება ეძლეოდა პრივატული ხასიათის ამორალურ იმპულსებსაც, ზრახვებსაც: პირად სიძულვილს, შურს, ანგარებას, სამაგიეროს გადახდის თუ კონკურენტის ჩამოცილების სურვილს...

გავა ათიოდე წელი მოთხრობის დანერიდან და რონველის კონსპექტი გრანდიოზულად მატერიალიზდება, გაიშლება და მისი ავტორის აგრესიული იდეოლოგიზებული ბოძვა უკვე სრულად შეისხამს ხორცს საბჭოეთის შეშლილ, ფანტასმაგორიულ რეალობაში; „ხალხის მტრების“ – მათ შორის თვით მიხეილ ჯავახიშვილის – საბოლოო დათრგუნვისას, განადგურებისას რონველისეული ცხელი შანთის მსგავსი ინსტრუმენტებიც ექნებათ ხელთ რეპრესიული აპარატის ერთგულ და ენერგიულ მუშაკებს – რონველის ტიპის ადამიანებს...

მიხეილ ჯავახიშვილი მოთხრობის პიკანტურ სიუჟეტს, ისევე როგორც „ჯაყოს ხიზნებისას“, მსოფლმხედველობრივი და იდეოლოგიური, პოლიტიკური მოტივებით მსჭვალავს, სიმბოლურ

განზომილებას სძენს, რომელშიც დასავლური ცივილიზაცია, მისი პრინციპები წარმოდგება ეპოქის ავანსცენაზე გამოსული დესტრუქციული და მტაცებლური, ანტიჰუმანური, ადამიანის თავისუფლებისადმი მტრული ძალების დამმარცხებლად, მათგან მსხნელად.

მიხეილ ჯავახიშვილის და სხვა ქართველი მოაზროვნეების არჩევანი დასავლური ცივილიზაციის სასარგებლოდ თითქოს გაზიარებულია დღევანდელი ქართული საზოგადოების მიერ, მაგრამ მისი დეკლარირებული არჩევანის ქმედით არჩევანად ქცევას ხელს ისიც უშლის, რომ ხშირად დასავლეთს ისევე აღვიქვამთ, როგორც „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ მთავარი პერსონაჟი: „კვაჭი მსოფლიოს დედაქალაქში (პარიზში) ჰხედავდა და ჰგრძნობდა მხოლოდ შიშველს, ფეხაყრილს პირუტყვს, მუდმივ ნადიმს და ზეიმს, ლხინს და განცხრომას, ფუფუნებას და მოსვენებას“; მისი თვალსაწიერის მიღმა დასავლეთის კეთილდღეობის საყრდენი – მას შეუმჩნეველი რჩება, რომ დასავლური სამყაროს რიგითი მკვიდრები „თავის ოჯახისთვის და პატიოსნებისთვის დღე-ღამეს ასწორებდნენ, ნელებზე ფეხს იდგამდნენ და მთელ თავისს სიცოცხლეს მუდმივს ფუსფუსსა, დაუდგრომელ შრომასა და ჯაფაში ჰლევდნენ“.

## დასავლეთ-აღმოსავლეთის პარადიგმის ისტორიულ-ლიტერატურული კონტექსტისათვის

ერთსა და იმავე აზრობრივ კონცეპტს მწერლობა და მეცნიერება განსხვავებული მიზანდასახულობით იკვლევს. ნორტონ ფრაი წიგნში „კრიტიკის ანატომია“ წერს: „ლიტერატურისათვის მთავარია თვითკმარი, დამოუკიდებლად ღირებული ენობრივი სტრუქტურის შექმნა და არა ფაქტობრიობისა და ჭეშმარიტების ასპექტი“. არისტოტელეს „პოეტიკაში“ კი ვკითხულობთ: „პოეზიას უპირა-ტესად ზოგადი აქვს მხედველობაში, ისტორიას კი – ცალკეული“ და ა.შ.

დასავლეთ-აღმოსავლეთის დიქოტომიურ პარადიგმას მწერლობა და მეცნიერება ასევე საკუთარი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული თვალთახედვით წარმოადგენს. ამ ტევად ცნებას კულტუროლოგიური ცნობიერების წიაღში გამომუშავებულ პირობით აზრობრივ კონსტრუქციად განიხილავენ, რომელიც მსოფლიო კულტურის პოლარიზებული ერთიანობის დიქოტომიასაც გამოხატავს.

დასავლეთ-აღმოსავლეთის ანტინომიურ სივრცეთა მარკერების დეფინიციის, მენტალური ასპექტების კვლევის, კულტურათა შედარების შედეგად მკვლევრებმა განსაზღვრეს დასავლეთის სამყაროს მახასიათებლები: დემოკრატია (თავისუფლება, თანასწორობა), ასკეზი, მეცნიერული ცოდნა, რაციონალურობა, დინამიზმი, განვითარება, მოდერნიზაცია, ინოვაციურობა, „ლოგოსი“, ინდივიდუალიზმი, პიროვნება, მსოფლიოს აქტიური ტექნიკურ-ტექნოლოგიური გარდაქმნა, კაპიტალიზმი და ა.შ. აღმოსავლურ სივრცეს სხვა მახასიათებლები დაუკავშირდა: დესპოტიზმი, მისტიკა, ინტუიცია, სამყაროში წვდომა, უძრაობა, სტაბილურობა, ტრადიციულობა, რიტუალი, „დაო“, კოლექტივიზმი, მედიტაცია და ნამდვილი ბუნებრივი გარემოთი ჰარმონიის მიღწევა, , უკლასო საზოგადოება და სხვ. ამავე დროს, ეს კონცეპტები ისევე, როგორც მათი მარკერები, ისტორიულად ცვალებადია, მუდმივობით არ ხასიათდება.

ბროკჰაუზ-ეფრონის ენციკლოპედიური ლექსიკონის განმარტებით მითითებულია, რომ „აღმოსავლეთის“, როგორც გეოგრაფიული მთლიანობის, გაგებას თავდაპირველად ძველ ეგვიპტელებთან და ებრაელებთან ვხვდებით. ეგვიპტელები აღმოსავლეთის ქვეყნებს Abt-ს უწოდებდნენ, ებრაელები კი Kadem-ის სახელწოდების ქვეშ პალესტინის აღმოსავლეთით მდებარე ქვეყნებს მოაზრებდნენ (ლექსიკონი 1892: 285).

დასავლეთ-აღმოსავლეთის დიქოტომია ძველმა ბერძნებმა ელინისა და ბარბაროსის დაპირისპირებით შეცვალეს და „anatole“-ს გაგებას ასტრონომიული მნიშვნელობა მიანიჭეს. რომაელები, რომანიზებული დასავლეთის საპირისპიროდ, „აღმოსავლეთში“ ელინური კულტურის ქვეყნებს გულისხმობდნენ და მას ერთ მთლიანობად აღიქვამდნენ. სიტყვა Oriens-მა მიიღო როგორც გეოგრაფიული, ისე აღმოსავლური კულტურის გაგება, თუმცა რომაელების „აღმოსავლეთი“ ხშირად არ ემთხვეოდა „ძველ აღმოსავლეთს“, რომელიც საბერძნეთსაც მოიცავდა. ეს ცნება ჯერ რომის იმპერიის, შემდეგ კი ქრისტიანული ეკლესიის გაყოფის შემდეგ დამკვიდრდა. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის საზღვრები მაშინ ელინიზმისა და რომანიზმის საზღვრებს ემთხვეოდა.

ბროკჰაუზ-ეფრონის ენციკლოპედიური ლექსიკონის მიხედვით, დიოკლეტიანეს მიერ რომის იმპერიის ორ ნაწილად დაყოფის შემდეგ Oriens ეწოდა აზიურ პროვინციებს, ეგვიპტეს, მიდიას, რაც ერთ პრეფექტურას წარმოადგენდა. შემდეგ საუკუნეებში ევროპელებმა აღმოაჩინეს და უკეთ გაიცნეს აღმოსავლეთის ქვეყნების თვალუწვდენელი სანახები – სიბრძნის, ეგზოტიკისა და საოცრებათა საუფლო. *Ex orientem lux*, – ამ მაქსიმას ოდენ ასტრონომიული გაგება არა აქვს. თვით გოეთე „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანში“ წერდა: „გაიქეცი, თავი შენი აღმოსავლეთს შეაფარე, სუფთა ჰაერს არ მოგაკლებს წინაპართა წმინდა მხარე...“ (გოეთე 1972: 165).

საუკუნეზე მეტია, რაც ინგლისელმა მწერალმა რ. კიპლინგმა თავისი „კატეგორიული იმპერატივი“ ამგვარად ჩამოაყალიბა: „დასავლეთი დასავლეთია, აღმოსავლეთი კი აღმოსავლეთი და ისინი ერთმანეთს ვერასოდეს შეხვდებიან“. მაქს ვებერი შრომამი „პროტესტანტული ეთიკა და კაპიტალიზმის სულისკვეთება“ კაპიტალიზმს „ჩვენი ბედისწერის განმსაზღვრელს“ უწოდებს, ევროპელი

ახალი ადამიანის ჩამოყალიბებას კი პროტესტანტულ რელიგიას უკავშირებს (ე. ჯგერენაია).

XX საუკუნის დასაწყისის „ევროპის კრიზისის“ პარადიგმას ოსვალდ შპენგლერი იკვლევს ნაშრომში „ევროპის დასასრული“ (Der Untergang des Abendlandes) (1912-17), სადაც ავტორი ევროპული კულტურის აღსასრულს წინასწარმეტყველებს. ფრენსის ფუკუიამას დაკვირვებით, ამგვარი პესიმიზმი დასავლურ სამყაროში ადრეც შეინიშნება: ამერიკული და ფრანგული რევოლუციების მაგალითმა ჰეგელს შესაძლებლობა მისცა, ემტკიცებინა, რომ ისტორია დასრულდა, რამდენადაც ისტორიული პროცესის მამოძრავებელი ჟინი – აღიარებისათვის ბრძოლა – უკვე დაკმაყოფილდა საზოგადოებაში, რომლის დამახასიათებელ ნიშნად თანაზიარი აღიარება იქცა.

ახალ რეალობაში, 1980-იანი წლების ბოლოს, ამერიკელმა პოლიტოლოგებმა ფრენსის ფუკუიამამ და სემუელ ჰანტიგტონმა ახალი თეორიული მოდელები შექმნეს, სადაც თანამედროვე მსოფლიოს აქტუალური პრობლემატიკის, კერძოდ, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის პოლარიზებულ სივრცეთა და შესაბამისად, მათი ცივილიზაციების, კვლევის ახლებური მეთოდოლოგია ჩამოაყალიბეს.

ფუკუიამას თეორიის კონცეპტები აისახა 1989 წელს ამერიკულ ჟურნალში გამოქვეყნებულ სტატიაში, სადაც აღნიშნულია, რომ XX საუკუნის დასასრული პოლიტიკური და ეკონომიკური ლიბერალიზმის უდავო გამარჯვებით აღინიშნა. შესაბამისად, ეს არა მხოლოდ ცივ ომის, არამედ ისტორიის, როგორც ასეთის, დასასრული და უნივერსალური დასავლური დემოკრატიის, როგორც მმართველობის საბოლოო ფორმის, დამკვიდრების დასაწყისია.

ამერიკელი პოლიტოლოგის თეორია განვითარდა მის წიგნში „ისტორიის დასასრული და უკანასკნელი ადამიანი“ (1992), სადაც ავტორი იხსენებს ჰეგელის სოციალურ-ისტორიულ მოძღვრებას, რომლის თანახმად, „ტიმოს“, ანუ „აღიარების სურვილი“ „ღირებულებათა საფუძველია“. ფრ. ფუკუიამას აზრით, რელიგია, მორალი, ნაციონალიზმი, ზოგადად, საზოგადოებრივი ცხოვრების სულიერი სფერო სულის ტიმოსური ნაწილის პროდუქტია, შედეგი აღიარებისათვის ბრძოლისა.



დასასრულის თეორიაზე მსჯელობს ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის ერთ-ერთი დამაარსებელი არნოლდ ჰელენი (1904-1976), რომელიც აღიარებს, რომ კაცობრიობამ თავისი შესაძლებლობები ამონურა და არანაირი სერიოზული ცვლილება მოსალოდნელი არ არის. ადამიანი – ბიოლოგიური ცხოველი – „ზიანის მომტანი არსებაა“, რომელსაც, ცხოველისაგან განსხვავებით, თავის გადასარჩენად ინსტინქტების უნარიც არა აქვს.

ჰარვარდის უნივერსიტეტის პროფესორი სემუელ ჰანტიგტონი წერილში „ცივილიზაციათა შეჯახება“ (The Clash of Civilization, 1993), რომელიც ჟურნალ Foreign Affair-ში („საერთაშორისო ურთიერთობები“) გამოქვეყნდა, მსოფლიო პოლიტიკის ახალი ფაზის დადგომას იუწყება და წერს: „მსოფლიოში, რომელიც ისახება, კონფლიქტების ძირითადი წყარო უკვე არც იდეოლოგია და არც ეკონომიკა არ იქნება. კაცობრიობის გამყოფი უმნიშვნელოვანესი საზღვრები და კონფლიქტების უპირატესი წყაროები კულტურით განისაზღვრება“. მეტიც, პოლიტოლოგი წინასწარმეტყველებს, რომ „ცივილიზაციათა შეჯახება მსოფლიო პოლიტიკის დომინირებადი ფაქტორი გახდება. ცივილიზაციებს შორის ტენილი – სწორედ ესაა მომავალი ფრონტების ხაზი“. ჰანტიგტონის შეფასება პერსპექტივაზეა გათვლილი: „მომავალი კონფლიქტი ცივილიზაციებს შორის – თანამედროვე მსოფლიოს გლობალური კონფლიქტების ევოლუციის დამამთავრებელი ფაზაა“ (ჰანტიგტონი 1997: 6).

შესაბამისად, „ცენტრში ექცევა ურთიერთქმედება დასავლეთსა და არადასავლურ ცივილიზაციებს შორის“ (იქვე, გვ. 7). ცივილიზაციას პოლიტოლოგი „უმაღლესი რანგის კულტურულ ერთობას, ადამიანთა კულტურული იდენტურობის ყველაზე ფართო დონეს“ უწოდებს. მისი განმარტებით, ცივილიზაციები გარკვეულ მთლიანობას წარმოადგენს. საზღვრები მათ შორის იშვიათადაა მკაფიო, მაგრამ ისინი რეალურია. კაცობრიობის ისტორიის ძირითადი ნაწილი – ცივილიზაციათა ისტორიაა.

ს. ჰანტიგტონის ისტორიულ-ფილოსოფიური ტრაქტატის იდეა განვითარებულია მისივე წიგნში „ცივილიზაციათა შეჯახება და მსოფლიო წესრიგის გარდაქმნა“ (The Clash Civilizations end Remarking of World Order, 1996).

„ცივილიზაციათა შეჯახების“ აღნიშნულ თეორიას კრიტიკოსებიც გამოუჩნდა, რომლებიც შენიშნავენ, რომ კონფლიქტის მიზეზი კულტურული განსხვავება კი არა, არამედ ქვეყანათა ერთი ნაწილის ეკონომიკური ექსპანსია გახლავთ. ამას გარდა, თვით ცივილიზაციები გარკვეულ ისტორიულ პერიოდში ყალიბდება და მათი არსებობა შედარებით-დროებითია. საერთოდ, ამ დაპირისპირებისას მთავარია მზის ქვეშ ადგილის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა და არა მათი კულტურული განსხვავებანი და ა.შ.

დასავლეთი თუ აღმოსავლეთი? პოლიტიკური და კულტურული ორიენტაციის ამგვარი დილემა საქართველოს ისტორიის მუდმივი თანამდევი იყო. მეოცე საუკუნის დასაწყისში ის ჩვენში ფართო დისკუსიის საგანი გახდა. 1923 წლის 30 დეკემბრით თარიღდება კონსტანტინე გამსახურდიას ესე „Anno 1923“, სადაც მწერალი ქვეყნისათვის საბედისწერო ისტორიულ გზაჯვარედინზე წინასწარმეტყველურად მედიტირებს: „ინგრევიან ძველი ციტადელები, იღენება ძველი სამყარო და სამშვიდობოს მხოლოდ ის ერი გააღწევს, რომელსაც მავთულის ნერვები აქვს, პერსპექტივა არწივისა, გონებამახვილობა მაკიაველის“ (გამსახურდია 1983: 452).

ახალ, ურთულეს დროში კონსტანტინე გამსახურდია ქართველ ერს დაფიქრებისაკენ მოუწოდებს, მაგრამ არა შეჩერების, არამედ იმ მიზნით, რომ ვეფხისებური ნახტომი გააკეთოს და წინ წავიდეს. მწერალი ერის შინაგანი გარდატეხის, მორალური გარდაქმნის აუცილებლობაზეც მიუთითებს, რადგან, მისი აზრით, მათ, ვისაც ახლო წარსულში ქართველობის სადავეები ხელთ ეპყრათ, ქვეყნის სწორი ორიენტირება ვერ მოახერხეს. კ. გამსახურდია ოპტიმისტური განწყობით განსჯის: „დასავლეთის დიდი ცივილიზაციისა და კულტურის ცეცხლოვანი ეტლი უახლოვდება ჩვენი სამშობლოს საზღვრებს“ (გამსახურდია 1983: 454). შესაბამისად, მისი, აზრით, საპასუხისმგებლოა შემოქმედთა მისია: „ჩვენი ლოზუნგია ოკციდენტ! (დასავლეთი (ლათ.). – მ. კ.) განახლება უნდა ქართულ შემოქმედებას. დაფიქრება მართებს ქართველობას, მორალური გარდატეხა ჩვენს ეროვნულ პიროვნებას“ (იქვე).

„ჩვენს ლიტერატურაში ძალიან ცოტა ყურადღებას აქცევენ ევროპულ ლიტერატურას, რაც დიდ დანაშაულად უნდა ჩაითვალოს“ (აბაშიძე 1971: 617), – წერდა 1894 წელს კიტა აბაშიძე და ქართული

მწერლობის ძირითად ტენდენციებს ევროპული ლიტერატურის არეალში ხედავდა.

XX საუკუნის დასაწყისის მსოფლიოში მიმდინარე პროცესების საფუძვლიანმა ანალიზმა და ევროპულმა გამოცდილებამ გერონტი ქიქოძეს საქართველოს დასავლურ ნიადაგზე აღორძინების იდეა შთააგონა. ღრმად განსწავლული მოაზროვნე ხედავდა, რომ ახალი საუკუნის დასაწყისში ტექნიკის შემწეობით ნაიშალა ძველი გეოგრაფიული თუ ტოპოგრაფიული საზღვრები, საერთაშორისო ურთიერთობანი უფრო მჭიდრო და ნესიერი გახდა, გამანათებელი თუ გამათბობელი კულტურული ენერჯია კი კაცობრიობას დასავლეთ ევროპიდან ეძლეოდა. შესაბამისად, ქიქოძის აზრით, საჭიროა, ფართოდ გაიღოს დასავლეთის კარები, რათა საქართველოშიც შემოვიდეს და დამკვიდრდეს ევროპული იდეები: „დასავლეთის კარების გაღება უდიდეს საკითხს წარმოადგენს ყოველი თვითშემცნობი და მოქმედი ერისათვის, უამისოდ მის კერას გაცივება და მის სხეულს გაყინვა მოელის“ (ქიქოძე 2003: 225). სწავლული იმედოვნებს, რომ „ასეთ პირობებში ქართველი ერიც თავს დაახწევს ვინრო და ნესტიან სენაკს, სადაც ის დიდხანს იყო გამომწყვდეული და ფართო კულტურულ ასპარეზზე გამოვა“ („დასავლეთის კარები“).

1920-იანი წლების ევროპის პოლიტიკურმა თუ სულიერმა კრიზისმა ვახტანგ კოტეტიშვილი პესიმისტურ დასკვნამდე მიიყვანა: „გაევროპიელებამ პსიხოზის ხასიათი მიიღო. ევროპამ შეგვშალა და ალბათ წაგვშლის კიდევ“ („უკან, აზიისაკენ!“) (კოტეტიშვილი 2016: 162). მკვლევრის შეფასებით, „ქართული ხელოვნება“ მკვდარ ნერტილს ვერ გადასცდენია, რადგან „ძველი მტკიცე გზები დავკარგეთ. ახალი საფუძველი ფხვიერია“. ამავე დროს, ამ სიტყვების ავტორს არ ავიწყდება, რომ მისი დროის „ზანტი“ აღმოსავლეთი „თვლემას შეუპყრია“, თუმცა ქართული ხელოვნების (და არა ქვეყნის პოლიტიკური ორიენტაციის) დილას იგი კვლავ აზიაში ელის.

დასავლეთ-აღმოსავლეთის პარადიგმატიკის მხატვრული კვლევა და, შესაბამისად, საქართველოს ადგილის განსაზღვრა მსოფლიო პროცესებში გრიგოლ რობაქიძის მუდმივი ინტერესის საგანი გახლდათ. ადრეულ შემოქმედებაში რობაქიძის სიმპათია ამომავალი მზის საუფლოსაკენ იხრებოდა. მისი რომანტიკული აღფრთოვანება არაერთ სტრიქონს აღუბეჭდავს: „ღიაღია აღმოსავ-

ლეთი: მწვავი და ნელი მისი ცხელი შუადღე, როცა მზის ნადიმზე ოქროს ნაკადულებში ლურჯთვალა ქალწული იბადება; ღრმა და მყუდროა მისი შუალამე, როცა ცის ლურჯ ფსკერზე უძირო საიდუმლონი ბრილიანტობენ“. საქართველო „საიდუმლო უღელტეხილია აღმოსავლეთისა და დასავლეთისა.. ქართული ნადიმით ვიხდით აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქორნილს“, – კულტურათა სინთეზის გზას ირჩევდა ქართველი მწერალი 1920-იან წლებში (იხ. მისი „ქართველ მწერლებს“. – ყ. „ლეილა“, 1917, №1), დ. კიზირიას შენიშვნით, “გველის პერანგში”, სადაც ურთიერთგამომრიცხველი ძალების კეთილად შერწყმის იდეაა განვითარებული, „არჩიბალდი მიიმართება დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ. ეს მოძრაობა რომანში გააზრებულია, როგორც აპოლონიურიდან დიონისურში გადასვლა“ (კიზირია 1988: გვ. 14-15).

მოგვიანებით, გერმანიაში ყოფნისას, ამ ანტინომიურ სივრცეთა მახასიათებლების კვლევას გრიგოლ რობაქიძემ უძღვნა ესე „სიცოცხლის განცდა დასავლეთსა და აღმოსავლეთში“, რომელიც შეტანილია მის კრებულში „დემონი და მითოსი“ (იენა, 1935). თხზულებაში ორიგინალურადაა განხილული ამ ორი სამყაროს ონტოლოგიური პრობლემატიკა, დრო-სივრცული თუ ექსისტენციალური მარკერები, მათი ბუნებრივი გარემოს, სასიცოცხლო არეალის, მსოფლხედვის, განცდათა, რელიგიურ წარმოდგენათა განსხვავებული ასპექტები, ტექნიკასთან, ცივილიზაციასთან დამოკიდებულების სხვადასხვაობანი.

ესეში ამ სამყაროთა პაეზაჟის კონტურებიც განმსაზღვრელი ღირებულებისაა. აღმოსავლური ლანდშაფტის სიმშვიდე და უძრაობა ირგვლივ ყოველივეს ეუფლება: საგნები თუ არსებები აქ საკუთარ თავში მშვიდად ჩაძირულან, „თითქოს კვლავ მარად სუნთქვას შეისუნთქავენ პირველქმნილნი“. ეს, რობაქიძის აზრით, „გენეზისის სუნთქვაა, ყოველივეს რომ მსჭვალავს, მინის ბელტებსაც კი. აქ დრო ჩერდება, ანმყო მიმქრალია, არის მხოლოდ წარსული, რომელიც ზმანებებში ცხადდება. ირგვლივ ასტრალური ლანდები გალურსულან, დედამინა კი კოსმიური ყოფიერებაა, რომელშიც მითის სუნთქვა აღმოცენდება“ (რობაქიძე 2012: 42). ამ ფონზე ადამიანი პატარაა, ერთი ციდა. „დრო აქ არ მიედინება, ის, სივრცეში ამაღლებული, გაქვავებულია – და წამი თავის თავში მარადისობას

ინახავს, როგორც ხმაურს დიდი ხნის წინათ უკუქცეული ოკეანის ტალღებისას“.

განსხვავებულია დასავლეთის ბუნებრივი გარემო: მშვენიერი, საუცხოო ლანდშაფტები ადამიანთან უფრო ახლოა, თუმცა მათში გენეზისის სუნთქვა ოდნავ იგრძნობა. დედამინა აქ მხოლოდ ნი-ადაგია, რომელსაც ამუშავებენ და უვლიან. დასავლეთში არაფერია ხელუხლებელი: არც ტოტემი, არც ტაბუ. არადა, რობაქიძის რწმენით, „ტერიტორიის რომელიმე ნაწილი დაუმუშავებელი უნდა დარჩეს, რათა დედამინამ თავისი კოსმიური სუნთქვა არ დაკარგოს“. სწორედ ამიტომ, „მშვენიერ და მყარად დასრულებულ დასავლურ ლანდშაფტებს მხოლოდ ესთეტიკური ხიბლი აქვთ“. აქ ყველაფერი სიმძიმეში იშლება: „ჩანს ძლიერი გაქანება, მაგრამ არ იგრძნობა, თუნდაც პაუზებში, სიჩუმე“. ამ სივრცეში დროის შეგრძნებაც განსაკუთრებულია: „ნამი აქ არ არის ჩასუნთქვა, რომელშიაც მარადიულობის კეთილსურნელება შეიწოვება, ის უბრალოდ წელთაღრიცხვის მონაკვეთია, თითქმის საათის მიხედვით გაზომილი, მას არა აქვს ხანგრძლივობა“ (იქვე).

გრიგოლ რობაქიძე ორიგინალურად ახასიათებს ყოფიერების აღმოსავლურ ფენომენს: აქ თაურმცენარე (პირველმცენარე) უფრო ხაზგასმულია, ვიდრე მცენარე. „აღმოსავლეთი თავის თვითონ-ს (მე-ს, selbst) თაურსანყისში შლის, ყოველი სანყისი მისთვის თაურსანყისია. დასავლეთი პიროვნულ მონადებად ვითარდება და დასანყისი მისთვის თითქმის მუდამ ერთჯერად ახალ სანყისს ნიშნავს“ (რობაქიძე 2012: 44). აღმოსავლეთი თაურსანყისში სუნთქავს, სადაც ყველა ნივთი ერთეულია (ცალკეულია). დასავლეთში ყოველ ნივთს თავისი ზოგადად აუცილებელი, საკუთარი სინამდვილე აქვს. ამიტომ დასავლეთის ადამიანს საგნები ნათელ და მტკიცე მონახაზებში ესახება, მაშინ, როდესაც აღმოსავლეთის მკვიდრნი მათ მკრთალად და ბუნდოვნად აღიქვამენ. რობაქიძე თვლის, რომ აღმოსავლეთში შეუძლებელია გოთური კათედრალების შექმნა. დასავლეთს კი, პირიქით, საზღვრის გრძნობა აქვს.

რაც შეეხება რელიგიას, გრიგოლ რობაქიძე ფიქრობს, რომ აღმოსავლეთის ადამიანი ღმერთს დახუჭული თვალებით ხედავს, დასავლეთისა – გახელილით და, ამავე დროს, ის თითქმის ცდილობს, ხელით შეეხოს მას.

არანაკლებ საინტერესოა რობაქიძისეული გააზრება კონცეპტისა: როგორ დაიძლევა ამ განსხვავებულ სამყაროებში თაურშიში (პირველშიში, შიში სიკვდილისა). რობაქიძის ხედვით, აღსასრულის ჟამს აღმოსავლეთში ადამიანი „მე“-საგან თავისუფლდება, ის მას გაქრობის ნებას აძლევს, რათა ყოველი სასიკვდილო საზღვარი გადალახოს. ამავე სიტუაციაში „ადამიანი დასავლეთში თავის საკუთარ „მე“-ს კი არ ამდაბლებს, პირიქით, ის მას გარემომცველ სამყაროში აფართოვებს“. მისი „მე“ ამის შედეგად უფრო ნათელი და ნაკლებად მტკივნეული ხდება.

განსხვავებათა მიუხედავად, გრიგოლ რობაქიძე ესეში კიპლინგის საპირისპიროდ დაასკვნის: „დასავლეთი და აღმოსავლეთი – ორი სამყარო, ან, უფრო სწორად, ყოფიერების ორი სახეა. რაც ერთს აკლია, ის მეორეს აქვს“ (რობაქიძე 2012: 55). ისინი ერთმანეთს არ გამორიცხავენ, პირიქით, კოსმიურად მონესრიგებულნი, ერთმანეთს ავსებენ და განაპირობებენ. მწერლის აზრით, თაურსანყისის სუნთქვა აღმოსავლეთიდან მოდის, დასავლეთი კი ამ სუნთქვას ფორმას აძლევს. შესაბამისად, ეს ორი სამყარო ერთმანეთს ანაყოფიერებს.

ამ მოსაზრებას გრ. რობაქიძე ტექნიკის პრობლემის გააზრებით ნათელყოფს: „ტექნიკა დასავლეთს ეკუთვნის. ის მისი ჯადოსნური ძალაა, რომელიც – არასწორად გამოყენებული – შეიძლება უბედურებად იქცეს“. მისი საშუალებით შეუძლებელიც მიიღწევა, მაგრამ „საგნის საბოლოო, ე.ი. მისტიკური შეხება, მისი მეშვეობით, შესაძლოა, ვერ ანაზღაურდეს“. რობაქიძე აქაც სინთეზის გზას არჩევს: დასავლეთის ადამიანი, განსაკუთრებით, ტექნიკის წყალობით, მისთვის დამღუპველი Hybris-ის (ამპარტავენების) საფრთხეში ვარდება, თუმცა ამ საფრთხეს მაინც არ ემორჩილება, რადგან მისგან სწორედ თაურსანყისის აღმოსავლური ძალები იცავენ.

გრიგოლ რობაქიძე მსოფლიოს ხალხთა, განსაკუთრებით, ევროპელთა, დამახასიათებელ არსებით თვისებებზე სხვა თხზულებებშიც მსჯელობს. საგულისხმოა 1947 წლით დათარიღებული გერმანულენოვანი ესეს „ჩემი განმარტება“, სადაც ქართველი მწერალი სიღრმისეულად იკვლევს გერმანელი ერის შინაგანი აბრისის შტრიხებს.

ამავე ესეში ჰიტლერის პიროვნებიდან მომდინარე საფრთხეების გააზრებისას გამოყოფილია გერმანულობის რამდენიმე სახიფათო მარკერი, რომელთაგან პირველი ბედისწერასთან დამოკიდებულებას ეხება: მწერლის თქმით, ბერძნების, ისევე, როგორც ძველი გერმანებისათვის თავად სინამდვილე წარმოადგენს ბედისწერას... გერმანელებს კი ის ტვირთივით აწევთ. ამსთან, „აქ, გერმანულ ქვეყნებში, ქრისტიანობამ ვერ შეძლო, საკუთარ თავში შემოქმედებითად გაეთავისებინა წარმართული.. გერმანელში კვლავაც წარმართი ცხოვრობს, თუმცა ისეთი, რომელიც, ამ წარმოდგენით, მისტერიებში იკარგება“ (რობაქიძე 2012ა: 13).

მწერლის გაგებით, გერმანელის სიცოცხლის შეგრძნებაში ბატონობს ბედისწერის სიყვარული: *Amor fati*. ამ თეზას გრიგოლ რობაქიძე ასე განმარტავს: ევროპის ხალხები ბედისწერას იღებენ, ვითარცა „გარედან იძულებას“, გერმანელი კი იღებს მას, როგორც „შინაგან აუცილებლობას“ და არ ეშინია, უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე ატაროს იგი. დიახ, ის სწორედ ამით თვრება“ (რობაქიძე 2012ა: 14).

განმაზოგადებელია გრიგოლ რობაქიძის სხვა დაკვირვებები: „ცხოვრებაში მორჩილების“ ნაცვლად გერმანელმა მხოლოდ ცხოვრებისადმი გაბედულება უწყის, ზოგჯერ კი ეს გაბედულება ზეგამბედაობაში გადადის. ამის გამოხატულება მწერლისათვის გერმანული მუსიკაა. მისთვის გამძვინვარებული გერმანელი “*Furor teutonicus*”-ის („ტევტონური შიში“) განსახიერებაა, იგი „ყველაფერს მეტაფიზიკურის კიდეზე განიცდის“ და ა. შ.

დასავლეთ-აღმოსავლეთის მიმართების ასპექტების მხატვრული კვლევა და გააზრება 1920-1930-იანი წლების ქართული მწერლობის მარკერია. ამ პერიოდის პოეტური, პროზაული თუ პუბლიცისტურ-ესეისტური ტექსტების ანალიზი იმ კულტურულ-მენტალურ ატმოსფეროს პლასტებს გადმოსცემს, რომლებიც საქართველოში ახალ ღირებულებათა დამკვიდრებას განაპირობებდა.

## **დამოწმებანი:**

**აბაშიძე 1971:** აბაშიძე კ. *ცხოვრება და ხელოვნება*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1971.

**გამსახურდია 1983:** გამსახურდია კ. თხზულებანი, ტ. 7. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1983.

**გოეთე 1972:** გოეთე ი. ვ. *რჩეული ლირიკა* (გერმანული ენიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და კომენტარები დაურთო ა. გელოვანმა). თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1972.

**რობაქიძე 2012ა:** რობაქიძე გრ. *Pro domo sua* (გერმანულიდან თარგმნა მ. კვატაია). თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2012.

**რობაქიძე 2012:** რობაქიძე გრ. *დემონი და მითოსი* (გერმანულიდან თარგმნა მ. კვატაიამ). თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2012.

**ლექსიკონი 1892:** *ენციკლოპედიური ლექსიკონი*, ტ. VII (გამომცემლები: ფ. ა. ბროკჰაუზი და ნ. ა. ეფრონი). სანკტ-პეტერბურგი: 1892 (რუსულ ენაზე).

**კიზირია 1988:** კიზირია დ. „გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი“ რუსულ-ევროპული სიმბოლიზმის კონტექსტში“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1988 წლის 29 იანვარი.

**ჰანთინგტონი 1997:** ჰანთინგტონი ს. *ცივილიზაციათა შეჯახება*. თბილისი: საქართველოს ახალგაზრდა პოლიტოლოგთა ასოციაცია. პლურალიზმის ცენტრი, 1997.



# საქართველოს პირველი დამოუკიდებელი რესპუბლიკა – 100

## კიტა აბაშიძე

ლალი ავალიანი

### კიტა აბაშიძის ცხოვრება და ღვაწლი\*

აგი (გიორგი) აბაშიძის ნათელ ხსოვნას

კიტა აბაშიძის ფენომენი ქართულ სინამდვილეში თითქოს მისი სათაყვანებელი ილიას თარგზეა მოჭრილი: იყო მრავალმხრივი საზოგადო მოღვაწე, მწერალი (ლიტერატურის ისტორიკოსი, კრიტიკოსი, ესთეტიკის თეორეტიკოსი, პუბლიცისტი, დაუნდობელი პოლემისტი, ჟურნალისტი ...), სოციალისტ -ფედერალისტთა პარტიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ლიდერი; წარმოშობით თავადს, მშრომელი ხალხისა და საქართველოს წყლული აჩნდა წყლულად, ბოლომდე ერთგულებდა ეროვნული თვითმყოფობის ილიასეულ მიზანს.

წარჩინებულ და წიგნიერ ოჯახში აღზრდილს, ქუთაისის კლასიკური გიმნაზიის დამთავრებამ ბევრი ვერაფერი შესძინა: ქართველობის აბუჩად აგდება ძნელი ასატანი იყო მისთვის; მაგრამ მთელი გულით დაენაფა სწავლასა და თვითგანვითარებას. 4 წლის ასაკში მამით დაობლებულ კიტას მფარველობდნენ და ნივთიერადაც ეხმარებოდნენ ნათესავები. გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ, დეიდაშვილის ეკატერინე თავდგირიძისა და მისი მეუღლის, ცნობილი მეცნიერის ვასილ პეტრიაშვილის შემწეობით, მათთან ერთად გაემგზავრა პარიზში.

---

\* 2018 წლის 30 მაისს შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში საქართველოს დამოუკიდებლობის 100 წლისთავის საიუბილეო ღონისძიებათა ფარგლებში ჩატარდა კიტა აბაშიძისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესია. „კრიტიკა“ გთავაზობთ სესიაზე წარმოდგენილ მასალებს.

1889-90 წლებში მან ათი თვე დაჰყო პარიზში: დახვეწა გიმნაზიაში ნასწავლი ფრანგული, სორბონაში ისმენდა ფილოსოფიის, ლიტერატურის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ლექციებს; მისი სულის დღესასწაული იყო ლუვრსა და სხვა უმდიდრეს მუზეუმებში დაცულ მსოფლიოს საგანძურთან მიახლება. და, რაც უმთავრესია, მან სამარადჟამოდ შეისისხლხორცა დასავლური ცივილიზაციის მადლი; ხანმოკლე და ინტენსიური მოღვაწეობის მანძილზე უდიდესი ამაგი დასდო მშობლიური კულტურის ევროპეიზაციის პროცესს.

მოგვიანებით იგი წერდა: „თუ პარიზში ვიყავი, იმან შემინარჩუნა ადამიანობა... თუ მართლაც არის ღმერთთან დაახლოება, ექსტაზი, – ეს სწორედ იმ დროს არის, როცა დიდებულ შემოქმედებას უყურებ და სტკებები. ... ეს მთელი სიმფონიაა გრძნობათა, სრული ჰარმონია სულისა და აზრისა“...

დედის, 25 წლის ასაკში დაქვრივებული სოფიო გურიელის მიერ გაყიდული საოჯახო ძვირფასეულობისა და კვლავ ეკატერინესა და ვასილ პეტრიაშვილის ნყალობით, 1890-95 წლებში იგი ოდესის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე სწავლობდა; სტუდენტობის წლებშივე, 1893 წლიდან ქართულ პრესას აწვდიდა თარგმანებს ფრანგულიდან და წერილებს ფრანგული ლიტერატურის შესახებ.

რომ შევადარე პარიზი  
ამ ჩემ სამშობლო მხარესა,  
კინალამ გული გამისქდა...  
ფიქრებს მივეცი მწარესა

– დანერს აკაკი უკვე XX საუკუნეში, 1909 წელს, – კიტა აბაშიძის პარიზის აპოლოგიიდან 20 წლის თავზე.

„საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი“ (ეს როგორც აკაკის, ისე კიტა აბაშიძის მიმართ უდიდესი პიეტეტით აღვსილი პაოლო იაშვილის სიტყვებია მისი ეპატაჟური „პირველთქმიდან“, 1916 წ.).

ოდესის „ნოვოროსიისკის საიმპერატორო უნივერსიტეტის „ქართველ სტუდენტს კიდევ უფრო გაუმძაფრდა სამშობლოს სიყვა-

რული: „ჩვენ დავბადებულვართ, აღვზრდილვართ საქართველოში, და მხოლოდ მანდ გვაქვს მოქმედების ასპარეზი... ყოველი ჩვენგანი უნდა ეცადოს, მას მოუტანოს სარგებლობა რაიმე ნაირად“ (კერძო წერილიდან, 1893 წ.).

სწორედ ამგვარი განწყობით დაბრუნდა საქართველოში კიტა აბაშიძე, თუმცა დიდი იმედგაცრუება ელოდა: უნივერსიტეტის წარჩინებული კურსდამთავრებულისათვის შესაფერისი ასპარეზი რუსი ჩლუნგი ჩინოვნიკებით გაძეძგილ ბიუროკრატიულ სამსახურებში არ აღმოჩნდა; კიტას ქვრივ დედასა და დებზე უნდა ებრუნა, ლიტერატურული მოღვაწეობა კი ცხოვრების სახსარს ვერ მოუპოვებდა. ერთხანს რაჭაში, მომრიგებელ მოსამართლედ მუშაობდა, შემდეგ თბილისის “Контрольная палата” -ში, სხვადასხვა დროს იყო ჭიათურის შავი ქვის მრეწველთა საბჭოს „საურთიერთო ნდობის ბანკის“ თავმჯდომარე, შემდეგ მრეწველთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე, აქტიურად იღვწოდა სოციალისტ-ფედერალისტთა პარტიაში, თითქმის ყველა ქართულ საქველმოქმედო საზოგადოებაში, ხელმოკლეობას თავს მაინც ვერ აღწევდა.

„დაულალავი მუშა, იგი თავის თავზე იმდენს არ ფიქრობდა, რამდენად საზოგადო საქმეზე, თავის დაზოგვა მუშაობაში მისთვის გაუგებარი რამ იყო, სრულიად არ ეგუებოდა მის ბუნებას“ (დავით კლდიაშვილი).

მძიმეზე მძიმე იყო ქართველი მწერლის, საზოგადო მოღვაწისა და ფედერალისტთა უშიშარი ლიდერის ჭაპანი რუსეთის იმპერიის მიერ დამონებული, თბილისისა და ქუთაისის გუბერნიებად დაყოფილ საქართველოში.

\* \* \*

როგორც ჩვენი „ვერცხლის ხანის“ – XIX საუკუნის ქართული მწერლობის ისტორიკოსი და კრიტიკოსი, კიტა აბაშიძე საყოველთაოდ აღიარებულია პიონერად. მისი „ეტიუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ“ (პირველად გამოიცა ქუთაისში ორ ტომად, 1911-12 წლებში) მიჩნეულია ფუნდამენტურ ნაშრომად, XIX საუკუნის ლიტერატურის ისტორიის, როგორც მეცნიერების, ჩამოყალიბების პირველ წარმატებულ მცდელობად, უშრეტ წყაროდ და გეზის განმსაზღვრელად ყველა დროის მკვლევართათვის. უეჭვე-

ლია, რომ ავტორს თავადვე ჰქონდა გაცნობიერებული მნიშვნელობა „ეტიუდებისა“, რომელიც, მისი თქმით წარმოადგენდა „ერთადერთ სისტემატურ შრომას ( რა ღირსებისაც არ უნდა იყოს იგი ) XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ ქართულ ენაზე, სადაც ავტორი ცდილობდა ეს დიადი მოვლენა ჩვენი ერის აზრის და გონების სამეუფოისა თვალწინ გადაეშალა მკითხველი საზოგადოებისათვის“ (1911 წლის გამოცემის წინასიტყვაობიდან).

აქვე შევნიშნავ, რომ „ეტიუდების“ მეორე გამოცემა, „მიზეზისა გამო სხვისა და სხვისა“, არც მეტი და არც ნაკლები, ნახევარი საუკუნის (!) დაგვიანებით, 1962 წელს განხორციელდა; თუ რატომ და რისთვის, ამაზე მოგვიანებით მოგახსენებთ.

კონსტანტინე გამსახურდიას მართებული მოსაზრებით, „მეოცე საუკუნის პირველ ათეულ წლებში ჩვენს მწერლობაში თავი ისახელეს ათ-თორმეტზე მეტმა კრიტიკოსმა, მაგრამ ორი თაობის კრიტიკოსებმა ძვრა ვერ უქნეს კიტა აბაშიძის მიერ დადგენილ სამანებს ქართული მწერლობისა“.

\* \* \*

1895-96 წლებიდან იღებს სათავეს მისი ნაყოფიერი კრიტიკული მოღვაწეობა, თანამედროვე ლიტერატურის კვლევა-შეფასება, წლიური ლიტერატურული მიმოხილვები. 1897 წლიდან კიტა, ილიას მინგვეით „ივერიის“ უახლოესი და თავდაუზოგავი თანამშრომელი ხდება; ორმაგი მუშაობა უწევს, დღისით სახელმწიფო სამსახურშია, საღამოობით, – რედაქციაში.

განსაკუთრებულ ინტერესს ამჟღავნებს ახალგაზრდა მწერლების მიმართ, თუმცა მკაცრად საყვედურობს მათ პესიმიზმისა და „საზოგადო საქმეში ინდიფერენტიზმის“ გამო; მისაბაძ ნიშნსვეტად ილიას, აკაკის და ზოგადად სამოციანელთა შემოქმედებასა და მოღვაწეობას უსახავს. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ თვით კიტა აბაშიძე ამ დროისათვის 25-26 წლის ყმანვილკაცია. გასაოცარია მისი ერუდიცია, ღრმა აზროვნება, ხატოვანი და ემოციური სტილი. ე. წ. ლიტერატურული შეგირდობის პერიოდი მას, ფაქტობრივად, არ ჰქონია. ილიას „ივერიაც“ ხომ დიდი სკოლაა მისთვის. როგორც ყოველი კრიტიკოსი, კიტაც „ზომიერად“ სუბიექტურია, განსაკუთრებით, XX საუკუნის დასაწყისის ახალგაზრდა

მწერლებთან მიმართებით: ზოგჯერ ზედმეტად ლმობიერია, იშვიათად – მკაცრი.

თანდათანობით მძაფრდება მისი განუხრელი ევროპული გეზი:

„ის ერნი, რომელნიც ძალიან შორს ჩამორჩნენ ევროპას, მხოლოდ ერთს უნდა ცდილობდნენ: რაც შეიძლება მალე მიაღწიონ ევროპის ერთა კულტურამდე“.

ზოგჯერ კიბა აბაშიძესაც უმტყუნებს ალლო, დეკანოზიშვილისა და ზურაბიშვილის მცირე პროზას საგანგებო განსჯის საგნად მიიჩნევს და დადებითად აფასებს; ამისათვის მას მკაცრად გააკრიტიკებენ დუტუ მეგრელი („ივერიაში“) და დავით კლდიაშვილი (არა საჯაროდ, არამედ კერძო წერილში პეტრე უმიკაშვილისადმი).

კრიტიკოსი თავის პოზიციას არ თმობს: „მე თუ დეკანოზიშვილისა და ზურაბიშვილის შესახებ „მთელს ტირადებსა“ ვწერ... იმიტომ, რომ ჩვენს ლიტერატურაში ახალი მიმართულების ხელოვნურ თხზულებებსა სწერენ, ისეთი მიმართულებისას, რომელიც ევროპულ ლიტერატურაშია დამკვიდრებული და საუკეთესოდ მიჩნეული“.

ახალგაზრდა მწერლებისთვის უდიდესი სტიმულია კიბა აბაშიძის ყურადღება: მიხეილ ჯავახიშვილი, სანდრო შანშიაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი, მოგვიანებით, ცისფერყანწელები, – მისი თვალთახედვის არეში მოხვდნენ.

შეიძლება ითქვას, რომ კიბა აბაშიძეს „გამორჩა“ გალაკტიონი, რამაც ამ უკანასკნელის რისხვა გამოიწვია: გამოუქვეყნებელ წერილში „ჯ. ჯორჯიკია, თხზულებანი, 1911-1914 წწ. „ნარგიზის“ გამოცემა, ქუთაისი“ (ხელნაწერი დათარიღებულია 1915 წლით), გალაკტიონი მკაცრად აკრიტიკებს ჯაჯუ ჯორჯიკიას და „თხზულებათა“ წინასიტყვაობის ავტორს – კიბა აბაშიძეს:

„როდესაც კიბა აბაშიძე მიმტკიცებს, „ჯ. ჯორჯიკია უფრო უაილდის ტიპის მწერლობის განმახორციელებელია ჩვენშიო“ (ჰმ!), მე ვამტკიცებ, რომ ჯ. ჯორჯიკია, სრულიად უბრალო, ჯერჯერობით უსახო და მართლაც ყოველგვარ პრეტენზიას მოკლებული მწერალია. ... კურიოზი, სკანდალი!“ გავითვალისწინოთ, რომ გალაკტიონს ამ დროისათვის უკვე გამოცემული აქვს პირველი წიგნი (1914) და მისი გულისტკივილი უფრო გასაგები გახდება!

\* \* \*

1916 წლის 28 თებერვალს პაოლო იაშვილმა ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“ გამოსცა. „გავიგეთ იმ აურზაურის შესახებ, რაც ჟურნალმა გამოიწვია ქუთაისის საზოგადოებაში. ... ამბობდნენ ჟურნალის მონაწილეთა რაღაც სკანდალურ გამოსვლებზე, მათ ბოჰემურ განწყობილებებზე. პოეზიის ასპარეზზე გამოსულ პოეტებს უფრო კაფეების ცხოვრებას უკავშირებდნენ“ (შალვა აფხაიძე).

ცისფერყანწელთა ერთ-ერთ ამგვარ „სკანდალურ გამოსვლად“ თვლიდნენ 1916 წლის 9 მარტს კაფე-საჩაიეში გამართულ პოეზიის საღამოს.ეს იყო ცისფერყანწელთა პირველი საჯარო გამოსვლა, პირველი უშუალო შეხვედრა მკითხველთან.

პოეზიის საღამოს ქუთაისისა და თბილისის პრესის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ორგანო გამოეხმაურა.

იმ დღეს ცისფერყანწელებს ერთადერთი დამცველი ჰყავდათ, გავლენიანი და ღვანლმოსილი კრიტიკოსი კიტა აბაშიძე. დავით კლდიაშვილის მემუარებში „ჩემი ცხოვრების გზაზე“ – ვკითხულობთ: „კიტა მეტად ლამაზი იყო მის მიერ წარმოთქმულ სიტყვაში, რომელით მან მიმართა მრავლათ შეკრებილ საზოგადოებას კაფე „სამოთხეში“, როცა პირველად აქ გამოვიდნენ დემონსტრაციით ახალგაზრდა პოეტები – „ცისფერი ყანწები“. ბევრს არ მოეწონა ახალგაზრდობის მედიდური დეკლარაცია, ლექსები მათ მიერ წაკითხული, მათი განმარტება თავიანთ ზრახვათა, შეიქმნა კამათი,შემდეგ ცხარე დაობა და ბოლოს თავშეუკავებელი მიმართვა ზოგიერთი დამსწრეთაგან. და ამ აღელვებულ საზოგადოებაში საოცარი ლამაზი იყო კიტა მის მიერ ნათქვამი სიტყვით, მის მიერ სიმპატიის გამოსახვით ახალ ძალებისადმი, მისი იმედიანობით და ნდობით ამ ახალ ძალებისადმი. მან დაამშვიდა აღელვებული შეკრებილობა და საყურადღებოდ გახადა ამ ახალგაზრდათა მისწრაფება და სურვილი“.

კიტა აბაშიძეს უთქვამს: ჩვენს ლიტერატურაში ახალი მიმართულება გაჩნდა,რომელსაც საზოგადოების უმრავლესობა გულისწეროვით შეხვდა, მაგრამ ასეთია ყოველი ჭეშმარიტად ახალი მიმართულების ბედი: ილიასა და აკაკის საბიელზე გამოსვლასაც

ხომ ასევე შეხვდა მაშინდელი საზოგადოებაო (გაზ. „თანამედროვე აზრი“, 1916), მომავალი ცისფერყანწელებისაა, რადგან ძველი მიმართულება მარცხდება ხოლმე და ახალი იმარჯვებსო (გაზ. „სამშობლო“, 1916).

თქმა არ უნდა, რომ ცისფერყანწელთა თუნდაც ლიტონი სიტყვით აღიარება ისეთი პიროვნების მიერ, როგორიცაა კიტა აბაშიძე, თავისთავად ღირსსაცნობი ფაქტი იყო.

მოგვიანებით კიტა აბაშიძე გაზეთ „ჩვენს მეგობარში“ წერდა: „დაუძინებელი ჩემი მტრები ყვირიან : კიტა აბაშიძე „ფუტურისტია“, კიტა აბაშიძე „ფუტურისტებს“ მფარველობს და სხვ.

...კიტა აბაშიძე „ფუტურისტებს“ არ მფარველობს იმიტომ, რომ არ იცის, სად არიან ჩვენში ფუტურისტები, ამ აზრის ევროპული მნიშვნელობით. თუ „ცისფერ ყანწების“ მწერლებზე ბრძანებთ, ისინი თავისთავს სიმბოლისტებად თვლიან და არა „ფუტურისტებად“.

...ის მიმართულება, რომელსაც ეს მწერლები ემსახურებიან და გამოხატავენ, მიმართა ჩვენი მომავალი ლიტერატურის ერთ ფრიად მნიშვნელოვან საძირკველად.

ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ ყველაფერი მომწონდეს „ცისფერ ყანწებში!“ – არა, არ მომწონს...

...ჩემი მფარველობა მხოლოდ იმაში გამოიხატა, რომ საზოგადოებას ვთხოვე იმ საბედისწერო საღამოზე: „ნუ ავიგდებთ ამ მწერლებს აბუჩად, რომელთაც „ცისფერ ყანწებში“ მიუღიათ მონანილეობა და რომელთაგან ზოგიერთს უკვე საპატიო სახელი აქვს მოხვეჭილი ჩვენში-მეთქი. ძველი და ახალი ყოველთვის იბრძვის. ახალი ძნელი შესათვისებელია, მაგრამ ცხოვრება კი მაინც ითვისებს მას; მხოლოდ ყველაფერი კი არ უნდა მოვიწონოთ ახალში, მოვიწონოთ ის, რაც მოსაწონია და დასაგმობი დავგმოთ-თქო“ („გონს მოღით!“).

დამსწრე საზოგადოების უმეტესობისათვის მიუღებელი ყოფილა კიტა აბაშიძის გამოსვლა, თუმცა აშკარა გულისწყრომის გამოხატვას მოერიდნენ. სამაგიეროდ, ცისფერყანწელ პოეტებს ობსტრუქცია მოუწყვეს.

ბოლოს პაოლოს სიტყვა წარმოუთვამს, რითაც მდგომარეობა კიდევ უფრო გაუმწვავებია: „საზოგადოების აზრს ანგარიშს არ

ვუნევთ, თავი მოგვწონს კიდეც, რომ ჩვენი არა გესმით რაო!“. ამის შემდეგ კინალამ ხელჩართული ჩხუბი გამართულა, „ისევ კიტამ დაიხსნა ჩვენი „ფუტურისტები“ გატყეპისგანო“, – წერდა „სამშობლო“, 1916 წ.).

ტიციან ტაბიძე წერილში „ცისფერი ყანნებით“, გრიგოლ რობაქიძის გარდა არჩილ ჯორჯაძისა და კიტა აბაშიძის ავტორიტეტს იშველიებდა: „პირველ სიმბოლისტ პოეტებს უთხრეს თავისი დასტური არჩილ ჯორჯაძემ და კიტა აბაშიძემო“.

კიტა აბაშიძის მიმართ მრავალგზის გამოხატა პიეტეტი გრიგოლ რობაქიძემაც: „ახალგაზრდა პოეტები მოვიდნენ ჩემთან, როგორც უფროს ძმასთან – და მათი ჟურნალის პირველი ნომრისათვის სიხარულით გადავეცი ჩემი საყვარელი ლექსი „სირენას სიმღერა“ („ქართული მოდერნიზმი“). მართლაც, „ცისფერი ყანნების“ I ნომერში დაიბეჭდა „სირენას სიმღერა“ ავტორისეული მიძღვნით: „თავად კიტა აბაშიძეს“.

ზემოსხენებულ სტატიაში „გონს მოდით!“ კიტა აბაშიძე შენიშნავდა, რომ „ცისფერი ყანნების“ ზოგიერთი „ანტიესთეტიური მოვლენა“ და „მშვენიერების რღვევა“ მისთვის მიუღებელი იყო. განსაკუთრებულ პატივს მიაგებდა იმ მწერლებს, რომელთა უმრავლესობა მალევე გაემიჯნა ცისფერყანნელებს:

„განა შემიძლია თანაგრძნობით არ მოვეკიდო იმ მწერალთა ჯგუფს, რომელთა შორის არიან: გრიშაშვილი, რობაქიძე, ნიკო ლორთქიფანიძე, ჭუმბაძე, ტაბიძე (ცხადია, გალაკტიონი იგულისხმება – ლ.ა.) და სხვ. და როდის იყო, რომ მათ თანაგრძნობით არ ვეკიდებოდი“.

კიტა დეკადანსის აპოლოგეტი არასდროს ყოფილა, მაგრამ ფრანგული ლიტერატურის ჩინებულ მცოდნეს, სიახლის მაძიებელი ახალგაზრდა პოეტებისადმი სიმპათიას უმყარებდა მათი სწრაფვა ფრანგი სიმბოლისტების ნოვაციათა შემოქმედებითი ათვისებისაკენ. იგი, „დაულალავი მუშა“ (დავით კლდიაშვილი), ცისფერყანნელთაგან განსხვავებით, შორს იყო ბოჰემური ცხოვრებისაგან; თუმცა, ძველი ლიტერატურული ბოჰემის ყველაზე თვალსაჩინო პოეტები მისი უახლოესი ნათესავები იყვნენ: მამია გურიელი – დედის ძმა, ხოლო გრიშა აბაშიძე- ლვიძლი ბიძაშვილი.



შემოქმედის თითქოსდა დაკანონებული ხატი, ილია – საქართველოს ნახევარსაუკუნოვანი სულიერი საქეთმპყრობელი, აკაკი – ნებიერი ოლიმპიელი და „ბედნიერი ტანჯული“, – სწორედ ამ ორმა, მოუწყობელი ცხოვრებით და ცხოვრების ტრაგიკული დასასრულით გამორჩეულმა პოეტმა შეცვალა; თუ მათ ფრანგი ე.წ. „დანყველილი“ პოეტების ეპითეტს მივუსადაგებთ, – ეგეც სწორი იქნება. ცისფერყანწლები დიდად აფასებდნენ მამია გურიელსაც და გრიშა აბაშიძესაც.

\* \* \*

კიტა აბაშიძე, სხვა ქართველ მოღვაწეთა დარად, დიდი მოლოდინით შეხვდა 1917 წლის თებერვლის რევოლუციას და მეფის გადადგომას; ამ ღირსშესანიშნავი მოვლენის გამო, უაღრესად ემოციური სიტყვითაც გამოვიდა ზეიმზე.

თუ როგორი უმნიცკლო, პიროვნული თუ საზოგადოებრივი რეპუტაციისა იყო კიტა აბაშიძე, იმითაც ცხადდება, რომ მიუხედავად ავადობისა, იმპერიის ნგრევის შემდეგ, იგი ამიერკავკასიის „განსაკუთრებული კომიტეტის“ წევრად და განათლების კომისრად მოგვევლინა.

ბედის მწარე ირონიით, იგი ვერ მოესწრო საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადებას, გარდაიცვალა 1917 წლის დეკემბერში, 47 წლისა.

კიტა აბაშიძის უდროო აღსასრულს (დაკრძალეს დიდუბის პანთეონში) უდიდესი გულისტკივილით გამოეხმაურა სხვადასხვა თაობის თითქმის ყველა თვალსაჩინო მოღვაწე. იმდროინდელ ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებულ გამოსათხოვარ წერილებში, გარდა მისი სამწერლო და საზოგადო მოღვაწეობისა, აღნიშნულია მისი „ავთანდილური“ ბუნება, თავმდაბლობა, სისპეტაკე და მომხიბვლელობა, გონიერება და გულმხურვალე გრძნობიერება, დამატყვევებელი მჭევრმეტყველება, — „კიტა იყო სიტყვის ბეთჰოვენი, საქართველოს ოქროპირი“...

“Вся эстетическая Грузия в продолжении последних пяти месяцев была обращена взорами к большому Кита Абашидзе, смерть которого вызвала такой глухой болезненный стон в наших сердцах. Это был маркиз, влюблённый в Мюссе и Уайльда...”

В момент радостных улыбок (იგულისხმება თებერვლის რევოლუციით გამოწვეული ეიფორია – ლ.ა.) ушёл от нас человек в трёх лицах – князь, эстет и социалист!

И на его похоронах было много знамен, были рабочие с печальными лицами и были искренние, но ординарные слова о свободе и о нём.

И только молчали мы, им обласканные, им образованные, молчали, боясь нарушить церемониал похорон измученного гражданина. Но молодая Грузия скажет достойное слово и над могилой высокого и озарённого друга” (გაზ. “Республика”), წერდა ის ფერყანწელთა თავკაცი პაოლო იაშვილი და ამით „ცისფერი ორდენის“ საერთო სულისკვეთებასაც გადმოსცემდა.

\* \* \*

დღევანდელი თვალსაწიერიდან აშკარაა უდიდესი ამაგი, კიტა აბაშიძემ XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურას რომ დასდო, როგორც მეცნიერმა და როგორც მწერალმა; ასევე დიდია მისი წვლილი XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ევროპეიზაციისა თუ მოდერნიზაციის საქმეში.

კიტა აბაშიძის სახელი და ლიტერატურული მემკვიდრეობა საქართველოს ანექსიის შემდგომ ტაბუდადებული აღმოჩნდა, ამას ბევრი მიზეზი განაპირობებდა: იყო სოციალისტ-ფედერალისტთა ლიდერი, ილიას ეროვნული მრწამსის განუხრელი დამცველი, დიდგვაროვანი თავადი, მისი მეუღლეც თეკლე ნიკოლოზის ასული ჯამბაკურ-ორბელიანი ერეკლე მეორის შთამომავალი გახლდათ. დაუნდობელი ბოლშევიკებისათვის მისი „ცისფერისხლიანობაც“ (რითაც კიტა აბაშიძეს, ვითარცა დახვეწილ ინტელექტუალს და „სულის არისტოკრატს“, არასდროს მოუწონებია თავი) საკმარისი მიზეზი იქნებოდა მისი შეჩვენებისათვის.

1924 წელს ჯერ დააპატიმრეს და შემდეგ დახვრიტეს მისი 25 წლის ვაჟიშვილი, ქართული უნივერსიტეტის სტუდენტი გია(გიორგი) აბაშიძე, 1937 წელს გადაასახლეს 1901 წელს დაბადებული ვატო (ვახტანგ აბაშიძე), რეაბილიტირებული 1957 წ. (ამის თაობაზე არქივში დაცული ცნობები მოიძია ზეინაზ ლომჯარიამ, მასვე ეკუთვნის საინტერესო გამოკვლევა – „კიტა აბაშიძე და მისი კულტურულ-საზოგადოებრივი გარემო“, 2004 წ.).

საბედნიეროდ, რეპრესიებს გადაურჩა კიტას უმცროსი ვაჟი ერეკლე. მისი შვილი აგი(გიორგი ) აბაშიძე, – მეცნიერი, მომხიბლავი პიროვნება, წარმატებული მთამსვლელი, – XIX საუკუნის მწერლობის შესანიშნავი მკვლევარი, ღირსეული მამა-პაპის ღირსეულ მემკვიდრედ მოგვევლინა. ის რომ არა, კიტა აბაშიძის ცხოვრება და მოღვაწეობა ვერ იქნებოდა სათანადოდ წარმოჩენილი.

თუ როგორი იყო საბჭოთა ოფიციალის მიმართება დიდ მამულიშვილთან, ამის ნათელსაყოფად პროლეტარული მწერლის, იმავდროულად მწერალთა კავშირის მალაღჩინოსან კარლო მელაძის 1937 წელს წარმოდგენილი ბრალდებებიც კმარა: იგი გამმაგებით ებრძოდა ილიას, აკაკის, არჩილს ჯორჯაძეს, კიტა აბაშიძეს, აგრეთვე, თანამედროვეთ, – ვახტანგ კოტეტიშვილს, კონსტანტინე კაპანელს, მიხეილ ზანდუკელს, – ეროვნული იდეალებისა და ანტიმარქსისტული მიმართულების გამო.

მიხეილ ზანდუკელს, რომელმაც 1932-36 წლებში გამოსცა „ახალი ქართული ლიტერატურა“, კარლო მელაძე, იოსებ მეგრელიძის თქმით, „მყვირალა კამსამოლა“, – უკიჟინებდა „კლასობრივი დიფერენციაციის გარეშე დგომას“ და არც მის დიდ წინამორბედს კიტა აბაშიძეს ივინყებდა: „მიხეილ ზანდუკელი ისევ კიტა აბაშიძის დამპალი აზრების ეპიგონად დარჩა“.

მხოლოდ 1962 წელს დაისტამბა ხელმეორედ მკვლევართათვის სამაგიდო ნიგნი „ეტიუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან“, დავით გამეზარდაშვილის წინასიტყვაობითა და რედაქციით. უნივერსიტეტის გავლენიანი და ალლოიანი პროფესორის გამოცემა იმის მაუწყებელიც იყო, რომ კიტა აბაშიძის სა-ხელს ტაბუ მოეხსნა; თანაც ე.წ. დათბობის ხანაც დამდგარიყო. 1964 წელს უკვე შესაძლებელი გახდა გიორგი აბაშიძის ნაშრომის „კიტა აბაშიძის ცხოვრება და ლიტერატურული მოღვაწეობა (ნაკვეთი პირველი)“ გამოცემა.

ავტორს, რომელსაც საგულდაგულოდ ჰქონდა შესწავლილი მის ოჯახში დაცული კიტა აბაშიძის არქივი და ლიტერატურული მემკვიდრეობა, რასაკვირველია, მოუხდა დათმობაზე წასვლა: ჯერ კიდევ საშიში იყო რეპრესირებულებზე (ვგულისხმობ მის ბიძებს, გიორგი და ვახტანგ აბაშიძეებს ) საუბარი, კიტა აბაშიძის პარტიული მოღვაწეობის პერიპეტეების და „ესდეკებთან“ ან მომავალ

ბობოლა ბოლშევიკთან ფილიპე მახარაძესთან დაუნდობელი პოლემიკის გადმოცემა.

1964 წელსვე გამოიცა დანიელ რამიშვილის „კიტა აბაშიძე“.

ყინული დაიძრა: 1971 წელს დაისტამბა კრიტიკოსის რჩეულ სტატიათა კრებული „ცხოვრება და ხელოვნება“; რედაქტორის, დავით გამეზარდაშვილის შესავალი წერილის ბოლო, მრავლისმთქმელი წინადადება კი ასეთია: „საჭიროდ ვცანით ზოგიერთი წერილიდან ამოგვეღო დღევანდელი მკითხველისათვის უკვე არაფრისმთქმელი ფრაზები და მათი ადგილები მრავალწერტილებისათვის დაგვეთმო“. თუ რა სახის „არაფრისმთქმელი“ ნაწყვეტები ამოიღო შემდგენელმა, ცხადზე უცხადესია!

1982 წელს გამოიცა გიორგი აბაშიძის წიგნის „კიტა აბაშიძის ცხოვრება და მოღვაწეობა“ მეორე ნაკვეთი, რომელშიც გამოწვლილვით იყო წარმოჩენილი კიტა აბაშიძის როლი XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიისა ზოგადად, და, კერძოდ, რომანტიზმის შესწავლის საქმეში. გავითვალისწინოთ, რომ იმ დროისათვისაც ვერ მოხერხდა პოლიტიკური კონიუნქტურის მარნუხებისგან თავის დაღწევა, — კიტას მოღვაწეობის ცალკეულ ეპიზოდთა გამომზეურება.

მხოლოდ მაშინ, როცა „სიტყვის თავისუფლების ანაზღაურება ტალღამ ნამსხვრევებად აქცია ნაყალბევი იდეოლოგიური ჯებირები“, გიორგი აბაშიძემ ჯერ სათანადო ამომწურავი კომენტარებითა და შენიშვნებით გამოსცა კიტა აბაშიძის პუბლიცისტური ნარკვევი — „ჯვარს აცვ, ჯვარს აცვ ეგე“ (1991წ.), ხოლო 2005 წელს დააგვირგვინა მრავალწლიანი, თავდაუზოგავი შრომა ფუნდამენტური წიგნით — „ილია ჭავჭავაძე (ცხოვრება და ღვაწლი)“, 2005 წ., რომელშიც გააშუქა ილიას ფასდაუდებელი ეროვნულ-საზოგადოებრივი მოღვაწეობის მნიშვნელობა და მისი მონამეობრივი აღსასრულის შეულამაზებელი ისტორია; წარმოაჩინა კიტა აბაშიძის, — ილიას წინააღმდეგ ქართველი „ესდეკების“ ბრძოლის პირველი უკომპრომისო მემატიანის უდიდესი როლიც.

გიორგი აბაშიძის „ილია ჭავჭავაძეს“, ღირსებისამებრ, მიენიჭა ლიტერატურული პრემია „საბა“. 2010 წელს კი გამოიცა ზემოხსენებული წიგნის მეორე, შევსებული ვერსია.

\* \* \*

დღესდღეისობით, იკვლევენ კიტა აბაშიძის ცხოვრების ცალ-კეულ წერილმანებსაც კი (ნიმუშად იკმარებს 2009 წლის “Weekend”-ის ერთი, ცოტა არ იყოს მყვირალასათაურიანი წერილი – „რატომ არ უყვარდა კიტა აბაშიძე აკაკი წერეთელს“), – მაგრამ, სამწუხაროდ, არ გვაქვს ამომწურავი და სრულყოფილი მონოგრაფია და, რაც უმთავრესია: ჩვენთვის სამარცხვინოა კიტა აბაშიძის თხზულებათა სრული აკადემიური გამოცემის უქონლობა !

## კიტა აბაშიძე – ევროპული ლიტერატურის მკვლევარი

1911 წელს გამოქვეყნებული კონცეპტუალური წიგნის „ეტიუდები მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ“ „წინასიტყვაობაში“ კიტა აბაშიძე ქართულ ლიტერატურულ პროცესს ევროპულს უკავშირებს და შენიშნავს, რომ ჩვენი მწერლობა „კვალდაკვალ მისდევდა ევროპის ლიტერატურას“: როგორც ევროპაში, ისე საქართველოში, მე-19 საუკუნე რომანტიზმით დაიწყო და დასრულდა რეალიზმით, რომელიც სამოცდაათიან წლებში ნატურალიზმად გადაგვარდა, შემდეგ პერიოდში ნეორომანტიზმი და სიმბოლიზმი გამეფდა. მკვლევრის აზრით, ეს ფაქტი ადასტურებს ფრანგი თეორეტიკოსის ფერდინანდ ბრუნეტიერის მეორე ლიტერატურულ კანონს, რომლის თანახმად, არსებობს საერთო „ევროპის ლიტერატურა“, რაც ამა თუ იმ ეპოქის იდეალების, განწყობილებების, სტილის ერთიანობითაა განპირობებული. კ. აბაშიძის აზრით, ქართული მწერლობა ამ უნივერსალური პროცესის ნაწილია.

საერთო მხატვრული დისკურსის აღმოცენებას კიტა აბაშიძე სხვადასხვა ქვეყანაში მსგავს გარემოებათა არსებობას უკავშირებს. ნაციონალური გაერთიანების ეპოქად სახელდებულ მონარქიულ წეს-წყობილებას მკვლევარი დრამატული ხელოვნების აღორძინების ხანად მიიჩნევს. სალირიკო, კერძოდ, რომანტიკული, პოეზიის ფესვებს იგი ინდივიდუალიზმის ეპოქაში ხედავს, „როცა პოლიტიკური წყობილება პირად, ინდივიდუალურ თავისუფლებას უწყობს ხელს“ (აბაშიძე 1971: 105). რეალიზმის მიმდევრები კი, მისი აზრით, ადამიანის უღონობას, ცხოვრების კანონის უღმობელობას აღიარებენ. ამავე დროს, ისინი მწერალს ცხოვრების ფაქტების დოკუმენტურ ჩვენებას და პირადობის დამალვას ავალდებულებენ.

ლიტერატურული პროცესის კარდინალური საკითხების კვლევა კიტა აბაშიძემ 1890-იანი წლებიდან დაიწყო. საზოგადოების მენტალური განახლების, ახალი პარადიგმებისა და კონცეპტების

დამკვიდრებისათვის მკვლევარი განსაკუთრებულ როლს ანიჭებდა ევროპული მწერლობისა და ფილოსოფიის საუკეთესო ნიმუშების თარგმნას და ტირაჟირებას, რასაც, მისი აზრით, იმ დროის საქართველოში სათანადო ყურადღება არ ექცეოდა. სტატიის „პოლ ბურჟე“ (ყ. „მოამბე“, 1894, №8-9) კ. აბაშიძე შენიშნავდა: ეს „დიდ დანაშაულად უნდა ჩაითვალოს.. ჩვენი ლიტერატურა ჯერ ძლიერ ღარიბია, რომ მარტო ორიგინალური თხზულებები ვიკმაროთ ჩვენის გონების საზრდო-საკვებად“ (აბაშიძე 1971: 117). ასეთ ვითარებაში მკვლევარმა თავადვე იკისრა ევროპული ლიტერატურისა და ფილოსოფიის შესწავლისა და ინტერპრეტირების რთული მისია.

მე-19 საუკუნის დასასრულის საფრანგეთის მწერლობის განხილვისას კიბა აბაშიძე შენიშნავს, რომ ლიტერატურაში უკვე ასპარეზს იპყრობს პოზიტივიზმს, ნატურალიზმსა და მატერიალიზმს დაპირისპირებული ახალი, იდეალისტური მიმართულება. მწერლობა „ცდილობს, გაატაროს მალაზნეობრივი აზრები, ფილოსოფია კი ადგას იდეალურ გზას“. 1890-იანი წლების საუკეთესო ფრანგ შემოქმედთა შორის მკვლევარი მოიხსენიებს პოლ ბურჟეს, გიუ დე მოპასანს, პიერ ლიატს, მარსელ პრევოს, პოლ მარგერიტის, რომელთაც, მისი თქმით, „მარტივად და მკაფიოდ აქვთ გამოთქმული თვით უძნელესი აზრები“.

იმდროინდელ ლიტერატურასა და ფილოსოფიაში კიბა აბაშიძე ორ ძირითად მიმართულებას გამოყოფს: პირველი, რომელიც ცდილობს, „მიაქციოს ყურადღება იმ საუკუნო მეტაფიზიკურსა და მორალურ კითხვებს“ (მათი მეთაურები: პოეტი გიუო და ფილოსოფოსი ფულიე), მეორე, რომელიც „მორალური და ფილოსოფიური კითხვების გადანყვეტას ელის სარწმუნოებისაგან“ (ფილოსოფოსი სეკრეტანი და რომანისტი ბურჟე). ფრანგ მწერალთაგან მკვლევარი გამოყოფს კრიტიკოსსა და რომანისტს პოლ ბურჟეს, რომელიც, მისი თქმით, „აზრის მხრით... მალლა დგას თვით ზოლაზეც და დოდეზეც“.

პოლ ბურჟე (Paul Burget, 1852-1935) XIX საუკუნის ბოლო ათწლეულის პროპულარული მწერალი გახლდათ. იგი მატერიალისტურ მსოფლალქმას კათოლიციზმისა და მონარქიზმის პოზიციებიდან ებრძოდა. ცნობილ რომანში „მონაფე“ (1889) ავტორი ახალგაზ-

რდებს მოუწოდებდა, ტრადიციულ კათოლიკურ მორალს დაბრუნებოდნენ. პოზიტივიზმის პრინციპები მის სხვა ტექსტებშიც იკვეთება.

ფრანგი მწერლის შემოქმედებას კიტა აბაშიძე ორიგინალის ენაზე გაცნობია და მისი ნაწერები ორ ჯგუფად დაუყვია. მკვლევარი მიუთითებს, რომ რომანში „საშინელი გამოცანა“ გადმოცემულია არისტოკრატიული ოჯახიდან წარმოშობილი ყმაწვილი კაცის ისტორია, ლალატის ანატომია და წარმოდგენილია „მთლად ცხოვრება“, რომელიც თავადვე გახლავთ „საშინელი გამოცანა“. რომანი „ქალის გული“ ამბავია ახალგაზრდა ქვრივისა, რომელსაც ათ წელიწადია, ერთი საყვარელი ჰყავს. „ანდრე კორნელი“ შექსპირის ჰამლეტის გამეორებაა, „მხოლოდ ანდრე უფრო ნაკლები ფილოსოფოსია“. წერილში „პოლ ბურჟე“ გაანალიზებულია ამავე ავტორის რომანი „ცოდვა სიყვარულისა“: გადმოცემულია მისი ფაბულა, შეფასებულია გმირების ქმედების მართებულობა და ა.შ. კ. აბაშიძე აღნიშნავს, რომ თხზულება „ბურჟემ დაამთავრა თავისი გმირის მოქცევით, მისი სულიერი განახლების მიზეზი იყო კაცობრიობის ტანჯვის შეგნება“ (აბაშიძე 1971: 642). რომანს, რომლის სათაურია „სიცრუვე“, მკვლევარი ორი ლიტერატორის ისტორიას უწოდებს, „მონაფის“ არსი კი წერილში ამგვარადაა გადმოცემული: გმირი მხეცური სიყვარულითაა შეპყრობილი და კლავს ანგელოზის მსგავს ქალს. კ. აბაშიძე შენიშნავს, რომ ამ სისასტიკეს რომანის ავტორი მორალური პოზიციებიდან განიხილავს. „სწორედ ამ მორალურმა ქადაგებამ ბურჟესამ მიგვიზიდა ჩვენ, როცა ამ წერილის დაწერას შევუდექით“ (აბაშიძე 1971: 671), – განმარტავს მკვლევარი.

კიტა აბაშიძე საფუძვლიანად განიხილავს საზღვარგარეთის ლიტერატურის თარგმნის პრობლემებს, ხაზს უსვამს ქართველ მთარგმნელთა უნუგემო ხვედრს: „საზოგადოდ, მთარგმნელები მიჩნეულნი არიან შავ მუშად და, რასაკვირველია, მოკლებულნი არიან ყოველგვარ ლიტერატურულ პატივს“ (აბაშიძე 1971: 672). მკვლევარი შენატრის იმ დროს, როდესაც ყოველ საზოგადო საქმეს მონივნებით ეკიდებოდნენ და რუდუნებით აქართულებდნენ სასულიერო წიგნებს: სახარებას, დავითნს – ჩვენი ენის „დღემდეც თითქმის ერთ-ერთი დაუშრეტელი წყაროს“ და საუნჯეს.



მსოფლიო მწერლობის საუკეთესო ნიმუშების ქართულად თარგმნის აუცილებლობაზე მსჯელობისას კიტა აბაშიძე აღნიშნავს: „ისეთი დიდებული ნაწარმოებებიც კი არა გვაქვს თარგმნილი, რომლის უქონლობაც უდრის ლიტერატურის უქონლობას... არა გვაქვს გეტეს „ფაუსტი“, შილერის დრამები (ლექსად), დანტე, ბაირონი, ჰეინე, ჰიუგო, მიუსსე, ბალზაკი, ჟორჟ ზანდი, დიკენსი, თეკერეი, ელიოტის რომანები“ (აბაშიძე 1971: 673). მკვლევრის აზრით, ამ ხარვეზის შესავსებად ჟურნალ „მოამბის“ რედაქციას „შეუძლია დიდი სამსახური გაუწიოს ჩვენს ლიტერატურას“.

ქართველ მთარგმნელთაგან კიტა აბაშიძე მაღალ შეფასებას აძლევს გრიგოლ ყიფშიძეს, რომელსაც, მისი თქმით, „მშვენივრად აქვს ქართული ენა შესწავლილი“. მკვლევარს მოსწონს ყიფშიძის მიერ ნათარგმნი პოლ ბურჟეს რომანი „ცოდვა სიყვარულისა“. მისი თქმით, ეს თარგმანი უარყოფაა მანამდე გავრცელებული მცდარი შეხედულებისა: ქართულ ენაზე განყენებული აზრები თავისუფლად ვერ გადმოდისო. მკვლევარი თარგმანის ნაკლზეც მსჯელობს და შენიშნავს: „ჩვენ მომაკვდინებელ ცოდვად მიგვაჩნია რომელიმე მწერლის ნაწერებიდან რისამე გამოკლება, თუ გინდ სრულიად უმნიშვნელო სტრიქონებისა“ (აბაშიძე 1971: 676). მკვლევარი გრიგოლ ყიფშიძეს პოლ ბურჟეს სხვა რომანების თარგმნასაც ურჩევს.

საფრანგეთის სახელგანთქმულ ახალგაზრდა მწერალთა შორის კ. აბაშიძე მოიხსენიებს მარსელ პრევოს, პოლ მარგერიტსა და ჟან რონის. მათი შემოქმედებითი მანერის დახასიათებისას იგი შენიშნავს, რომ ეს მწერლები მარტო ცხოვრების ფოტოგრაფიულ სურათს კი არ გადმოსცემენ, არამედ აფასებენ მის ზნეობრივ მხარეს. „მხოლოდ ზნეობრივ საზოგადოებას შეუძლია დიადი პრინციპების შეგნება“ (აბაშიძე 1971: 683), – დაასკვნის მკვლევარი.

1895 წელს „ივერიაში“ (№198) კიტა აბაშიძეს დაუბეჭდავს წერილი „მარსელ პრევოს – „Les demi-vierges“, რომელმაც, ავტორის თქმით, „მთელი განათლებული ქვეყანა აალაპარაკა“. ფრანგი მწერალი და დრამატურგი ეჟენ მარსელ პრევო (Marcel Prevost, 1862-1941) მის თანამედროვეთა ბოჰემურ ცხოვრებას აღწერდა და აკრიტიკებდა. მისი მოთხრობის მთავარი გმირი მოდ დე რუერი ახალგაზრდა ქალია, პარიზის უმაღლესი საზოგადოების წარმომადგენელი, უცნაური სახელდებით: demi-vierges – ნახევრად ქალ-

წულნი. მას გაგიჟებით უყვარს თავისივე წრის ახალგაზრდა კაცი. თავის წერილში კიტა აბაშიძე აფასებს პრევოს მოთხრობას და მიუთითებს, რომ ავტორი მშვენივრად ახასიათებს ამ გახრწნილ აზოგადოებას, თუმცა მისი ხსნის უხერხულ გზებს გვიჩვენებს.

1895 წელს აღესრულა ფრანგი მწერალი ალექსანდრე დიუმა (შვილი) (Alexander Dumas, fils, 1824-1895). შემოქმედის ნიჭი განსაკუთრებით მის ფსიქოლოგიურ დრამებში გამოვლინდა, რომლებიც ოჯახისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მტკივნეულ საკითხებს ეხებოდა. იმავე პერიოდში თბილისში წარმოუდგენიათ მისი პიესა, რომელსაც ეძღვნება კიტა აბაშიძის სტატია „მარგარიტა გოტიე“, დრამა ალ. დიუმა-შვილისა“ („ივერია“, 1895, № 62, 63). ავტორი წერს: „ეს დიდებული დრამა, ერთის მხრით, თაყვანსა სცემს და აღმერთებს ადამიანის სულის სიმშვენიერეს... მეორეს მხრით, კრიტიკა მთელი ეხლანდელი გათახსირებული და უგრძნობელი საზოგადოების ცხოვრებისა; ბრალმდებელი ოქმია“ (აბაშიძე 1971: 689). მთავარი გმირი გაუბედურებული ქალი, სხეულით ვაჭრობს, მაგრამ ეს „შემთხვევით დაცემული არსება სულით მაღალი დარჩენილა“. შესაბამისად, ის სიბრალულს იწვევს საზოგადოების მხრიდან, რომელმაც მისი დაღუპვის გამო საკუთარი დანაშაული უნდა შეიგრძნოს. „მარგარიტა გოტიეს“ კ. აბაშიძე ვიქტორ ჰიუგოს „მარიონ დე ლორშს“ ადარებს და აღნიშნავს, რომ პირველ მათგანს რომანტიკულ ტექსტად, მეორეს რეალურ დრამად მიიჩნევენ.

კ. აბაშიძე სტატიას უძღვნის გერმანელ დრამატურგს, ნობელის პრემიის ლაურეატს (1912) გერჰარდ ჰაუპტმანს (1862-1946) – „დიადი ნიჭის პატრონს“, რომელსაც მთელს ევროპაში სახელი აქვს განთქმული. წერილი „ჰაუპტმანის ახალი პიესის გამო“ გაზეთ „ივერიაში“ 1906 წელს დაიბეჭდა. დრამატურგის ცნობილი ტექსტებიდან ავტორი „ჰანნელესა“ და „ჩაძირულ ზარს“ გამოყოფს. წერილში ჰაუპტმანი ბელგიელ დრამატურგ მეტერლინკთან ერთად ახალი დრამის მეთაურადაა სახელდებული, დრამისა, რომლის უმთავრესი სიახლე მუსიკის როლის გაძლიერებაა: „თვით მონოლოგები, სიტყვები, სახელები აღსავსეა მუსიკითა და რითმით“ (აბაშიძე 1971: 699). ამავე დროს, ახალი დრამა ცხოვრების ბრძოლის სიღრმისეული დინებების ამსახველია. წერილში კ. აბაშიძე განიხილავს ჰაუპტმანის დრამას „პიპა კი ცეკვავს“, რომელიც იავორსკის დასს არტის-

ტულ თეატრში წარმოუდგენია. კიტა აბაშიძე პიესის შეფასებისას დაასკვნის, რომ „იგი არის რთული, მშვენიერი და საიდუმლოებით მოცული, როგორც თვით ცხოვრება“ (აბაშიძე 1971: 706).

სტატია „აისედორა დუნკანის გასტროლების გამო“ (გაზ. „ამირანი“, 1908, №58) მიუთითებს ღრმა ცვლილებებზე, თეატრალურ სამყაროში რომ ხდება: „რადიკალურად შეიცვალა დრამატული ხელოვნების გარეგანი გამოსახულება, ინტერპრეტაცია, ახსნა დრამატული ნაწარმოებისა არტისტთა თამაშით“, – წერს კ. აბაშიძე და გენიოსს უწოდებს აისედორა დუნკანს, რომელიც მოსკოვისა და პეტერბურგის შემდეგ თბილისსაც სწევია. მკვლევარი თვლის, რომ განთქმულმა მოცეკვავემ სათეატრო ხელოვნებაში ახალი ეპოქა შექმნა.

წერილი „კამილ ლემონიეს ტრაგედია „ხელები“ ქართულ სცენაზე“ (გაზ. „ფასკუნჯი“, 1909, №3) ეძღვნება ბელგიელ მწერალს, რომანისტსა და კრიტიკოსს კამილ ლემონიეს (Camille Lemonnier, 1844-1913). იგი გახლდათ ფრანგულენოვანი ნატურალიზმის წარმომადგენელი, 1880-1900-იანი წლების რეალისტი მწერალი. კიტა აბაშიძის შეფასებით, ლემონიეს პიესა „ხელები“ ხელოვნურად არის დაწერილი. შაბლონური თემა – კაცის მოკვლით გამოწვეული სინდისის ქენჯნა, მისი აზრით, მხატვრული ხორცშესხმისას მეტ ოსტატობას ითხოვს. კ. აბაშიძე მკითხველს აუწყებს, რომ კამილ ლემონიე ხანში შესული მწერალია, რომლის თხზულებათა 65-ე ტომის გამოსვლა ბრიუსელში საგანგებოდ აღინიშნა.

ვრცელი წერილი „საფრანგეთის თანამედროვე დრამატული ლიტერატურა“ გაზეთ „სახალხო გაზეთში“ 1911 წელს დაბეჭდა (372-377). ავტორის შეფასებით, „საფრანგეთის სიტყვაკაზმული ლიტერატურა მონინავე აზრების მქადაგებელია“: სენით შეპყრობილ საზოგადოებას ის წყლულსა და იარას თვალწინ უყენებს და მისი წამლობის აუცილებლობაში არწმუნებს, თან ცდილობს, მომავლის გზაც განჭვრიტოს. ამ რიგის შემოქმედთა შორის კ. აბაშიძე ასახელებს მოპასანს, ანატოლ ფრანსს, ბურჟეს, მირბოს, რემი-დე გურანს, პრევოს, პოლ მარგერიტს და სხვ. 1900-1910-იანი წლების საფრანგეთის დრამატული მწერლობას მკვლევარი ნაყოფიერ პერიოდად მიიჩნევს. მისი ცნობით, 1906-1910 წლებში 150 დრამაზე მეტი გამოვიდა და ისინი პარიზის უპირველეს თეატრებში წარმოადგინეს.

კიტა აბაშიძის დასკვნით, ფრანგული დრამების დიდი ნაწილი ოჯახურ პრობლემებს ეძღვნება: ალ დიუმა (შვილი) სასტიკად და შეუბრალებლად ილაშქრებს მრუმობის წინააღმდეგ (დრამა „კლოდის ცოლი“). მისი „ქალი კამელიებით“ „თავისუფალი სიყვარულის გულწარმტაცი მაგალითით გვხიბლავს“. კ. აბაშიძის აზრით, ალ. დიუმა-შვილის გზას ადგას პოლ ერვიუ, დრამების წყალობით, აკადემიკოსად არჩეული. ალფ. კაპიუბის დრამა „მეტოქეს“ ქვეტექსტს მკვლევარი ასე განმარტავს: შესაძლებელია, ყოველ ქალში სხვა მდედრის მეტოქე იმალებოდეს. ოჯახური დრამის ნიმუშს უწოდებს კ. აბაშიძე პოლ ბურჟეს „განქორწინებას“, სადაც ავტორი – მონწილენე კათოლიკე, განქორწინების წესს გმობს. მკვლევრის მოსაზრებით, სოციალური ხასიათისაა პოლ ბურჟეს დრამა „ბარიკადები“, ანრი ბატაილის „უგუნური ქალიშვილი“ და სხვ.

წერილში მოხმობილია ანატოლ ფრანსის მოსაზრება: რასინისა და კორნელის შემდეგ ფრანგულ დრამას თვალსაჩინო არაფერი შეუქმნიაო. თუმცა ავტორი ხაზს უსვამს ფრანგ დრამატურგთა წერის ტექნიკის მაღალ დონეს და ახალ შემოქმედთა შორის ასახელებს: ალ. დიუმას (შვილს), მის ნიჭიერ შეგირდს პოლ პერვიეს, როსტანს. კიტა აბაშიძე ახასიათებს კრიტიკოსთაგან შედევრად შერაცხულ პოლ პერვიეს დრამას „მეჩირაღდნეთა სირბილი“, რომლის სიმბოლური დედააზრი განმარტებულია, როგორც დედაშვილური სიყვარულის გამოხატულება ძველ საბერძნეთში (გამწკრივებული ხალხი ერთმანეთს ჩირაღდანს გადასცემდა და ტაძარს გარს უვლიდა).

კ. აბაშიძის თქმით, სოციალური ხასიათისაა პოლ ბურჟეს დრამა „ბარიკადები“, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდება ბატონი და მუშა, წარმოდგენილია ბურჟუაზიული კლასის გადაგვარება. „ტენდენციის“ დრამას უწოდებს ავტორი ჰანრი ბატაილის „უგუნური ქალიშვილებს“. დრამატურგს მკვლევარი „გაბედულ ამორალისტს“ უწოდებს, რომელიც გაბედულად იბრძვის დახმავებული ზნეობრიობის წინააღმდეგ. კ. აბაშიძის აზრით, ბატაილის გამაფრთხილებელი დასკვნა ასეთია: თავისუფალი სიყვარულის არჩევის შემთხვევაში ქალიშვილი საკუთარ თავს კატასტროფას უმზადებს, რომელიც მისი სიკვდილითა და უბედურებით მთავრდება. კიტა აბაშიძე დაწვრილებით არ განიხილავს ედ. როსტანის შემოქმედებას, თუმცა ამ ავტორსაც ჰაუპტმანთან და მეტერლინკთან ერთად

ახალი დრამის მამამთავართა შორის მოიხსენიებს. ამავე დროს, მკვლევარი შენიშნავს, რომ მისმა „შანტიკლერმა“ ისეთი ალტაცება ვერ გამოიწვია, როგორც უწინდელმა დრამებმა.

ვრცელი წერილის დასკვნით თეზაში კიტა აბაშიძე აღნიშნავს, რომ საფრანგეთის დრამატულ მწერლობას „დღემდე პოლიტიკური როლი აქვს და სცენიდან იბრძვის ახალი აზრების დამკვიდრებისათვის“ (აბაშიძე 1971: 757).

კონცეპტუალურ წერილში „ცხოვრება და ხელოვნება“ (გაზ. „მზე“, 1908, №1) მკვლევარი მიუთითებს, რომ ხელოვნების გენიოსები ახალი ცხოვრების დადგომას საუკუნეებით ადრე გრძობენ. რუსოსა და ვოლტერს კ. აბაშიძე საფრანგეთის რევოლუციის წინამორბედებს, ბაირონსა და სხვა რომანტიკოსებს პიროვნების თავისუფლების მოსარჩლეებს უწოდებს. XX საუკუნის დასაწყისის გამოჩენილ ევროპელ მწერლებს: ანუნიციოს, მეტერლინკს, უაილდს, რუსული ლიტერატურის იმდროინდელ წარმომადგენლებს თე-ორეტიკოსი ახალი ცხოვრების მახარობლებად თვლის.

მე-19 საუკუნის ქართველ მწერალთა შემოქმედების ანალიზისას კიტა აბაშიძე იყენებს და იმონებს მისი დროის ევროპელ ავტორთა თეორიულ ნაშრომებს, მათზე დაყრდნობით განმარტებულია ძირითად ლიტერატურულ მიმდინარეობათა არსი, რომანტიზმისა და რეალიზმის მიმართება, ამ მიმართულებათა ნიშნები, ფილოსოფიური საფუძვლები და ა.შ.

რომანტიზმს მკვლევარი „ინდივიდუალური ფილოსოფიის ღვიძლ შვილს“ უწოდებს. რომანტიკოსი ავტორის გაგებით, ადამიანი ცხოვრების მეფეა, ის ყოვლის შემძლეა. რეალიზმი და პოზიტივიზმი, პირიქით, აცხადებს, რომ ადამიანი სუსტი და უღონოა, ცხოვრების ულმობელი კანონის წინაშე იგი ყურმოჭრილი მონაა, უმნიშვნელო ჭია, „ჭიანჭველა“. შესაბამისად, თუ ინდივიდუალური ფილოსოფიის მიმდევარნი ხატავდნენ გმირებს, პოზიტივისტების აზრით, თუ გარემოება ხელს არ შეუწყობს, გმირს არაფერი შეუძლია.

რეალიზმისა და ნატურალიზმის დახასიათებისას მკვლევარი განმარტავს, რომ რეალისტი მწერალი ცხოვრებას და მოვლენებს შეძლებისდაგვარად ობიექტურად აღწერს, ამასთან, ცდილობს, თავისი პირადობა დამალოს, „მის შემოქმედებაში მარტო მშრალი

გონება უნდა იყოს გაბატონებული“. მწერლობის საგნად ავტორმა უნდა მიმართოს „ყოველდღიურ, ჩვეულებრივ მოვლენას, ადამიანის ჩვეულებრივ ცხოვრებას“. რაც შეეხება ნეორომანტიზმს, საქარ-თველოში მის მამამთავრად ალ. ყაზბეგი სახელდება, „სიმბოლიზმის საუკეთესო წარმომადგენლად“ – ვაჟა-ფშაველა.

კიტა აბაშიძის დეფინიციით, სიმბოლიზმი რეაქცია იყო გადაჭარბებული ნატურალიზმის წინააღმდეგ. „ნატურალიზმმა, ამ დამახინჯებულმა რეალიზმმა გამოიწვია თავისი უარმყოფელი მიმართულება – სიმბოლიზმი“ (აბაშიძე 1970: 441). მასში მკვლევარი როგორც რომანტიზმის, ისე რეალიზმის ელემენტებს ხედავს. შესაბამისად, ევროპულ სიმბოლიზმში იგი ორ დიდ ნაკადს გამოყოფს: ნეორომანტიკულსა და ნეორეალისტურს. მკვლევარი ფიქრობს, რომ, თავის მხრივ, ორივე მიმართულებამ დაკარგული მნიშვნელობა აღუდგინა „ინდივიდუალიზმს, მწერლის პირადობას“ და პირად შთაბეჭდილებას.

კ. აბაშიძე იხსენებს „სიმბოლიზმის სახარებად“ სახელდებულ მორის მეტერლინკის „მშვიდთა საუნჯეს“, სადაც მითითებულია, რომ ხელოვანი ღვთაებრივი ძალით მოსილი არსებაა და იგი „უნდა ცდილობდეს, დაგვანახოს, რა არის განსაცვიფრებელი თვით იმ მოვლენაში, რომელსაც სიცოცხლე ჰქვიაან.. მისი მხატვრობის საგანი უნდა იყოს იმ საიდუმლოების, იმ „გამოუცნობელის“ და მიუწვდომელის ახსნა და სურათებით ნათელყოფა, რომელიც შეადგენს დედა აზრს და დედა ძარღვს ადამიანის ცხოვრებისას“ (აბაშიძე 1970: 444).

სიმბოლიზმის აღმსარებელთათვის ყოველი ფაქტი თუ მოვლენა ერთგვარი ნიშანია, სიმბოლო ცხოვრების იდუმალებისა. „სიმბოლისტი-მწერალი ცდილობს შეიტანოს ხელოვნებაში გრძნობა საიდუმლოებისა, ცდილობს, გვაჩვენოს უხილავი და გამოუცნობელი კავშირი, რომელიც არსებობს „საიქიოსა“ და „სააქაოს“ შორის, ცდილობს, თვალწინ დაგვიყენოს „მოვლენათა შორის დაფარული კავშირი“, დაგვანახოს საიდუმლოებით მოცული ბედისწერა“ (აბაშიძე 1970: 445).

კ. აბაშიძის აზრით, კრიტიკოსისათვის მათი განმასხვავებელია ისიც, რომ სიმბოლისტი მცირე მოვლენას დიად მნიშვნელობას აძლევს, რადგან პოეტს შეუძლია, უმნიშვნელო მოვლენის ქვეშ მთელი ბედისწერა აღმოაჩინოს. ის „ზედაპირის გაგლეჯას ცდილობს

და ზედაპირის ქვეშ ეძიებს საიდუმლო მექანიზმს ჩვენი ცხოვრებისას.. იგი ერთგვარი ნიშანია, ერთგვარი მხატვრული ციფრი, სიმბოლო, რომელიც აღნიშნავს ტრაგედიულ ძალასა და ცხოვრების იდუმალობას“ (აბაშიძე 1970: 448).

მეთოდი, რომელსაც კიტა აბაშიძე ლიტერატურულ მოვლენათა განხილვისას იყენებს, ფრანგი ლიტერატურის ისტორიკოსის, თეორეტიკოსისა და კრიტიკოსის ფერდინანდ ბრუნეტიერის ლიტერატურის განვითარების ევოლუციის თეორიას უკავშირდება. ამას თვით კ. აბაშიძე მიუთითებს თავისი „ეტიუდების“ წინასიტყვაობაში. თავის წერილებში ქართველი კრიტიკოსი ხშირად იმონმებს ბრუნეტიერს, როგორც ავტორიტეტს.

ფერდინანდ ბრუნეტიერი XIX საუკუნის დამლევისა და XX საუკუნის დამდეგის საფრანგეთის საზოგადოებრივ და ლიტერატურულ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან ფიგურას წარმოადგენდა (იხ. აბაშიძე 1964: 118). ის ჟურნალ „Revue des Deux Mondes“ („ორი სამყაროს ჟურნალის“) თანამშრომელი და შემდეგ რედაქტორი, ფრანგული ენისა და ლიტერატურის პროფესორი, საფრანგეთის აკადემიის წევრი გახლდათ. მისი ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები პრესაში 1875 წლიდან იბეჭდებოდა. ბრუნეტიერს საფრანგეთის აკადემიის სპეციალური პრემია დაუმსახურებია, თუმცა მეცნიერს მომხრეებთან ერთად მოწინააღმდეგეებიც ჰყავდა. ფ. ბრუნეტიერის მოღვაწეობაში ორ პერიოდს გამოყოფენ: XIX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისამდე, როდესაც მეცნიერი პოზიტივიზმის პოზიციებზე იდგა, კერძოდ, ავითარებდა ტენის პოზიტივიზმის პრინციპებს და ცდილობდა, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა მეთოდები ლიტერატურის ისტორიის მიმართ გამოეყენებინა. მეორე პერიოდში ბრუნეტიერი აღიარებს „მეცნიერების გაკოტრებას“ და მეცნიერებასა და რელიგიას ერთმანეთს უპირისპირებს.

კიტა აბაშიძის მკვლევარი გიორგი აბაშიძე დაწვრილებით განიხილავს ფერდინანდ ბრუნეტიერის შეხედულებებს და დაასკვნის: „კრიტიკოსის ესთეტიკური კონცეფცია, მის ნაკლოვან მხარეთა გვერდით, რიგ შემთხვევაში, მეტად საყურადღებო და თავისი დროისათვის უთუოდ მოწინავე შეხედულებათა შემცველიცაა“ (აბაშიძე 1964: 131). ფრანგი მეცნიერის ნაშრომი „ევოლუცია სალირიკო პოეზიისა საფრანგეთში XIX საუკუნეში“ კიტა აბაშიძემ

1894-1895 წლებში ქართველ მკითხველს ჟურნალ „მოამბის“ ფურცლებიდან გააცნო.

ფერდინანდ ბრუნეტიერს XIX საუკუნის მეცნიერული აზრის უდიდეს მონაპოვრად დარვინის ევოლუციური მოძღვრება მიაჩნდა. გ. აბაშიძე წერს: „მხატვრულობის ობიექტური კრიტერიუმების ძიებამ და მეცნიერული მეთოდით ხელოვნების ნაწარმოების კვლევის აუცილებლობის რწმენამ განაპირობა ბრუნეტიერის სურვილი, ლიტერატურის სფეროში გადმოენერგა დარვინის ევოლუციური მოძღვრება“ (აბაშიძე 1964: 139). ლიტერატურის ევოლუციის თეორიის ზოგადი პრინციპები ფრანგმა მეცნიერმა 1890 წელს გადმოსცა ნაშრომში „გვართა ევოლუცია ლიტერატურის ისტორიაში“. ეს ნიგნი პირველი ნაწილი უნდა ყოფილიყო 4 ტომიანი გამოკვლევისა, რომელშიც „კრიტიკოსი აპირებდა როგორც ლიტერატურის სხვადასხვა ჟანრების ევოლუციის განვითარების გზის ჩვენებას, ასევე, ნაირგვარ კრიტიკულ მეთოდთა დახასიათებას და შეფასებას, ლიტერატურის ისტორიის ევოლუციური მეთოდით შესწავლის მეცნიერულ დასაბუთებას“ (აბაშიძე 1964: 140).

კიტა აბაშიძის თეორიული წერილებმა, რომლებიც ევროპის ლიტერატურულ პროცესს და მის ცალკეულ წარმომადგენლებს ეძღვნება, სათავე დაუდო საზღვარგარეთის მწერლობის სისტემურ კვლევას. ერუდირებული ქართველი ანალიტიკოსის შეფასებანი საკითხის სიღრმისეულ გააზრებას ემყარება და აქტუალობას დღემდე ინარჩუნებს.

### **დამონებანი:**

**აბაშიძე 1970:** აბაშიძე კ. *ეტიუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ* (დ. გამეზარდაშვილის რედაქციით). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1970.

**აბაშიძე 1964:** აბაშიძე გ. *კიტა აბაშიძის ცხოვრება და ლიტერატურული მოღვაწეობა*. ნაკვეთი 1. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1964.

**აბაშიძე 1971:** აბაშიძე კ. *ცხოვრება და ხელოვნება* (დ. გამეზარდაშვილის რედაქციით). თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1971.



## კიტა აბაშიძე და მე-20 საუკუნის ქართული მწერლობა

კიტა აბაშიძემ, ერთსა და იმავე დროს, იტვირთა ქართული ლიტერატურის ისტორიკოსობაცა და მისი თანადროული მწერლობის კრიტიკაც. კრიტიკოსის ანალიტიკური უნარი, შემფასებლური კრიტერიუმების სისწორე ყველაზე სრულად და დამაჯერებლად თანადროული მწერლობის გაშუქების დროს მჟღავნდება, ვინაიდან ლიტერატურული პროცესი დაუმთავრებელია და ამავე დროს, საჭიროა მწერლისათვის სათანადო ადგილის მიჩენა ლიტერატურის ისტორიაში. პირველშემფასებლობა ძალზედ ხშირად დიდი სიძნელეების წინაშე აყენებს მკვლევარს და საკვირველი არცაა, რომ შეცდომაც ადვილად იქნას დაშვებული.

მე-19 საუკუნის მიწურულსა და მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში ცოცხლები იყვნენ ქართული მწერლობის კლასიკოსებიცა და ამავედროულად, ლიტერატურულ სივრცეს ახალგაზრდა მწერლები იპყრობდნენ. ამ მწერლებიდან ბევრი მათგანი კ. აბაშიძის მეგობარი იყო, ბევრი კი კრიტიკოსის ხელდასმით შემოვიდა ჩვენს მწერლობაში. ძალზედ რთულია, როდესაც „შენ თანატოლზე და მეგობარზე წერ რასმეს“ <...> მეტად მძიმეა მოვალეობა კრიტიკოსისა და მით უმეტეს ქართველი კრიტიკოსისა“, რადგან „თუ კარგი სთქვი ვისმეს შესახებ ან ცუდი“, ნათქვამის საფუძვლიანობას კი არ განიხილავენ, არამედ დაუნყებენ ჩხრეკას „რა დამოკიდებულებაა თქვენსა და მწერალს შორის“, – ნუხდა აბაშიძე (აბაშიძე 1971: 341) და იქვე აზუსტებს ამ სირთულის მიზეზს – პირველი, რომ ერის სიმცირის გამო ყველა ერთმანეთის ნათესავი ან მეგობარია და მეორე, და მთავარი, რომ, ხშირ შემთხვევაში, თუ შენი ნაცნობი მწერალი „სიმპატიური ხასიათისაა“, მისი ტექსტების ნაკლოვანებას უფრო ღმობიერად ეკიდებით და ღირსება უფრო გიტაცებთ და, პირიქით, თუ უსიამოვნო ადამიანია, მის ნაკლს შეუბრალებლად აკრიტიკებთ და ღირსებას გულცივად აღიქვამთ. კრიტიკოსის თვალსაზრისით, შენი თანამედროვე ზნეობრივად სუსტი მწერალი, რომლის უზ-

ნეო მოქმედებას ათასობით მოწმე ჰყავს, სიცოცხლეში ვერასოდეს მოიპოვებს იმ პატივისცემას, რასაც მომავალში ელირსება, რადგან ნიჭიერი მწერლის დანაშაული, მხოლოდ ქალაღზე „აღწერილი ბიოგრაფია“, მომავალში აღარ ააღელვებს მკითხველს.

საზოგადოდ უნდა შევნიშნოთ, რომ კიტა აბაშიძე ქართველ მწერლებზე დანერგულ კრიტიკულ ტექსტებში დიდ ყურადღებას უთმობს თეორიული ხასიათის პრობლემების განხილვას – კრიტიკის დანიშნულებაზე, ლიტერატურულ მიმდინარეობებსა და ჟანრების შეფასებაზე. მისი მტკიცებით, კრიტიკა, როგორც ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოები, შეიძლება იყოს მოსაწყენი, სწორი ან არასწორი, დამაჯერებელი ან არადამაჯერებელი, მაგრამ ეს სრულებიდაც არ აყენებს ლიტერატურის ამ „ჟანრს“ ხელოვნების გარეშე. აბაშიძის სიტყვებით, კრიტიკოსი სიტყვაკაზმული მწერლობის ქურუმი უნდა იყოს.

აბაშიძის 90 - 900 წლების კრიტიკულ ტექსტებში სოციო-კულტურულ სივრცესა და მწერლობაში მოსალოდნელი მოვლენებისა და ცვლილებების მოლოდინი შეიმჩნევა. მისი წინათგრძნობით, ქართული მწერლობა „ახალი ეპოქის კარიბჭესთან დგება“ და ლიტერატურულ სივრცეში ახალი სახელები გამოჩნდება. კრიტიკოსის ქომაგობა არა ერთ დამწყებ ავტორს უგრძნია, სამაგიეროდ, მათ მხარდამჭერს „ბევრი ურიგო სიტყვა“ და უსაფუძვლო ცილისწამება შეხვდა. ახალგაზრდობა „ის შემაერთებელი ხიდია, განუწყვეტელი ჯაჭვია ახლო წარსულსა და შორ მომავალს შორის“ – მიაჩნდა აბაშიძეს და მისი წერილი „ჩვენი ახალგაზრდობა (ჩემს მეგობრებს) ამის ნათელი დასტურია. ბელეტრისტული ფორმით წარმართული კრიტიკული ნააზრევი ავტორის გარკვეული სუბიექტურ-პირადული შეხედულებების გამოთქმის სურვილსაც ემსახურება, მაგრამ, ამავე დროს, ნარკვევში ამოსავალ დებულებათა ჭეშმარიტება ამ კრიტიკული ტექსტის უმნიშვნელოვანესი მხარეა. კიტა აბაშიძე წერილში „ჩვენი ახალგაზრდობა“ მე-19 საუკუნის მიწურულს მოღვაწე ახალგაზრდა თაობის მწერლებს 60-იანელებს ადარებს: „თუ გვინდა, რომ დავაფასოთ ჩვენი ახლანდელი ახალგაზრდობა, უნდა შევადაროთ ბრწყინვალესა და დიდებულ ახალგაზრდობას მესამოცე წლებისას“ (აბაშიძე 1971: 125). კრიტიკოსისათვის 60-იანელების პირველი და უდიდესი დამსახურებაა, რომ შესძლეს

„ნაციონალური თვითცნობიერების“ დანერგვა, მიძინებულ ერს იდეალი დაუსახეს და „აზრი მისცეს ქართულ მწერლობას“. კრიტიკოსი კარგად აცნობიერებს, რომ უდიდესი ტალანტით დაჯილდოებული 60-იანელები, „ვისი ბადალი მემკვიდრეები“ სამწუხაროდ არ ჩანდნენ ქართულ ლიტერატურაში, „მარტო ენას როდი იცავდნენ, არამედ ენის ვინაობას იცავდნენ“ და თანაც, ამავდროულად, შინაურ, სოციალურ უსამართლობას ებრძოდნენ. კრიტიკოსის შეხედულებით, მეორე ღირსება 60-იანელებისა მათი იდეალისტობა იყო. აბაშიძე იქვე განმარტავს, თუ რას გულისხმობს ტერმინში იდეალისტი. იდეალისტია ადამიანი, ვისაც უყოყმანოდ სამშობლოსათვის თავის განირგვა და სულიერი მოთხოვნების ხორციელზე მალლა დაყენება შეუძლია. კრიტიკოსი დარწმუნებულია, რომ მესამე და მთავარი თვისება 60-იანელებისა იყო ღრმა რწმენა იმ საქმისა, რასაც ემსახურებოდნენ, შეიძლება მათ ყველაფერზე საერთო შეხედულება არ ჰქონდათ, მაგრამ 60-იანელებმა შეძლეს ერთი იდეისათვის ემსახურათ, სამოქმედო პროგრამაც წინასწარ ჰქონდათ ჩამოყალიბებული და განსაზღვრული. თავიანთი მხეობისა და თავგანწირვის საფუძველს კი ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირში ჰპოვებდნენ. „ისტორიას მხოლოდ ფანატიკოსები ქმნიან“, – ასკვნის კრიტიკოსი.

კიტა აბაშიძის მოსაზრების თანახმად, 60-იანელების „ტალანტი მიუწვდომელი შეიქნა ახალი თაობისათვის“, რადგან ახალ თაობას არცერთი ზემოთ ჩამოთვლილი თვისება არ გააჩნდა. მართალია, ახალგაზრდები უფრო მეტი ფაქტების ცოდნით იყვნენ აღჭურვილნი, მაგრამ კრიტიკოსის შეხედულებით, ეს ცოდნა ხშირ შემთხვევაში არ იყო სათანადოდ გამოყენებული: „გაგაოცებდათ სხვადასხვა მეცნიერული თეორიების ცოდნა, მაგრამ სული ვერ ჩაედგათ ამ ცოდნისათვის“, ისტორიული და საზოგადოებრივი მოვლენისაგან ლოგიკური დასკვნა ვერ გამოეტანათ. 60-იანელთა ღირსებად აბაშიძეს წორედ მოვლენათა სისტემურ გააზრებას თვლის და საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ მათთვის ორიოდე ფაქტიც კმაროდა: „მოვლენის ძირითადი კანონებისა და მათი არსებითი მხა-რის გასააზრებლად“.

ახალ თაობას კიტა აბაშიძე პირობითად ორ ჯგუფად ჰყოფდა. ახალგაზრდების პირველი ჯგუფის ერთ ნაწილი არც უნიჭო იყო

და კარგი განათლება ჰქონდა მიღებული, მაგრამ „სჭირდათ სენი აპათიისა, ენერჯის უქონლობა“, მათ 60-იანელების სიმხნევე, თავგანწირვა აკლდათ, „ძაბუნნი, მომცონარებულნი და სუსტნი იყვნენ < ... > რწმენა აკლდათ, რწმენა კი მოქმედების საწყისია“. მეორე ნაწილი ახალ თაობისა კი „ცინიკური აღვირახსნილობით და იმ თვისებებით გამოირჩეოდა, რომელიც გარყვნილებას ამართლებს“. ისინი, აბაშიძის დეფინიციით, სამშობლოსა და საზოგადოებას მხოლოდ პირადი სარგებლობის მიზნით ემსახურებოდნენ: „რაც არ უნდა უღირდეთ, გამარჯვება და წარმატება უნდათ, რომელიც, ხშირ შემთხვევაში, ზნეობას ეწინააღმდეგება, ცოდნაც მათ მხოლოდ ეგოისტური სიამოვნების მისაღებათ სჭირდებათ. მთავარი ახალგაზრდების ამ ნაწილისათვის, მე-ს გაღმერთებაა უსაზიზღრეს მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად“ (აბაშიძე 1971: 163). მართალია, კრიტიკოსს ისინი პირველ ჯგუფთან შედარებით უფრო აქტიურად ეჩვენებიან, რადგან მეტ მხნეობას და გამბედაობას იჩენდნენ, მაგრამ აბაშიძე ფიქრობდა, რომ ეს ნაწილი ახალგაზრდებისა მწერლობაში თავს ვერასოდეს გამოიჩინდა, რადგან „საამისო ტალანტი საკმაოდ აკლდათ“.

ახალგაზრდების მეორე ჯგუფში აბაშიძე ე.წ. მესამედასელებს მოიხზრებდა: „მესამედასელები კარგად განვრთნილი კრებულია, რომელიც ერთგულად ემსახურება თავიანთ მეთაურებს, აქვთ პარტიული დისციპლინა და ორგანიზება, ენერჯიულად და მხნედ მოქმედებენ, მაგრამ მათი გონების ჰორიზონტი ვინროდ არის შემოფარგლული და გონება მრავალმხრიობას მოკლებული“ (აბაშიძე 1971: 166).

მე-19 საუკუნის მიწურულისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურული პროცესის კვლევისას კრიტიკოსის ყურადღებას ახალგაზრდა მწერლები - შიო არაგვისპირელი, დავით კლდიაშვილი, სანდრო შანშიაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი და მიხეილ ჯავახიშვილი იპყრობენ\*. ისეთი ავტორიტეტული კრიტიკოსის მოლოდინი, როგორც აბაშიძე იყო, სრულიად კანონზომიერია, რადგან ლიტერატურულ სივრცეში გამოსული ეს ახალგაზრდა მწერლები მომავალში ქართული ლიტერატურის კლასიკოსები

\* იხ. „კიტა აბაშიძე და უახლესი პერიოდის ქართული მწერლობა“ (ავტორეფერატი). თბ. თსუ. 1986.

გახდნენ. აბაშიძისათვის ისინი მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის ტრადიციების გამგრძელებლებლებიც არიან და, ამავდროულად, ნოვატორებიც. ცხადია, კრიტიკოსის ნარკვევებს – შიო არაგვისპირელზე, დავით კლდიაშვილიზე, სანდრო შანშიაშვილზე, იოსებ გრიშაშვილსა და მიხეილ ჯავახიშვილზე არ შეიძლება მოვთხოვოთ ამ ავტორთა შემოქმედების სრული დახასიათება, ვინაიდან, იმ დროისათვის მათ ჯერ კიდევ არ ჰქონდათ „დამთავრებული თავიანთი შემოქმედებითი მოღვაწეობა“.

კიტა აბაშიძე თავის ტექსტებში არაერთხელ უბრუნდება შიო არაგვისპირელის პროზას. მისი სიტყვებით, ეპოქა, რომელშიც არაგვისპირელის ნოველები იქმნებოდა, გამოირჩეოდა თავისი სისასტიკით, „ადამიანის პირუტყვული გრძნობების უწყალოება ღვთაებრივი გრძნობების დამდაბლებას იწვევდა და ბუნებრივიცაა, რომ ყოველი ნიჭიერი და მგრძნობიარე მწერალი პესიმისტურად ყოფილიყო განწყობილი“. და მართლაც, არაგვისპირელისათვის დამახასიათებელია ცხოვრების უაღრესად ტრაგიკული, დრამატული აღქმა, მძაფრი ფსიქოლოგიზმის ფონზე ნაჩვენებია სოციალური კონფლიქტები და კოლიზიები, კონტრასტის – ფუფუნებისა და სიღატაკის, ბედნიერებისა და გამოუვალობის, იმედისა და სასონარკვეთის საკითხებზე დაფიქრებით შექმნილია იმ ეპოქის ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების ვრცელი პანორამა.

ჩვენ დეტალურად არ შევეხებით შიო არაგვისპირელის შემოქმედების აბაშიძისეულ რეცეფციას და ყურადღებას შევაჩერებთ კრიტიკოსის ორ მთავარ დებულებაზე. პირველი – პესიმიზმის ის თავისებური გაგება, რომელიც განუყოფლად თან ახლავს მწერლის ტექსტების აბაშიძისეულ თვისობრივ ანალიზს: „გულისგამგმირავი პესიმიზმი, ურწმუნოება და გამოურკვევლობა იდეალებისა, სევდა და კაეშანი“ <...>, ავტორის მელანქოლიური პესიმიზმი სულ უფრო და უფრო მკაცრი ხდება და კულმინაციას მის ბოლოდროინდელ ტექსტებში აღწევს“. აბაშიძე არაგვისპირელთან პესიმიზმის გაგების დიფერენციაციას ახდენს და მას შემდეგნაირად ახარისხებს: ღრმა პესიმიზმი, ირონიული პესიმიზმი, მკაცრი, დაუნდობელი და ულმობელი პესიმიზმი. კრიტიკოსის თვალთახედვით, ასეთი დიფერენცირება ავტორის სულიერი მდგომარეობის, განწყობის და მისეული ემოციური აქცენტები უთუოდ მრავალ-

ფეროვნებას სძენს არაგვისპირელის ნოველებს. სხვათაშორის, ვახ. კოტეტიშვილიც მწერლის ნოველებში ამ გამოუვალობასა და ტრაგიზმზე ამახვილებს ყურადღებას, როდესაც წერდა: „მას ებადება სასონარკვეთილების ტონი და ღმერთსა ეკითხება: „ღმერთო რა დაგიძავეო“ და როცა იქიდანაც არ ესმის სანუგეშო პასუხი, ხელს-ლა ჩაიქნევს „ეჰ“, „სულ ერთია“, „ჯანდაბას ჩემი თავი და ტანო“ (კოტეტიშვილი 1915: 3).

რამდენად სწორია და მიზანშეწონილი პესიმიზმის ასეთ სახე-სხვაობებად დაყოფა, ეს ცალკე საკითხია, მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენი აზრით, სიტყვა პესიმიზმი აბაშიძეს სხვაგვარად ესმის, იმისგან განსხვავებით, რა მნიშვნელობითაც ვხმარობთ დღეს. კრიტიკოსი პესიმიზმში გულისხმობს მწერლის მიერ სინამდვილის მძაფრ, მამხილებელ, დაუნდობელ კრიტიკას. არაგვისპირელის ნოველების ნაკითხვისას ცხადი ხდება, რომ ისინი სინამდვილის პირნიშნა უარყოფას ისახავს მიზნად. პესიმიზმის ამგვარი დეფინიციაში, რომ ის უღმობელი და სასტიკია, ადვილად ცნაურდება ფსიქოლოგიური რეალიზმისათვის ნიშნეული თვისებები. საგულისხმოა, რომ კიტა აბაშიძემ, ერთერთმა პირველთაგანმა, განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია იმ ფსიქოლოგიურ და მხატვრულ ტრანსფორმაციას, „სულის მღელვარებასა და სევდას“, რომელიც ახალგაზრდა პროზაიკოსების ტექსტებშია წარმოდგენილი: „არაგვისპირელს ბედმა არგუნა ჩვენ მწერლობაში ახალი ხანის დანყება <...> ის ჩვენ ლიტერატურაში ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური მიმართულების შემომტანია <...> და ყველაზე უფრო ღრმა ფსიქოლოგი და ყველაზე უფრო სერიოზული მორალისტი ამ სიტყვების საუკეთესო მნიშვნელობით“ (აბაშიძე 1962: 426). კრიტიკოსი კარგად აცნობიერებს, რომ ახალთაობის ავადმყოფი სულისა და შფოთვა-ვაების დასურათება ავტორს ხშირად „უხერხულ ეფექტებსაც“ უქმნის. არაგვისპირელის სკოლის გამგრძელებლებად კიტა აბაშიძე ახალგაზრდა მწერლებს – ილია ზურაბიშვილსა და ან.დეკანოზიშვილს მოიაზრებს. მკვლევარის მტკიცებით, არაგვისპირელთან (ყველაზე უფრო სრულად – თ.ც.) და მის თანადროულ ავტორთა ტექსტებში მკვეთრად ისახება დაეჭვებულობა და მწარე სკეპტიციზმი, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელი იყო იმ ეპოქის ახალგაზრდა ქართველი მწერლებისათვის. ამასთან დაკავშირე-

ბით, მოგვყავს ამონარიდი კიტა აბაშიძის მეორე წერილიდან „XIX საუკუნე საქართველოს ლიტერატურისათვის“ (1901), სადაც კრიტიკოსი კვლავ უბრუნდება თერგდალეულებსა და ახალთაობას შორის სხვაობის საკითხს და გადაჭრით ასკვნის: „თუ ილია გვიჩვენებს სასოებისწარმკვეთ სურათს, მაგრამ გვაფრთხილებს კიდევ, რომ ცხოვრებიდან გაქცევა შეუძლებელია და ცხოვრების მძიმე ტვირთვის ზიდვა აუცილებელი, ახალგაზრდებს ეს პესიმიზმი მთელ ცხოვრებაზე გადააქვთ და უარყოფითად ეპყრობიან თვით აზრს კაცისას და ამ აზროვნებით შექმნილ ლოგიკურ კატეგორიებს“ (აბაშიძე 1971:277). ეს სიტყვები კიტა აბაშიძის იდეური პოზიციის დასტურია.

კრიტიკოსს არაგვისპირელის პროზის მეორე არსებით თვისებად ორი ლიტერატურული მიმდინარეობის – რომანტიკული და რეალისტური სკოლების ზეგავლენა მიაჩნია: „მისი ნაწარმოებები ორი დიდი ლიტერატურული სკოლის ელემენტების შემაერთებელია“ (აბაშიძე 1962: 421). არაგვისპირელის შემოქმედების შეფასებისას აბაშიძე კიდევ უფრო შორს მიდის და მას ლიტერატურაში ახალი მიმართულების „გამომხატველად რაცხავს“, მისი დაკვირვებით, მწერალი „სიმბოლიზმის იმ შტოს განეკუთვნება, რომელსაც ჩვენ ნეორომანტიზმს ვუწოდებთ“. „ნეორომანტიზმის“ დეფინიცია პირველმა კიტა აბაშიძემ შემოიტანა ქართულ კრიტიკულ დისკურსში და მას, შემდგომ ვახტანგ კოტეტიშვილმაც გაიმეორა. აბაშიძის მტკიცებით, სწორედ შიო არაგვისპირელია მეთაური ახალი თაობის ქართველი მწერლებისა, ვინც ქმნის „იმ ნაწილებს, იმ სხვადასხვა ძაფს მიმართულებისას, რომლისგანაც უნდა აღმოცენდეს ჩვენი ახალი ლიტერატურა“. კიტა აბაშიძემ დაგვიტოვა არაგვისპირელის მხატვრული ტექსტების სიღრმისეული ანალიზი და ამავე წერილებში გამოთქვა არაერთი საყურადღებო მოსაზრება 90-იანი და 900-იანი წლების ქართულ ლიტერატურულ პროცესზე.

კიტა აბაშიძის კრიტიკულმა ნარკვევმა დავით კლდიაშვილზე შექმნა მყარი საფუძველი, რომელზედაც დამკვიდრდა მწერლის ტექსტების შემდგომი რეცეფცია. ძირითადი, დროით აპრობირებული და საყოველთაოდ გაზიარებული კრიტიკული აზრი აბაშიძეს ეკუთვნის. მკვლევარი კლდიაშვილის პორტრეტს მწერლისავე

სიტყვებით იწყებს, რაც ერთგვარი კრიტიკული კამერტონის მნიშვნელობას იძენს: „ეს კაცი პირდაპირ შეგეცოდებოდა, რომ თვით ამბავი სასაცილო არ ყოფილიყო“. აბაშიძემ, თვითონაც იმ კუთხის შვილმა, სადაც კლდიაშვილის პერსონაჟები ცხოვრობდნენ, ადვილად შეიცნო „შემოდგომის აზნაურების“ ტრაგედია და პირველმა გამოიყენა კრიტიკაში მწერლის განსაზღვრება პერსონაჟთა გარკვეული ტიპის დამახასიათებელ ლიტერატურულ ტერმინად. სწორედ გამოუვალ მდგომარეობაში ჩავარდნილ ადამიანთა ტრაგიზმი ათქმევინებს კრიტიკოსს, რომ კლდიაშვილის მთელი ეს დრამა ხელმოკლე კაცის ცხოვრების ნიადაგზეა აღმოცენებული, რომ ესაა კოლორიტული ფერწერულობით შექმნილი ეპოპეა გაჭირვებული და გაღატაკებული ადამიანებისა და დაუსრულებლად გაგრძელებული ურთიერთმოტყუების ჯაჭვური რეაქცია. აბაშიძე, კლდიაშვილის მსგავსად, თანაუგრძნობს შემოდგომის აზნაურებს, რადგან მათ უამრავი შრომა, ზნეობრივი და საზოგადოებრივი კომპრომისი სჭირდებათ ცხოვრებაში თავის გასატანად, მაგრამ კრიტიკოსისათვის ადამიანი მშვენიერი უნდა იყოს, მან თავი არ უნდა დაუხაროს ცხოვრების უღმობელ კანონს: „ცხოვრებას ქმნის, ცხოვრება წინ მიყავს აღშფოთებულ მეომარ მონას“. ამ სიტყვებში მოჩანს აბაშიძის კრედოს ერთერთი ძირითადი დებულება, რომელიც ილია ჭავჭავაძის აქტიური მოქმედებისაკენ მონოდეებას გვაგონებს. კლდიაშვილს კრიტიკოსი ფსიქოლოგიურ-რეალისტურ სკოლას აკუთვნებს (საბჭოთა კრიტიკა არაგვისპირელსაც და კლდიაშვილსაც კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლებად მიიჩნევდა – თ.ც.): „მწერალი ჩვენი ხალხის გარეგან მოვლენათა მაგიერ სულიერ მდგომარეობას გვიხატავს და ამით ფსიქოლოგ-რეალისტობს, თანაც მისი სიბრალულით აღსავსე ირონია ფილოსოფიურ-პესიმისტურ სახეს აძლევს მის მოთხრობებს“ (აბაშიძე 1971: 262). კიტა აბაშიძე იყო პირველი, ვინც ილია და კლდიაშვილი ერთმანეთს შეადარა. მიუხედავად მნიშვნელოვანი სხვაობისა, ის დავით კლდიაშვილს ილია ჭავჭავაძის პირდაპირ მემკვიდრედ აცხადებს. კრიტიკოსის თვალსაზრისით, სოციალური უკუღმართობა ილიას ეპოქასთან შედარებით, კლდიაშვილის ეპოქაში კიდევ უფრო გაზრდილია. თუ ილია ადამიანის სიბინძურეს გვიხატავს და კაცის შენდობასა და შებრალებას დამამცირებლად მიიჩნევს,



კლდიაშვილის სოციალურად ტანჯული გმირები კი ტალახში სვრიან ადამიანის დიდებულ სახეს, მაგრამ მწერალი მაინც იცოდებს მათ. აბაშიძისათვის ილიას დრო იყო ადამიანის ყოვლისშემძლეობაში დარწმუნების ხანა, ხანა ენერჯისა და იდეალებისა, ხოლო კლდიაშვილი ადამიანის სასონარკვეთილების პერიოდშია დაბადებული და გაზრდილი, როდესაც ადამიანი სანყალი, ბეჩავი და უძლური ქმნილებაა. საგულისხმოა, რომ აბაშიძეს, კლდიაშვილის დარად, ადამიანი მიუხედავად ყოველგვარი საზიზღრობისა, მაინც შესაბრალისად ესახება, რადგან მის ცოდვებში დიდი წილი საზოგადოებასა და მის ყოველ წევრს მიუძღვის. კიტა აბაშიძე ჭავჭავაძისა და კლდიაშვილის მსგავსებისას ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ჭავჭავაძე საზოგადოების ბედსა და იღბალს ადამიანისა და „მისი პირადობის განკარგულებისა და უფლების ქვეშ“ აყენებს, კლდიაშვილი კი კაცის ავსა და კარგს საზოგადოების ან პირადობისაგან დამოუკიდებელ გარემოებას აბრალებს. სწორედ ამაში ხედავდა კრიტიკოსი ილიასა და კლდიაშვილის სატირის განსხვავებულობის მთავარ მიზეზს. ჭავჭავაძის სატირა მას ვოლტერის უსასტიკეს სატირას აგონებს, კლდიაშვილი კი დიკენსისა და თეკერეის ნაზ, გრძნობიერ იუმორს ახსენებს. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ აბაშიძე თავის ეტიუდებში ქართულ მწერლობას ისტორიულ-შედარებითი მეთოდით განიხილავს (ბარათაშვილი – მიცკევიჩი, ბარათაშვილი – ბაირონი, ილია – ფლობერი, გ. წერეთელი – ზოლა.), მამ თავის პრინციპებს არც კლდიაშვილის პროზის შეფასებისას უღალატა. ქართულ კრიტიკაში ქრესტომათიურ ჭეშმარიტებად ქცეული კლდიაშვილის მსგავსება დიკენსსა და თეკერეისთან პირველად აბაშიძემ მიანოდა მკითხველს. აქვე გვინდა გავიხსენოთ კრიტიკოსის გულისტკივილით ნათქვამი სიტყვები, რომ საკმარისია ჩვენში რომელიმე ევროპელი სახელგანთქმული მწერალი ახსენო და მასთან ერთად ჩვენი რომელიმე მწერლის სახელიც მოიხსენიო, რომ: „მაშინვე ყიჟინას დაგაყრიან, ესა და ეს მწერალი დიდებულ ევროპელ მწერალს შეადარა და იმაზე მაღლა დააყენაო. საუბედუროდ ასეთ მოყიჟინეთა გუნდი საკმაოდ დიდია <...>, ჩვენ სრულიადაც არ გვაქვს სახეში ამ მწერალთა ერთმანეთთან დაპირდაპირება ან მათი ნიჭის ერთმანეთთან შედარება, რომ ერთი მეორეზე მაღლა ან დაბლა დავაყენოთ“

(აბაშიძე 1971 :209). კიტა აბაშიძემ დავით კლდიაშვილის კრიტიკული რეცეფციის ის მოდელი მოგვცა, რომელსაც დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა. ქართულმა კრიტიკამ გაიზიარა კლდიაშვილის გმირების აბაშიძისეული კონცეპტუალური თვალსაზრისი.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა კიტა აბაშიძის ორი ნერილი („ჩვენი ლიტერატურული ზნე-ჩვეულებანი“, 1909 და „ჩვენი ახალგაზრდა მწერლები“, 1913), სადაც ის ვრცლად განიხილავს სანდრო შანშიაშვილის თხზულებებს. აბაშიძე არ იყო დაზღვეული შანშიაშვილის გადაჭარბებული შეფასებისაგან, მაგრამ ეს ის კეთილგანწყობა და ყურადღებაა, რომელსაც კრიტიკოსი ყოველთვის იჩენდა დამწყები ახალგაზრდა მწერლებისადმი – „ჩემი რწმენა ყოველი მწერლის მიმართ კეთილი უნდა იყოს და ნაყოფიც კეთილი გამოიღოს“ – ასეთი იყო კიტა აბაშიძის, როგორც კრიტიკოსის პოზიცია. აბაშიძის ოპონენტები ფიქრობდნენ, რომ ახალგაზრდა ავტორების ქება „დამღუპველი სენი“ იყო და კიტას მათ „მესაფლავებოდას“ აბრალებდნენ. კრიტიკოსი მღელვარებით შენიშნავდა, რომ მესაფლავე თვით საზოგადოებაა: „შურით აღსავსე ნუმჰე და ჩვენი მწერლობა ჯაჭვებით აღსავსე ჯოჯოხეთი“.

სანდრო შანშიაშვილისათვის მიძღვნილ ნერილებში ჩვენ განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს კრიტიკოსის მსჯელობა ლიტერატურულ ურთიერთობებზე\*. აბაშიძემ, ერთ-ერთმა პირველმა ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში, მეცნიერულ საფუძველზე წამოჭრა იმ დროისათვის საკმაოდ აქტუალური (არამარტო საქართველოსთვის, არამედ მთელი ევროპისათვის) ლიტერატურული ურთიერთობების – ლიტერატურათა ურთიერთზემოქმედებისა და ურთიერთგამდირების პრობლემა. ამ საკითხის აღძვრის საბაზიზოგიერთი კრიტიკოსის მხრიდან შანშიაშვილზე უსამართლო თავდასხმა იყო, რომელსაც ფრანგი მწერლის როსტანის პლაგიატობას აბრალებდნენ. აბაშიძის შეხედულება ლიტერატურის ამ კარდინალურ საკითხზე უაღრესად მართებულია. ბუნებრივია, რომ მას, დღევანდელ თვალსაზრისთან შედარებით, პრობლემა რამდენადმე უფრო ვიწროდ ესმოდა და ლიტერატურული ურთიერთობის გან-

\* იხ. მოდებაძე ი. ციციშვილი თ. Становление грузинского литературоведения и теория компаративистики. (Страницы истории: Кита Абашидзе). `Caucasus Philologia`. 1(5) 2009. Пятигорск. 2009. 25-40.

საკუთრებით ერთ ფორმას, მხოლოდ ლიტერატურულ გავლენებს უსვამდა ხაზს. გავლენების, როგორც მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის, ისე ყოველი ეროვნული ლიტერატურის განვითარების ერთ-ერთ განმაპირობებელ ფაქტორად მიჩნევა უდავოდ სწორი პოზიციაა (ეს შეხედულება დამკვიდრებული იყო იმდროინდელ ევროპულ ლიტერატურათმცოდნეობაშიც, ხოლო აბაშიძემ უფრო სწორად წარმოსახა ეს პრობლემა, ვიდრე იგი ზოგიერთ იმ ეპოქის ქართველ და ევროპელ კრიტიკოსს ჰქონდა წარმოდგენილი – თ.ც.). აბაშიძის აზრით, იდეა არ შეიძლება შეიქმნას ერთი რომელიმე ერის მიერ, იგი მთელი კაცობრიობის მოღვაწეობის ნაყოფია და ერთი მეორის დახმარებითაა შექმნილი: „აზრთა ზრდისა და განვითარების ისტორია გვიჩვენებს, რომ ძნელია ამა თუ იმ აზრის, იდეის პირველშექმნელის მიგნება“ და სადამდეც კი „წვდება ჩვენი გონება, ვამჩნევთ, რომ აზრი გავრცელებული ამა თუ იმ ერში, არის შედეგი მეორე ერის ზემოქმედებისა, სხვა ერის ლიტერატურისა და გონების ნაწარმოების შესწავლის შედეგი“ (აბაშიძე 1971: 344).

აბაშიძე საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ლიტერატურული სესხება არასოდეს არ დაიყვანება სტიქიურ, უბრალო ასლგადაღებამდე, რომ იგი ყოველთვის გამიზნული და გააზრებულია. ამასთან დაკავშირებით კრიტიკოსი გვიხსნის, რომ არც ერთი ერი არ სესხულობს მეორისგან აზრს ბრმად, თუთიყუშივით კი არ იმეორებს მას, არამედ ნასესხებ აზრსა თავისებურებ ბეჭედს ასვამს და თავისებური სამოსელით მოსავს და იმდენად განასხვავებს, რომ თუ ღრმად არ ჩავუკვირდით, „თუ თანდათანობით არ ვსდიეთ ამ აზრის წვრთნასა და აღზრდას, ვერც კი გაიგებთ, საიდან წარმოსდგა იგი <...>, იდეათა განვითარება ყოველთვის მოდიოდა მიმბაძველობისა და წინააღმდეგობის გზით“ (აბაშიძე 1971: 343-345). აბაშიძის კატეგორიული მტკიცებით, სიუჟეტური ქარგის მსგავსება სრულიადაც არ ნიშნავს ნასესხობასა და მსგავსი თხზულების „ურთიერთისაგან წარმომავლობას“ (იმჟამინდელი ქართული კრიტიკისათვის უმრავლეს შემთხვევაში ყოველგვარი „ლიტერატურული სესხება“ პლაგიატობად იყო აღქმული). კრიტიკოსისათვის ამ შემთხვევაში განმსაზღვრელია მწერლის ინიციატივა და ის მნიშვნელოვანი გარემოება, თუ რამდენად გადასხვაფერებული იქნება ის აზრი და ფორმა, რომელიც მიმბაძველობით შექმნა ავტორმა. სწორედ ამის

მიხედვით უნდა ფასდებოდეს მწერლის ნიჭი – დარწმუნებულია კრიტიკოსი. მსოფლიო ლიტერატურისა და ნებისმიერი ნაციონალური ლიტერატურის განვითარების პროცესში ლიტერატურული გავლენების მნიშვნელოვან ფაქტორად აღიარება და დასაბუთება, ცხადია, ქართული კრიტიკის განვითარების ისტორიაში მნიშვნელოვანი წინგადადგმული ნაბიჯია. აბაშიძე ერთიმეორისაგან განარჩევს კომპარატივისტიკის ფუნდამენტურ ცნებებს, როგორცაა: ლიტერატურული გავლენები, სესხება, მიბაძვა. შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ტერმინთა მსგავსი დიფერენციაცია და მათი თეორიული გააზრების მცდელობა არამარტო აბაშიძის, არამედ იმდროინდელი ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის უდავო მიღწევაა. კიტა აბაშიძე თავის კვლევებში იყენებდა ისტორიულ-შედარებით მეთოდს, ევოლუციურმა სწავლებამ განაპირობა მისი თვალსაზრისის თავისებურება. ნებისმიერი ლიტერატურული მოვლენის შეფასებისას ის ცდილობდა მის განხილვას ზოგადი ლიტერატურული პროცესის ჩრდილში და ევროპულ (უმეტესწილად ფრანგულ) ლიტერატურაში მიმდინარე მოვლენებს ადარებდა. ცნობილია, რომ შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა (კომპარატივისტიკა), როგორც მეცნიერების დარგი, ევროპაში XIX საუკუნის მიწურულს იწყებს განვითარებას. კიტა აბაშიძე ამ საკითხებით XX საუკუნის დასაწყისში დაინტერესდა. კრიტიკოსის მიერ ლიტერატურული პროცესისა და მწერლობის ისტორიისადმი ასეთი მიდგომა სრულიად შეესაბამება იმდროინდელი ევროპული მეცნიერული აზროვნების დონეს. დაბეჯითებით შეიძლება იმის თქმა, რომ აბაშიძე იყო პირველი, ვინც ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში კომპარატივიზმის თეორიული საფუძვლები დაამკვიდრა.

კაცობრიობის არსებობის ისტორიის მანძილზე განსხვავებულ კულტურულ ეპოქებში, ერთი და იგივე არქეტიპური სიტუაციის, მოტივისა და სიუჟეტის ინტერპრეტაციისას ვლინდება კონკრეტული ეპოქისთვის დამახასიათებელი კულტურული მენტალობა და ავტორის სუბიექტური პოზიცია. აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კულტურათა მსგავსებასა და განსხვავებაზე ფიქრი და მსჯელობა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ნაციონალური იდენტობის ძიებასთან, რამაც ფართო გამოხმაურება ჰპოვა მსოფლიო და მათ

შორის, ქართულ ლიტერატურაში. ძალზედ ხშირად დასავლეთ-აღმოსავლეთის ოპოზიცია „ჩვენიანი-უცხო“ ოპოზიციის გაგებასთან იგივეება და მხატვრულად აისახება განსხვავებული მენტალობით გამონეულ კონფლიქტებსა და ნაციონალურ ხასიათში. ეს პრობლემა განსაკუთრებული სიმძაფრით მე-20 საუკუნის დასაწყისში იჩენს თავს, როდესაც დიქტომიაში დასავლეთი-აღმოსავლეთი აშკარად იკვეთება ცივილიზაცია – ველურობის (აღქმული, როგორც ბუნებრიობა, სიახლოვე პირველსაწყისთან) სიმბოლური ცნებები. ქართულ მწერლობა მეოცე საუკუნის დასაწყისში ანტიკური ცივილიზაციის მემკვიდრეობით, ბერძნულ-რომაული მითოლოგიითა და მხატვრული ლიტერატურით ინტერესდება. ამ კულტურულ ფონზე ჩვენ ყურადღებას იპყრობს სანდრო შანშიაშვილის (შვეიცარიაში ყოფნის პერიოდში) ბერძნულ მითებზე შექმნილი პოემები: „მედეა“, „რენე და დემეტიკა“ და „პარისი და ელენე“. ამ პოემებიდან გამოვყოფდით „მედეას“. ტექსტში მედეას სახის რეცეპცია მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართული კულტურული მენტალობის პოზიციიდანაა დანახული. კიტა აბაშიძის თვალსაზრისით, ბერძნები მედეაში უცხო (არა ბერძენ) ბარბაროს ხედავენ, „წრეგადასულ, არაადამიანურად გაბოროტებულ ქალს“ და ამიტომაც კოლხი მედეას „დამცირებასა და გაუპატიურებასაც არ ერიდებიან“, თვით იაზონი მას ველური ქვეყნიდან ჩამოსულ ურჩხულად და ბარბაროსად მოიხსენიებს, „ელინთ თქმულება მას ყოველ ცუდ საქმეს აკისრებინებს“. შანშიაშვილისათვის კოლხეთის ველურ ქვეყნად მოხსენიება მიუღებელია. კრიტიკოსი მწერალს პოზიციას უწონებს, რადგან ავტორი უფრო საღი თვალთ უყურებს მოვლენებსა და ცვლილება შეაქვს ამ „ზღაპრულ გადმოცემაში“. მისი მედეა ბევრად ადამიანურია და ქართველის „გულსა და გონებას უფრო ხვდება“. „ექვი არ არის, ჩვენ მგოსანს უნდოდა მედეა და მისი ამბავი მრავალგვარად მოტყუებული და გაბაიბურებული საქართველოს სიმბოლურ სახედ შეექმნა“ (აბაშიძე 1971: 464). „მედეაში“ ცოლ-ქმრული ოჯახური კონფლიქტი სხვადასხვა „ქცევითი მოდელის“ (ემოციურობა – თავშეკავება) დაპირისპირებაში გადაიზარდა. კიტა აბაშიძის წერილში აშკარად იგრძნობა შეხმიანება მე-19, მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე საერთოევროპული კულტურ-

ული კონტექსტისათვის დამახასიათებელ მსჯელობასთან თემაზე – აღმოსავლეთი და დასავლეთი (გრძნობა და რაციო)\*.

მეოცე საუკუნის დასაწყისში იოსებ გრიშაშვილის პოეზიის გარშემო ატეხილი ცხარე კამათის მთავარი მიზეზი პოეტის „სასიყვარულო ლირიკა“ გახლდათ. კამათში სხვადასხვა თაობისა და შეხედულების მქონე ლიტერატორები იღებდნენ მონაწილეობას. გრიშაშვილის პოეზიაში არსებულმა „შედარებით თამამმა ეროტიულმა ნაკადმა“ ურთიერთსაწინააღმდეგო, ხშირ შემთხვევაში ურთიერთგამომრიცხავი თვალსაზრისი დაამკვიდრა. ერთი მხარე, მის პოეზიას, როგორც წმინდა წყლის პორნოგრაფიას, ისე უყურებდა, მეორე მხარე კი მას „მაღალი რანგის ეროტიულ პოეტად“ მიიჩნევდა. გრიშაშვილის თანადროული ქართული კრიტიკა ხშირ შემთხვევაში ამ ორ ცნებას – ეროტიზმსა და პორნოგრაფიას აიგივებდა, ერთნაირ მნიშვნელობას ანიჭებდა და მწერლისათვის სამარცხვინო და მიუღებელ მოვლენად სახავდა. კიტა აბაშიძის 1913 წელს დაბეჭდილი წერილი „ჩვენი ახალგაზრდა მწერლები“ მგოსნის ნიჭისა და უნარის პირველი საჯარო გამოცხადება იყო. კრიტიკოსის აზრით, გრიშაშვილის ლექსები ეროტიული ხასიათის პოეზიის ნიმუშებია და მას საერთო არაფერი აქვს პორნოგრაფიასთან. კრიტიკოსი დარწმუნებულია, რომ ეროტიზმი ახალგაზრდა პოეტის შემოქმედებაში მხოლოდ მოსაწონი ფაქტორია, რადგან მწერალი ამ დროს სრულად შეიგრძნობს „მთელ ფატალიზმს სიყვარულისას“. ეროტიზმთან დაკავშირებით გვინდა გავიხსენოთ საფრანგეთში შემდგარი გახმაურებული სასამართლო პროცესი. „მადამ ბოვარის“ ავტორი გუსტავ ფლობერი საბოლოოდ გაამართლეს, მიუხედავად იმისა, რომ რომანში „უბინოების შეურაცხმყოფელი ადგილები“ საზოგადოების მხრიდან სასტიკ გაკიცხვას იმსახურებდა. მწერალმა განაცხადა, რომ პატივს მიაგებს „ზნეობასა და ყოველივეს,

\* იხ. Modebadze I. Tsitsishvili T. Artistic Personification of Opposites: analysis (XXth century Georgian poetry). ჩომპარატივე იტერატურე: რცქვეტყვეს ინ იტერატურე ანდ ჩულტურეს. ეტერ ანგ – 16ტერნატიონალ ცადემიკ უბლისჰერ.რანკფურტ. ერმანყ. 2013. პაგეს 284-297.

ციციშვილი თ. მოღებაძე ი. „მედეა კორინთოშ“ მე-20 საუკუნის ქართულ ლიტერატურულ დისკურსში. მითოსური აზროვნება, ფოლკლორი და ლიტერატურული დისკურსი. ევროპული და კავკასიური გამოცდილება. შ.რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. მე-5 საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. თბ. 2012. გვ.170-177.

რაც რელიგიურ მორალს“ შეეხება. სამაგიეროდ, შარლ ბოდლერი გაასამართლეს „უხეში და შეურაცხმყოფელი რეალიზმისათვის“ და „ბოროტების ყვავილები“-დან ექვსი ლექსი აკრძალეს. გაზეთები წერდნენ, რომ „ბილნი რომანი „მადამ ბოვარიც“ კი „ბოროტების ყვავილებთან“ შედარებით გაცილებით უფრო „მორალური ტექსტია“. ბუნებრივია, რომ იმ პერიოდის საქართველოშიც ლიტერატურაში ეროტიკა მწვავე დისკუსიის საგანს წარმოადგენდა.

კიტა აბაშიძე პირველი ქართველი კრიტიკოსია, ვინც მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში ეროტიზმსა და პორნოგრაფიას შორის ზღვარი გაავლო. ის სიყვარულს უწოდებს ტაძარს, სადაც სოციალური თუ პოლიტიკური უკუღმართობით აღსავსე ქვეყნის შვილებს შეუძლიათ ბედნიერება ჰპოვონ. ეროტიზმის წინ წამოწევას ლირიკაში კრიტიკოსი იმანენტურ, შინაგან ცვლილებებს უკავშირებს, რაც აშკარად ჩანს იმ დროინდელ ქართულ ლიტერატურაში. იოსებ გრიშაშვილს აბაშიძე „ეროტიულ პოეტად“ მოიხსენიებს და სიტყვა ეროტიზმში ვერავითარ სამარცხვინოსა ან დასაწუნებელს ვერ ხედავს. პირიქით, კრიტიკოსისათვის გაუგებარია, როგორ შეიძლებოდა ახალგაზრდა პოეტს ზურგი ექცია და თავი აერიდებინა ამ თემატიკისათვის. მისთვის მთავარია, რომ ეს გრძნობა სრული სინრფელით იყოს შემოსილი და პოეტის შინაგან „მე“-ს ეხმაურებოდეს. „ეროტიული ე.ი. სიყვარულის, ტრფობის, მიჯნურობის მგალობელი პოეტი ყოველივე პატივისცემის ღირსია“, – ასკვნის აბაშიძე.

კიტა აბაშიძემ განსაზღვრა გრიშაშვილის შემოქმედების ეთიკური ასპექტი და მასში ბინიერი ვერაფერი შენიშნა. მაგალითისათვის მას „ელინთა მთელი კულტურა“ მოყავს, რომელიც სიყვარულის გაღმერთებით იყო ძლიერი, მომხიბვლელი და წარმტაცია. აბაშიძის მტკიცებით, კაცობრიობას არ ექნებოდა ჰომეროსის „ილიადა“, რომ მისი შემქმნელი გამსჭვალული არ ყოფილიყო ყოველად ხორციელი, თავბრუდამხვევი, დამათრობელი გრძნობით. კრიტიკოსი ერთმანეთს უპირისპირებს ბიზანტიურ და რენესანსის კულტურას. მას ბიზანტიურ მხატვრობის „დაღმეჭილი“ სახე და „მოკურნჩხული“ ტანი თვალწინ წარმოუდგენს იმ ადამიანს, ვისაც ცოდვა კისერზე დასწოლია და მისგან საცოდავად იკლავება, ხოლო იტალიური რენესანსის- მიქელანჯელოს, ტიციანის, კორეჯოს

და სხვათა მხატვრობაში, ის ლალ, თავისუფალ, წარმტაც ხორცსა და მის მომაჯადოვებელ ძალას ხედავს, „მათ ხელოვნებას პირუტყვული არაფერი ეტყობა. მათი ნაწარმოებები ხორციელების სახით ავლენს ყოველივეს, რაც არის ცხოვრებაში დიდებული და ზეალ-მტაცია“ (აბაშიძე 1971: 477). პორნოგრაფია კრიტიკოსს ეროტიზმის ჰიპერტროფიად, გადაჭარბებად და გადამლაშებლად ეჩვენება. აბაშიძისათვის პორნოგრაფიულ ლიტერატურას მგრძნობელობის უაღრესი გაშიშვლება, ფიზიოლოგიური ხორციელების დაუფარავი ჩვენება და ვულგარულობა ახასიათებს. ნიშანდობლივია ის გარემოებაც, რომ კრიტიკოსი პორნოგრაფიის გაჩენას დასწრეულულ საზოგადოებას და ზნეობრივი დაცემისა და დაქვეითების ეპოქებს უკავშირებს, როდესაც ადამიანის პირუტყვული თვისებები თავს ნამოყოფენ და ავიწყებენ მას ადამიანობას, საშინელი სიმძაფრით აღიძვრიან არაადამიანური მისწრაფებები, „ჭამისა და სმის მადა უძიროა, სქესობრივი ინსტიქტები გამხცეცების გზას დაადგებიან და იმ უკიდურესობამდე მიდიან, რომ ბუნებრიობასაც გვერდს უქცევს <...>. მთელი სახელმწიფო ერთი პატარა ჯგუფის ქეიფზეა დამოკიდებული, ყოველი ადამიანური გრძნობა და უფლება შელახულია და მხოლოდ ამ ჯგუფის კაპრიზებია დაყენებული საკურთხეველზე“ (აბაშიძე 1971: 168. 481). კიტა აბაშიძის თვალსაზრისით, ეროტიზმი განყენებული ცნება კი არ არის, არამედ ის ცხოველმყოფელი ძალაა, რომელიც ჩვენი ცხოვრების სხვა მოვლენებთან არის დაკავშირებული. კრიტიკოსი გრიშაშვილის ეროტიკას ალ. ჭავჭავაძის ეროტიკას ადარებს და გვიმტკიცებს, რომ თუ ჭავჭავაძე პირად ქერქში იყო გამომწყვდეული და ცდილობდა თავი გაეთავისუფლებინა იმ საერთო ტკივილისაგან, რაც მას უაღრესად ტანჯავდა, გრიშაშვილი სიყვარულს- სქესობრივ გრძნობას მთელ პრინციპად შექმნის და „ცხოვრების სარჩულად“ აღიარებს. აბაშიძემ პოეტის ადრეულ ლირიკაში დიდი ზნეობრივი ძალა დაინახა. ეს იყო იმ ფსიქოლოგიური ფაქტორის შემჩნევა, ხაზგასმა, სიყვარულის ძალისა და მისი ამ ფორმით გამოხატვის როლის მნიშვნელობის აღიარება, რომელიც გრიშაშვილის პოეტურ სამყაროს ახასიათებს. კრიტიკოსმა „მინიერში“ მხოლოდ სიმაღლე და სიფაქიზე დაინახა\*.

\* იხ. ციციშვილი თ. იოსებ გრიშაშვილის „ეროტიული ლირიკის“ კრიტიკული რეცეფცია, როგორც იმდროინდელი სოციალ-კულტურული პროცესების მაჩვენებელი (10-იანი და 20-იანი წლები). ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემე-



კიტა აბაშიძეს შეუმჩნეველი არ დარჩენია ლიტერატურულ სივრცეში მიხილ ჯავახიშვილის გამოჩენა და მას ერთერთი პირველი, მოკლე, მაგრამ მრავლისმთქმელი წერილით გამოეხმაურა. კრიტიკოსს ამჯერადაც არ უმტყუნა ალლომ, როდესაც ჯავახიშვილი ახალგაზრდა მწერალთა შორის გამოარჩია, „უეჭველი დიდი ნიჭი“ უწინასწარმეტყველა და მკითხველის ყურადღება მხატვრის საუცხოო, თავისებურ წერის მანერაზე გაამახვილა. აბაშიძის შეფასებით, ჯავახიშვილის წერის მანერაში „ნატურალიზმი და რომანტიზმი“ „მედულაბებული“. კრიტიკოსს ამ მანერით დანერილად ესახება „უპატრონო“, „ჩანჩურა“, „მეჩექმე გაბო“. ჯავახიშვილის „თავდავინწყება“ მისთვის იდეალური მხატვრული ტექსტია, რადგან აბაშიძის კონცეფციის თანახმად, ხელოვნური ნაწარმოები, რომელსაც ძლიერი ვნება არ ამოძრავებს, მკვდარია, რადგან ტექსტში ყოველთვის ვნებების სხვადასხვა მხარის ძლიერი და შეუდარებელი „მხატვრული გაგება და ანალიზი“ უნდა იყოს მოცემული.

რაც შეეხება კიტა აბაშიძის დამოკიდებულებას ცისფერყანწელეებისადმი, ვის პოეზიასაც ის მომავალი ქართული ლიტერატურის „ერთ ფრიად მნიშვნელოვან საძირკვლად“ მოიაზრებს, ჩვენ არ ვეხებით ამ საკითხს, რადგან ქართულ კრიტიკულ დისკურსში ამ თემას არაერთი საგულისხმო წერილი ეძღვნება.

კიტა აბაშიძის მსოფლმხედველობა, პოლიტიკური მოღვაწეობა, ფედერალისტობა (ის აქტიურად იყო ჩაბმული პარტიათა შორის გამართულ პოლემიკაში), დაუფარავი ევროპოცენტრიზმი, რუსეთის კოლონიური რეჟიმის წინააღმდეგ შეურიგებელი პოზიცია საბჭოთა სახელმწიფოს არსებობის გარკვეულ ეტაპზე მას მიუღებელ ფიგურად ქმნიდა. კრიტიკოსის პოზიცია ნათლად ჩანს მოყვანილ ვრცელ ამონარიდში: „რუსეთმა თავისი ლიტერატურა სწორედ მახვილით გაავრცელა, იმ აზრით, რომ რაკი რუსეთმა პოლიტიკური ძლიერება მოიპოვა, მისი ლიტერატურაც საყურადღებოდ შეიქმნა“ (აბაშიძე 1971: 290). „ჩვენი ლიტერატურა დიდსა და უდიდეს კრიზისს განიცდის. რუსეთის ლიტერატურისა და ცხოვრების აყვავება ჩვენთვის დიდად საშიშარი „მტერია“. თავის დღეში რუსეთის გარყვნილი ბიუროკრატია იმ დღეს ჩვენ ვერ დაგ-

---

ბი. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. მე-3 საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. თბ. 2010. გვ.480-491.

ვაყენებდა გარუსებისა და გადაგვარების მხრივ, რასაც ახალი რუსეთი გვიზამს. ძველი რუსეთი საერთო ზიზლს ინვევდა ყველა დამონებულ ხალხში <...> ადვილი შესაძლებელია, ის რაც ვერ შესძლო ცეცხლმა და მახვილმა მშვიდობიანმა განწყობილებამ მოახდინოს და ჩვენი ლიტერატურა და კულტურა საუკუნოდ დასახიჩრდეს“ (აბაშიძე 1971: 321). ამ სიტყვებს რეჟიმი არასოდეს დაუვინწყებდა. კიტა აბაშიძე იყო პირველშემფასებელი მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში მიმდინარე პროცესებისა, მან უდიდესი მისია შესრულა ეროვნული მწერლობის სისტემური კვლევის სფეროში და ქართული სალიტერატურო კრიტიკა შესაბამისობაში მოიყვანა იმდროინდელ მსოფლიო კრიტიკულ და მეცნიერულ აზროვნებასთან. ჩვენ ვეთანხმებით მანანა კვატაიას პოზიციას, რომ კიტა აბაშიძის „ეტიუდები“ „ქართული მწერლობის ნაციონალური კანონის ჩამოყალიბებასა და რეფორმირებასაც ემსახურებოდა“ (კვატაია: 2017: 254). კიტა აბაშიძესთან მიმართებაში ჩვენ არაერთგზის აღვნიშნეთ, რომ აბაშიძე იყო პირველი ქართულ კრიტიკაში და მართლაც ის იყო პირველი ლიტერატურათმცოდნე, ვინც მე-19 საუკუნის მიწურულსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში ქართულ კრიტიკულ დისკურსში ზემოთმოყვანილი საკითხები საზოგადოების სამსჯავროზე გამოიტანა. წერილი გვინდა დავამთავროთ კონსტანტინე გამსახუდიას სიტყვებით, რომ კიტა აბაშიძის დადგმულ სამანებს ძვრა ვერავინ უყო ჩვენს მწერლობაში.

## **დამონებანი:**

**აბაშიძე 1971:** აბაშიძე კ. *ცხოვრება და ხელოვნება*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1971.

**აბაშიძე 1962:** აბაშიძე კ. *ეტიუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1962.

**კვატაია 2017:** კვატაია მ. „კიტა აბაშიძე – ახალი ქართული ლიტერატურული კანონის რეფორმატორი“. *ლიტერატურული ძიებანი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2017.

**მოდებაძე ... 2009:** Модებაдзе И. Цицишвили Т. *Становление грузинского литературоведения и теория компаративистики*. (Страницы истории: Кута Абашидзе). “Caucasus Philologia“. 1(5) 2009. Пятигорск. 2009.

**მოდებაძე ... 2013:** Modebadze I. Tsitsishvili T. *Artistic Personification of Opposites: analysis (XXth century Georgian poetry)*. Comparative Literature: Archetypes in Literature and Cultures. Peter Lang – International Academic Publisher. Frankfurt. Germany. 2013.

**ციციშვილი ... 2012:** ციციშვილი თ., მოდებაძე ი. „მედეა კორინთოში“ მე-20 საუკუნის ქართულ ლიტერატურულ დისკურსში. მითოსური აზროვნება, ფოლკლორი და ლიტერატურული დისკურსი. ევროპული და კავკასიური გამოცდილება“. შ.რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. V საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. თბილისი: 2012

**ციციშვილი 2010:** ციციშვილი თ. „იოსებ გრიშაშვილის „ეროტიული ლირიკის“ კრიტიკული რეცეფცია, როგორც იმდროინდელი სოცო-კულტურული პროცესების მაჩვენებელი (10-იანი და 20-იანი წლები)“. ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები. შ. რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. III საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. თბილისი: 2010.

კიტა აბაშიძე –  
ქართული მოდერნიზმის წინამორბედი

„სიმბოლიზმს ჩვენში... თავისი დასტური უთხრეს არჩილ ჯორ-ჯაძემ და კიტა აბაშიძემ. ამ ორი პიროვნებით იწურება ქართული ესტეტიური კულტურა გრ. რობაქიძემდე...“ – ტიციან ტაბიძის დღეს უკვე ქრესტომატიულად ქცეული ამ სიტყვებით დამკვიდრდა ჩვენი თაობის მეხსიერებაში კიტა აბაშიძის სახელი (ტაბიძე 1916: 123). „ცისფერყანწელთა“ მიერ თავიანთ საპროგრამო წერილში მისი მოღვაწეობის ასეთი შეფასება, ცხადია, პირდაპირპროპორციული იყო ახალი თაობის მომავალი შემოქმედებითი ცხოვრების მართებული პროგნოზირებისა, რომლის დემონსტრირება მაშინ კიტა აბაშიძემ მოახდინა. ამგვარი რამ კი, თუ გავითვალისწინებთ მაშინდელ კულტურულ გარემოს, არც თუ ისე ადვილი განსაჭვრეტი იყო.

გიორგი აბაშიძე, რომელმაც ყველაზე ვრცელი ნაშრომი უძღვნა XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის ამ გამორჩეულ მოღვაწეს (გ.აბაშიძე, კიტა აბაშიძის ცხოვრება და მოღვაწეობა, თბ. 1964), საგანგებოდ საუბრობს კიტა აბაშიძის შემოქმედებისადმი ქართული საბჭოთა ლიტმცოდნეობის დამოკიდებულების (ეს კი, ფაქტობრივად, ობიექტური და სრული კვლევა-ძიების ტაბუირებას გულისხმობს) რეალურ მიზეზებზე: ა) კიტა აბაშიძის სოციალისტ-ფედერალისტური პარტიის წევრობა, რის გამოც მას „იდეალისტსა და რეაქციონერს“ უწოდებდნენ; ბ) ფრანგი ფილოსოფოსის ფერდინანდ ბრუნეტიერის ევოლუციის თეორიის მიმდევრობა, რაც იდეალისტური ფილოსოფიის მიმდევრობას ნიშნავდა და არანაკლებ მიუღებელი იყო წითელი რეჟიმისთვის. ამასთან საგულისხმოა, რომ მეორე მაინც პირველის გადასაფარად იყო გამოყენებული და მეცნიერული მიდგომის იმიტაციას წარმოადგენდა. აქვე შეიძლება დაგვემატებინა ილიას მკვლევრობისადმი მიძღვნილი კიტა აბაშიძის ცნობილი პუბლიცისტური წერილი „ჯვარს აცუეგე, ჯვარს აცუე“ და მივიღებდით სრულ ჩამონათვალს იმ პრე-

ტენზიებისა, რომელიც წლების მანძილზე შეუძლებელს ხდიდა მისი მრავალმხრივი და ნაყოფიერი საქმიანობის ადეკვატურ ანალიზს.

არადა, კიტა აბაშიძის არა მარტო ლიტერატურულ-პუბლიცისტური, არამედ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, ეკონომიკური, საქველმოქმედო მოღვაწეობის შესახებ თავის დროზე ბევრი თანამედროვე წერდა: მაგ., დავით კლდიაშვილი, გრიგოლ რობაქიძე, შალვა ამირეჯიბი, დიმიტრი უზნაძე, კონსტანტინე გამსახურდია. დიმიტრი უზნაძე, მაგალითად, კიტა აბაშიძეზე საუბრობს როგორც ორი საუკუნის მიჯნის „ქართული კულტურის უძლიერეს პიროვნულ ფაქტორზე“, რადგან მრწამსით ილიელი, განათლებით ევროპული ტიპის ინტელექტუალი, კიტა აბაშიძე სავსებით ლოგიკურად იქცა ქართული მწერლობის ისტორიის ანალიტიკოსად და სისტემატიზატორად, მის მიერვე შექმნილ „მართებულ ევროპაცენტრისტულ კონტექსტში ქართული ლიტერატურული კანონის რეფორმატორად“ (კვატაია 2017: 261). სხვათა შორის, ევროპაცენტრისტული კონტექსტის სწორად შეფასების უნარი, რომელიც გამოარჩევდა კიტა აბაშიძეს და რაც ჩვენი კულტურის ფართოდ გააზრების ერთადერთი სწორი მიმართულება იყო, თურმე ნუ იტყვივით, საკუთარი ერის შემოქმედებით უნარში ღრმად დაეჭვებულ მონიჰილისტო ელემენტებს „შეურაცხყოფას“ აყენებდა. კიტა აბაშიძე წერილში „ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობანი“ დაუფარავად და გულისტკივილით აღნიშნავს კიდევ ამ ფაქტს: „ჩვენში საკმარისია ახსენო რომელიმე ევროპიელი სახელგანთქმული მწერალი და მასთან ერთად ჩვენი რომელიმე მწერლის სახელიც მოიხსენიო, მაშინვე ყიჟინას დაგაყრიან: ესა და ეს მწერალი ამა და ამ დიდებულ ევროპელ მწერალს შეადარა და იმაზეც მაღლა დააყენაო. საუბედუროდ, ასეთ მოყიჟინე გუნდთა რიცხვი საკმაოდ დიდია ჩვენს დაქვეითებულსა და გადაგვარებულ საზოგადოებაში...“ (აბაშიძე 1971: 202).

საბედნიეროდ, თანამედროვე მკვლევრებმა (თ. ციციშვილი, ლ. ავალიანი, თ. ვასაძე, ბ. წიფურია, მ. ჯალიაშვილი, მ. კვატაია) ღრმად შეისწავლეს და განსხვავებული რაკურსით წარმოადგინეს კ. აბაშიძის ნაშრომები. პირველ ყოვლისა, გამოიკვეთა ქართული ლიტერატურული პროცესის უწყვეტობისა და მთლიანობისთვის

„ეტიუდების“ მნიშვნელობა. ეს იდეა გამყარებული იყო ბრუნეტიერის ნაშრომზე „გვართა ევოლუცია ლიტერატურის ისტორიაში“ დაყრდნობით. ავტორისეული კონცეფცია კი ცხადყოფდა ევროპული ლიტერატურული მიმდინარეობების (იგულისხმება რომანტიზმი, რეალიზმი, სიმბოლიზმი) ძირითადი პრინციპებისადმი ქართული მწერლობის ერთგულებას, უფრო ზუსტად კი თანმიმყოლობას, მათი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური იდეალების ათვისების საკმაოდ ორიგინალური პრაქტიკის დამკვიდრებას.

კიტა აბაშიძის ერთგვარი წინასწარმეტყველება იმის შესახებ, რომ რეალიზმი, მით უფრო ნატურალიზმი, აუცილებლად უნდა ჩანაცვლებულიყო პარადიგმატულად მკვეთრად განსხვავებული მოდერნიზმით, სწორედ ლიტერატურის ევოლუციური განვითარების იდეის გამოძახილი იყო. სოციალისტ-ფედერალისტური პარტიის კიდევ ერთი ლიდერი არჩილ ჯორჯაძე თავის „წერილებში ხელოვნებაზე“ ამის შესახებ ბევრს და არგუმენტირებულად წერდა. კიტა აბაშიძეც სრულად იზიარებდა არა მარტო ლიტერატურის, არამედ კულტურის სხვა სფეროების განახლების, მათი ევროპეიზების დროის მიერ მკვეთრად დასმულ მოთხოვნებს. იგი უშეცდომოდ მიაინიშნებდა იმ წინაპირობებზე, რომლებიც მოსალოდნელ ცვლილებას განაპირობებდნენ. აი, ერთი ასეთი შეფასება: „მშრალი სენტენცია, დოგმატური მოძღვრება ჩვენს დროში, როცა ყოველივე რწმენა ეჭვის ქვეშ არის დაყენებული, ალარავისთვის არაფერ საინტერესოს შეადგენს. შაბლონური ქვეშარიტება ალარავის ყურადღებას არ იპყრობს. მეცნიერებამ და ფილოსოფიამ ისე გაგვიფართოეს ჩვენი მხედველობის არე, რომ ძნელად დაგვანტერესებს ვინმე რაიმე მოვლენის ფოტოგრაფიული გადმოღებით. ფოტოგრაფია კი არა სინემატოგრაფიცი ვერ გვაკმაყოფილებს, რადგან ხილული მოვლენების ქვეშ უხილავს ვიძიებთ და „მოვლენათა შორის დაფარულ კავშირს“ ვეჭანებით. მწერალს, რომლისთვისაც ბუნებას მიუნიჭებია უფრო ნაზი გრძნობიერება და ფაქიზი ნერვები, ვინემ უბრალო მოკვდავისათვის, ვალად ადევს ის გვაჩვენოს და დაგვისურათოს, რასაც უბრალო მოკვდავი ვერ შენიშნავს და საგნის არსებითი მხარე რაიმენაირად მოგვიახლოვოს. ეს სურვილი ე.წ. მწვავე და საუკუნო კითხვების გადაწყვეტისადმი უფრო ძლიერად აქვს გამჯდარი დღევანდელ კაცობრიობას,

რადგან ვერც პოზიტიურმა ფილოსოფიამ, რომლისგან მოელოდნენ ხსნას და შველას, ვერ გაუმართლა იმედები ... (აბაშიძე 1971: 262 ცხოვრება და ხელოვნება, 1899 წლის ქართული სიტყვაკაზმული მწერლობა). ამ სიტყვების ავტორი კარგად გრძნობს იმ არსებით განსხვავებას, რაც გუშინდელსა და მომავლის მხატვრულ აზროვნებას შორის იქმნება, პოზიტივიზმით ნაკვები ცნობიერების ამონურვასა და სახეცვლილებას. სწორედ ამით აიხსნება, კ. აბაშიძის როგორც კრიტიკოსისა და ესთეტიკის გამახვილებული ინტერესი ახალი შემოქმედებითი თაობისადმი. როგორც კ. გამსახურდიას მიერ თავისი მოამაგისადმი (მუდმივად მხარს უჭერდა ნიჭიერ ახალგაზრდას, მისივე ინიციატივით დაენიშნა სტიპენდია) გაგზავნილი წერილიდან ჩანს, კიტა აბაშიძე თავისი ავტორიტეტით სერიოზულ გავლენას ახდენდა ქვეყნის სამსახურისთვის მოწოდებულ ახალგაზრდებზე: „მე და ჩემი ამხანაგები – ნერს კ. გამსახურდია – გისმენდით ბავშვობიდან – ნიგნებში თუ თეატრში, ხალხში თუ საზოგადოებაში. თქვენ გაგვიღვიძეთ, თქვენ ავვინთეთ გულში ის ნაპერწკალი, რომელიც დღეს ალად ქცეული მოსდებია ჩვენს ჭაბუკურ გულებს...“ (გამსახურდია 2003: 57). ცნობილია, რომ გრ. რობაქიძე, ი. გრიშაშვილი, მ. ჯავახიშვილი თუ ს. შანშიაშვილი დიდად აფასებდნენ კიტა აბაშიძის მაღალპროფესიულ და უაღრესად საგულისხმო გამოხმაურებებს. მაგ. მ. ჯავახიშვილის მოთხრობამ „თავდავინწყება“ კრიტიკოსის მაღალი შეფასება დაიმსახურა: „ჩვენს პროზაში ცხოვრების სიხარულით შეფერადებული სურათები ჩნდებიან. სიცოცხლის გამაცისკროვნებელი გრძნობებით თავდავინწყებული გატაცება ემჩნევა ზოგიერთ ნაწერს, რაიც სულ ახალი მოვლენაა ჩვენი პროზისათვის. მაგალითად, ადამაშვილი... მოთხრობა „თავდავინწყება“ ნამდვილი შედეგია, ხელოვნების გამარჯვებაა“. როგორც მწერლის ქალიშვილი, ქეთევან ჯავახიშვილი აღნიშნავს, მწერალს საგანგებოდ ამოუწერია კ. აბაშიძის რეცენზიის ეს ფრაგმენტი, რაც მსგავსი ობიექტური კრიტიკისადმი მის დამოკიდებულებას ადასტურებს (ჯავახიშვილი 1991: 93). იგივე შეიძლება ითქვას გრ. რობაქიძის მიერ დაკვალიანებულ და „სანქცირებულ“ ქართველ სიმბოლისტებზე, რომელთა პირველ ნაბიჯებს, როგორც ცნობილია, საზოგადოების მხრიდან მკვეთრად უარყოფითი რეაქცია მოჰყვა. ამ პროცესში კიტა აბაშიძის მიერ შესრულებულ როლს

დადებითად აფასებს დავით კლდიაშვილი თავისი მოგონებების ნიგნში „ჩემი ცხოვრების გზაზე“: „მან მიმართა მრავლად შეკრებილ საზოგადოებას კაფე „სამოთხეში“, როცა პირველად აქ გამოვიდნენ დემონსტრაციით ქართველი პოეტები – „ცისფერი ყანწები“. ბევრს არ მოეწონა ახალგაზრდების მედიდური დეკლარაცია, ლექსები მათ მიერ წაკითხული, მათი განმარტება თავიანთ ზრახვათა. შეიქმნა კამათი, შემდეგ ცხარე დაობა, დაბოლოს თავშეუკავებელი მიმართვა ზოგიერთ დამსწრეთაგან. და ამ ალელვებულ საზოგადოებაში საოცარი ...იყო კიტა მის მიერ ნათქვამ სიტყვით, მის მიერ სიმპატიის გამოსახვით ახალი ძალებისადმი, მისი იმედიანობით და ნდობით ამ ახალ ძალებისადმი. კიტამ დაამშვიდა ალელვებული შეკრებილობა და საყურადღებოდ გახადა ამ ახალგაზრდათა მისწრაფება და სურვილი. მას ღრმად ახარებდა ახალი ძალების გამოსვლა და ამუშავება...“ (კლდიაშვილი 1961).

ნიშანდობლივია, რომ 1916 წლის 13 მარტის გაზეთი „სამშობლო“ მკითხველს იმავე მოვლენის უკიდურესად ნეგატიურ ინფორმაციას აწვდის. ლიტერატურულ შეხვედრას სოციალისტ-ფუტურ-რისტული თავყრილობა ეწოდა, რაც სოციალისტ-ფედერალისტური პარტიის მიმართ „ცისფერყანწელთა“ სიმპატიის აქცენტირებაც იყო, ხოლო პაოლო იაშვილის – „კრიტიკოსისგან (ეს, ცხადია, კ. აბაშიძეა – ნ.კ.) გათამამებული სადღეისო გმირი“. კიდევ ერთი დეტალი: თურმე „ჩვენი ფუტურისტები“ გატყუებისაგან კიტა აბაშიძეს დაუხსნია“. შედეგად გაზეთ „ჩვენი მეგობრის“ 1916, №10-ში ქვეყნდება კიტა აბაშიძის მიმართვა სათაურით „გონს მოდით!!!“: „ერთი აყალ-მაყალია, ერთი ყაყანია, ერთი დავიდარაბა!!! – ვკითხულობთ აღნიშნულ მიმართვაში – დაუძინებელი ჩემი მტრები ყვირიან: კიტა აბაშიძე „ფუტურისტია“, კიტა აბაშიძე „ფუტურისტებს“ მფარველობს და სხვ... კიტა აბაშიძე „ფუტურისტებს“ არ მფარველობს იმიტომ, რომ არ იცის, სად არიან ჩვენში ფუტურისტები, ამ აზრის ევროპული მნიშვნელობით. თუ „ცისფერ ყანწების“ მწერლებზე ბრძანებთ, ისინი თავისთავს სიმბოლისტებად თვლიან და არა „ფუტურისტებად“... უკვე 1909 წელს აღვნიშნე და მივესალმე ... ჩვენი პოეზიის ახალ მიმართულებას (იგულისხმება გამოხმაურებები არაგვისპირელის, შანშიაშვილის, გრიშაშვილის, რობაქიძის, ნ. ლორთქიფანიძის,



ტაბიძის შემოქმედებაზე – ნ.კ.), ხოლო „ის მიმართულება, რომელსაც ეს მწერლები ემსახურებიან და გამოხატავენ, მიმაჩნია ჩვენი მომავალი ლიტერატურის ერთ ფრიად მნიშვნელოვან საძირკველად...“ (აბაშიძე 1971: 514). ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი გარემოება, რომელიც ქართული სიმბოლისტური სკოლის პოლიტიკურ ორიენტაციას ეხება. კიტა აბაშიძის წერილში კარგად ჩანს დაპირისპირებულ მხარეთა ურთიერთმიუღებლობა, რომელიც იმდენად დიდია, რომ ახალი ლიტერატურული ორდენისადმი მტრობის მიზეზად ქცეულა. ეს მიზეზი კი ისაა, რომ „ცისფერყანწელები“ მსოფლხედვით ფედერალისტური ჰგონიათ („ეს ხომ ჩვეულებრივი ხრიკებია ჩვენი მტრების... გონიათ, რომ „ცისფერი ყანწების“ მწერლები ფედერალისტები არიან“ – იქვე).

ამ ქომაგობისთვის კიტა აბაშიძემ კიდევ ერთი, ამჯერად პორნოგრაფისტების დამცველის, იარლიყი დაიმსახურა. სწორედ ასე „კიტა აბაშიძე – პორნოგრაფისტების დამცველი“ იყო დასათაურებული ერთ-ერთი გამოხმაურება, რომელიც გაზეთმა „თანამედროვე აზრმა“ დაბეჭდა და რომლის ავტორი „დასინის“ ფსევდონიმსაა ამოფარებული (ცხადაია 2017: 513). ზოგადადაც თურმე კ.აბაშიძეს საყვედურობდნენ კიდევ დამწყები მწერლებისადმი ასეთ ყურადღებას (მოგვიანებით კი პირიქით, ისმოდა სინანული იმის გამო, რომ რალაც მნიშვნელოვანი დააკლო ჩვენი სახელოვანი კლასიკოსების შეფასებას – გ. აბაშიძე) და მას გადამეტებულს უწოდებდნენ. შ. ამირეჯიბი აღნიშნავს, რომ წლების განმავლობაში „გემოვნების არბიტრად ქცეულ“ ამ ადამიანს, რომლის „კალამი დიდი იარალი იყო გავლენისა და გემოვნებისა... ჰქონდა უტყუარი ნიჭი ნამდვილი ტალანტის გამოცნობისა... თუმცა, „როდესაც ცხოვრება არ იძლეოდა მას, ის ქმნიდა მას წინააღმდეგ ფაქტისა, რათა ხალხს თავისი თავი ღარიბად არ ეგრძნო...“ (ამირეჯიბი 1917: 277).

სიმპტომატურია, რომ კიტა აბაშიძეს იმთავითვე მოუხდა დაპირისპირება არა იმდენად საზოგადოების კონსერვატულად განწყობილ ნაწილთან, რამდენადაც „XX საუკუნის დასაწყისის ინტერნაციონალური იდეოლოგიების ფსიქოლოგიურ დიქტატთან“ (ზ. ფირალიშვილი), რომლებიც ქვეყანას არა ავტონომიის ან დამოუკიდებლობის, არამედ რუსულ ორბიტაზე სხვა ფორმით (მოგვიანებით მას „ნეოცარიზმი“ ეწოდა) დაბრუნების პერსპექტივას-

და უქმნიდნენ. ამ დიქტატს, რა თქმა უნდა, განასახიერებდნენ ქართველი მარქსისტები სოციალ-დემოკრატიული პარტიიდან, რომელთა მიმართ თავის უარყოფით დამოკიდებულებას კიტა აბაშიძე არ მალავდა და, შეიძლება ითქვას, უფრო მკვეთრადაც კი გამოთქვამდა, ვიდრე სხვა მისი თანაპარტიელები: „...მესამე დასე-ლები“ საზოგადოების სამსახურის სურვილით აღტყინებულნი არიან, მაგრამ მათგან ღვთად მიჩნეული მარქსიზმი ეროვნების სამსახურის წინააღმდეგია“ ან კიდევ: „ჩვენში უდროულსა და უნი-ადაგო აზრს ეპოტინებთან. მისი შედეგია ის, რომ სასტიკი ფანა-ტიზმით აღვსილნი არიან და საზოგადოების პატივსაცემ უმრავ-ლესობაში სიმპატიას ვერ პოულობენ“ (1897 წ.) და სხვ. სწორედ ამიტომ მიიჩნევს საჭიროდ ვაჟა ფშაველას მსგავსად („პატრიო-ტიზმი და კოსმოპოლიტიზმი“) განუმარტოს მკითხველს პატრიო-ტიზმის არსი.

რაც შეეხება ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების პე-რიოდიზაციას (1913 წელს წერილში „ილიას ძეგლი“ სამი დი-დი ეპოქა სამი გამორჩეული მოღვაწის, დიმიტრი ყიფიანის, ილიას და არჩილ ჯორჯაძის, სახელითაა აქცენტირებული), 1832 წლის შეთქმულების ხანა კიტა აბაშიძის მიერ „პოლიტიკური რომანტიზმითაა“ დეტერმინირებული. ამავე სახელწოდების წე-რილის ერთგვარი განვრცობა-გაგრძელება ა. ჯორჯაძის ნაშრომი „თავადურ-აზნაურულ ინტელიგენციის პოლიტიკური აზროვ-ნება მე-19 საუკუნეში“ (1909 წ.). ამ ტიპის ანალიზი კი ძალზე მნიშვნელოვანი იყო, რადგან , როგორც ვიცით, სწორი კულტუ-რული ორიენტაციის შემუშავებასთან ერთად ხელს უწყობდა ქართული პოლიტიკური კულტურის დამკვიდრებას.

მიუხედავად ლიტერატურულ-ესთეტიკური წერილების სიმ-რავლისა და ამ წერილების განუზომელი ღირებულებისა, კიტა აბაშიძეს მოდერნიზმის შესახებ საგანგები ტრაქტატები არ შე-უქმნია და ეს იმ დროისთვის ნაკლებად მოსალოდნელიც იყო. გარდა იმისა, რომ ინფორმაცია ევროპიდან იმ პერიოდში ჯერ კიდევ შეზღუდულად შემოდიოდა, ლიტერატურის სამსახურში მყოფი ადამიანების მდგომარეობა მატერიალური თვალსაზრისითაც ერ-თობ შევიწროებული იყო. გავიხსენოთ ივანე გომართელის წუხ-ილი ქართულ მწერლობაში არსებული „დროებითი მწერლების“

შესახებ. „დროებითი“, ცხადია, იმ თვალსაზრისით, რომ დღეს მწერლობის სამსახურში მდგომს, შესაძლოა, ხვალ შექმნილი სირთულეების გამო სულაც თავი დაენებებინა წერისთვის. კიტა აბაშიძის ბიოგრაფიდანაც ცნობილია მისი სახელმწიფო სამსახურში (მომრიგებელ მოსამართლედ) ყოფნის თუ ბიზნესში (ჭიათურის შავი ქვის მრეწველთა საბჭოს ბანკის თავმჯდომარე, შემდგომ საბჭოს თავმჯდომარის გ, ზდანოვიჩის მოადგილე) აქტივობის რეალური ფაქტები, რომლებიც აძლევდნენ საშუალებას თავისუფალ დროს თავისი მოწოდების მიხედვით ელვანა, შექმნა კრიტიკულ-ანალიტიკური და თეორიულ-ფილოსოფიური ხასიათის სახელოვნებო პროდუქცია. თუმცა, როგორც ჩანს, არსებობდა არა მარტო მატერიალური ხასიათის სირთულეები. აი, რას წერს ამის შესახებ თავად კ. აბაშიძე: „დამერწმუნებით, ამგვარ წესწყობილებაში, სადაც ურეგლამენტოთ სული ვერ დაგიბერავს, ... სადაც პოლიტიკური ფორმები იმ ბარბაროსულ ხანას ვერ გადასცილებიან, როცა ერთი თავაშვებული ვიგინდარა და მისი ამაღლა, რამოდენიმე ათეული კაცისგან შემდგარი, ფეხქვეშ სთელავს მთელის საზოგადოების ყოველგვარ უფლებასა..., სადაც მოქალაქეთა ძილი და მოსვენება ყოველ წუთში განსაცდელშია, ასეთს მხარეში დანყნარებული მსჯელობა და მშვიდად განხილვა ამა თუ იმ საგნისა – ყოვლად მოუხერხებელია...“ (აბაშიძე 1910: 66:3).

სწორედ ვაჟა ფშაველასადმი მიძღვნილი წერილის მიხედვით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ იმ შეხედულებაზე, რომელიც კიტა აბაშიძეს მოდერნიზმის, კერძოდ კი მისი ერთ-ერთი ნაისახეობის, სიმბოლიზმის, შესახებ გააჩნდა და ისიც იმიტომ, რომ ვაჟა მას სიმბოლისტად მიაჩნდა. „სიმბოლიზმი ლიტერატურაში – წერს ავტორი – გამოიწვია რეაქციამ გადაჭარბებულის ნატურალიზმის წინააღმდეგ. სიმბოლიზმმა იგივე როლი შეასრულა მწერლობის მსვლელობასა და განვითარებაში, რაც თავის დროზე რეალიზმმა, როცა რომანტიზმს შეებრძოლა და კარგა ხნის დავის შემდეგ მისი ადგილი დაიჭირა“. კიტა აბაშიძისთვის, ისევე როგორც არჩილ ჯორჯაძისთვის, ეჭვს არ ბადებდა ის, რომ მხოლოდ თვალხილული, რეალური სამყაროს ყავლგასული ატრიბუტიკით შეუძლებელი იყო ამავე სამყაროს მეტაფიზიკური არსის ახსნა. ამიტომაც დასახელებულ წერილში აპელირება ხდება ევროპული სიმბოლიზ-

მის ისეთი გამორჩეული წარმომადგენლებით, როგორებიც იყვნენ მეტერლინკი და რემბო. ამ მწერლების შემოქმედება ღრმად ინდივიდუალურია, მასში „უპირველესი ადგილი პირადულობას ეთმობა“, ეს კი ახალი დროის უპირველესი ნიშანია. კიტა აბაშიძის აზრით, ობიექტური რეალობა ქართულ მწერლობასა და ხელოვნებაში მსგავსი მიდგომების, კონკრეტულად კი სიმბოლიზმის დამკვიდრების გარდაუვალობას გვკარნახობს. იმონმებს რა მეტერლინკის „მშვიდ-თა საუნჯეს“, კიტა აბაშიძე სიმბოლიზმის მაგიას იმ ქიმიკოსის საქმიანობას ადარებს, რომელიც „წმინდა წყლით სავსე ჭურჭელში ჩაანვეთებს რაღაც საიდუმლო წვეთს და წამს წმინდა წყლის მაგიერ გამოგვიჩნდება მთელი მსოფლიო კრისტალებისა, რომლებსაც აქამდე ვერც კი ვამჩნევდით“. სიმბოლიზმის მსგავსება რომანტიზმთან, ნიშანთა (სიმბოლოთა) სისტემისადმი მისი განსაკუთრებული მგრძობელობა, საიდუმლოებრივი მსოფლალქმის ადეკვატურად გადმოცემისა და ამის ხარჯზე ბუნებაში ღრმად შეღწევის უნარი, კიტა აბაშიძისთვის ვაჟა ფშაველას შემოქმედებისთვის დომინანტური მახასიათებლებია. დებს რა ერთმანთის გვერდით გიორგი წერეთლისა და ვაჟას მიერ აღწერილ ბუნების სურათს, კიტა აბაშიძე მათში განსხვავებას არა მხოლოდ ნიჭიერების, არამედ მსოფლალქმის დონეზე ხედავს. „ამნაირმა მგოსანმა (საუბარია ვაჟაზე – ნ.კ.) იცის და შეუძლია აღმოაჩინოს და თვალწინ გადმოგვიშალოს ჩვენთვის უხილავი, გამოუცნობელი, დაფარული კავშირი თვით უბრალო ჩვეულებრივ მოვლენათა მიმდინარეობის ქვეშ..“.

ქართულმა ლიტმცოდნეობამ არ გაიზიარა ვაჟას სიმბოლისტიკობის კიტა აბაშიძისეული ვერსია, თუმცა ვერც ის უარყო, რომ კრიტიკოსი თითქმის ყველა ასპექტში შეუმცდარად სვამს აქცენტებს ვაჟას ორიგინალურ, ჩვენი მწერლობისთვის აქამდე უცნობ, გამოუვლენელ სამყაროსეულ ალქმაზე. თუ გავიზიარებთ რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის მსგავსების იდეას, მაშინ სრულად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც უნდა მივიღოთ ჩვენი დიდი კლასიკოსის შემოქმედების კ. აბაშიძის მიერ შემოთავაზებული დეფინიცია. დიახ, ვაჟა არ იყო სიმბოლისტი ამ ცნების ორთოდოქსული გაგებით, მაგრამ ის უდავოდ იყო რომანტიკოსი ან უფრო ნეორომანტიკოსი (როგორც იგივე კ. აბაშიძე ალ. ყაზბეგს უწოდებდა) იმ გაგებით, რომ თავისი უსაზღვრო ფანტაზიით, წარმოსახვის გამორჩეული უნარით, რაციონალურისა და ირაცი-

ონალურის ზღვარზე მუდმივი მოძრაობით გარკვეულნილად სიმბოლიზმს უახლოვდებოდა. „ცისფერყანწელებმა“ კ. აბაშიძის გზავნილი სწორად გაიგეს და გამოიყენეს კიდეც. ვაჟა ფშაველა, რუსთაველთან და ბესიკთან ერთად, შეურყენელი, ღრმად ეროვნული და იმავდროულად ევროპული მოდერნიზმის სიმბოლოდ დასახეს, რომელზედაც უნდა აღმოცენებულიყო ახალი ხელოვნება. არ უნდა დაგვავიწყდეს ის გარემოებაც, რომ შ.არაგვისპირელის „ურწმუნო და უნდო გონების“ ნაღვანის იმხანად ქართული მწერლობისთვის ნოვატორული ფსიქოლოგიური პროზის ნიმუშად მიჩნევა, ი. გრიშაშვილის პოეზიაში ეროტიზმის კონცეპტის გამოკვეთა, ისევე როგორც ნ.ლორთქიფანიძის სტილურ-მსოფლმხედველობრივი ნიშნით გამორჩევა უკვე იყო კიდეც ქართულ მოდერნიზმზე კვალიფიციური საუბრის დაწყება, რაც კ. აბაშიძემ ბევრ სხვა კრიტიკოსზე ადრე შეძლო.

#### **დამონებიანი:**

**აბაშიძე 1964:** აბაშიძე გ. კიტა აბაშიძის ცხოვრება და მოღვაწეობა. თბილისი: 1964

**აბაშიძე 1916:** აბაშიძე კ.„ გონს მოდით!!!“. ვაზ. „ჩვენი მეგობარი“, 1916, № 10.

**აბაშიძე 1971:** აბაშიძე კ. ცხოვრება და ხელოვნება (რედ. დ. გამეზარდაშვილი). თბილისი: 1971

**აბაშიძე 1970:** აბაშიძე კ. ეტიუდები მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან (რედ. დ. გამეზარდაშვილი). თბილისი: 1970.

**ამირეჯიბი 1917:** ამირეჯიბი შ. „კიტა აბაშიძე (სამგლოვიარო წერილი კრიტიკოსის გარდაცვალების გამო)“. ვაზ. „საქართველო“, № 277. 1917.

**გამსახურდია 2003:** გამსახურდია კ. 1წერილი კიტა აბაშიძეს“. გრ. რობაქიძისადმი მიძღვნილი სამეცნ. კრ. „თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით“. თბილისი: 2003

**კვატაია 2017:** კვატაია მ. „კიტა აბაშიძე – ახალი ქართული ლიტერატურული კანონის რეფორმატორი“. ლიტერატურული ძიებანი. XXXVIII. თბილისი: 2017.

**კლდიაშვილი 1961:** კლდიაშვილი დ. ჩემი ცხოვრების გზაზე. თბილისი: 1961.

**ცხადაია 2017:** ცხადაია ზ. „ასი წლის წინ: „ცისფერი ყანწები“ და 10-იანი წლების ლიტერატურული პერიოდიკა“. X საერთაშორისო სიმპოზიუმის „მოდერნიზმი ლიტერატურაში“ მასალები. 2017 №38.

**ჯავახიშვილი 1991:** ჯავახიშვილი ქ. მიხეილ ჯავახიშვილის ცხოვრება. თბილისი: 1991.

## ვაჟა-ფშაველა კიტა აბაშიძის ლიტერატურულ პრიზმაში

კიტა აბაშიძის წვლილი განუზომელია ქართული ლიტერატურის „ევროპული რადიუსით გამართვის“, საქმეში. კიტა აბაშიძის მეცნიერულიმა ნააზრევმა შეძლო ამოევოს ის სიცარიელე, რომელიც ისტორიის ავბედითი განვითარების გამო გაჩნდა ქართულ მხატვრულ აზროვნებასა და, ზოგადად, კულტურაში. ვეროპა, როგორც ქრისტიანული სამყარო, რომლის ნაწილად მიიჩნეოდა ქართული აზროვნება თავს, ბიზანტიის დაცემის შემდგომ ერთგვარად შორეულ და არაორგანულ სივრცედ იქცა ქვეყნისათვის, რომელიც უკვე „ყურესა ამა ქვეყნისასაც“ აღარ არის, ქრისტიანული დასავლეთის განაპირა და რთულ სივრცედაც ველარ ხედავს თავს, არამედ მოქცეულია მაჰმადიანური, განსხვავებული კულტურის ოკეანეში, როგორც კუნძული. სწრაფვა იმ ორიენტირებისა და ფასეულობების, კულტურული ნიშნებისა და სახეობრივი აზროვნებისაკენ, რომელიც სახელდებულია ევროპულად და საფუძვლით ქრისტიანულია, თუმც თავის მხრივაც შინაგანად საკმაოდ მულტიკულტურული, შენარჩუნდა. ეს სწრაფვა ერთგვარ გადარჩენის ლამპრად, შუქურად, ორიენტირადაც კი იქცა, ამ მაჰმადიანური და აღმოსავლური – ჭრელი, ფერადოვანი, ღრმა, ფილოსოფიური, კეთილზმოვანი, სახეთა და ფორმათა სიმდიდრით გამოჩენილი – მაგრამ შედარებით არსობრივად უცხო სამყაროს სივრცეში მოქცეულ ქართულ კულტურისათვის. სწორედ ამიტომ გამოიყენა მან ასე პროდუქტიულად რუსეთთან შეერთების შემდგომ გამოჩენილი შესაძლებლობანი, რომ ამ ახალი ხიდის მეშვეობით ისევე გადაეხედა იმისთვის სხვასთან შედარებით ყველაზე ორგანულ, სამყაროში და შეძლებისდაგვარად შეევისო ის, რაც გამოიყოფა ამ წლების, საუკუნეების განმავლობაში.

სწორედ ამ ვაკუუმის გადალახვას, მის ამოვსებას, განვითარებული, დიდი, ძლიერი, ქრისტიანული სახეობრივი სისტემის მქონე ქართული კულტურის კიდების თანამედროვე რეალობასთან

ისე „მიკერებას“ ცდილობს კიტა აბაშიძე, რომ გამოტოვებული არ დარჩეს, როგორც ამოგლეჯილი, არსის და მიმართულების შემცვლელი, საბედისწერო და გადაულახავი, მოუშუშეელი ჭრილობა. მან იცის, იმისთვის, რომ ქართულმა კულტურამ შეძლოს თანამედროვე ყველაზე მონინავე მხატვრულ სამყაროებთან თანაბრად თანაარსებობა, უნდა ჰქონდეს იგივე ქარგა, განვითარების დინამიკა და ფილოსოფია, ფორმა და გზები. ამ იდეით არის გამართული კიტა აბაშიძის მთელი თეორიული მემკვიდრეობა. ერთ-ერთი საინტერესო მონაკვეთი კი ვაჟა-ფშაველას მხატვრული სამყაროს ანალიზსა და ქართული ლიტერატურის თავისებურ კლასიფიკაცი-აში მისთვის ადგილის შერჩევას ეძღვნება.

კიტა აბაშიძე ფრედერიკ ბრუნტიერის თეორიის – ლიტერატურული ევოლუციის მომხრე იყო და ფიქრობდა, რომ ლიტერატურაც, ცოცხალი ბუნების მსგავსად, ევოლუციურად ვითარდება და ყოველი ახალი მიმდინარეობა არის აუცილებელი რგოლი ამ ევოლუციური ჯაჭვისა. მან ქართული ლიტერატურის განვითარების ნაკადში რეალიზმის შემდგომ გამოყო ნეორომანტიზმი და სიმბოლიზმი. ნეორომანტიზმს მიაკუთვნებს ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედებას, ხოლო ნეორომანტიზმს – ვაჟა-ფშაველასას. სწორედ ამ სურვილში, ეპოვნა ქართულ სინამდვილეში ზუსტი შესატყვისი ევროპული ლიტერატურის განვითარების ხაზის ყველა უზნისათვის, ჩანს, თუ რა მიზანდასახულობა აქვს კიტა აბაშიძეს. მას სურს ქართული ლიტერატურა იმ ყალიბში მოაქციოს, რომელიც ევროპულად და თავისი ქვეყნისთვის ორგანულად მიაჩნია. იგი ცდილობს დაანახოს და დაარწმუნოს მკითხველიც და საკუთარი თავიც, რომ ევროპასთან სიახლოვის გამოტოვებული დრო, განსხვავებული მიმართულებები, რომლებმაც თავისებური სახე და ფორმა ჩამოუყალიბა ქართულ მხატვრულ აზროვნებას, არც იმდენად მნიშვნელოვანია და ფატალური, რომ თვისობრივი ცვლილება გამოენვია და ამოეგდო იგი შემდგომი განვითარების ანალოგიური ყალიბიდან. ამიტომ ეძებს იგი შესატყვისებსა და შესაბამისობებს. სწორედ ამიტომ მიიჩნია ვაჟა-ფშაველაც სიმბოლოსტად – განვითარების მისთვის ასე პრინციპულ მოდელში, ქართულ კულტურას, თუ იგი ევროპულის იდენტური და განუყოფელი ნაწილი იყო ისევ, უნდა შეექმნა სიმბოლისტი თავისივე

ნიაღში და ასეთად მიიჩნია ვაჟა-ფშაველა – თავისი განუმეორებელი, იდუმალი, ყველსგან და ყველაფრისგან გაბსხვავებული სამყაროთი, რომელშიც მართლაც უამრავი სიმბოლოა, მაგრამ იმთავითვე ნათლად და გამოკვეთილად უნდა ითქვას, რომ არ არის სიმბოლისტი მწერალი, არა მარტო სააზროვო ტენდენციების, კონცეფციის მიხედვით, არც წმინდა გამომსახველობით დონეზე. კიტა აბაშიძე კი თავის ძალიან კარგ წიგნში, „ეტიუდებში“ შეეცადა ასე წარმოეჩინა მისი შემოქმედება და ჩაესვა იგი მისთვის ასე მნიშვნელოვან ევოლუციურ ნაკადში. სწორედ ეს მძაფრი და წინასწარ ამორჩეული მიზანი უშლის ხელს მას დაინახოს რეალობა.

იგი ვაჟას ასახელებს და ახასიათებს საუკეთესო სიმბოლისტ მწერლად. კიტა აბაშიძე ამ ნაშრომში დანვრლებით განიხილავს ყველა იმ მოტივს, რომლებიც ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებას ასაზრდოებს. ავტორი აქვე დასძენს, რომ ვაჟას შემოქმედებაში წარმოუდგენელი სილამაზითაა აღწერილი ბუნება და მაგალითად მოჰყავს „ია“. ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოების წაკითხვისას მკითხველში მრავალი აზრი და გრძნობა იღვიძებს, რადგან აქ თვალნათლივაა მოცემული ბუნების საერთო ჰარმონია, სადა, წარმტაცი სურათები და მშვენიერების ცხოველმყოფელი ძალა. თვით მგოსნისა და სიმბოლისტი პოეტის საუკეთესო და-სურათებაც ვაჟას ეკუთვნის. თუნდაც მისი „გველის მჭამელი“ გავიხსენოთ. მინდია ხომ მგოსანია, რომელიც გრძნეულის ძალებით მოჯადოებულია. ამ ძალთა შემწეობით მინდიას „ახალად სული ჩაედგა“, იგი ამგვარად ბუნების მესაიდუმლეა, მასთან განუწყვეტელი ჯაჭვით არის შეკავშირებული.

ლოტა აბაშიძე სწორად და ზუსტად ხედავს, რომ ვაჟას შეუძლია აღმოაჩინოს და თვალწინ გადმოგვიშალოს ჩვენთვის უხილავი, „გამოუცნობელი“, „დაფარული კავშირი“ თვით უბრალო, ჩვეულებრივ მოვლენათა მიმდინარეობის ქვეშ. სწორედ ეს ინტუიტიური მიხვედრა სიმბოლისტური და, ზოგადად, მოდერნისტული აზროვნების უმთავრესი მსოფლმხედველობრივი საყრდენის – სამყაროს ზმანებისა და ცხადის მიჯნაზე არსებობის და მათ შორის იდუმალი კავშირის – შესახებ აძლევდა, როგორც ჩანს, კიტა აბაშიძეს საშუალებას, რომ გულწრფელად მიეჩნია ვაჟა-ფშაველა სიმბოლისტ მწერლად. თუმცა იგი აქვე ახდენს დიფერენციაციას



რომანტიკოსსა და სიმბოლისტ მგოსანს შორის და წერს: „ერთსა და იმავე აზრს იმის შესახებ, რომ მგოსანი არაჩვეულებრივი არსებაა, რომელსაც „სწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უსაკაკოთ და უსულოთ შორის“, რომანტიკოსი უფრო განყენებული ფრაზეზით გამოსთქვამს, სიმბოლისტი კი ცოცხალი სურათებით. მაშინ, როდესაც რომანტიკოსი უსათუოდ თავისი ყურადღების ღირსად ხდის მხოლოდ რაიმე არაჩვეულებრივ დიად მოვლენას, რომელსა-მე „ჩინარს“, „მაღლად მაჩინარს“, რომელიც „სდგას მედიდურად და სიამაყით და მხოლოდ თავსა გარდმო-გარდილებს სევდიანისა შერხევის სახით“, სიმბოლისტი უბრალო „იას“ აიღებს და მთელ სიმფონიას შეჭქმნის მისი ჩუმი და მარტივი ცხოვრებიდან; გამხმარ, ყველასაგან ათვალისწუნებულ „ნიფელს“ დაგვისურათებს და მის ამბავში ჩაგვიქსოვს მთელ გამას გრძნობათა და აზრთა. საერთო კი რომანტიკოსსა და სიმბოლისტს ისა აქვთ, რომ მგოსნის პირად ზრახვებსა და ფიქრებს გვიმჟღავნებენ, მგოსნის განსაკუთრებულ ფსიქიკას თვალწინ გვიშლიან“ (აბაშიძე 1970: 439)

ზმანებისმიერი სამყაროს ხატად, როგორც ჩანს, კიტა აბაშიძემ ბუნების ვაჟასეული სრულიად არავის მსგავსი, აბსოლუტურად თვითმყოფადი მოდელი წარმოიდგინა. იგი სწორად ხედავს, რომ ვაჟა ნამდვილი ბუნების შვილია, ბუნება მისთვის საყვარელია, როგორც უმშვენნიერესი და უღიადესი ელემენტი სიცოცხლისა და ცხოვრებისა, სიცოცხლის გამაცისკროვნებელი, სულისა და გულის წარმტაცი, გონების მომაჯადოებელი. მისთვის ბუნება და ყოველივე ნაწილი ამ ბუნებისა ცოცხალი არსებაა, მისთვის ბუნების არც ერთ ნაწილს არა სდევს სიკვდილისა და უსიცოცხლობის ნიშანი. ყოველივე ნაწილი ბუნებისა განხორციელებულია და განსუ-ლიერებული: „მთანი მაღალნი“, სალი კლდეები, ველი და მდინარე ისეთივე სიცოცხლით არის აღვსილი, როგორც ბულბული, გინდ მერცხალი, ლომი, გინდ არწივი, როგორც ყოველი პირუტყვი და მეტყველი. საინტერესოა, რომ სიკვდილის ესთეტიკის თვალსაზ-რისითაც მართლაც არის გარკვეული თანხვედრა სიმბოლისტურ აზროვნებასთან.

ვაჟასათვის გაზაფხულზე „მწვანის კალთებით კობტაობს მთე-ბის კალთები ტყიანი“, თითქოს ტურფა იყოს და მიჯნურის მოლო-დინში კეკლუცობდეს; „არაგვიც მოქუხს მრისხანედ, ამ დროს

შავფერად მდინარე, იღვიძებს, იფშვნეტს თვალებსა მის არე-მარე მძინარეთ,“ თითქოს დიდის ხნის ძილისაგან გაღვიძებული ადამიანი იყოს და დღიურ ჭირ-ვარამისათვის ემზადებოდეს. ვაჟას პოეზიაში ყოველი ფერი ცხოვრობს, მოძრაობს, იბრძვის, ოცნებობს. თუ „სუდარ-ჩაცმულნი მთანი სდგან“ იმიტომ, რომ იგინი არიან: „ფიქრის მზიდველნი მწარისა, სულ მუდამ ყინულიანი, არ როს მნახველი მწვანისა“; თუ „დაბნელდა, წყალნი სტირიან, კალთა გვეხურვის ლამისაო“. თუ „თენდება, მთის წვერნ დაწითდენ“, თითქო უცაბედად მიჯნურს შეეფეთენო, ხოლო „ნისლნი აგროვდენ მთებზედა“.

კიტა აბაშიძე ზუსტად შენიშნავს, რომ მგოსანმა შეგვამჩნევინა ის უწყვეტელი ჯაჭვი, რომელიც აკავშირებს ადამიანსა და ბუნებას, ის ძლევა მოსილი განწყობილება, რომელიც მათ ერთი დიადი ძალის თანასწორ ქმნილებად ხდის. როგორც მოსალოდნელი იყო, პანთეისტური გრძნობა იმ დროს იჩენს თავს, როცა თვით ბუნება თითქოს ცდილობს, ამ დიადი საიდუმლოს კავშირი გვამცნოს. ვაჟას ბუნება მიაჩნია კაცის მეგობრად, რომელიც, თუმცა ავსაც სჩადის, მაგრამ კარგის მქმნელიც არის. მან ბუნებას ცხოველმყოფელი სული ჩაჰბერა, ყოველ მის ნაწილს სიცოცხლე ჩაუდგა და ამ მხრით ჩვენს ლიტერატურაში ყაზბეგის შესაფერისი მემკვიდრეობა იკისრა. ეს აზრი საყრდენი წერტილია კიტა აბაშიძისათვის, რომელიც ყაზბეგს თავის ევოლუციურ მოდელში ნეორომანტიკოსის ადგილს აკუთვნებს, ხოლო ვაჟა-ფშაველას – სიმბოლისტის. იგი მიიჩნევს, რომ ყაზბეგის შემდეგ არც ერთ ჩვენს პოეტს ვაჟა-ფშაველასავით არ გამოუხატავს ყოველგვარი კავშირი და დამოკიდებულება ადამიანისა ბუნებასთან, არც ერთს არ უგრძენია ისე უხვად და მადლიანად მთელი ცოცხალი ძალა „უასაკოთა და უსულოთა“. ვაჟასათვის ბუნებას იგივე მნიშვნელობა აქვს, რაც ილიასათვის სატრფოს და აკაკისათვის ნესტან-დარეჯანს. ეს ის ერთადერთი იდეალი და საგანია, რომელიც მთელს მათ პოეზიას აცისკროვნებს და ანათებს, ეს ის ერთი რამ არის, რომლის ტრფიალიც შოთამ ნამდვილი მელექსის თვისებად აღიარა.

ვაჟა-ფშაველამ დიდი ცვლილება შეიტანა ჩვენს პოეზიაში. მის პოეზიას შორეული მოგონებაც კი არ ამჩნევია პუბლიცისტიკისა და პოლიტიკისა, მაგრამ უამისოდაც მრავალმნიშვნელოვანი აზ-

რების აღმძვრელია. „არწივი“, ეს ის შედეგია მისი პოეზიისა, სადაც კარგად სჩანს რა სიმალღემდის მიაღწია მისმა პოეზიამ. იგი წერს:

არწივი ვნახე დაჭრილი,  
ყვავ-ყორნებს ეომებოდა,  
ენადა ბეჩავს ადგომა,  
მაგრამ ველარა დგებოდა...

აქ, რაც სიტყვაა, ის სურათია. პოეზიის ტექნიკა უმაღლეს საფეხურამდე არის მიყვანილი. მთელი დიდი სურათი, დიდი გრძნობა რამდენიმე სიტყვაშია გამოთქმული. თქმა არ უნდა, არწივი მისი საყვარელი სამშობლოა. თუმცა, დაჭრილი არწივი შეიძლება დიდი ნიჭის, დიდი გმირის გამომსახველიც იყოს, რომელიც დასუსტების დროს უბადრუკთა და ლაჩართა გასაწენად გამხდარა. ამგვარივე შინაარსისაა მისი „ბებერი ლომი“ – ასე ხედავს კიტა აბაშიძე არწივის სახეს და მას სიმბოლოს აღიქვამს. თუმცა რთული სათქმელია, რატომ ჩათვალა ერთ შემთხვევაში სიმბოლოდ ის, რასაც სხვა შემთხვევაში აშკარა ალეგორიად მიიჩნევს. „ილიასა და აკაკის პოეზიაში სიმბოლოზში ალეგორიას უახლოვდება, აქ კი ნამდვილი სიმბოლოზშია“-ო წერს კიტა აბაშიძე (აბაშიძე 1970: 439) სამშობლო მისი დაჭრილი არწივია, ბებერი ლომია, გმირი, რომლის დაუძღურება ბუნების ცოდვად არის აღიარებული. ამ შეცდომის მიზეზი, შესაძლოა, მხოლოდ ბრუნეტიერის მოდელის ხელოვნურად გადმოტანის ბრალიც არ იყოს. არის კიდევ, როგორც ზმანებისა და ცხადის შემთხვევაში აღვნიშნეთ, გარკვეული ნიშნები, რომელთა აღმოჩენა, თითქმის გაუაზრებლად დაჭერა, მიღება მხოლოდ გამახვილებული პოეტური მგრძნობელობას შეუძლია. ეს მისივე თანამედროვე ხელოვნებისთვის და მხატვრული აზროვნებისთვისაც კი ძალიან ნოვატორული მხატვრული სისტემები, კოსმიური სამყარო, გასვლა მხატვრულად გარდაქმნილი ემპირიული დროისა და სივრცის ფარგლებიდან და სრულიად განსხვავებული სიმბოლოებით სავსე მითოპოეტური სივრცის და დროის თვალწინ თვალნათლივ არსებობა აფიქრებინეს მკვლევარს, რომ ვაჟა-ფშაველა არ არის 60-იანელების სააზროვნო და მხატვრული სისტემის ორგანული ნაწილი, რომ რაღაც სხვაა,

სრულიად განსხვავებული. ამ თვალსაზრისით კიტა აბაშიძეს მართლაც არ უმტყუნა ლიტერატორის ალლომ, ინტუიციამ, ტექსტის ემოციურად და ღრმად განცდის უნარმა, მაგრამ ის ვერ ჩასწვდა ან თვალი ვერ გაუხსნორა ამ მოვლენის მასშტანს და მისი ადგილის თავის მოდელში, წინასწარ შემუშავებული კონცეფციის მიხედვით მონიშვნით დაკმაყოფილდა, გამოიყვანა იგი რეალიზმის ჩარჩოდან (არასწორად) და სიმბოლისტის სახელი უბოძა (დაავინროვა ამ მხატვრული სამყაროს უჩარჩოო სივრცე)

მნიშვნელოვანია კიდევ ის მომენტიც, რომ რადგან ვაჟა, სიმბოლისტად ჰყავს განხილული კრიტიკოსს, ამიტომ იგი, როგორც სიმბოლისტი, მისთვის ინდივიდუალისტია, თითქმის უკიდურესი. იგი თვლის, რომ ვაჟასთვის პირადობას დიდი მნიშვნელობა აქვს, თითქმის ერთადერთი პირადობაა ცხოვრების გადამკეთებელი და გამაუმჯობესებელი. აი, გოგოთური, რომელიც სძლევს აფშინას და ერთად მასთან მთელ შეხედულებას, მთელ სისტემას ცხოვრებისას, რომელიც ძარცვა-გლეჯითა და სხვისი ნაშრომით თავის ფუფუნებას მისდევს. აი, ალუდა ქეთელაური, რომელიც ახალ გზას ადგება, მთის ზნე-ჩვეულებათა შეცვლა სწადიან. იგი პირველი მერცხალია, პირველი ნაბიჯია და, როგორც ეგრეთი, დამარცხებული რჩება. მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგია ის პირადობა, ის ელემენტი, რომელიც ცხოვრებას ცხოვრებადა ჰქმნის, რომელიც ცხოვრებას სიცოცხლის ელფერს სდებს. საზოგადოება დესპოტია, იგი ზნე-ჩვეულების მედგარი დამცველია. მისთვის ყოველივე გარდასვლა რჯულისა და ჩვეულებისა, თუგინდ იგი მომავლის საიმედოც იყოს, ბოროტმოქმედებაა და ისე ექცევა ყველა თავის ურჩ ნევრს, როგორც ალუდას მოექცა. პოეტის სიმპათია კი მთლად ალუდასკენ არის. ასეთივეა მისი „სტუმარ-მასპინძელი“. აქაც რწმენა თემისა, იმავე საზოგადოებისა, რომელსაც ძირები უკვე მომპალი აქვს, შეეჭიდება ინდივიდუალურ ინიციატივას, ინდივიდუალურ იდეალს და მით უფრო ძლიერად ეომება, რამდენად თავის გახრწნილებასა და დასასრულს გრძნობს.

კიტა აბაშიძე მის მიერ შემუშავებული კონცეფციის თვალსაზრისზე აგებს ვაჟასეულ სიყვარულის კონცეფციასაც და მიჩანია, რომ სიყვარულში ვაჟა უფრო მგრძნობელობის თავყვანისმცემე-

ლია და ამაში ალ. ჭავჭავაძეს მისცა მხარი. კრიტიკოსი მიიჩნევს, რომ სიყვარულის „საუკუნო ზღაპარი“ ვაჟამ „ეთერში“ დაგვიხატა. ეს „ეთერი“, რომელიც 1890-შია დაწერილი, ბევრში წააგავს პშიბიშვესკის „საუკუნო ზღაპარს“, რომელმაც ევროპის ლიტერატურის დიდი ყურადღება მიიქცია და რომელიც 1905-შია დაწერილი, ე. ი. 15 წლის უფრო გვიან „ეთერზე“.

სიკვდილის გარეგნული ესთეტიკა, რომელიც ასევე მოდერნიზმის ნიშანია, კიტა აბაშიძისთვის, როგორც ჩანს, თავისივე კლასიფიკაციის გამართლების კიდეც ერთი საშუალება ან მიზეზია. ლირიკოსი პოეტების აზრი და ფიქრი ხშირად დასტრიალებს ხოლმე ცხოვრების ერთ უმწვავეს საგანს, ჩვენი სიცოცხლის დასასრულს, ჩვენი ცხოვრების ბოლოს და, როგორც სხვა დიდ მომენტებს ცხოვრებისას, სხვადასხვა პოეტი სხვადასხვაგვარად ეპყრობა მას. ვაჟა ჩვენი სიცოცხლის დასასრულის საგანს აქაიქ გაკვრით თუ შეხებია და ისიც სიკვდილი უფრო მეცნიერულად და ფილოსოფიურად განუსჯია, ვიდრე პოეტურად. „სიკვდილის ბრჭყალით ვერ გვიხსნის“, ამბობს იგი, „ძალა, ვერც სიტყვა ცბიერი. ბუნების ცოდვა ესაა, მუდამ სანყინო სჩვევია, ავსა და კარგსა ყველას ჰკლავს, არავინ გადურჩენია“. ამგვარად, მისთვის სიკვდილი ფატალური და უგუნური ძალაა. ეს არის მეცნიერული შეხედულება ჩვენი არსების უცნაური დაბოლოებების შესახებ. ვაჟას ერთი რამ აწუხებს სიკვდილის დროს: ეს ის, რომ „გულსა და გრძნობას შაურევს ცივის სამარის ქვიშასა“ და მკვდრად გადაქცეული აღარ ნახავს ვერც აშფოთებულ მისი სიკვდილის გამო იას, ვერც მის სამარეზედ ცივად ჩამომსხდარ ვარსკვლავებს, ვერც მგლოვიარე მდინარეს. ერთის სიტყვით, ვაჟას ყურადღებას იპყრობს გრძნობა, აზრი და ფიქრი, რომელსაც აღგვიძრავს წყეული საკითხი სიცოცხლის წუთიერებისა. ეს მსჯელობა ნათელს ხდის, რომ კიტა აბაშიძე მართლაც ამჩნევს იმ ახალ სულიერ მოძრაობას, ახლებურ მსოფლალქმას, განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას სიკვდილ-სიცოცხლის, მთელი სამყაროს, ადამიანის არსის, ადამიანებს შორის ურთიერთობის, ბუნებისა და ცხადოსა და მიღმურის მიმართ, რომელიც ქმნის ვაჟა-ფშაველას განუმეორებელ ახალ იდეურ-მხატვრულ რეალობას, მაგრამ ვერ დააყენია იგი განცალკევებით და სწორედ ესაა მისი თეორიის ნაკლი და მცდომა:

„ვაჟას პოეზია კანონიერი მემკვიდრეა ჩვენი ლიტერატურის განვითარებისა. იგი გახდა ჩვენში სიმბოლიზმის დამწყები და განმამტკიცებელი. ამ პოეზიის მშვენიერებით სავსე ნიმუშები მოგვცა ვაჟას კალამმა. მისი სიმბოლური პროზა შეუდარებელი სილამაზითა და ხელოვნებით არის აღსავსე, მისი რამდენიმე მოთხრობა „შვლის ნუკრის ნაამბობი“, „ია“, „ხმელი ნიფელი“, „მთის ნყარო“, „ქუჩი“, „ჩხიკვთა ქორწილი“, „არნივი“ და სხვა შედევერია სიმბოლური პროზისა. ასეთი ყოველი მხრით მოხდენილი პროზა, ჩვენ ილიას აქეთ იშვიათად წაგვიკითხავს“ (აბაშიძე 1970: 439) ეს დასკვნა გამოტოვანილია ძალიან ფასეული მიხვედრების, კრიტიკოსის, ლიტერატურატმცოდნის აბსოლუტური სმენის საფუძველზე და ფასეულია, მაგრამ თვალსაზრისად დასკვნა და საბოლოოს დეფინიცია უკე არასწორია. თუმცა კიტა აბაშიძის დიდი ღირსებად უნდა ჩათვალოს, რომ მან შენიშნა ის ცვლილებები, რომელბიც ხდებოდა ქართული ლიტერატურის წიაღში, დაინახა, რომ მართლაც, მხატვრული აზროვნება, რომელიც კარგა ხანს მოშორებული იყო მისთვის შედარებით ყველაზე მონათესაე და შინაგანად ახლობელ სააზროვნო სივრცეს, არც ისე დაშორებია მას და ის, რაც ხდება ევროპულ მხატვრულ აზროვნებაში, რაღაც ფორმით თავისთავად, ბინებრივად, სახეცვლილად, შესაძლოა, ხანდახან უფრო მაღალ დონეზეც, როგორც ვაჟა-ფშაველას შემთხვევაში, ხდება ქართულ სინამდვილეშიც. რა თქმა უნდა, ვაჟა-ფშაველა არ არის სიმბოლისტი, მაგრამ მასთან მართლაც მძაფრდება არა მარტო სიმბოლისტური, შიძება ითქვას, ნეორომანტიკული ელემენტებიც. კიტა აბაშიძემ იგრძნო ამ სამყაროს ზეთანამედროულობა, მისი ზედროულობა, თუმცა ზუტად ვერ განსაზღვრა ის, რაც იგრძნო. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ვერასოდეს დავეთანხმებით მის შეხედულებას ვაჟა-ფშაველას სიმბოლისტობის შესახებ, არის კიდეე ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი ამ მოსაზრებაში, თანაც ყოველგვარი ბრუნეტიერის თეორიის ადეპტობის გარეშეც – ვაჟასთან მართლაც არის სიმბოლოების ესთეტიკის გამახვილება, ინდივიდუალისტური ხედვა, სიყვარულის და სიკვდილის მოდერნისტულთან მიახლოებული კონცეფციები, ზმანებისა და ცხადის, რეალურისა და ილუზორულის მიჯნაზე არსებული სამყაროს შეგრძნება, მითოპოეტური დროისა და სივრცის განუმეორებელი ხატი, რაც ადასტურებს, რომ მე-20 საუკუნეში განხორციელებული ქართუ-

ლი მწერლობის მოდერნიზაცია არ იყო მხოლოდ გარედან შემოტანილის გააზრება, კონცეფციების და სისტემების გადმონერგვა და მხატვრულად ათვისება, არამედ მას ჰქონდა საფუძველი, მყარი, ძლიერი და არქაული, თვითმყოფადი შრეებიდან ამოზრდილი.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

**აბაშიძე 1970:** აბაშიძე კ. *ეტიუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1970.

**ევგენიძე ... 2002:** ევგენიძე ი., მინაშვილი ლ. *ქართველი მწერლები ვაჟა-ფშაველას შესახებ*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2002.

**ვართაგავა 1921:** ვართაგავა ი. *ვაჟა-ფშაველა. კრიტიკული მიმოხილვა*. ტფილისი: ნერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამოცემა 240, 1921.

**კიკნაძე 1989:** კიკნაძე გრ. *ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1989.

## ერლომ ახვლედიანი – 85

ლალი ავალიანი

### მოგონება

(ერლომ ახვლედიანი)

ერლომ ახვლედიანი, მინიმალისტური პარადოქსების ოსტატი, მეიგავე-მეზლაპრე-ფილოსოფოსი, ყოველგვარი ყალიბის „საბჭოურიდან“ ამოვარდნილი მწერალი, სცენარისტი და, უბრალოდ, შესანიშნავი პიროვნება, – გასული საუკუნის 90-იანი წლების ერთ ინტერვიუში წერდა: დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის ქვეყნების კეთილდღეობას, სიმდიდრესა და წესრიგს რომ შევნატრით, რატომ არ ვფიქრობთ, – რა დიდი შრომა-გარჯის, მრავალწლიანი გამოცდილების, ცოდნის და პასუხისმგებლობის ფასად დაუფდათ ეს ყველაფერიო...

ციტატის სიზუსტეზე პასუხს ვერ ვაგებ, ერლომს ალბათ უკეთესად ენერა, როგორც სჩვეოდა, – სადად, მართლად და ოდნავ დაბნეულად... თავად იყო დიდი პასუხისმგებლობით აღჭურვილი: „ვანო და ნიკო“ ჯერ ე.წ. ზეპირ მოთხრობებად ყალიბდებოდა, ავტორი მას თითქოს „აჭაშნიკებინებდა“ მსმენელს (მათ შორის მეც ვიყავი), მერე კი მის დაბეჭდვას არ დაადგა საშველი.

ჟურნალების რედაქტორებს, ამ პატარა შედეგის გამოქვეყნებას რომ უარობდნენ, ძნელი დასაჯერებელია, არ სცოდნოდათ მისი ნამდვილი ფასი. თუ არ ვცდები, მისი პირველი თარგმანი ჰოლანდიაში დაისტამბა, მოგვიანებით კი – ქართულად გამოქვეყნდა. ცალკე წიგნაკად – მისი მეგობრისა და ქართული ანდერგრაუნდის ერთ-ერთი პიონერის, დღემდე სათანადოდ შეუსწავლელი უნიკალური მხატვრის თემო ჯაფარიძის არაჩვეულებრივად რელევანტური, ნაივური ილუსტრაციებით გამოიცა.

რადგან სიტყვამ მოიტანა, აქვე ვიტყვი ორიოდ სიტყვას თანამედროვე „ანდერგრაუნდზე“, რომელიც, უცენზურობის, სიტყვის თავისუფლებისა და ყოველგვარი ტაბუს ახსნის პირობებში, როცა



თითქმის ყველაფერი ნებადართულია, სრულიადაც აღარ არის ანდერგრაუნდი.

ერლომის შემოქმედებაც (მათ შორის კინოსცენარებიც) სწორედ რომ ანდერგრაუნდად გვესახებოდა.

„კოლო ქალაქში“, ისევე როგორც „ვანო და ნიკო“, დიდხანს იწერებოდა, – აღმაფრენით და წვალებით, რწმენით და ეჭვით, თვითირონიით და სათნო იუმორით, ბავშვური გაცემებითა და ზრდასრულის სიბრძნით, შეძრწუნებითა და სიყვარულით, მორჩილებით და გაბრძოლებით...

ზურაბ კიკნაძე, მრავალმხრივი ნაყოფიერი შემოქმედი (მეცნიერი, მთარგმნელი, ესეისტი, კრიტიკოსი...), რომლის ნებისმიერ პუბლიკაციას დღემდე აღტაცებით ვკითხულობ, ავტორია ერლომის ნიგნის წინასიტყვაობისა „მე აქ ვარ!“ („კოლო ქალაქში“, 2010, გამომცემლობა „სიესტა“). მისი აზრით, გაცემების თვისება ერლომისათვის თანდაყოლილი უნდა ყოფილიყო, ეს უნარი სიცოცხლის ბოლომდეც არ განელებია. მისი გაკვირვების ექსტაზი ამ ორ მოვლენას – განკვირვება-ექსტაზის – შორის პირდაპირ კავშირს სახარების ძველი ქართული ტექსტი ამხელს), „პირველქმნილობასთან“ უნდა იყოს წილნაყარი.

გამოქვეყნდა მანანა კვაჭანტირაძის ვრცელი და საფუძვლიანი ესეი ერლომის თხზულებაზე – „ოთახის დალაგება შესაძლებელია“ (ჟურნალი „კრიტიკა“, 2016, №11). იგი ერლომს წარმოგვიდგენს არა მხოლოდ „პირველქმნილობის“, არამედ ჭეშმარიტი ნოვატორის ამპლუაში, რომელმაც გაუსწრო დროს; ყოველივე ეს, სიღრმისეული წვდომით, ტექსტის გათავისებით, ავტორის „მეთოდის“ ნაბიჯ-ნაბიჯ წარმოჩენით, და, რასაკვირველია, ინტელექტუალური მზაობით მიიღწევა.

„ერლომი უცნაური მწერალია, ავტორი, რომელიც ჭკვიანი ბავშვივით, უცნაურობებს გვეუბნება. ეს რაღაც უსაზღვროდ ძველია და თანაც ახალი, თითქოს სახარებისეულიც. ერლომის თხრობას ახლავს ერთდროულად სინათლე და სუნთქვა, რიდე და ჭეშმარიტება (სინათლე, გარკვეულობა). მწერალი, რომელიც ხედავს ზედაპირის სიღრმეს და სიღრმის ზედაპირს, სამყაროს მტვერს და მტვრულ ბუნებას, აღქმის სიმცდარეს და მცდარობის ყოველადობას, მცდარობის სიმშვენიერეს, ხედავს სამყაროს ხედვის ახალ

პოტენციას, ხედვის განახლების შესაძლებლობებს, ამ ხედვების ამოუნურავ მრავალფეროვნებას“ (მ. კვჭანტირაძე).

ერლომი პიროვნულადაც უცნაური იყო, – „უცნაური მოთამაშე“. მის წიგნებში თითქოს არაფერია ემპირიული, მაგრამ მასვე რომ დავესესხოთ, – „არის და არც არის“. ლიას მონოლოგიდან: „გია ჭკვიანია და არ შეიძლება, არ იძინოს. სათვალეს რომ არ იკეთებდეს, მაშინ ჩემსავით ლამაზი თვალები ექნება. სათვალის მინები უპატარავეებს თვალებს, მაგრამ სათვალეს რომ არ იკეთებდეს, ასეთი ჭკვიანი აღარ იქნება...“ – ეს ხომ ერლომის ირონიული ავტობიოგრაფია! ხოლო „ლია“, – მოხდენილი და მინიატურული ქალიშვილი (ერთ დროს ვსწავლობდით უნივერსიტეტში), ავტორზე ბევრად უმცროსი, ნამდვილად „სებობს“, – როგორც ბავშვები ამბობენ ხოლმე და ერთ დროს ის ნამდვილად იყო ერლომის ხანმოკლე „ცალმხრივი სიყვარულის“ საგანი.

ერლომის ახლობლებს კარგად მოეხსენება, როგორი უიღბლო და ხშირად ტრაგიკული იყო მისი ცხოვრება; დღენიადაგ ნუხდა, – ყოველდღიური ყოფის სიმძიმით განანამები, მაგრამ არც ურყევი რწმენა შერყევია, არც „გაკვირვების ექსტაზი“ (ზ. კიკნაძე), არც სიყვარულის უნარი და არც იუმორის გრძნობა. ამ „უიღბლობის“ გამოძახილია პატარა ქვეთავის „გრაფომანი მწერალი (განზრახვა)“ უაღრესად სასაცილო დასაწყისი: „ამ ამბის წერა დავიწყე თუ არა, ერთი ალიაქოთი ატყდა. თავბრუ დამეხვა. მუცელმა დამიწყო გვრემა, გამოხრული და რის ვაი-ვაგლახით ამოგლეჯილი სიბრძნის კბილი ამტკივდა. მარცხენა ფეხი დამიბუჟდა. სათვალე დამივარდა და ერთი მინა გამიტყდა. მანამდე კი მარჯვენა ხელზე რაღაცამ მიკბინა. მარცხენა ხელი მარჯვენას დავარტყი. აქამდე არ ვიცი, მოვკალი თუ არა. ქარი ამოვარდა, მინები ჩაამსხვრია და სახურავს კრამიტები აჰყარა. განვიმდა. ჩემს მაგიდას ჯერ ერთი წვეთი დაეცა. მერე მეორე. მერე მესამე... მერე თვლა ამერია. ტაშტის მოსატანად როცა წამოვვარდი, მუხლი მაგიდის კუთხეს მივარტყი. ამ დროს სინათლემ ჩაქრა. სანთელი ვერ ვიპოვე (ისე ალბათ იცით, რომ სანთელი უფრო ცოცხალია, ვიდრე ნათურა). ასანთის კოლოფი სულ მთლად დასველებულიყო თავის ღერებიანად.

წამომახურა. მერე შემაცია“...

საკუთარ თავთან მისადაგებული „გრაფომანი მწერალი“ უთუოდ გროტესკული სათაურია. ნეტავ თუ აქვს „გრაფომანს“ ანტონიმი, ე.წ. ოპოზიციური წყვილი? არა მგონია. ერლომისათვის „ანტიგრაფომანია“ ზედგამოჭრილი სახელი.

... იყო და არა იყო რა, იყო უცნაური და უნიჭიერესი ერლომ ახვლედიანი, რომლის „ვანო და ნიკო“ და „კოლო ქალაქში“ იყო, არის და იქნება ქართული მწერლობის ავანგარდში.

### მანანა კვაჭანტირაძე

### ჩანაწერები

გალაკტიონი: „სანამ წვიმა გადივლიდეს, / გზები გამშრალდებოდეს/ ნუ მოაცლი ციურ რიდეს,/ რომ ბურუსში ჩნდებოდეს. / თითქოს სული სადმე ვლიდეს / და გულს ცეცხლი სდებოდეს,/სანამ წვიმა გადივლიდეს, /გზები გამშრალდებოდეს“. გალაკტიონი აქ შეგრძნების დონეზე უკავშირებს ერთმანეთს წვიმას, სულის ხეტივალს, ცეცხლმოდებულ გულს... და ამ ყველაფერს – „ციურ რიდეს“. ამოდ ვეცდებით ზუსტი მნიშვნელობის პოვნას. ის რაღაც უცნობ ემოციურ რეალობაზე გვესაუბრება, რომელიც მის პოეტურ სიტყვასთან ერთად გაჩნდა, როგორც საიდუმლო. რას გვეუბნება ეს კავშირები და დროის რომელ მონაკვეთზე მიაწინებს სიტყვა „სანამ“? ვის ეუბნება „ნუ მოაცლი“-ო?, ვის აფრთხილებს, ვის ავალეებს საიდუმლოს („რიდის“) შენახვას – ადამიანს ზოგადად თუ პოეტს? ვგონებ, „რიდის“ ხსენებით ის პოეტის მოვალეობას შეგვახსენებს სამყაროს დაცვაზე, რადგან კანონი ორია: „კანონი ღვთისა და კანონი სიტყვისა“ (ბ. ხარანაული) – და მათ ერთმანეთს უნდა უერთგულონ.

სხვათა შორის და ამასთან დაკავშირებით: ჰიუგენსმა შემოიტანა ეთერის გაგება, რომელიც ავსებს მთელ სივრცეს (სხვათა შორის, ჰიუგენსმა კაცობრიობას მისცა საათიც დროის გასაზომად). ამ თეორიის თანახმად, რომ მატერიალური სხეულები გადაადგილდებიან ეთერში. განა ეს ჰიპოთეზა მსოფლიო ეთერისა, რომლითაც გამსჭვალულია მთელი სივრცე, არ ადასტურებს შემოქმედის გენიალობას, ააფაროს რიდე თავის შექმნილ სამყაროს, დაიცვას იგი ვილაცის (ადამიანის) დაჟინებული, ეჭვიანი და გამაშიშვლებელი, არაესთეტური მზერისაგან? და განა იგივე ეთერი თუ „რიდე“ – უხილავი და უწონადო, არ იცავს და არ აკავშირებს ერთმანეთთან მთელ სამყაროს დიდიდან მცირემდე, ზემოდან – ქვემოდე?

რა არის თანამედროვე ადამიანის ავადმყოფური სურვილი ყველაფრის გასაგნებისა, რაციონალიზაციისა, ფსიქოლოგიზაციისა, რიდის ჩამოგლეჯისა, თუ არა უტიფარი თავხედობა სამყაროს საიდუმლოებების მიმართ, გამონვეული სიცოცხლის შეგუბების, სულისხუთვის განცდით?

\*\*\*

ავთანდილი ბრძენია. მხოლოდ ბრძენს უსმენს ყველა („სმენად მხეცნი მოვიდიან“). ის თითქოს სიცოცხლის საიდუმლოს ფლობს, მისი ქურუმია, ამიტომ ვერ აიტანს, რომ სიცოცხლის ხაზი გამრუდდეს, რომ სიყვარული სიკვდილს ემსახუროს. ამიტომაც ეხმარება ტარიელს, რათა მოვლენათა ბუნების, სამყაროს მოწყობის ზოგადი კანონი დაიცვას.

ტარიელი – ამა სოფლის სრულყოფილი ნაყოფი, რაინდული კულტურის მიერ აღიარებული იდეალური ტიპი, ადამიანის შესაძლებლობათა მაქსიმუმია. პოემის სახელწოდებადაც ტარიელის ეპითეტი რუსთაველს სწორედ ამ განსაკუთრებულობის გამო გამოაქვს – მისი გმირი ადამიანის რომანტიკული ოცნებაა რეალობაში. იგი უზომოა: სიკეთით, ვაჟკაცობით, თავგანწირვით, სიუხვით, ძალით, გარეგნობით, ცრემლის ღვრითაც კი. აი, ვის გადასარჩენად მიდის ავთანდილი. ისე ჩანს, რომ ავთანდილის წასვლა უცხო მოყმის საძებნელად სამყაროს დეტერმინაციაა, რომელსაც ხელი ეწყობა ადამიანების მხრიდან (სხვათა შორის, მიუხედავად იმისა, რომ დავით აღმაშენებლის საგალობელში („ეჰა, სიტყვაო“), რომელიც რუსთაველის პოემას ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს, უკვე სინანულია გამოთქმული ადამიანის სიტყვასთან (ლოგოსთან) დაშორების გამო. რუსთაველი სამყაროსთან ადამიანის ერთიანობის იდეის ერთგულია და ყველაზე მკაფიოდ ეს ავთანდილის სახეში იჩენს თავს.

ტარიელი სიყვარულის კაცია, გული/გონების, რაციონ/ემოციის ოპოზიციის კუთხით – გულის კაცია. გული კი „კრულია კაცისა, ხარბი და გაუძლომელი“... რუსთაველმა კარგად იცის, რა არის გული და რასთანაა „მიბმული“: „გული, ცნობა და გონება ერთმანეთზედა ჰკიდიან...“ აი, როგორია ტარიელის ხასიათის მოსალოდ-

ნელი შინაგანი დინამიკა, აი, რა საფრთხე ემუქრება ტარიელს: ემოციური სიჭარბის გამო მას მოვლენათა კონტროლი არ შეუძლია, არადა, სრულიად პრაქტიკული ამოცანა აქვს გადასაჭრელი – ნესტანის გამოსხნა. სიყვარულის გარდა, ქალის დაცვას მას რაინდული კანონიც ავალებს. ამ კანონის დაცვის გარეშე იგი სრულყოფილ კაცად ვერ იგრძნობს თავს. დარღვეული წონასწორობა უნდა აღდგეს და სწორედ აქაა საჭირო გონივრული პრაგმატიზმი, როგორც სასიცოცხლო ენერჯიათა ჰარმონიული მიმოქცევის (ბალანსის დაცვის) ხელშემწყობი ფაქტორი, რომელიც, თუ არა რაციონალური არსების – ადამიანის ხელით – ვერ განხორციელდება. ეს ფარული კოსმიური შეთანხმება სამყაროს შემოქმედსა და ადამიანს შორის და ამ ჭრილში უნდა განიხილებოდეს ავთანდილის ყველა ადამიანური ნაბიჯი. არსებობს რაინდული კოდექსის იერარქიაც, რომელიც ამ კულტურული პარადიგმის დაცვის სახელით ეთიკურ გადაცდომას ნებასაც იძლევა. ეთიკა ადამიანის შეტანილია სამყაროში, ყოფიერების უფრო მაღალი ღირებულებების – სიცოცხლის, ჰარმონიისა და სიმეტრიის დაცვის მიზნით. ასე რომ, ყველა სხვა ტიპის წაკითხვა (მაგალითად, ჭაშნაგირის მკვლევლობის შეფასება რელიგიური და ზნეობრივი კუთხით) სხვა არაფერია, თუ არა კულტურული კონტექსტის გაუთვალისწინებლობა.

ავთანდილი სწორედ ის „იგია“, რომელმაც ტარიელი, ანუ ადამიანთა განსაკუთრებული ჯიში და მოდგმა უნდა გადაარჩინოს. და რომ არა ავთანდილი, მას შველა არ უწერია. ავთანდილის გარეშე იგი არ არსებობს, რადგან სულ გადასარჩენად აქვს საქმე, სულ ხიფათი ემუქრება. სულ არსებობს იმის საშიშროება, რომ ამოიწუროს, დაუძღურდეს, ხელი ჩაიქნოს, არ განახორციელოს საკუთარი შესაძლებლობები. ამიტომ მისი მოდგმისა და ჯიშის დასაცავად აუცილებელია ავთანდილი – კოსმიური კაცი – ჰარმონიული, კოსმიური წესრიგის მცველი. რა ძალას უნდა ფლობდეს კაცი, რომელიც მიდის, მიიმღერის და მთელ სამყაროს ერთიანობად კრავს – თუ არა კოსმიურს? რა სამყაროული კოდია ამ სიმღერაში, რა ძალაზე ლაპარაკობს რუსთაველი, რომელიც მხეცსაც იზიდავს? ვის შეუძლია სამყაროს ერთიანობა ამტკიცოს სიმღერით (სიმღერა უნივერსალური ნიშანია ამ ერთიანობისა,

ფორმულასავით)? აი, ეს კაცია „იგი“, ანუ ის „მე“ („მე იგი ვარ“), რომელსაც შეუძლია სრულად და უდანაკარგოდ მიუძღვნას საკუთარი თავი „სხვას“. ავთანდილი ადამიანი-მეტაფორაა. როგორც მეტაფორით გვაუნწყებს ენა იგივეობას და არა ოდენ მსგავსებას, რაღაც საერთო განზომილების არსებობას სამყაროს სხვადასხვა მატერიებს, ენერგიებს, სტიქიებს შორის, ისე რუსთაველი გვატყობინებს ავთანდილის მეშვეობით მეგობრობაზე, როგორც ადამიანთა შორის ამ სამყაროული ერთიანობის ემანაციაზე. მოკლედ, თუკი ტარიელი სრულყოფილი ადამიანია, რაღა გა-საკვირია, რომ კოსმიური კაცი იდეალური ადამიანის დასახმა-რებლად წავიდეს? და რა უნდა ქნას ამ კოსმიურმა კაცმა სიყვარულის დაცვაზე უკეთესი? სახელმწიფო მართოს, ინადიროს, ასპარეზობებით შეიქციოს თავი თუ თინათინთან ალერსით? თუ არ ვცდები, ქართულ ცნობიერებაში ესაა პირველი სიტყვა, სადაც „მე“-ს პრობლემა ეგზისტენციალურ კონტექსტში დაისმის, სადაც ადამიანი „მე“ ყოფიერების მიმართ საკუთარი არჩევანის განაცხადს აკეთებს: იგი ირჩევს საკუთარ თავს, როგორც „სხვის“ („მოყვრის“) მსახურს. როგორც პროტაგორა პირველად აახელებს მე-ს იდენტობას ფრაზით – „ეს მე ვარ, პროტაგორა“ – და სათავეს უდებს მე-ს ინდივიდუალიზაციის ხანგრძლივ ისტორიულ პრო-ცესს (ლაკანის მიხედვით), ისე ავთანდილი ამბობს: „მე იგი ვარ“ და სათავეს უდებს „მე“-ს, როგორც სხვისი სიცოცხლის სამსახურის რელიგიური იდეის ღრმა სეკულარულ გააზრებას ქართულ მწერლობაში.

სოფელი, ასეთი დახმარების გარეშე, მე-იგი-ში გარდასახვების გარეშე ერთი ბებერი კიტრია და მე მისი მუშტარი არ გახლავართო – აი, რას ამბობს ავთანდილი. ცხოვრების სისავსე იქაა, სადაც არის „მე“, სადაც „მე ვარ“: მე ვარ-ის ლეგიტიმურობა კი მოწმდება თავისუფალი არჩევანის ნებით და არა მისი შედეგით. შედეგი ცხოვრებისეულია და არა ყოფიერებისეული. ავთანდილი იმასაც ამბობს, ჩემისთანა კაცისთვის მოყვრისათვის სიკვდილი თამაში და სიმღერაა, ანუ ყველაზე თავისუფალი, და თუ პლატონისებურად ვიტყვით, ღმერთისთვის საამებელი საქციელიო. სერიოზულობიდან გასვლა სათამაშო მოედანზე ყოველდღიურობიდან თავისუფლებაში, ზეიმში, დღესასწაულში გასვლაა, როცა შენი სიცოცხლე სიკვდილთან

თამაშში, სასაზღვრო სიტუაციაში შეგიძლია გაატარო, სიკვდილი სიმღერით ჩაანაცვლო და ხალისად (თამაშად) აქციოო („თამაშად და მიჩანს მღერად“).. შეკვრა, შეერთება, გამთლიანება ავთანდილის სიცოცხლისა და სიკვდილის საზრისიც. აქედან – მისი თავგანწირვის უმაღლესი კოსმიური მისია.

\*\*\*

დარეჯანის ცრუ საქმიანობა ილიას „კაცია ადამიანში“ იმაზე მიანიშნებს, რომ მან რაღაც იცის ჭეშმარიტ საქმიანობაზე. ღირებულებათა ბუნდოვანი ხსოვნა კი არსებობს, მაგრამ აღარ არსებობს ცოდნა, ცოდნა დაკარგულია. სწორედ ამაზე მიანიშნებს ილია ფანჯარაზე გაკრულ გაქონილ ქალაქზე ამოკანწრული ფრაზით: „დათვი ხეზე როგორ გავა, ივენანინაო“. ცოდნა ჩანაცვლებულია მისი დამახინჯებული, მრუდე და ბუნდოვანი კვალით. იგივე ხდება კვაჭი კვაჭანტირაძის შემთხვევაშიც რაინდობის კონცეპტის მიმართ. სხვათა შორის, დათიკოს („გლახის ნამბობი“) ბოლო ქმედებაც ამ ხსოვნის გამოძახილია. მას ახსოვს, რა შეეფერებოდა, რომელიც ერთ შემთხვევაში (თამროს) ვერ (არ) დაიცვა და მეორეში (გაბროს დახსნა) კი დაიცვა, თუნდაც სიცოცხლის ფასად და დათიკოს ამ საქციელის გამო ილია, ჩემი აზრით, მას შემწყნარებლურად უყურებს. ბოლო ორ შემთხვევაში რაინდული კოდექსის ხსოვნა დასტურდება გადაშლილი კვლებით, მაგრამ სისტემა უიმე-დოდ დარღვეულია.

\*\*\*

თათქარიძეობაზე, როგორც მოვლენაზე საუბრისას, საგანგებოდ ხაზგასმულია მისი დამოკიდებულება ცოდნასთან და სწავლასთან. როცა ლუარსაბი მენტორის ტონით ლაპარაკობს მისთვის გაუგებარ საკითხებზე და დარწმუნებულია თავისი აზრების სისწორეში, მართებული იქნება იმის გათვალისწინება, რომ, რაც არ უნდა პარადოქსულად ჟღერდეს, პროფესიონალიზმი, ღრმა ცოდნა, გარდაა რაინდული კოდექსით გათვალისწინებული ცოდნის (საქმიანობის) გარკვეული სახეობებისა (გამორჩეულად კი საბრძოლო ხელოვნებისა) – ტრადიციული რაინდული არისტოკრატიისათვის დამახასიათებელი არ არის, ხშირ შემთხვევაში კი მიუღე-



ბელიცაა. ცხადია, შეუძლებელია ილიას ეს არ ცოდნოდა. ვფიქრობ, ლუარსაბს იგი განიხილავდა როგორც უკიდურესად ჩამორჩენილ, დროისა და რეალობისაგან კომიკურად დაშორებულ გარკვეულ კულტურულ ტიპს, რომელსაც ახსოვს, მაგრამ არ იცის, რა, და იცავს, მაგრამ არ იცის, რას.

\*\*\*

თეიმურაზი, ჯაყო, ლუარსაბ-დარეჯანი, კვაჭი, ნაცარქექია საერთო კოდის ნიშნები, გენეტიკურად მონათესავე სახეებია, რაღაც პრასახის დამახინჯებული, დეფორმირებული, დაშლილი და დაკნინებული ნარჩენები (ნაცარქექიას გარდა). ეს დაკნინება და სიმახინჯე ქართულმა ლიტერატურულმა ტრადიციამ საქმესთან დამოკიდებულებით გამოხატა: თეიმურაზიც, სხვების მსგავსად, ცრუმოსაქმეა. კვაჭიც ასეთივეა – „გაიმასქნება“ ის საქმიანობაა, რომელიც, არათუ ვერ ჩითვლება საქმიანობად, არამედ შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ანტისაქმიანობა. შესაბამისად, არც საკუთარი სახელი და საქმიანობის ობიექტი აქვს და სახელიანი საქმეებისგან განსხვავებით, სამყაროს („მყარს“) აზიანებს.

\*\*\*

ხიდჩატეხილობა ილიასთან სოციალურზე გაცილებით ღრმად, ზოგადყოფიერებისეულ ჭრილშია დანახული. სიყვარულის ვერ-შემჩნევა სოციალური განსხვავების გამო ადამიანთა არაბუნებრივ გათიშულობაზე მინიშნებაა. ილიას ეს პრობლემა ყველა მოთხრობაში ანუხებს და მის განსხვავებულ ვარიანტებს გვაძლევს „ოთარანთ ქვრივშიც“, „გლახის ნამბობშიც“ და პატარა მოთხრობაშიც „სარჩობელაზედ“. კესო, ბრმასავით, საერთოდ ვერ ამჩნევს გიორგის სიყვარულს, არადა, რამდენი ნიშანია კესოს თვალწინ – და სწორედ ესაა ტრაგედია. პეტრესაც, მიუხედავად იმისა, რომ კეთილი და შემბრალებ კაცია, მეხსიერებაში არ რჩება ქურდი ბავშვების ეპიზოდი. მეტიც, კაცის ჩამოხრჩობის საყურებლად ისე მიდის, როგორც სანახაობაზე (თუმცა ძლიერ სულიერ შფოთვის იღებს სანაცვლოდ). ასევეა დათიკოც, რომელიც თანაშეზრდილი გაბროს ერთგულებასა და სიყვარულს გულგრილი სისასტიკით თელავს. ამ განხეთქილებას ზედაპირულ დონეზე სოციალური ელფერი კი აქვს,

მაგრამ ილიას მიერ იგი, თუ შეიძლება ითქვას, ეგზისტენციალურ საზღვრებშია დანახული. ილია რომ ამას მხოლოდ სოციალური ხიზნატეხილობის ჩრილში არ ხედავს, ოთარაანთ ქვრივის შემთხვევაშიც დასტურდება: მას თითქოს შეურაცხყოფს სოსიას სიყვარული. ადამიანის, როგორც მსგავსის, დაგვარის სიყვარული გაძევებულია ამ სოციალურად სტრუქტურირებული სივრციდან, თუმცა კესოსა და არჩილს ლიბერალიზმის ნილაბი ფარავთ, ოთარაანთ ქვრივს – გარდაცვლილი მეუღლის ერთგულების მორალური კანონი; პეტრეს – ქრისტიანული საქართველოს ხსოვნა; დათიკოს კი – რაინდული სამრთლიანობის იდეა. აქ თითქოს ყველაფერი წარსულშია, ყველაფერი მხოლოდ წარსულის ნიშნებით მეტყველებს და ამიტომაცაა უძლური და უნაყოფო. ილიასთვის ადამიანისა და შესაბამისად, სოციუმის პრობლემა სიყვარულის ვერდანახვის, ვერშემჩნევის პრობლემაა. ვერც კესო, ვერც ოთარაანთ ქვრივი, ვერც გიორგი (დედის მიმართ) ვერ ამჩნევენ მხურვალე გულს. სამყარო გაციებული, ენერგიადაკარგულია. ქრისტიანული თანაგრძნობა, თავისი ღრმა და ჭეშმარიტი გაგებით, დამშრალია. სიყვარულის დათმობა – ესაა ილიას ცენტრალური რელიგიური და ზნეობრივი თემა. სოციალურმა განსხვავებულობამ დააზიანა ადამიანური ურთიერთობები ეგზისტენციალურ დონეზე და გაუცხოვების ზღვარს მიუახლოვა. სწორედ ამ სიღრმის გამო იძლევა ილია ყოველ დროში ახალი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას.

\*\*\*

განდეგილის ეჭვი თავს ავლენს წამოცდენაში: „მე უბედურსა“ – ესაა რწმენის შერყევა, რომელიც ამოთქვა სიტყვამ. ენამ გაამჟღავნა ცნობიერების საიდუმლო, მისი ფარული, სავარაუდოდ, განდეგილისთვისვე უცნობი მდგომარეობა, რომელმაც გაიღვიძა მასში ქალთან შეხვედრის შემდეგ და რომელსაც შეიძლება ვუნოდოთ სინანული, ეჭვი ღმერთის უპირობო სიყვარულის (რწმენის) მიმართ. ეს ის კაცი იყო, რომელიც შეუდგა ღმერთს მიუხედავად ყველაფრისა, ახლა კი ისაა, ვინც განუდგა ღმერთს წამიერი სისუსტის გამო. ამდენად, მით უფრო მძიმეა მისი დანაშაული (როგორც ბუდას ერთ არაკშია: ვეებერთელა სულიერ სიმაღლეებს ზიარებულ კაცი წამიერი სისუსტის გამო უმკაცრესად ისჯება – ქვად იქცევა).

ეს შეიძლება ერთდროულად იყოს ნების სისუსტეც და რაციონალური განსჯის შეჭრაც რწმენის სფეროში, რაც ინვევს რწმენის მოშლას – მტკიცებულებათა მოთხოვნას ღმერთის არსებობაზე, რათა გაამართლოს თავგანწირვა რწმენისათვის, ანუ ადამიანური „მსხვერპლი“ („გზა ხსნისა ასეთი მერგო მე უბედურსა“).

\*\*\*

ტოკვილი ამბობს, რომ „ღირსების გაგება ადამიანთა შორის სოციალურმა განსხვავებამ და არათანასწორუფლებიანობამ შექმნა. ეს გაგება სუსტდება იმის კვალდაკვალ, რაც წინააღმდეგობები და განსხვავებები ერთმანეთში რიგდებიან და საერთოდ ქრებიან“. ღრმა სულიერი კატეგორიის ასეთი სოციოლოგიზირებული შეფასება, რბილად რომ ვთქვათ, ვულგარულ-პრიმიტიულ ელფერს ატარებს. თუ ტოკვილი ვარაუდობს, რომ ფსიქიკური სტრუქტურა სოციალური გარდაქმნების შედეგად მთლიანად წაიშლება და ასტრუქტურად იქცევა, ეს ნიშნავს, რომ ამ განცხადებით იგი კაცობრიობის ცხოველურ მომავალს წინასწარმეტყველებს. ღირსების გრძნობა არამხოლოდ სოციალური ურთიერთობების მორალურ დონეზე მომანესრიგებელი, არამედ თვითშეფასების, მე-ს იდენტობის საფუძველია. იმ თვითშეფასების საფუძველი, რომ იგი ადამიანთა მოდგმას ეკუთვნის და პატივს ცემს ამ კუთვნილებას. არაფერი ისე ახლოს არაა ერთდროულად ადამიანის სულიერებასთან და ფსიქიკურ არაცნობიერთან, როგორც ღირსების გრძნობა. იგი ფსიქიკური სტრუქტურის ისეთ ნერტილებში წარმოიქმნება, სადაც „ზე-მე“ და არაცნობიერი ერთმანეთს ხვდებიან, მიუხედავად იმისა, რომ ასეთი შეხვედრა ტოპოლოგიურად თითქოს მოსალოდნელი არაა. იგი სწორედ იქ იბადება, სადაც „მე“ საკუთარ თავთან შინაგან აცდენებს გადალახავს და თავის ჭეშმარიტ არსს წვდება. ცხადია, იგი ისტორიული განვითარების ნაყოფია, მაგრამ ამ განვითარების შედეგად მას ყველაზე ღრმა და ზოგადი შინაგანი კანონის სახე აქვს შექმნილი, რომელიც ადამიანში საკუთარი არსის ღირებულებით აღქმას აწესრიგებს.

\*\*\*

კულტურა, როგორც ადამიანთა შორის ურთიერთობის ფორმა, წარმოადგენს ენას, ანუ ნიშანთა სისტემას. ეს ცნობილია. კულტურის ამ ენობრივ ბუნებაზე სემიოტიკის შექმნამდე დაახლოებით ერთი საუკუნით ადრე იცოდა იმ ოსტატმა, რომელმაც ერეკლეს ხმალზე ამოტვიფრა: „მე ვარ ავი მუსაიფი კახთ ბატონის, ერეკლესი“.

\*\*\*

დიალოგი (საუბარი, „მუსაიფი“) შეუძლებელი ხდება მაშინ, როცა კულტურა აღარ ასრულებს ადამიანთა ურთიერთობაში არანაირ როლს და ურთიერთობა ძალადობის ენაზე ითარგმნება. ასეთ დროს კულტურული ნორმები ირღვევა და მთელი სოციოკულტურული სფერო ძლიერ რყევებსა და ცვლილებებს განიცდის. ამის ნიშნები უამრავია მე-19 საუკუნის ლიტერატურაში. რამდენიმე მათგანზე შევაჩერებ თქვენს ყურადღებას:

სპირიდონ მცირიშვილი დამბაჩას ატარებს („ჩვენი ქვეყნის რაინდი“). ამ დამბაჩითვე კლავს ტარციელ მკლავაძეს. თუკი ადამიანური ღირსების კუთხით შევხედავთ, ეს სამართლიანია, მაგრამ მოულოდნელი: რატომ შეიძლება მასწავლებელი ატარებდეს დამბაჩას? რას წარმოადგენს აქ დამბაჩა, როგორც ნიშანი? თავისუფალი ადამიანობის სიმბოლოს, ანუ თავისუფლების ნიშანს, რომელიც კულტურას ეკუთვნის, თუ საგანს, რომელსაც პირდაპირი პრაგმატული დანიშნულება – თავდამსხმელისგან თავდაცვა, ან სულაც, თავდასხმა აკისრია? იარაღის ტარების სოციალური პრივილეგია, თუ მე-19 საუკუნის კულტურული ნორმებით ვიმსჯელებთ, მას არ ეკუთვნის. სოციალურად სპირიდონი „მცირიშვილია“, ანუ დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენელი, გვარის შესატყვისია გარეგნობითაც. მისი ეს მდგომარეობა ჩანს უცნობის რეპლიკაშიც მკვლევლობის სცენის დასასრულს: „ამ გლახამ“. რაინდული კოდექსის მიხედვით, ერთმა შეიძლება დაჩაგროს მეორე, როგორც ღირსების არმქონე. მაგრამ ამ გარემოში რაინდის ცნება პერვერსირებულია ისევე, როგორც ინტელიგენტისა. მე-19 საუკუნის ბოლოს რაინდი უკვე აღარ ატარებს იარაღს, როგორც სოციალური და კულტურული მიკუთვნებულობის (ნი-

მუშის, ტიპის) სიმბოლოს. ეს სოციოკულტურული ჰაბიტუსი მასში მკვდარია და მოძალადედაა გარდაქმნილი. შესაბამისად, მკლავი, როგორც ძალადობის პრიმიტიული, ფიზიკური და ველური იარაღი, ჩაენაცვლება ხმალს, დაშნას, როგორც კულტურის ნიშანს. ამ გაგებით, ტარიელი კულტურის გარეთ დგას და მის პირველყოფილ, განუვითარებელ (ჩამორჩენილ) ფორმას განასახიერებს. რაინდობას დაკარგული აქვს ღირსების დაცვის (სხვისი თუ საკუთარი) მნიშვნელობა და სოციალური ძალადობის ფორმადაა გარდაქმნილი (ანტინიშნებით აქ სრულიად მკაფიო ხდება ინტერტექსტუალური გადაძახილია „ვეფხისტყაოსნის“ ტარიელთან და რაინდობის ქართულ ტრადიციასთან: ტარიელი ქალთა მხსნელია, მკლავაძე – მოძალადე. ტარიელის მკლავის ძალა სიკეთეს, მამაკაცურ ღირსებას, მეგობრობისა და ქალის დაცვას ხმარდება. აქ – ყველაფერი პირიქითაა). ქალზე ძალადობის, უსამართლობისა და ადამიანის დამდაბლების, განადგურების სურვილი კულტურის განადგურების ნიშანია. ეგნატე ნინოშვილი კულტურის იმ ეტაპს გვიჩვენებს, როცა ყველაფერი აღრეულია, და არც წესების დაცვა ევალება ვინმეს. ესაა საზღვრებმორღვეული კულტურა, რომელიც ესთეტიკის და ეთიკის მიღმაა. ნიშნები, რომლებიც კულტურის მოცემულ ენას წარმოადგენენ, ან მნიშვნელობაშეცვლილია, ან საერთოდ დავინყებულნი. მეორეს მხრივ, დგება კულტურის ენის გადარჩენის აუცილებლობა, რომელიც მფარველობს ადამიანთა ურთიერთობას, ღირსებასა და თავისუფლებას, და ამ გადამრჩენის ფუნქციას საკუთარ თავზე იღებს ინტელიგენტი. ასე რომ, მკლავაძე აღარაა რაინდი და აღარც სპირიდონია „გლახა“, რომლის დაჩაგვრაც რაინდს, კოდექსის მიხედვით, ეპატიება. სპირიდონის ხელში (ჯიბეში) დამბაჩა ორმაგი დანიშნულებისაა: ერთის მხრივ, მისი თავისუფალი მოქალაქეობის ნიშანია (რომელსაც ღირსების დაცვა შეუძლია), ანუ კულტურის ნიშანი, რომელიც მან მისაკუთრა არისტოკრატიისაგან, როგორც ამ ნიშნის ახალმა პატრონმა ამ უფლების დამკარგველისაგან, მეორეს მხრივ კი ამ თავისუფლების დაცვის იარაღი და ფიზიკური გადარჩენის პირობაა.

\*\*\*

ოთარაანთ ქვრივისთვის მუხლზე ხელის დაკვრა ( „შინაურული“ ჟესტი) კესოს მხრიდან დაშვებული შეცდომაა. კესო არღვევს სოციალური იერარქიის დაცვის კოდსაც და უფროს-უმცროსობის ტრადიციულ ეტიკეტსაც. ოთარაანთ ქვრივი ამაზე მიანიშნებს. ის ცნობს სოციალურ განსხვავებულობას, მაგრამ იცავს კულტურულ ნორმასაც და კესოსგან კულტურის ამ ენის სტატუს-ქვოს შენარჩუნებას მოითხოვს.

\*\*\*

უპირველესად, რაც დავით კლდიაშვილის შემოქმედებაში მოგხვდებათ თვალში, ისაა, რომ მისი პერსონაჟები განუწყვეტლივ მოძრაობენ, გადაადგილდებიან ერთი სივრცული წერტილიდან მეორეში: სოფლის გზებზე – მეზობლიდან მეზობელთან, სახლიდან ვენახში ან ეკლესიაში, უფრო იშვიათად – სოფლიდან ქალაქში ან პირიქით. ძირითადად მოძრაობენ ფეხით, ხანდახან ცხენითაც. „სამანიშვილის დედინაცვლის“ სიუჟეტურ ხაზზე რომ არაფერი ვთქვათ, დავით კლდიაშვილის მემუარულ თხზულებასაც ასე ქვია: „ჩემი ცხოვრების გზა“. გზა მის შემოქმედებაში მთავარი რეალობა და მთავარი სიმბოლოა (თუმცა, არა მგონია, კლდიაშვილის მიერ იგი სიმბოლოდ ყოფილიყო ჩაფიქრებული), სივრცის ნაწილი, სადაც მისი პერსონაჟები თავიანთი ცხოვრების ტვირთს მიათრევენ, იტანჯებიან და ხანდახან უხარიათ კიდევ. ისინი ლაპარაკობენ, მოქმედებენ, გადანწყვეტილებებს იღებენ და ცვლიან არა ზღურბლზე (დოსტოევსკისებურად), არამედ გზაში ან ოთახში, რომელიც გზასთან შედარებით, თითქოს მათი დროებითი სადგომია. ნახეთ სოლომანი, პლატონი, დარისპანი, ოტია ქამუშაძე... ისინი ან სახლიდან გასასვლელად ემზადებიან, ან ბრუნდებიან, ან გზაში არიან. თითქოს საკუთარ სახლში ვერ ისვენებენ, ადგილს ვერ პოულობენ, სხვა სივრცეში ეძებენ იმას, რაც საკუთარში დაკარგეს. სახლს თითქოს დაკარგული აქვს ის დაცულობა და სიმშვიდე, რაც შინაურულ გარემოს უნდა ახასიათებდეს. ეკვირინე განუწყვეტლივ ყვება სხვა დროზე, სხვა სივრცეზე, თითქოს მისი ცხოვრების რეალობა წარსულშია. ზოგადად სახლს, როგორც „კულტურის აგენტს“,

კლდიაშვილთან თითქოს დაკარგული აქვს თავისი ფუნქცია და იგი გზის ნაწილად, დროებით თავშესაფრადაა ქცეული (სახლის ამ დაკარგული როლის შესახსენებლად მწერალი თითქოს შესადაარებლად მოიხმობს სალობერიძის სახლს, რათა ტრადიციული სოციოკულტურული ატმოსფეროს ცვლილება გვაგრძნობინოს). სწორედ ამიტომ პლატონი განუწყვეტელ დისკომფორტს გრძნობს სხვის სახლებში ისევე, როგორც დარისპანი და სოლომანი, რადგან საკუთარი სახლებიდან ბედის საძიებლად გამოსულები თუ იძულებით გამოგდებულები, სხვის სახლებში ასეთივე იძულების გამო ხვდებიან და არა საკუთარი სურვილით, ანუ, არა რაიმე ემოციური მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად ან კულტურული მისიის შესასრულებლად (მეგობრული ან ნათესაური ვიზიტი), არამედ პრაქტიკული აუცილებლობით... ამ პერსონაჟთა არაცნობიერ აღქმაში სხვისი სახლი მათი იძულების, არჩევანის არარსებობის, ღირსების შელახვის ადგილია.

სახლის და ზოგადად სივრცის მიმართ იდენტობის რღვევა, ეს მოუსვენრობა და მუდმივი გადადგილება მათი ცხოვრების ხატია. გზა აქ არ წარმოადგენს „სივრცეს, სადაც ხორციელდება „მე“-ს მიღწევა „მე“-მდე (მ. მამარდაშვილი), პირიქით, „მე“ აქ სულ უფრო და უფრო შორდება საკუთარ თავს, გზა მასში არსებობისთვის მებრძოლ მხეცს აღვიძებს.

გავიხსენოთ პლატონი და მისი მოგზაურობის შედეგი, სოლომანის „ნაწილი“ და მისი ბოლო მონოლოგი. მართლაც და, „რა გამოვიდა ორი თვის ნაწილიდან?“ პლატონ სამანიშვილი ამ გზას საკუთარი ადამიანურობის ნგრევამდე მიჰყავს, დარისპანი და მისი ქალიშვილი – ღირსების გათელვამდე, როსტომ მანველიძის ქალიშვილებისთვის ნაწილი იძულებასთან შეწყობილი „დროს გასატარებელი“ ყოველდღიურობაა. „ნაწილი“ ცხოველის მოძრაობის აღმნიშვნელია, განსაკუთრებით, პატარა ზომის მტაცებლების ისეთი მოძრაობისა, რომელიც ჭამის ინსტინქტის დაკმაყოფილებას, სტომაქის ამოვსების ყოველდღიურ მოთხოვნილებას უკავშირდება. სოლომანი ასახელებს კიდევ ამ ცხოველს თავის ბოლო მონოლოგში და ღმერთის პირით შეჩვენება-შეფასებასაც უგზავნის ამ გზას: „ღმერთმა დასწყევლოს, ღმერთმა, ამისთანა **გაძაღლებული** ცხოვრება“. პერსონაჟების ქცევა მართლაც ძალიან ჰგავს სე-

რაფიონის ძაღლის, კუსიას ქცევას საჭმლის მოსაპოვებლად („ქამუშაძის გაჭირვება“). პლატონ სამანიშვილის მოგზაურობაც სხვა არაფერია, თუ არა წაწვლილი, მიუხედავად იმისა, რო იგი ცდილობს, ცხენზე შევჯდომით ამ წაწვალს ღირსეული სახე მიანიჭოს.

\*\*\*

რეზო ინანიშვილის ნოველა „ფრთხებიან ყვავები დამბაჩის ხმაზე?“ ნოველის ქვეყანარის უმთავრეს პირობას – მოულოდნელობის ეფექტს აკმაყოფილებს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მწერლის მიერ მოყოლილი ტრაგიკული ამბის ბოლოს მსმენელი – მწერლის ქალიშვილი – სრულიად უცნაურ შეკითხვას სვამს. ნოველისთვის დამახასიათებელ მოულოდნელობის ეფექტს სწორედ ეს შეკითხვა ბადებს. თუმცა ამ მოულოდნელობის არსი უფრო ღრმა დონეზე სტრუქტურირდება საკუთრივ სიუჟეტის შიგნით. სხვა რა არის ახლგაზრდა ვაჟის რომანტიკულ-რაინდული შეხედულება ქალზე და ცხოვრებაზე, თუ არა მოულოდნელობა, მეტიც, გაუგებრობა გენერლისა და მისი თანმხლები ქალისთვის, ზოგადად კი – მათი თაობისთვის? იმ ობიექტური, რეალური დროისთვის და მისი შესაბამისი სოციუმისთვის? როგორც მოთხრობის ახალგაზრდა პერსონაჟის ქცევა, ისე გოგონას შეკითხვა ხაზს უსვამს რადიკალურ დაშორებას თაობათა შეხედულებებსა და წარმოდგენებს შორის, რომელიც გოგონასათვის შეუძლებელს ხდის, არა მხოლოდ ჩანვდეს მომხდარის მთელ ტრაგიზმს, არამედ ელემენტარულ დონეზე მაინც მიხვდეს, რა მოხდა. ამ დიალოგის შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ აქაა გადადება (გაგების) და არა შესმენა. ნოველის ფილოსოფიური მუხტი იქ ჩნდება, სადაც შეკითხვის შეუსაბამობა მოთხრობილ ამბავთან ავლენს დროთა აცდენას, მის ფრაგმენტებს შორის კავშირის წყვეტას და ამ დაშორებით გამოწვეულ სრულ გაურკვევლობას იმ ცნებებისა და ღირებულებების მიმართ, რომელიც ძველი თაობების ცხოვრების წესს ქმნიდა. თუკი მართალია აზრი, რომ ნოველაში ფილოსოფიური ეშმაკი უნდა იცინოდეს, ის აქ წამდვილად იცინის. მეტიც, ამაზრზენად ქირქილებს ადამიანის რომანტიკულ წარმოდგენებზე, ყველა დროის დონ კიხოტებზე და დროის მუდმივ ღალატზე.



უფრო კონკრეტულად ამ „აცდენების“ მიზეზებზე: ბიჭი ობოლია, ბებია მ გაზარდა და ბებიების თაობის რომანტიკული წარმოდგენებით იკვებება ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობაზე, ღირსებაზე, რაინდობაზე. მამის თაობა, რომელსაც ბიჭისთვის შეეძლო ეჩვენებინა ამ ღირებულებების სრული უნიადაგობა თანამედროვეობაში და იგი უხეშ რეალობაში დაებრუნებინა, გენერლის სახითაა წარმოდგენილი და სწორედ მასთან უნევს დაპირისპირება ვიტგენშტიენს. დუელი, რომლითაც იგი (ქალისა და) საკუთარ ღირსებას იცავს, ახალგაზრდა არისტოკრატისთვის რეალური შინაარსის შემცველია, საზოგადოებისთვის კი – ცარიელი ფორმა, დაცარიელებული აღსანიშნია მხოლოდ, ფორმა კი გვიან კვდება. მამებსა და შვილებს, ზოგადად დროის მონაკვეთებს შორის ჩამონოლილი ეს ფატალური გაუგებრობა, დიალოგის შეუძლებლობა ყოფიერების ნიშნადაა წარმოდგენილი და ორივე ეპიზოდში საგანგებოდაა აქცენტირებული. გენერალი გულწრფელად წუხს ამ გაუგებრობის გამო და სწორედ ამიტომაა დაბნეული, ხვდება, რომ საშინელი ხიფათი შეუქმნა ახალგაზრდა კაცს თავისი ერთი სალდაფონური, ხეპრული ჟესტი. რაღაც უჩვეულო დაძრა, რომელთან გამკლავება არც მას, არც ვიტგენშტიენს არ შეუძლია. დაბნეული ჩანს ქალიც, თითქოს მისთვისაც გაუგებარია ბიჭის თავგამოდება, თითქოს რაღაცის გახსენებას ცდილობს. იმ დროის მიღმა, რომელშიც მოქმედება ხდება, სხვა დროის აჩრდილი წამომართულა და დაკარგული ღირებულებების გამო საჩვენებელ შურისძიებას აწყობს, მაგრამ, სამწუხაროდ, მოთხრობის ამ მთავარ პერსონაჟს ერთადერთი რეალური მაყურებელი ჰყავს – მწერალი.

\*\*\*

რეალიზმში სიუჟეტი ვითარდება ვექტორული მოდელით. დროითი გადახვევები ცენტრალური სიუჟეტის ხაზოვანი შენაკადებია, რომლებიც ძირითად ამბავს უბრუნდებიან და არსად მიდიან შორს. მოდერნიზმი ვექტორულ მოდელს დროის ფარდობითობის იდეითა და შესაბამისად, მრუდე ხაზით ცვლის. თუმცა მოდერნისტული ხედვის სივრცეში ისინი ერთდროულადაც არსებობენ. პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია დროსივრცის აბსოლუტური ფარდობითობა და მიზეზ-შედეგობრიობის ონტოლოგიის სრული

უარყოფა. დომინანტური (აქტუალური) ხდება სამყაროს სინქრონულობისა (ერთდროულობისა) და ტექსტურობის სივრცული მოდელი. პროცესის განვითარება დროსივრცეში რიზომულია, შესაბამისად, მოვლენები შეიძლება დროში ერთდროულად ხდებოდეს, მიზეზსა და შედეგს შორის მიმდევრობა დაირღვეს, სივრცე კი კონტექსტიდან იყოს ამოგდებული და არ ითვალისწინებდეს არამცთუ ისტორიული დროის რეალურ ფაქტებსა და გარემოებებს, არამედ პერსონაჟის მოვლენითი დროისა და ხასიათის კონტექსტსაც, მეტიც, იგი შეიძლება ერთი პერსონაჟის სივრცის შემადგენელი იყოს და მეორის დასახასიათებლად გამოიყენებოდეს. მაგალითად, ლუარსაბ თათქარიძის ომში წასვლა აკა მორჩილაძის „რიმეიქში“ სხვა კონტექსტში აქცევს ლუარსაბს და მის სახასიათო ნიშნებსაც: ლუარსაბის მეტყველება – დინჯი, საქმიანი; ხასიათი – ღრმა, ღრმა განცდის უნარი; გასტრონომიული ლტოლვები საერთოდ უგულვებლყოფილია. იგი ჩოხაშია ჩაცმული და დაკავშირებულია ჩოლოქის ომის, ანუ ქართული არისტოკრატიის უმთავრესი კულტურულ- ისტორიული საქმიანობის კონტექსტთან გარეგნული მახასათებლებითაც კი.

აკა მორჩილაძემ მშვენიერი შანსი მისცა ილიას პერსონაჟს, რომანტიკულ ეპოქაში ეცხოვრა და ადამიანად ეჩვენებინა თავი ახალი საუკუნის მკითხველისათვის. სწორედ ამ შანსის მიცემაში ვხედავ მწერლობის ყველაზე დიდ დამსახურებას ყველა დროის მკითხველის წინაშე.

\*\*\*

ის, რაც სუბიექტურობის გაძლიერებას ახლავს, თითქოს აზარალებს სამყაროს და ადამიანს – იმას, რაც გარს გვაკრავს და იმასაც, რითაც მთლიანობად იკვრება ჩვენს შიგნით. ვრჩებით მარტო, ჩვენი დამცავი გარეშე ობიექტური ძალების გარეშე, სამყაროს რეალურობის (როგორც გარეშე სივრცის), ღმერთის მხარდაჭერის გარეშე (როგორც გარეშე წესრიგის კანონმდებლის), ისტორიის (როგორც ჩვენამდე, ჩვენი მონაწილეობის გარეშე არსებული რეალური პროცესის) გამაძლიერებელი ძალის გარეშე. ვრჩებით ჩაკეტილნი ჩვენს შინაგან სამყაროში, მონყვეტილნი ყველაფერს, რაც ჩვენს გარეთაა – სივრცის სახით და ჩვენს მიღმა, მიმდინარეობს,

ხდება – დროის სახით. უსაზღვროება აღარ შეიცავს დადებით კონოტაციებს. საზღვარი სიმშვიდის გარანტიაა და იგი მოშლილია, დარღვეულია (პირველ ყოვლისა, „მე“-საზღვრები). გალაკტიონმა და მოდერნიზმმა ეს უკვე იგრძნო: „სულს სწყურია საზღვარი... როგორც უსაზღვროებას“. სუბიექტურობის გაძლიერებას ახლავს „უნდობლობა ყველაფრის მიმართ, რაც ჩვენს გარეთაა“ (ბახტინი), რაც სხვა არაფერია, თუ არა რეალობის მიმართ გაჩენილი დამანგრეველი ეჭვი: ნამდვილია თუ არა ის ყველაფერი, რაც გარს გვაკრავს ხილული თუ უხილავი სახით, რაც არის, და რაც იყო? სწორედ პოეზია, პოეტური ენა, როგორც ყოფიერების საზღვრებზე (და უსაზღვროებაზე) ყველაზე ღრმა ცოდნის მფლობელი, გარანტად უდგება რეალობას: „ყველაფერი ნამდვილად იყო“ (ბესიკ ხარანაული: „მკვდრების სიმღერა“).

\*\*\*

ბუნება, როგორც სიცოცხლის ფორმა, ესაა ტექსტი საზღვრების გარშე. ადამიანი ამ ტექსტის გამონათქვამია – მის მაგივრად მოლაპარაკე, მისი ნების და კანონზომიერების გამხმოვანებელი. სწორედ მას ევალება საზღვრების დადება. არჩევანის ნებაც აქედანაა, თავისუფლებაც აუცილებლობით შემოსაზღვრული სიცოცხლის ტექსტია. სხვათა შორის, სწორედ ასე ხედავს ბუნების შეტყობინებებს გურამ რჩეულიშვილი – გამონათქვამებად („ბათარეკა ჭინჭარაული“, „მუნჯი ახმედი და სიცოცხლე“, „ალავერდობა“). რა არის ადამიანში ბუნებრივობა, რას ამბობს ყოფიერება ამ გზით, ადამიანის გზით სიცოცხლეზე, თავისუფლებაზე და საზღვრებზე?

\*\*\*

მხატვრულ ტექსტებში ხშირია დიალოგი არა ადამიანებს, არამედ ადამიანსა და არავერბალურ მოვლენებს შორის (მაგ., ბუნება, ისტორია და ა. შ.). შემდგარი გაგებისა და დიალოგის პირობებში პასუხი შეიძლება იყოს არავერბალური, მაგრამ სავსებით რეალური და **ხმამაღალი** – როგორც, მაგალითად, ვაჟასთან; როგორც რჩეულიშვილთან ალავერდი და მთელი ის კულტურული ლანდშაფტი, რომელსაც გურამი ალაზნის ველზე გათენებისას ხედავს.

\*\*\*

შემოქმედებით კომუნიკაციას ყოველთვის ახლავს (უხმენს, ხედავს) ნაკითხვის რალაც დამატებითი პერსპექტივა, ჰიპოთეტური მკითხველი, რომელსაც ბახტინი მესამე ძალას უწოდებს. მესამე ძალა – „ზეადრესატი, რომელიც სხვადასხვა ეპოქებსა და განსხვავებულ მსოფლგაგებებში ლებულობს სხვადასხვა კონკრეტულ იდეოლოგიურ გამოხატულებას (ღმერთი, ისტორიული სამართლიანობა, მეცნიერება და სხვ.)“.

თუ ამ აზრს გავეყვებით, გამოდის, რომ მესამე არის ინსტანცია, სადაც ღირებული სიტყვა არ იკარგება, ვის მიერაც იგი ყოველთვის შეისმინება, როგორც საკუთარი ტექსტურის ნაწილი. ამ მესამის ფარული ან ღია შეფასების გარეშე არ არსებობს ზედროული სიტყვა, საზრისი. სიტყვის მნიშვნელობის კავშირს სამყაროსთან, მის ონთოსს სწორედ ეს მესამე უზრუნველყოფს. აღმნიშვნელის და აღსანიშნის ურთიერთმიზიდულობასაც მესამე განაგებს. მესამის გარეშე საერთოდ არ არსებობს არანაირი კავშირი. კავშირი, როგორც სისტემის, კოსმოსის ქმნადობის ნიჭი, ნება – მესამის ფუნქციაა, მაგრამ ამ შემთხვევაში „მესამე“ ვერაფრით ვერ იქნება ვერც მეცნიერება და ვერც „ისტორიული“, თუმცა, შესაძლოა იყოს დრო, მისი არა მეცნიერულ-მატერიალისტური, არამედ მისტიკური გაგებით (როგორც ე. წ. „ტრანსცენდენტური სუბიექტის“ სათავსო).

ვინ ხედავს მთელი მასშტაბით ფინალურ „სტოპკადრს“ რჩეულიშვილის „ალავერდობაში“? ვინ ხედავს გურამს, მის ხელებგაშლილ ხატს ზემოდან? ეს სივრცული პერსპექტივა ხომ აშკარად იკითხება ალავერდობის მოვლენით სივრცეში. ვინ ხედავს გაქცეულ მხედარს, რომელიც იკარგება მკითხველისა და დამსწრეების თავალთახედევიდან და თითქოს ავტორსაც ავინყდება? ვის ესმის ისტორიის ხმა, გაჟღერებული ალავერდში და ალაზნის ველის სანახებში, უფლისციხის ტალანებში და ქვის ბილიკებზე? „ალავერდობაში“ მკაფიოდ ჩანს სიტყვის მესამე ინსტანცია – დრო, რომელიც, მართალია, არ არის დასახელებული პირდაპირ, მაგრამ არაორაზროვნად იგრძნობა ტექსტში. ვის ეკუთვნის ეს დრო, ვინ დგამს ამ ყველაფერს, ვინ აფასებს? მკითხველი? ავტორი? თუ ის „მესამე“, რომელიც ამ ყველაფერს ერთ მთლიანობად აქცევს? თუ სამივე ერთად?

„... ყველაფერს სამი აკეთებს...“ (აკა მორჩილაძე. „ნიგნი“).

\*\*\*

გურამ რჩეულიშვილის „ალავერდობაში“ და „უსახელო უფლისციხეში“ დაკვირვებული თვალს არ გამოეპარება პოლიტიკური პროცესისა და მის კვალდაკვალ, საზოგადოებრივი ცნობიერების ცვლილების ნიშნები, რომელიც აუცილებლობით აყენებს ღირებულებათა გადახედვისა და პოზიციის შეცვლის აუცილებლობას. ამ ისტორიულ ეტაპზე, ხანგრძლივი იძულებითი „მოდუნების“ შემდეგ კვლავ იღვიძებს მწერლის, როგორც ისტორიის პატრონისა და მეთვალყურის შემკრები და პასუხისმგებელი ცნობიერება იმ ყველაფრს მიმართ, რაც შეიძლება ისტორიის მიღმა დარჩეს – დროის დინებამ წალეკოს და ხსოვნის მიღმა დატოვოს. საზოგადოებრივი ცნობიერების ეს ინტენცია განსაკუთრებით აქტიურდება 50-იანი წლებიდან და ამ მოძრაობის სათავეებთან მწერალთა ახალი თაობა დგას.

\*\*\*

50-იანელთა შემოქმედებითი პრინციპი პერსონაჟის ხატვისა საბჭოთა სამწერლო ტრადიციისათვის სრულიად უჩვეულოა. იგი ორიენტირებულია არა სოციალურ ფაქტორებზე, არამედ სასიცოცხლო ენერგეტიკაზე, სულიერზე, ნებელობითზე, სხეულებრივზე. სხვათა შორის, 50-60-იანი წლებიდანვე იწყება რეალობის ფსიქოლოგიზაცია ჩვენს მწერლობაში. ჯონ კუტზეე ამ პერიოდზე წერს, როგორც ახალი ლიტერატურული ტრადიციის – ფსიქოლოგიური რეალიზმის – ჩამოყალიბების ხანაზე დასავლურ მწერლობაში.

\*\*\*

გურამ რჩეულიშვილი ისტორიას ხედავს, როგორც თანადროულობაში შემოჭრილ აუცილებლობას, რომელიც სწორად უნდა იქნას ნაკითხული. ეს ახალი მიმართება ისტორიასთან გურამის თანამედროვე სააზროვნო კონტექსტის აუცილებელი შრეა. ისტორიის მათორგანიზებელ, მომანესრიგებელ როლს იგი ჭვრეტს შრომის შედეგში და ამ პროცესში სურს ჩართოს საკუთარი შემოქმედებაც.

უფლისციხე და ალავერდი წარმართული და ქრისტიანული კულტურული ტოპოსები და ხსოვნის რეზერვუარებია – განსხვავებული ბიოგრაფიით, ასაკით, დანიშნულებით, არქიტექტურით, რელიგიურ-კულტურული მნიშვნელობით. ისინი მხოლოდ შთამომავლის ისტორიზმის განცდაში ერთიანდებიან. „უსახელო“ ერთეულ გმირობას განასახიერებს და ხალხის საბრძოლო სულისკვეთების სიმბოლოზირებას ახდენს. „ალავერდობის“ პერსონაჟი კი საკუთარი ხალხის კულტურული და შემოქმედებითი შრომის ნაყოფს საკუთარ გამოცდილებად აქცევს და ისტორიული ერთიანობის ექსტაზს თვითონაც უერთდება. გურამი ყოველდღიურ გარემოში რთავს ისტორიას ორივეგან. ისტორიის „მოკლე ჩართვით“ იგი წამიერად ცვლის, ახალ სიცოცხლესა და სიკაშკაშეს ანიჭებს ალავერდობის გახუნებულ, ფუნქციადაკარგულ სივრცეს, „უსახელოში“ კი – საკუთარ შინაგან სივრცეს, უფერულ, ერთფეროვან და უენერგიო ყოველდღიურობას („რატომღაც მინდა უფრო მომწყურდეს...“).

გურამი ორივეგან **ფხიზელია**. ის ფხიზლობს და ამიტომაც ესმის ალაზნის ველზე დილის სიმღერა და უსახელო უფლისციხელის მოძრაობის ჩქამი. ამიტომ გრძნობს, რომ „ეს ისტორიულადაც ბოლო დღეა“ („ალავერდობის“ თავდაპირველი ვერსია), გრძნობს რაღაც ახლის დასაწყისს, ისტორიულ გზაჯვარედინს. ეს ცოდნა სიფხიზლის წყალობით ეძლევა. მისი წყალობითვე ერთვება დიდ დროში, რომელშიც ვერასოდეს მოხვდებიან მოფუსფუსენი და მთვლემარენი.

ორივეგან იგრძნობა გურამის დაძაბული მცდელობა, მოძებნოს ისტორიზმის კონცეპტის შესატყვისი თანამედროვე სახე, მხატვრული ხატი, რაღაც ახალი და განსხვავებული. სწორედ თავგანწირული ქმედება და არა სიტყვა (გურამი საგანგებოდ არჩევს უენო პერსონაჟს) – აძლევს პასუხს დასმულ კითხვაზე, ქართველი კაცის გამძლეობაზე და ერთგულებაზე. ეს მიაჩნია გურამს დავიწყებული, გამოუთქმელი, დაკარგული ისტორიის ასამეტყველებელ ხერხად და საშუალებად.

\*\*\*

რატომ დაწერა გურამმა „კიდევ ჩრდილო კავკასიაში ყვებოდნენ“ – ასეთი საშინელი მოთხრობა ქალისა და კაცის სრულ და რადიკალურ მტრობაზე, ასეთ თავზარდამცემ ძალადობაზე ერთ-

მანეთის მიმართ, რომელშიც საბოლოოდ კაცი იმარჯვებს? თავისუფლების მოპოვების (თუ ღირსების დაცვის?) ასეთ სასტიკ და უჩვეულო გზაზე?

ესაა ამბავი არსებობის შიგნით ჩამალულ განხეთქილებებზე, შიგნიდან დაშლილ მთლიანობაზე, რომელსაც მხოლოდ გარეგანი ხედვა (ქალაქის მაცხოვრებლების) კრავს ერთიანობად. საშინელ იმედგაცრუებაზე, მოულოდნელობებზე, აცდენებზე ადამიანთა ურთიერთობაში, სიყვარულის პარადოქსებზე, ხაფანგებზე, ყოფიერების ყოველდღიურ ღალატზე ჩვენი მოლოდინების მიმართ.

გურამი სიყვარულის საშინელ, სახიფათო სიღრმეებს წვდება. შურისძიების უჩვეულო შესაძლებლობებისა და ფორმების შესახებ იწყებს ფიქრს, ნამდვილი მწერლის იშვიათი შორსმჭვრეტელობით ხედავს ჩვენი ემოციური ყოფიერების სახიფათო, შიშისმომგვრელ სიღრმეებსა და მასშტაბებს, ძალადობის უჩვეულო და სასტიკ ფორმებს, რომელიც ადამიანის ფიზიკურ ნგრევას ელემენტარული შეხების გარეშე ახდენს.

გურამი შემოქმედებაში ეს მოთხრობა, ვფიქრობთ, განცალკევებით დგას, თუმცა თავიდანვე შევიდა მის ადრინდელ კრებულებში. იგი არასოდეს ყოფილა საგანგებოდ გაანალიზებული, სავარაუდოდ, მისი აღსანიშნის ბუნდოვანებისა და გადანყვევების არაორდინალურობის, უჩვეულობისა და გაბედულების გამო; იმ მწარე და უჩვეულო სიმართლის გამო, რომელიც გურამმა ამ მოთხრობით თქვა ადამიანსა და ცხოვრებაზე. ვფიქრობ იმასაც, რომ გურამს არ იტაცებდა და არც უცდია ამ ბუნდოვანების გაფანტვა. პირიქით, ის ყოველთვის ტოვებდა მას თავისი შემოქმედების შიგნით და თავის გარშემოც, რადგან მასში სამყაროს ესთეტიკურ მაჩვენებლს ხედავდა. „ბუნდოვანება, რომლის ყოველი ნაწილი სინათლით სუნთქავს“ – ამ ფრაზით გამოხატა თავის დღიურში შემოქმედებითი პროცესის არსი და მიზანი. ხანგრძლივი ცქერისას ცხოვრება მას თვალს ტკენდა, თუმცა თითქოს მისი არსის შეცნობისკენ მოძრაობდა სულ. პატივს მიაგებდა ყოფიერებისთვის ჩამოფარებულ ფარდას, რეალობის „დამაგრებულობასა“ და სიცხადეს (უტყუარობას) ის წარმოსახვის ბუნდოვან სიუჟეტებს უპირისპირებდა.

მოთხრობის „ვიზუალური“ სიცხადეც თითქოს საგანგებოდ უსვამს ხაზს „არაცხად“ აღსანიშნს.

იშვიათად მეგულება ქართულ ლიტერატურაში სხვა შემთხვევა, სადაც ძალაუფლების ნების დემონსტრირება ასეთი ფაქიზი, თითქმის შეუმჩნეველი დეტალებით ხდება. ამ ნების კულმინაციაა მოთხრობის ფინალი: ხელის მოძრაობა, რომლითაც ტრაგედიის მერე კაცი ფანჯარას აღებს და ოთახის ჩაკეტილ, დახშულ სივრცეში გაზაფხულისა და იასამნების სურნელს უშვებს: „ქმარმა ხელისკვრით გააღო ფანჯარა...“

\*\*\*

რა ხდება ბათარეკაში? როგორი სიკვდილია? მამის ხელით? მკვლელობის არაპირდაპირი ფორმა, იარაღი – შვილისთვის განწეული სილა. სისასტიკე, სიბრმავე, შეუსმენლობა, უდიადობა – ამ ყველაფერს გურამი უკვე პრობლემებად ხედავს და მიუხედავად იმისა, რომ მას არ ჩაუფიქრებია ეს მოთხრობა, როგორც რეალობის ტიპიური სურათი, იგი მაინც ასხივებს მას, ფანტომების სახით ავრცელებს ამ სიბრმავის ხიფათს თავისი თავზარდამცემი სისასტიკით. მაშინ, როცა „მეს“ ცნობიერება „სხვისთვის“ იხურება, ადამიანის მოქმედება დესტრუქციული ხდება და ნგრევისკენაა მიმართული. ჩაკეტვის, დახშვის ეს მდგომარეობა დროსივრცულადაა დამუშავებული მოთხრობაში ზამთრის, სივრცის ჩაკეტილობის, დიდთოვლობის სურათებში, რაც პირდაპირ უკავშირდება ბათარეკაში აგრესიის მოზღვაგებასა და შეგუბებას და იარაღად აქცევს მის ხელს, მარჯვენას, რომლის ძალისხმევაც სხვა შემთხვევაში, ალბათ, სასიკეთო საქმეს ხმარდებოდა.

\*\*\*

რჩეულიშვილი ერთ-ერთი პირველი ეხმაურება ავტორსა და პერსონაჟს შორის ურთიერთმიმართებათა განახლების ამოცანას.

ავტორის პერსონაჟ-მოთხრობელად ქცევის მთელი პროცესის „გამოტანით“ ლაბორატორიიდან ღია საკომუნიკაციო სივრცეში, იგი აბრუნებს გულწრფელობას დოკუმენტალიზმით, ნონფიქციონით. იგი თითქოს ცხოვრებისეულ თავგადასავალს ყვება, კი არ „თხზავს“, კი არ „ბაძავს“, არამედ „იწერს“, აღწერს კოდის გამიფვრის პროცესს: სად მიდის და რატომ, როგორ და რისთვის, სიუ-



ჟეტი და დრო-სივრცის არქიტექტონიკაც ამ პრინციპზეა აგებული („ალავერდობა“, „უსახელო უფლისციხელი“, „სიკვდილი მთაში“...).

თუ ყველას არა, მის ზოგიერთ პერსონაჟს მაინც შეიძლება ვუწოდოთ გმირი – ამ ლიტერატურული ტერმინის ტრადიციული გაგებით – მოქმედების მთლიანობის, მიზანდასუბულობის, აზროვნების და მიზნის ერთიანობის თვალსაზრისით, გნებავთ, საკუთარი მიზნისა და მრწამსის ერთგულების ხაზგასმით. არ უნდა დაგვაინწყდეს, რომ ეს 50-იანი წლების ლიტერატურული პერსონაჟია, რომელიც ხელოვნური ლიტერატურული გარემოს დარღვევას, მასში ახალი სიცოცხლის შეტანას ისახავს მიზნად, ანუ, ცოტა სხვაგვარად: საბჭოთა წნეხის გავლენით მნიშვნელოვნად შეცვლილი კულტურულ-ზნეობრივ ღირებულებათა სივრცის რეკონსტრუქციას მასში ტრადიციული ღირებულებების დაბრუნების გზით. დღევანდელი გარემო გმირს გამორიცხავს, მეტიც, ტერმინს ერთგვარ ირონიულ ჟღერადობასაც კი ანიჭებს. 50-იანი წლების პერსონაჟები რჩეულიშვილთან და ზოგადადაც ჯერ კიდევ ატარებენ მთლიანი, მონუმენტური ხასიათის ნიშნებს.

\*\*\*

გურამი უკვე ამჩნევს მე-20 საუკუნის ადამიანის სენს: ცნობიერების დაშლის ნიშნებს და მისი გამთლიანება გულწრფელობით სურს, რადგან გულწრფელობა, როგორც ადამიანის ყოფიერების ერთ-ერთი ფორმა, ადამიანის ფსიქიკის შიდასტრუქტურებთან, მის თავდაპირველ, დაცულ და ადექვატურ არაცნობიერ ფორმებთან მიბრუნებად აღიქვამს. ამ რანგში განიხილავს, როგორც თავადვე ამბობს, სათამაშო პრაქტიკებსა და როგორც ჩანს, ლიტერატურასაც („მხოლოდ თამაშის დროს ყველაზე გულწრფელია ადამიანი...“ „სცენაზე დგომა – აი, უდიდესი სიყვარული...“).

\*\*\*

რატომ იყო გულწრფელობა ორივესთვის – გურამ რჩეულიშვილისთვისაც და ერლომ ახვლედიანისთვისაც ასეთი მნიშვნელოვანი? ეპოქის სამინელი სიყალბის გამო, ესთეტიკური პრინციპების გადახალისების შინაგანი მოთხოვნილებით თუ კიდევ იყო სხვა მიზეზი – გადაუდებელი შემოქმედებითი ამოცანის სახით,

რომელზედაც ერთმანეთში ჰქონდათ დადებული შეთანხმება? გურამთან გულწრფელობა თითქოს შემოქმედებითი თავისუფლების საზომი თუ ფორმაა, ერლომთან ეს რაღაც სხვაა, სხვა რიგის, სხვაგვარად გადაჭრილი ამოცანა.

\*\*\*

შეიძლებოდა გვესაუბრა ერლომ ახვლედიანის ფილოსოფიური ზღაპრის ბუნებაზე, იმ სიახლეებზე, რაც ერლომის პარადოქსულმა ხედვამ მოიტანა ქართულ ლიტერატურაში, იმ ახალ გზაზე, რომელიც, საბას ტრადიციაზე დაყრდნობით, ერლომმა გაკვალა თანამედროვე ქართული ნარატივის ახალ შესაძლებლობათა მოძიების პროცესში, ფრაზის სინტაქსურ და ინტონაციურ სიახლეებზე ორიენტირებით, გარდამავალი შეგრძნების გამომხატველი პარალოგიზმებით, რომელიც ახალ ხედვასა და აზრის ახალ ნიუანსებს აჩენს და უჩვეულოდ ხვენს და აფაქიზებს მკითხველის ენობრივ ალღოს. მაგრამ ისე ჩანს, რომ იგი ერთეულ გამოვლინებად დარჩა და არ შეუქმნია მყარი ტრადიცია ქართულ მწერლობაში.

\*\*\*

ასე, ბავშვივით, მხოლოდ ერლომი ყვება. გურამი ვერასდროს იტყვის ასე, რადგან იგი თითქოს გადაახტა ამ მდგომარეობას, თითქოს დიდია და დიდურ პრობლემებს ეჭიდება. მისთვის ეს უკვე შეუძლებელი მდგომარეობაა, შეიძლება, საოცნებოც – ბავშვობა ხომ მუდამ საოცნებოა – მაგრამ მისკენ არასდროს გადადგამს ნაბიჯს, მისგან კი – ყოველთვის, რადგან კი არ ელოდება, არამედ ეძებს, თითქოს მოსწრებას ცდილობს. მას დღესვე სჭირდება პასუხი.

ის ამოცანა, რომელსაც საკუთარ თავს უსახავს, გურამს აქტიური საქმიანობისკენ აქეზებს, საქმიანობა კი მისთვის ქმედებაა და არა ჭვრეტა, არა მოლოდინი („შენებაა“ და არა „ტკბობა“), ის მოქმედების, შეცვლის, დალაგების ვნებითაა შეპყრობილი. სიმშვიდეში კი არ ჭვრეტს, არამედ მოძრაობაში, აქტიურობაში, თითქოს გზადაგზა, თითქოს სიცოცხლის სხვადასხვა ფორმათა დინამიურ ერთობლიობაში. თავის მშფოთვარე, მოუსვენარ ყოველდღიურობაში მხოლოდ ხანდახან, თითქოს შემთხვევით ჩამოჯდება ხოლმე,

რათა ეს მშვენიერება აღიქვას, ეზიაროს და გაიზიაროს. სულ ადგილს ეძებს, შფოთავს და ვერ ისვენებს. ვნების სიმძაფრით ტკბება და ამას უძღვნის საკუთარ სიცოცხლესაც და წერასაც. მას თითქოს არ ეზიანა სიკვდილის, მის გარეთაა. შიში ერთგან იგრძნობა მხოლოდ: „მუნჯ ახმედში“, ისიც არა იმდენად სიკვდილის, რამდენადაც მარტოობისა და უსიყვარულოდ დარჩენის შიში... დღიურშიც წერს ამაზე. გურამი მოკლებულია მეზღაპრის სიმშვიდეს. მღელვარება, მოუსვენრობა მისი სიცოცხლისა და შემოქმედების ფორმაა.

\*\*\*

ერლომის მზერაში და გურამის მზერაში ყოფიერების ორი მდგომარეობა ირეკლება. რჩეულიშვილის გმირის ამოძრავებამდე ერლომის გმირია, ერლომის მიერ მშვიდი ჭვრეტისას დანახული სამყაროა (თუ პირიქით?), მისი დამუხტული სიმშვიდე და გაკვირვებაა. ეს მდგომარეობა ერლომისთვის მოძრაობაზე, მოქმედებაზე მნიშვნელოვანია, რადგან ჭვრეტით შეიცნობს სამყაროს. ეს გარდაქმნის, ცვლილების, ამოძრავების წინა წამია, მოძრაობისთვის იმპულსის მიმცემი. გურამს ეს წამი ნაკლებად აინტერესებს, რადგან ყოფიერების რიტმების ამოცნობას ცდილობს და მზერა ადამიანის შესაძლებლობების ინტენსიურ ფაზაზე აქვს მიჰყრობილი, სამყაროს მეორე ბოლოსკენ: არაყოველღიურობისკენ, ყოფიერების არამუდმივი, არამდგრადი მდგომარეობისკენ. ცვლაში, არამუდმივში, შემთხვევითში, მოულოდნელში, ამოვარდნაში, ექსტაზში და არამშვიდ მდგომარეობაში ხედავს ყოფიერების სახეს..

და მაინც, ისინი ერთმანეთისკენ მოძრაობენ, როგორც მწერლის ორი ტიპი, ორი ტიპის გამოცდილება, ცოდნის ორი მდგომარეობა, სიტყვის მაძიებელთა უჩვეულო ტანდემი, ცხოვრების (ქმედების) და ცნობიერების (ფიქრის, ჭვრეტის) ორი პოლუსის განსახიერება, როგორც მარჯვენა და მარცხენა, რათა შეერთნენ და შემოჰკრან ტაში, შექმნან ხმაური.

\*\*\*

„კიბო – მკვდარი ფიქრების მეტასტაზი“. ერლომ ახვლედიანის არაჩვეულებრივი განმარტება ფიქრისაც და კიბოსიც, თუმცა რამ გაყო.

ერლომი ერთგან ამბობს: „სახლიდან გამოვედი და კარი ფართოდ მოვხურე. მეშინოდა, ხმაურზე არ გამღვიძებოდა. შორს მივდიოდი“-ო, სად მიდის? რას აპირებს? სიჩუმისთვის მიყურადებას? ამ სიჩუმის თხრობას? დაფარულის თხრობას? სადაა ეს „შორს“?

ერლომი ერთდროულად შინაცაა და გარედაც, სიზმარშიც და რეალობაშიც. ყველგანაა. თითქოს საკუთარი თავის (ცნობიერების) გარეთაც კი. ცნობიერების „განრთხმული“ (ქვანტური) მდგომარეობა. ეს მდგომარეობა ცნობიერებას საიდანღაც ახსოვს და იმიტომაც ამოთქვამს ენა.

ლიტერატურის ინსტიტუტში ვილაცამ გაიხსენა: სიმონ ჩიქოვანს „ვანოს და ნიკოს“ ნაკითხვის მერე უთქვამს: ამ კაცს უკვე ყველაფერი დაუნერია, სხვა რალა უნდა დანეროსო.

\*\*\*

ენა და სიკვდილი ერთმანეთს არ იცნობენ, რადგან ენა მხოლოდ სიცოცხლეში მყოფობს, სიცოცხლეს ემსახურება, ცნობიერება არ იცნობს სიკვდილის მდგომარეობას. ამიტომ სიკვდილის სცენები მწერლისთვის და შესაბამისად, მხატვრული ენისთვის საჯილდაო ქვაა.

\*\*\*

ნიკო სამადაშვილი: „სამყარო არის, დანამდვილებით“. საოცარია და თუკი ვინმემ რამე იცის დანამდვილებით, ისევ პოეტმა. ამიტომ ამბობს რიკიორი, „მე ვარ“ მხოლოდ პოეტს შეუძლია თქვასო. გამოდის, რომ „ვარ“-ის ლეგიტიმურობა და პრეზუმპცია მხოლოდ პოეტურ სიტყვაშია დაცული.

\*\*\*

თხრობა, როგორც სიცოცხლის ფორმა, სიცოცხლის მოთხრობა. სიტყვა ყოფიერებაზე; ყოფიერება, რომელიც ღმერთმა შექმნა და ყოფიერება, რომელსაც სიტყვა ქმნის. სამყაროს წიგნის დამწერი (ღმერთი) და მისი გადამწერი (მწერალი). ყოფიერების, სიცოცხლის გადასვლა-გადმოსვლა, გადადინება სიტყვებში, ფრა-

ზებში. სიტყვის ჩრდილები და აჩრდილები. მნიშვნელობის აჩრდილი, რომელიც ან ნევს, ან დგას, დაგვენახვება ხოლმე აზრში, წინადადებაში, ფრაზაში, წერილობით ტექსტში, სიცოცხლის ტექსტში... და ასე დაუსრულებლად...

\*\*\*

როცა პაკო სვიმონიშვილის ავადმყოფობის ამბავი გავიგე, ვიფიქრე, ასეთი კაცის წაყვანას ღმერთი არ დაუშვებს-მეთქი.

პირადად არ ვიცნობდი. რუსუდან მეგრელიშვილის მიერ მე-6 სკოლაში გამართულ ყოველწლიურ კონფერენციებზე შევხვედრივარ. მსმენია ჩემი შვილისგან, მისი თაობის ახალგაზრდებისგან, სხვებისგანაც. სიცოცხლის, სილალის, ადამიანობის რაღაც განსაკუთრებულ სხივს აშუქებდაო – ასე ახასიათებდნენ.

ჩემთვის პაკო სვიმონიშვილის პორტრეტი იმ ვიდეოკლიპით იწყება, ხეზე ამძვრალი გალაკტიონს რომ კითხულობს, პატარა, საყვარელი, ისეთი გატაცებით, სისუფთავით, ერთგულებით, რომ შეგრცხვება... ამ ერთგულების ნაწილია მისი ლექსებიც, თითქოს იმ სამყაროში იყო ყველაზე ბედნიერი, იქნებ ამიტომაც იყო ასეთი...

მეორე ეპიზოდზე ჩემი კოლეგისგან მოვისმინე: თავისი სოფლის ეზოში იჯდა თურმე, ჯორკოზე (დაბალი ორფეხა სკამია) და ამბობდა: როცა აქ ხარ, წინ კი არ უნდა იყურო, ცას უნდა უყუროო, წინ ხომ ისედაც სულ იყურები, მით უფრო, როცა მანქანაში ზიხარო. თვითონაც ზემოთ, ცისკენ იყურებოდა ამ დროს და ამასობაში, სკამიდან გადაკოტრილებულა. ალბათ, ბევრს იცინებდა... ალბათ, ამ მოძრაობის კანონზომიერებაც არ დარჩებოდა შეუმჩნეველი... დეტალები არ ვიცი, მაგრამ ესეც პაკოა, მისი ცხოვრება, მაგრამ თუკი სადმეა, ყველაზე მეტად იმ პატარა, უჩვეულო ლექსში ვხედავ, ფიროსმანს რო მიუძღვნა:

ცათა სიმძიმით დახრილ მზერას  
უარყოფს ფერთა სიმყუდროვე  
და თეთრი ბელი  
წყალს დალევს გულის ყრუ მდინარიდან.  
მთვარე დასუნთქავს სიბნელეში  
თოვლიან მიწას

და უმკრთალესი შარავანდით  
ნაგრძნობ ობლობას  
დააფრენს მშვიდად  
შავი ბელის ნადვლიან ზურგზე.

\*\*\*

თორნიკე ქელიძის ლექსები ვნახე ინტერნეტში. შოთა იათაშვილს დაუდია. გამეხარდა, პოეზიას შევხვდი.

\*\*\*

ოთარ ქილაძის ჩანაწერების კრებულში „ცა მიწიდან იწყება“, ბ-ნი ოთარის ხელით შესრულებული რამდენიმე ჩანახატია. წიგნის ბოლო ფურცელზე, პირამიდების ფონზე, უდაბნოდან ოაზისისკენ (თითქოს!) მიმავალი კაცი ხატია, აღვირით აქლემი მიჰყავს, წინ კი კუ მიდის, კაცს უსწრებს. ალბათ, ასეთია კაცობრიობის გზა სულიერი სრულყოფისაკენ – კუსაც კი ჩამორჩება.

## მცირე ჩანაწერები

\* \* \*

სააბაზანოში ვილაცამ ჩაახველა. ჩემი შვილი იყო. არადა, თითქოს დედაჩემის ხმა მომესმა. ხმაც და ჩახველების მანერაც მისი იყო. თითქოს ჩემი შვილის პირით შემომეხმინა, თავი გამახსენა და მერე ისევ მიიმალა იმავე მოუხელთებელ წერტილში, სადაც წლების წინ. ასე შემომეხმინება ხოლმე – ხან იმ ლურსმნით, რომელიც ჯერ კიდევ მისი სიცოცხლეში ჩავაჭედე კედელში, ხან სარდაფში მიგდებული ქვაბის თუ გაფუჭებული უთოს პირით, ხან რომელიღაც სუნით, ხან ფიქრით, რომელიც უცნაურად დამსგავსებია მის ფიქრებს, ხან მარტოობის იმ განწყობით, მასში რომ ამომიკითხავს. ეს არ არის გახსენება. ეს, უმაღლესი, მისი თანაყოფნაა საგნების, სუნისა თუ ხმების მეშვეობით. ეს უმაღლესი ნამიერი თანაყოფნაა. ყველაზე ახლოს ჩაძინებისას მოდის, როდესაც თვლემამორეულ გონებაში ფიქრები ერთ ჭურჭელში ჩასხმული საღებავების მსგავსად გარკვეულობას ჰკარგავენ და ერთმანეთში გადადიან და როდესაც გონების ფხიზელი დარაჯი საზღვრებდაკარგული ფიქრების ამ როკვაში თავგზას დაკარგავს ხოლმე. ამ დროს შეიძლება დადგეს წამი, როდესაც მისი ხმაც მესმის. თანაც ეს სწორედ მისი ხმაა და არა რაღაც თუ ვილაც სხვა, ვისი მეშვეობითაც იგი ხმას მანვდის. ხან მეძახის, ხან, უბრალოდ, ხმინებს და ხანაც, უბრალოდ, არის ის, რაც მისგან დარჩა გარდაცვალების შემდეგ: რაღაც თავის თავში დასრულებული მუსიკალური ფრაზის თუ მუსიკალური განწყობის მსგავსი. მოვა, ერთმანეთში გადასულ და კონტურებდაკარგულ ფიქრებს თავის ადგილზე დააბრუნებს, ჩემი გონების დარაჯსაც გამოიყვანს წიაღიდან და კვლავ მიიმალება.

ვერაფერი ახსნის ამ უცნაურ ურთიერთობას – ვერავითარი ფსიქოანალიზი, ხოლო მისტიკას თუ რელიგიურ ფოლკლორს მხოლოდ ის ძალუძთ, რომ ახსნის შთაბეჭდილება შექმნან. ეს ასე ხდება და მორჩა – ყოველგვარი ახსნისა და განმარტებების გარეშე. ეს ასე ხდება. იგი ჩემი თანამყოფია და მხოლოდ იმედი თუ შეიძლება

მქონდეს იმისა, რომ ერთხელაც გავიგებ, თუ რა ხდება და რა არის ის, რასაც ამქვეყნად ჩემი, როგორც არსებულის სხვა არსებულთან თანაყოფნა ჰქვია.

\* \* \*

თუ შესაძლებლობა მაქვს, ჩუმიად ვუსმენ თუშების საუბარს. ნაცნობი სიტყვები და გამოთქმები თითქოს იმ წამს, საუბრის აქტში იბადება ხელახლა, თან სრულიად ახალ, სიტუაციურად გაჩენილ სიტყვებს მოიყოლებენ – ერთგვარ ფანტომურ სიტყვებს, შემდეგში რომ თითქმის ველარსად გაიგებ. ხალხურ მეტყველებას ეს მაღლი აქვს. ენა ცოცხალია და ნაკლებად ექვემდებარება უკვე ჩამოყალიბებული კონვენციების სისტემას. თითქოს კონვენციაც სიტყვის დაბადების აქტში ჩნდება. ვერავინ გეტყვის, საიდან გაჩნდა ეს ფანტომური სიტყვა და დარჩება თუ არა ის მეტყველებას. იგი თითქოს ენის არაცნობიერმა წამოისროლა, როგორც თავისი ცხოველმყოფელობის დასტური და უკანვე დაიბრუნა მანამ, სანამ მის გამჟღავნებას ენის ნებელობა კვლავ არ მოითხოვს. ესაა თითქოს მეტყველების ის პირვანდელი მდგომარეობა, როდესაც სიტყვა უმალ შორისდებული იყო, ვიდრე აღმნიშვნელი. თითქოს მას ჯერაც არ მოუპოვებია თავისი ავტონომიური, საკომუნიკაციო გარკვეულობა და ჯერაც ხდება მყისიერად გაჩენილი განცდისა თუ ინტიუციის ბგერათა ცხოველმყოფელ დაძაბულობაში მოქცევა. თითქოს ახლოს ვართ იმ პირვანდელ მდგომარეობასთან, როდესაც აზრი ჯერაც არ დაუტყვევებია კომუნიკაციათა ფორმალიზების იმპერატივებს. თანაც მთელი ეს დრამა თამაშდება არა ცალკეული ადამიანის სულში, არა მისტიკური ქვრეტისა თუ აღქმის აქტში, არამედ სწორედ რომ ცოცხალ კომუნიკაციაში.

თავად საუბარი იქცევა სიტყვის დაბადების „ადგილად“ ამ უკანასკნელის პირვანდელი, იმაგინაციური მნიშვნელობით. სიტყვა ხომ სწორედ დიალოგის აქტში შეიძლება დაიბადოს, როგორც თანაზიარი გამოცდილების სივრცის შექმნის მცდელობა. ეგაა, ამგვარ ცოცხალ გამოცდილებაში თანაზიარი სივრცე ნაკლებ „გახევებულია“, ნაკლებად არის გადატვირთული პირობითობებით, ნაკლებად არის ფორმალიზებული და ჯერაც ტოვებს იმ ბზარებს, რომლებიც ახალი სიტყვების დაბადების შესაძლებლობას უშვებენ.



ამიტომაც არ არის ეს მეტყველება მხოლოდ ის, რასაც დი-ალექტს უწოდებენ. ამ გამოთქმით კომუნიკაციათა ფორმალიზების ალტერნატიულ, უფრო კი მარგინალურ შემთხვევას მოიხსენიებენ. ესაა ენის ის მდგომარეობა, რომელშიც ყოფიერება ჯერ კიდევ შეიძლება განთავსდეს, როგორც თავის სახლში (ჰაიდეგერი), რომელშიც ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია შეხვედრის სიცხოველისა და დაძაბულობის ნიშნები.

\* \* \*

ვიქტორ ფრანკლი ერთგან წერს, საკონცენტრაციო ბანაკში ყოფნისას ყველაზე მეტად იმაზე მწყდებოდა გული, შეიძლებოდა საკუთარი სიკვდილით არ მოვმკვდარიყავიო. სწორედ ასე ამბობს: „საკუთარი სიკვდილით“. არადა, შენი სიკვდილი თითქოს ნებისმიერ შემთხვევაში „შენია“. თუკი რაიმე არსებობს ამქვეყნად და უსაკუთრივესი, სწორედ ისაა. სწორედ მისი მოლოდინის გამო დროში გაჭიმული ძრწოლაა – ხან ღია და თავსდამტყდარი, ხანაც ნაპერწკალივით მიმალული – რომელიც თან დაგვყვება და ასაკთან ერთად – სულ უფრო და უფრო ნათლად. ის ყველას დაგვყვება იმ აზრით, რომ ამ მოლოდინში არა ვართ მარტო. ყველანი ამ მოლოდინში ვთანაობთ და ამ თანაობით მოვიპოვებთ ისეთ სოლიდარობას, შეუძლებელი რომ არის ნებისმიერ სხვა ათვლის სისტემაში – იქნება ეს პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ კულტურული. მისი წყალობით წამიერად მაინც გადაილახება ხოლმე ათასგვარად დასახსრული პირობითობათა ქსელი, წამიერად მაინც ვიგრძნობთ ხოლმე ურთიერთობათა პირველად სისადავეს, სხვა გზებით რომ ძნელად შემოდის ჩვენში. მოკლედ, ის ერთდროულად ზღვრულად საკუთრივიცაა და ისიც, რაც სხვებთან უჩინარი და გარდუვალი კავშირით გვკრავს.

და ამ დროს, თურმე, ის ვილაცამ შეიძლება წაგვართვას.

რას შეიძლება ნიშნავდეს სიკვდილის ეს მუდმივი თანხლება? რა არის ის, რასაც, ალბათ, ერთადერთს ძალუძს ჩვენში მოულოდნელი, თავსდამტყდარი საზრისის აღმოჩენით მოგვრილი ძრწოლა აღძრას და გვაიძულოს, საკუთარი არსებობის პანორამას გადავ-

ხედოთ, რაღაც მიახლოებაში მაინც აღვიქვათ ის, რისი გამოთქმაც უფალს ჩვენთან თანხმობაში და ჩვენი მეშვეობით სურდა? ალბათ, ეს თავდამტყდარი საზრისი სიკვდილის გამო ძრწოლის სხვა სახელია. საზრისი ხომ მუდამ თავსდამტყდარია. ჩვენი არსებობის მთელს გრძობაში უჩინრად თან დაგვდევეს ცოდნა სადღაც მიმალული მოლოდინის შესახებ, თავისი უცვლელიობითა და უსასრულო მნიშვნელობით ერთიანობას რომ ანიჭებს ამ გრძობას, იმ მთლიანობად ჰკრავს, როგორადაც იგი ოდესღაც და სადღაც, ონო-ს დროს იყო ჩაფიქრებული. იგი მოიცავს იმ მნიშვნელობის გაგების მოლოდინსაც, რომელსაც კოსმოსი ჩემს არსებობაში გულისხმობდა. იგი თითქოს ერთად თავმოყრილი ჩემი არსებობაა, ჩემი არსებობაა დროსა და სივრცეში განფენის გარეშე, ჩემი არსებობაა როგორც ასეთი, როგორც იმგვარი რამ, რამაც თავი დააღწია ჩემს მიზანდასახულებებს და კოლექტიურ პირობითობათა ლაბირინთებს. და თუ ეს ასეა, მაშინ უაზრო ყოფილა საუბარი იმის შესახებ, რომ ოდესმე შეიძლება საკუთარი სიკვდილით არ მოვკვდე და რომ ნებისმიერ შემთხვევაში ჩემი სიკვდილით ვკვდები.

კიდევ ერთხელ: მე თან ვატარებ ჩემი ფარული და გარდუვალი მოლოდინის აღსრულების მოუხელთებელ წერტილის ხსოვას და ვერასოდეს განმისაზღვრავს მისი ადგილი. იგი შეიძლება იყოს აქაც და გარკვეული დროის შემდეგაც. მთელი ამოცანაა არა იმის გაგება, თუ როდის შევხვდები მას, არამედ ის, რომ ამ შეხვედრის მზაობა მქონდეს. და თუკი ფრანკლი არასაკუთარი სიკვდილით კვდომაზე ლაპარაკობს, ალბათ, ამ მზაობის უქონლობის აზრით. ვილაცამ თავს ნება მისცა და მზადების წმინდათაწმინდა უფლება წამართვა, უხეშად შეწყვიტა ის ფარული ლიტურგია, რომლითაც მე მას ვუახლოვდებოდი – ცხადად თუ ფარულად, მასზე ფიქრისაგან გაქცევის ათასგვარი ფორმების შემუშავებით, მიმიკრიის მრავალსახეობით და ა.შ. და მაინც, ეს მზადება ჩემი იყო და ჩემით ვიკვალავდი გზას მისი გარდუვალობისაკენ. ვილაცამ კი ამის უფლება წამართვა და მოლოდინის აღსრულების წინაშე წარმადგინა. ასეთი რამ არ შეუძლია ცოცხალ არსებას, რომელიც შენთან ერთად თანაობს ამ მოლოდიში. ასეთი აბსოლუტური მხოლოდ იმას ძალუძს, ვინც სხვა ადამიანებთან დამაკავშირებელი ყველა ძაფი გადაჭრა და განმხოლოვდა. ასე შექმნა მან თავისი ჯოჯოხეთი,

რადგა ჯოჯოხეთი, თუ ანტონი დიდს დავესესხები, აბსოლუტური მარტოობაა. ამიერიდან მას მხოლოდ აბსოლუტური მარტოობა ძალუძს.

ჯალათი ან სრულ მარტოობაში დაცემული ცოდვილია, ან წმინდანი. წმიდანი იგი, ალბათ, იმ შემთხვევაშია, თუკი აქვს ძალა, რომ ბოლო წამამდე შენთან იყოს და მოლოდინის აღსრულების მყისიერობა შეგიმსუბუქოს. ყველა სხვა შემთხვევაში იგი აბსოლუტური მარტოსულია, რომელიც ღვთისაგან მონიჭებულ უფლებას გართმევს. ალბათ, ასეთ სრულ უსამართლობას გულისხმობდა ფრანკლიც.

\* \* \*

დღის ყველაზე მნიშვნელოვანი მონაკვეთი დილის ის ორიოდ საათია, როდესაც სულში ჯერაც ხმიანებს ძილიდან გამოყოფილი განწყობა. მისი აღწერა, ალბათ, შეუძლებელია: ესაა სახეები, რომლებსაც ჩვეული კონტურები გამკრთალებიათ, მეტაფორები, რომლებიც ჯერაც ვერ დალაგებულან ცნებებად და ჯერაც რაღაც უჩვეულოს აღნიშნავენ და კიდევ ყრუ განცდა იმისა, რომ რაღაც განსხვავებული გამოცდილებიდან მოდიხარ. როგორც ჩანს, ხანგამოშვებით უნდა გავთავისუფლდეთ იმისგან, რაც ჩვეულია: მექანიკურად თვითმწარმოებელი აზრებისა თუ განცდებისაგან, სიტყვებისაგან, რომლებიც, უმალ, აბსტრაქციებს წარმოადგენენ, ვიდრე ნივთთან შეხვედრის ველს, რაც მთავარია, უნდა გავთავისუფლდეთ ჩვენი ბედის იმ პანორამისაგან, საკუთარი იგივეობის ფარგლებში რომ გვკეცავს და სამყაროში ჩვენს ყოფნას ლამის მთლიანად განსაზღვრავს.

ჩემი ძალისხმევით ამის მიღწევა არ შემიძლია. საამისოდ უნდა დავწვე, თვალები დავხუჭო, რაღაც წამს ფიქრების აირევა, საიდანღაც ძალზე ნაცნობი, თუმცა კი ჩვეულ კავშირებსა და ლოგიკას მოკლებული ადამიანები თუ ვითარებები გაჩნდებიან და ცნობიერების უცნაური დიფუზია იწყება. რაღაც წამის შემდეგ გონება უარს ამბობს მიჰყვეს ამ უჩვეულო გზებზე მავალ უჩვეულო დინამიკას. თუმცა, დროდადრო, სულ წამის მეასედის განმავლობაში – სიზმრისას – აღიქვამს რაღაცას, ამ ყოფაში მიღებულ ერთგვარ ანაბეჭდს.

ჩაძინება საკუთარი ფიქრებითა და იდენტობებით ნაგები კორდინატთა სისტემისაგან გასცლას ნიშნავს. უძილობა კი იმას, რომ ეს სისტემა ჩემზე გაბატონებულია და რომ დამიკარგავს მისგან გათავისუფლების უნარი. ჩემსა და იმ ყოფას შორის ვიღაც ჩასაფრებულა და ძალით მედენება უკან.

გალვიძების შემდეგ ერთ ხანს კიდევ იგრძნობა გამოყოფილი ხმები. შემდეგ სივრცე წყნარდება, ლაგდება და, როგორც გოეთე იტყოდა, გონება კვლავ მახინჯი ნიღბებით ივსება. სიზმარეული თავგადასავლების შემოტანა ფხიზელი ცნობიერების პორიზონტში სრულიად განსაკუთრებული მდგომარეობაა. ერთის მხრივ, ფსიქიკურ აშლილობას და, მეორეს მხრივ, ლოცვასა და მედიტაციას სწორედ აქეთ უნდა მივყავდეთ. ძილში ხდება ის, რის გარეშეც სული თავის თავში ჩაიკეტებოდა. მისგან მოდის არა მხოლოდ ცნობიერების განახლების ენერგია, არამედ მისი ცხოველმყოფლობის დასტურიც. ამის გარეშე, საკუთარ ნიაღში ბზარების მოსიჯვის გარეშე გონება საკუთარი თავის უსასრულოდ გადამღეჭველ რამედ იქცეოდა. ეს არ არის მისი სიკვდილი. ეს არის მდგომარეობა იმ ცოცხალისა, რომელმაც უარი თქვა სიცოცხლეზე. ალბათ, ასეთია ჯოჯოხეთის ერთ-ერთი ნიშანი: უსასრულო მარტოობა და საკუთარ თავთან მუდმივი დაბრუნება ამ ჩაკეტილი წრიდან გამოსავლის არსებობის გარეშე.

ძილში გონება საკუთარ თავს გაეპარება ხოლმე – თავის პირველად სამშობლოში, უსასრულოდ ნაცნობ, თუმცა კი მივიწყებულ ნივთებთან და ვითარებებთან და თითქოსდა იმ ნიაღს უბრუნდება, სადაც მას არსებობა ებოძა. იქ მას ახალი ენერგიით აღჭურვავენ და ისე უშვებენ. ძილი ყველაზე ნათელი საბუთია იმისა, თუ ხანგამოშვებით საკუთარი რაობიდან გაპარვის გარეშე სული სიცოცხლეს დაჰკარგავს (თუმცა კი არ ერქმევა მკვდარი) და რომ ამგვარი „გარედან დახმარების“ გარეშე „მოსიარულე მიცვალებულებად“ იქცეოდა.

ჰოდა, ზოგჯერ ეს გაპარვა გიჭირს. თითქოს, ის ვიღაც ზღურბლზე ჩასაფრებულა და ჩაკეტილ ციკლებსა და იდენტობებში გაბრუნებს. ან კიდევ არყოფნის ბავშვურ შიშს აბრუნებს, წამიერად რომ დაგივლის სხეულში და უკან გაგდებს. ჰოდა, დილით საკუთარ თავთან მიტოვებული და დაღლილი დგები. ის დღე უკვე დაკარგულია და ის ორიოდვე ცოცხალი საათიც აღარ გაგაჩნია.

\* \* \*

ბახი იშვიათად ჰყვება ამბავს. მისი მეტყველება ნაკლებად გულისხმობს ნარატივს. ეს არ არის ტიპური მცდელობა, რომ ბგერათა სამყარო ნარატივის ნებელობით იქნას გაფორმებული. აქ რალაც სხვა ხდება – ის, რისი წყალობითაც იგი ყველაზე განყენებულ კომპოზიტორად რჩება. თითქოს გრძნობ, რომ აქ, ამ პირველად ვიბრაციებში იბადება ის აბსტრაქტული ფორმები, რომლებიც შემდგომ ნებისმიერ ნარატივს იმორჩილებენ და ინსტრუმენტალურად იყენებენ. თითქოს ეს ის ვიბრაციებია, რომლებიც იბადება სივრცის განუზღვრელობაში მას შემდეგ, რაც მასში დრო გამჟღავნდება თავისი მათემატიკური ჰარმონიულობით, წესრიგითა და უჩვეულო, დრო-სივრცული განფენილობისგან განყენებული დინამიკით. ეს წამი, როდესაც სივრცეს ეძლევა დროითი განზომილება, სწორედ ის არსად და არასდროს, უფრო კი ყველგან და ყოველთვის არსებული წამია, როდესაც ღვთის სიტყვა განეფინება. ამით ბახი მიგვანიშნებს და შორეულად მაინც გვაზიარებს იმ შესაქმისეულ „ონოს“ განზომილებასთან, სადაც სივრცე-დროის ტოტალური ერთიანობა „ახლად“ იწყებს არტიკულირებას და თავის ზედაპირზე სხეულთა აბსტრაქტული ხატებების ამოტანას.

ჩაასხით წყალში რაიმე საღებავი ისე, რომ იგი წყლის ძირში მოექცეს, შემდეგ ეს ჭურჭელი რაიმე ვიბრირებად ზედაპირზე მოაქციეთ და არამდგრადი ფორმების მრავალსახეობას აღმოვაჩინოთ. დავინახავთ არა სხეულებს, არამედ მათ აბსტრაქტულ და არამდგრად ფორმებს მთელს მათ მრავალფეროვნებასა და დინამიკაში; ჩვენ დავინახავთ, თუ რა თავისუფლად გადადიან კონტურები ერთმანეთში, როგორ იბადება „რალაც“, თავისი თვითობის დადგენამდე რომ გარდაიქმნება „სხვად“. დავინახავთ გორაკებსა და მცენარეებს, ნაცნობ ნივთებსა და ცხოველებს, უფრო კი წარმონაქმნებს, რომლებიც ჩვენთვის ნაცნობი ფორმებიდან ხან ერთის იმიტირებას ახდენენ, ხან – მეორესი, ხან კიდევ – რამდენიმესი ერთად. წამიერად თვალს შევავლებთ ემპედეკლესეულ უცნაურ არსებებს, რომლებიც განურჩეველ ერთიანობას გამოჰყოფიან და ჩვენთვის ნაცნობ სხეულებზე მიგვანიშნებენ. თუმცა ეს მხოლოდ მინიშნებაა და არა თვითობისაკენ მიმავალი გზა. თუკი რომელიმეს სახელდება ვახდენთ, მხოლოდ იმის გამო, რომ საგანთა სახელ-

დება და მათზე ზრუნვა ჩვენ განგვეჩინა მაშინ, როდესაც „ხატებისაებრ“ და მსგავსებისაებრ“ შევიქმენით. ფერი მცირე ულუფებად შორდება ფსკერს, ზევით ინელება, მეზობელ ნაკადებს ხვდება და ვიბრაციების ნებით ფორმათა ცეკვაში ერთვება. ვცვალოთ ვიბრაციების სიხშირე და ჩვენს წინაშე ახალი და ახალი სისწრაფით ახალი და ახალი ფორმების გაჩნდება, რომლებსაც მე უნდა დავარქვა სახელი და ამით დროებით მაინც ჩემთვის გასაგები თვითობა მივაკუთვნო. მე უნდა დავადასტურო სხეულებისა არსებობა იმით, რომ ისინი, პირველად ვიბრაციებთან ერთად, ჩემს მიერ წარმოთქმულ სიტყვას დაუქვემდებარო. ჭურჭელში მოთავსებული საღებავი კი განაგრძობს თავის როკვას მანამ, სანამ ყველა ფორმა წყალში არ განიხნევა და ერთიან ელფერად არ იქცევა.

აღბათ, სწორედ პირველადი ლოგოსის ვიბრაციებისა და ჩემს მიერ განხორციელებული სახელდების ერთიანობაშია ჩემი უფალთან თანაობაზე მინიშნება. ბახიც ამ პირველად ბედნიერ მდგომარეობაზე მიმანიშნებს, ამ ტოტალურ საზრისზე, რომლის წყალობითაც არსებობა მომეცა და რომელმაც უნდა გაამართლოს ეს არსებობა. ამიტომაც არის მისი მუსიკა ასე ზედმინევენით მათემატიკური. მათემატიკა ხომ არსებულს განყენებულ კოსმიურ დინამიკაში, პირველად ლოგოსისა და სივრცის პირველად მთლიანობაში, ყველა შესაძლო ფორმის თანამყოფობასა და ურთიერთგადასვლაში აღწერს. მუსიკალური აზროვნების ეს „მათემატიკურობა“ ბუნებრივიცაა იმ ეპოქისათვის, როდესაც მუსიკა მათემატიკურ დარგად იყო მიჩნეული. ბახმა მიაღწია იმას, რომ მისი მუსიკა არ ყოფილიყო მთხრობელი. იგი ცდილობს, შექმნას ის კონტურები და ვექტორები, რომლებშიც თხრობაა შესაძლებელი – მსგავსად მათემატიკისა, როგორც „უფლის ენა“, წინასწარვე ქმნის იმ განსაზღვრულობებს, რომლებშიც სამყაროა შესაძლებელი.

ამიტომაც, ბახი არ გვიყვება რაიმეს. ის იმ ენის დაბადებასთან თანაობს, რომლითაც რაიმეს მოყოლა და რაიმესათვის საზრისის მინიჭებაა შესაძლებელი. იგი ჩვენ არ გველაპარაკება. იგი იმ ენას ახმოვანებს, რომელშიც იმთავითვე ვმყოფობთ, როგორც „ხატებისაებრ და მსგავსებისაებრ“ შექმნილი არსებანი. ამით ის უსასრულოდ უახლოვდება იმას, რასაც ოდესღაც სფეროთა მუსიკა უწოდეს.

\* \* \*

ზღვამ თავისკენ მიხმობა იცის, მის სანაპიროებზე გამეფებული ზერელე განწყობებისა და თავისუფლებისაკენ, საკუთარი სხეულის განცდის გამო იმ სიხარულისაკენ, რომელიც იქ მეფობს და კანონიერია – ისეთებისთვისაც კი, ვისაც თითქოს ამ სიხარულის საფუძველი უკვე ნაკლებად გააჩნია, ან არც არასოდეს გააჩნდა. შენიღბვისაგან თითქმის თავისუფალი სხეული სასიცოცხლო ძალებით ივსება. მშვიდი, სისხლსავსე სიხარული მის ყოველ ნაკვეთს მოივლის. საკუთარ არსებობას შესცინებ კაცი: მე ვარ, მე ვარსებობ წყლის ამ უსასრულო ტანთან ერთად, ზედაპირზე მოგდებული ტალღებითა და ქაფით რომ ფარავს თავის განყენებულ მდუმარებას და თავის წიაღში აცხოვრებს იმათ, უმალ შესაქმის დასაბამში დემიურგისა და წყლის თამაშით შექმნილ ეფემერულ არსებებს, მომავალ დასრულებულ ქმნილებათა ერთგვარ ესკიზებს რომ ჰგვანან, ან კიდევ – დიდი შემოქმედის მესხიერების წიაღში მიმალულ ჩანაფიქრებს. ხანგამოშვებით ამ ეფემერულ არსებათაგან რომელიღაც ერთი მიწაზე გამოდიოდა და შეუდგებოდა გამრავლებისა და კვების რუტინულ საქმიანობას.

თუკი მიწიერი არსებობის გამო სიხარული შეიძლება განიცადო ადამიანმა, სწორედ აქ, ზღვაზე. აქ არავის უკვირს მეორე ადამიანის შიშველი სხეული. აქ ლამის ლეგალიზებულია სქესთა ის ურთიერთინტერესი, რომელსაც ვინ იცის, რამდენი აკრძალვა ადევს სხვა პირობებში. აქ, პირიქით, იმპერატიული ასკეზა, უმალ, უადგილოა და ერეტიკულიც კი. წყლის სტიქიას თავისი კანონები აქვს. ის მოგინოდებს იცხოვრო და იარსებო იმ პირველადი განწყობილებებით, რომელთა ნაშთიც სადღაც მესხიერების წიაღში ჯერ კიდევ ჭიატებს, თურმე. შიშველ სხეულთა ცქერა თუ ფლირტი ქალსა და მამაკაცს შორის ამ პირველყოფილების განუყრელი ნაწილია. ადამიანები აქ, წამიერად მაინც, გულახდილები ხდებიან თავისი სხეულის გამო სიხარულის გამოხატვაში და მასთან დაკავშირებულ ნებისმიერ ეჭვს იოლად ატანენ ზღვის მოლიცლიცე ზედაპირსა და მის ტალღებში მოთამაშე სულებს.

ესაა ბერძნული წარმართობის სამყარო, რომლის მოხილვის შანსიც გვეძლევა ჩვენ, ვინც მას შემდეგ ამ წარმართობის უარყოფელი საუკუნეები განვვლეთ და ასკეტურ პირობითობათა

ლეგიონებით აღვიჭურვეთ. თითქოს ხელახლა გვაქვს ყველაფერი დასაწყები, ხელახლა გვაქვს აღმოსაჩენი, თუ როგორ შეიძლება, რომ უფლის მადლში – ჩვენს სხეულსა და მისით განცდილ ბედნიერებაში, ბერძნული სამყაროს ამ ანსა და ჰოეში გვიანრომაულმა ავხორცმა ბოროტებამ დაიბუდოს და სხეულებრივი არსებობის გამო სიხარული მისივე ბოროტ ორეულად – ტკობისათვის სხეულის ინსტრუმენტალურ გამოყენებად აქციოს. ზღვა სადღაც მოტოვებულ ბერძნულ ბავშვობას აღვიძებს ჩვენში და გვიბიძგებს, კიდევ ერთხელ გადავხედოთ იმ გზას, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში გაგვივლია, რათა იქნებ, ამ ჯერზე მაინც აღმოვაჩინოთ ის, რაც გვიანრომაული ბოროტებისგან შეძრულეებს დაუდევრად მოგვისვრია – საკუთარი სხეულის, როგორც უფლის მადლის განცდა. ეგებ, ისეც მოხდეს, რომ წამიერად მაინც კალიგულა, ნერონი თუ მესალინა არ გავიკაროთ და ჩვენი სხეულის ყოველი უჯრედით ისე ვეთამაშოთ წყალსა და მის სულებს.

\* \* \*

დიდი ხნის მანძილზე ჩემს ურთიერთობას ნივთებთან უფროსები განსაზღვრავდნენ. ისინი თვლიდნენ, რომ ეს დამოუკიდებლად არ შემეძლო და რომ აუცილებელი იყო, თვალი ედევნებინათ ჩემთვის, საჭიროების შემთხვევაში კი ეჩვენებინათ, თუ რა მოჰყვებოდა ჩემს დაუდევრობას. მათთვის ნივთი უკვე თითქმის მთლიანად მისი ფუნქციით და ამ უკანასკნელის შესრულება-შეუსრულებლობის უნარით განისაზღვრებოდა. მათგან განსხვავებით, ჩემთვის ნივთი კითხვის ნიშნებით იყო დახუნძლული. თითქოს სამყარო ამ ნივთში იყრიდა თავს და მისით მეუბნებოდა რაღაც ახალს და მოულოდნელს. ამიტომაც ვსწავლობდი ამ ნივთს, ვშლიდი, ვტეხავდი, გემოს ვუსინჯავდი, ვყნოსავდი და კიდევ, ვინ იცის, რას არ ვჩადიოდი, რათა გამეგო ის და ჩემი სხეულივით ცხადი გამხდარიყო. მასთანაც ხომ იმავე ინტიმს ვეძებდი, რაც ჩემს სხეულთან მაკავშირებდა. ბუნებრივია, უფროსებს არ ესმოდათ ეს და ცდილობდნენ, როგორმე დავერწმუნებინე, რომ ნივთში, პირველ რიგში, მისი ფუნქცია და გამოსადეგარობა დამენახა. თავადაც ვერ გრძნობდნენ, თუ რამდენი უნებური ტკივილი მომაცენეს თავისი ამ კეთილი ზრახვებით, რადგან ჩემთვის რაღაც სხვა გაცილებით უფრო მნიშ-



ვნელოვანი იყო. მათ უკვე მოჩლუნგებული ჰქონდათ ის ინტუიციები, რომლებითაც ამ „სხვას“ ვიგებთ. ცხადია, ერთხელაც იქნებოდა და დავემორჩილებოდით მათ და ავითვისებდი სამყაროს იმ აღწერას, რომელსაც მთავაზობდნენ. როგორც კასტანედა ამბობს, მეც ამ აღწერის ნევრი გავხდებოდი.

სულ 4-5 წლის ბიჭი ვიყავი. ვაკეში, ჭავჭავაძის პროსპექტზე ვცხოვრობდით. ქარიანი ამინდი იყო. მე, მამა და ჩემი ძმა დათო აივანზე ვიდექით. უფროსები შემპირდნენ, ფრანს გაგიკეთებთო. მამამ ქალაქზე მამაკაცის თავი დახატა და მომანოდა, დაიჭირეო. თვითონ დათოსთან ერთად ფრანის ჩარჩოს კრავდა. უცებ მოუთმენლობამ შემიპყრო. მინდოდა, რაც შეიძლებოდა მალე დამენახა, როგორ გააფრენდა ქარი კაცის თავს. ჰოდა, ერთხელაც რომ დაუბერა, ხელი გავუშვი და ქალაქი გაფრინდა. ახლაც თვალწინ მიდგას, როგორ ეხეთქებოდა კედლებს და როგორ გვმორდებოდა. ჩვენი ეზო სამი მხრიდან სახლით იყო გარემოცული. ჩვენ ჩრდილოეთის ფრთის მესამე სართულზე ვცხოვრობდით მამის სამხატვრო სახელოსნოში. ქარმა ნახატი ჯერ დასავლეთის ფრთისაკენ გააქროლა, შემდეგ – სამხრეთისკენ, ბოლოს სადღაც მიკარგა.

ბევრი ვეხვერწე უფროსებს, ახალი ფრანი გაეკეთებიათ, მაგრამ ყური არ მათხოვეს. დამსაჯეს. ძალიან განვიცადაე ეს, იმდენად განვიცადაე, რომ დღემდე ნათლად მახსოვს ჩემი მაშინდელი წუხილი. სათითაოდ ამიხსენეს, რომ უნდა მესწავლა ნივთისა და სხვისი შრომის დაფასება. მალე ამ საქმეში დედაც ჩაერთო. მე კი, ალბათ, ის ფრანი იმდენს ვერაფერს მომიტანდა, რამდენიც ნახატის მაშინდელმა გაქროლებამ დამანახა. ეს, ალბათ, ის შემთხვევა იყო, როდესაც ქარი შევიგრძენი და მასთან უცნაური კავშირიც ვიგრძენი. ამის შემდეგ იგი ისეთივე ნაცნობი იყო ჩემთვის, როგორც მინა თავისი სიმყარით, როგორც ბალახი თავისი სუნიით...

ზრდასრულობაშიც ჩემს თაობას ნივთების მიმართ განსხვავებული დამოკიდებულება ჰქონდა. ნებისმიერი საგანი ხანგძლივი პერსპექტივით მოდიოდა ჩვენთან. მისი არსებობის ხანგძლივობა განუზღვრელი იყო. თითქმის ვერ ვიხსენებ საგნებს, რომლებიც ერთჯერადი გამოყენებისათვის იყო გამიზნული. უფრო მეტიც, თუ ჩვენში უცხოეთიდან რაღაც მანქანებით შემოაღწევდა ასეთი

საგანი, აუცილებლად ვახანგძლივებდით მის არსებობას ხან ფუნქციონალურად, ხან კიდევ – როგორც მინიშნებას ამ ფუნქციაზე. ისეც ხდებოდა, რომ ერთჯერად სანთებელტლებს ხელოსნები საგანგებოდ გადააკეთებდნენ ხოლმე, რათა მათი ხელახლა დატენვა ყოფილიყო შესაძლებელი და იყო შემთხვევები, როდესაც ასეთი სანთებელა, ხანგძლივი ხმარების შემდეგ, ვინმეს ჯიბეში უსკდებოდა.

ასე ჩნდებოდა კარადებში გამოფენილი უცხოური სიგარეტების კოლოფები, რომლებშიც ფორმის შესანარჩუნებლად სიგარეტების ნაცვლად ბამბა ჩაეტენათ, ფრანგული კონიაკის ბოთლები, რომლებშიც უკვე კარგა ხნის წინ კონიაკის ნაცვლად ჩაიჩაესხათ. ისიც მინახავს, უცხოეთში ნამყოფებს სასტუმროებიდან ნამოღებული ერთჯერადი საპნები რომ გამოეფინათ. ამგვარი ნივთებით თითქოს კავშირს ინარჩუნებდნენ იმ სამყაროსთან, რომლის არსებობის შესახებაც გაეგოთ ან სადაც, ბედის წყალობით, ოდესღაც მოხვედრილიყვნენ.

თუ არ ვცდები, 70-იანი წლების დასაწყისში ბოშებმა ქუჩებში კონტრაბანდულად შემოზიდული პოლიეთილენის პარკების გაყიდვა დაიწყეს. უცხოეთში ი მათ მალაზიებში უფასოდ არიგებდნენ და სარეკლამო დანიშნულება ჰქონდათ. ჩვენთან კი (მთელს საბჭოთა კავშირში) ყოველ ნაბიჯზე ნახავდი გარეცხილებს და გასაშრობად გამოფენილებს.

მოკლედ, ნივთს მანამ არ ეწერა გადაგდება, სანამ გამოსაყენებლად სრულიად უვარგისი არ გახდებოდა.

ცალკე თემაა კოლექციონერობა. უცხოური კევისა თუ ტკბილეულის შესაფუთი ქრელი ქალაქის კოლექციებზე აღარაფერს ვამბობ. 5-6 წლისას მე თავად მქონდა კანფეტის ქალაქის საკმაოდ დიდი კოლექცია. შემდეგში სადღაც გაქრა. ალბათ, სადღაც მივმალე, მერე კი დედამ გადაყარა. ან, ვინ იცის, რაიმეში გაცვალე. აღარ მახსოვს.

თუ ადამიანი არაფერს აგროვებდა, ეს ნიშნავდა, რომ ინტერესებს იყო მოკლებული. ასე ჩნდებოდა სრულიად წარმოუდგენელი კოლექციები. ცხადია, ანტიკვარისა და იშვიათი ნივთების შეგროვების არც საშუალება გვქონდა და არც ცოდნა, სამაგიეროდ, ხალისით ვაგროვებდით ზღვის ქრელ კენჭებს, უცნაურ ტოტებს,

პეპლებს, ფოთლებს, წიგნებში ვახმოზდით ყვავილებს, ვაგროვებდით მეგობრების წერილებს, საფოსტო მარკებს, სათამაშო მანქანებს – ვისაც ამის შესაძლებლობა ჰქონდა – მოკლედ ყველაფერს, რაზეც ხელი მიგვიწვდებოდა. ერთი ჩემი მეგობარი წლების განმავლობაში იუმორისტული ჟურნალებიდან კარიკატურებს ჭრიდა, საგანგებო ალბომში აკრავდა და ინახავდა. ასე დააგროვა მან ხუთი ალბომი. მეორე მეგობარს ორი თუ სამი რვეული ჰქონდა ანეგდოტებით სავსე.

სრულიად განსაკუთრებული იყო „ჩემი ნივთის“ ფენომენი. თუ ვინმეს რალაც განსაკუთრებული ნივთი ჰქონდა, ვთქვათ, ჯაყვა, მას „მის ჯაყვას“ ვეძახდით. შესაბამისად, მეც უნდა მქონოდა „ჩემი ჯაყვა“ და ეს ერთგვარი პრესტიჟის საქმე გახლდათ. ჩემი დანა, ჩემი რვეული, ჩემი ფანქარი, ჩემი პერანგი ან რაიმე სხვა. ასეთი რამ პიროვნული იდენტობის ნაწილად იქცეოდა და მის დაკარგვას ან გაფუჭებას მძიმედ განვიცდიდით. ახლა ძნელი წარმოსადგენია ის ინტიმი, რომელიც ამ ნივთებთან გვაკავშირებდა. ვიმეორებ: მათი არსებობა არ იყო დროში განსაზღვრული. ის თითქოს სამარადისოდ ჩემი იყო, ჩემი პიროვნების ნაწილი, ჩემი რაობის განმსაზღვრელი. შეიძლება, ვინმეს ასეც ეთქვა: აი, ის მავანი, რომელსაც ასეთი და ასეთი კალმისტარი აქვსო. ამ რამდენიმე ხნის წინაც სადღაც კარადაში აღმოვაჩინე მინის პატარა ბურთულა, რომელიც რვა თუ ცხრა წლისას ერთმა რუსმა ბიჭმა მაჩუქა. ნივთს სამარადისოდ ვინახავდი, განძივით, რომლის ფასიც მხოლოდ მე ვიცოდი, სხვამ – არავინ. იგი მეგულებოდა ისევე, როგორც დედა, მამა, ან – მეგობარი. მისი მეშვეობით უცნაური წესით ვგრძნობდი იმას, რაც პატარა ბიჭისათვის ყველაზე ძნელი და ყველაზე საშური მოსაპოვებელია – საკუთარ მნიშვნელობას.

უჯრებში ზოგჯერ ვპოულობ ნივთებს, ოდესღაც რომ გადამიმალავს და მათი არსებობა დამეინწყებია. ამიტომაც მიყვარს ძველი უჯრების გადმოლაგება. ზოგჯერ ისეთ რამეს ნავაწყებები ხოლმე, ველარაფერში რომ ვერ გამოიყენებ, მაგრამ რალაც მიზეზით გადასაგდებად ვერ გამიმეტებია. უცნაური შეგრძნებაა მივიწყებული ნივთის პოვნა. თითქოს საგანგებოდ გამოგეცხადა, რათა მას

შემდეგ განვლილი წლების პერსპექტივიდან რომელიღაც ძველი ბილიკი კიდევ ერთხელ მოსინჯო. მას უკვე მივიწყებული გამოცდილებების ხმინება მოაქვს. დავიწყებული ნივთი მასთან შეხვედრისა და მასთან ერთად გავლილი თავგადასავლების დავიწყებული გამოცდილებაა. მას ისევე შეიძლება მიესალმო, როგორც ბავშვობის მივიწყებულ მეგობარს, რომლის სახელიც ველარ გაგიხსენებია. ის ელფერს უცვლის და თითქოს აცოცხლებს კიდევ შენს თავგადასავალს.

სხვაა, როდესაც საგანგებოდ გადანახულ ნივთს ველარ პოულობ. თითქოს ამით შენი ცხოვრების მემკვიდრეობითობა და ნარატივის მთლიანობა ილახება. კვლავ ნააწყდები და ჰარმონია ბრუნდება. ასე მიმეკარგა ბავშვობისდროინდელი მეგობრის მიერ გამოთლილი პატარა თოფი. ერთ დროს წიგნების თაროებზე ვინახავდი. ეს თაროები ე.წ. შუა ოთახში იყო. მთელ კედელს ფარავდა. თოფი მარჯვნივ, ზემოდან მეორე თაროზე იდო. ზოგჯერ უნებურად გული გამინევს ხოლმე მის საძებნად. ეს სულ წამის მეასედი გრძელდება, რადგან მაშინვე მახსენდება, რომ ეს თაროები აღარ არის იქ და რომ უკვე ლამის სამი ათეული წელია, მათი დიდი ნაწილი გადავყარეთ, ნაწილი სარდაფში ჩავიტანეთ. მაგრამ წამის მეასედის განმავლობაში მაინც გრძელდება იმედი, რომ ისევ იქ შეიძლება ამ პატარა თოფის პოვნა, ლულის ნაცვლად სპილენძის მავრთული რომ ჰქონდა. პაპაჩემისეული სამართებელიც თითქოს დანამდვილებით მახსოვს, სად მქონდა გადანახული: საწოლ ოთახში, ტანსაცმლის კარადის მეორე უჯრაში. ვინ იცის, რამდენჯერ გადავქექე ეს უჯრა. წელიწადში ერთხელ მაინც მომივლის მისი მოძებნის ყინი. კიდევ რამდენიმე რამ, თითქოს ზუსტად მახსოვს, სად ვინახავდი – ნივთები, რომლებთანაც რაღაც უფრო მეტი მაკავშირებს, ვიდრე მათი საჭიროებაა. ოდესღაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინეს და ახლა უიმედოდ არიან გადაკარგულები. თითქოს დაბეჯითებით მახსოვს, როგორ გადავინახე, მაგრამ ველარ ვაგნებ, თუმცა კი ვიცი, რომ სადღაც ახლოსაა.

ასე წამოტივტივდებიან ხოლმე მეხსიერებაში ნივთები და მახსენებენ იმას, რითაც ჩემთან მოვიდნენ. ეს „რაღაც“ დამიტოვეს და თავად მიიკარგნენ. არადა, სანამ არ გაქრებოდნენ, ამ „რაღაცას“

თითქოს ვერც ვგრძნობდი, ან ვგრძნობდი, მაგრამ – მკრთალად. დაკარგვის შემდეგ უკვე მეხმიანებიან და მით უფრო მანუხებს მათი დაკარგვა. მოსვენებას არ მაძლევს საგნის ხმიანება თავად ამ საგნის გარეშე. ჰოდა, საგნის ეს მონატრება, უმალ, ამ ხმიანებას ეხება და არა თავად ნივთს, ეხება იმას, რაც ამ ნივთის მეშვეობით ჩემს სავალ გზებს დაემჩნა. თითქოს კიდევ ერთხელ მინდა მოვსინჯო ის ნამი, როდესაც ეს ანაბეჭდი გავაკეთე.

ზურაბ ნიჟარაძე

### „საგანი უნდა ჰგავდეს საგანს“

როგორ უთავსებთ ერთმანეთს პრაქტიკულ შრომასა და ფერწერული ამოცანის გააზრებას? რა არის ის უმთავრესი გამოცდილება თქვენს დარგში, რომელიც აიღეთ და შემოქმედების ორიენტირად აქციეთ?

– მთავარია, გვესმოდეს, რა არის დანიშნულება ხელოვნებისა, რა არის მისი ფუნქცია საზოგადოების ცხოვრებაში და საჭიროა თუ არა დღეს ის თანამედროვე ცხოვრებაში? ყველაფერს თან ახლავს იდეა და მისი ხორცშესხმა. სიცოცხლე რალაც ფორმაში უნდა იყოს მოქცეული. „იდეა“ ნიშნავს თვალსაჩინოს, სახილველს. იდეა უნდა იყოს გამოხატული. ის საგრძნობი უნდა გახდეს სიტყვით, ფერით, ბგერით... რამდენს მუშაობდა გალაკტიონი, რომ მოეძებნა ზუსტი შესატყვისი სიტყვა; როგორ ეძებდა ყველაზე გამომხატველსა და გამომსახველ სიტყვებს წერის პროცესში. ფერწერის სპეციფიკა ისაა, რომ, რასაც აკეთებ, მას ხედავ! ჩვენ ფორმაში ვათავსებთ იდეას და ეს თვალითაც ჩანს. ეჟენ დე ლაკრუამ თქვა – მხატვრობა თვალებისთვის დღესასწაულიაო. რატომ იბადება ეს-თეტიკის განცდა, იმიტომ რომ იბადება ჰარმონია. ახლა ვმუშაობ აფროდიტეს დაბადებაზე და ამ თემას ვიყენებ საღებავების გაცოცხლებისთვის, რომ მეორე ცხოვრება, სხვა სიცოცხლე მივანიჭო იდეას, თემას, ჩანაფიქრს. ვინმეს შეუძლია თქვას, რომ ვაჟა ცოცხალი არ არის?! მართალია, მისი სხეული მიწაში წევს, მარამ თავად ვაჟას ლექსი ცოცხალია, ამიტომ არც ვაჟა-ფშაველაა მკვდარი.

ახალი სიცოცხლის მინიჭება მასალისათვის – აი ესაა მთავარი ჩემთვის! იმას, რაც მოსაყოლია, სრულყოფილად ასრულებს ლიტერატურა, მაგრამ მას არა აქვს თვალსაჩინო ხატი. ლიტერატურა თავის სპეციფიკაში ზის. უშველებელი კულტურული შრეა ჩვენ

გარშემო, კულტურის სივრცეში ვიმყოფებით. ეს არის დაგროვება მთელი ამ ცოდნისა, ნიმუშებისა, ძეგლებისა და ასე შემდეგ. ამას მოჰყვება გარკვეული საშუალებები, ხერხები, თუ როგორ მიაღწიო უკეთესად და ოპტიმალურად იმას, რაც ჩაფიქრებული გაქვს ან რისკენაც მიისწრაფვი.

**თქვენ, როგორც მხატვარი, იყენებთ იმ ხერხებსა და საშუალებებს, რომლებიც გეხმარებათ სათქმელის უკეთ გამოხატვაში. მაინც რისკენ ისწრაფვით? როგორ ფიქრობთ, რა არის ზემოცანა სახვითი ხელოვნებისა და, შესაბამისად, რა არის თქვენი მთავარი საფიქრალი?**

– ფერწერაში ჩემი მთავარი საფიქრალია, მოვიყვანო ერთ მთლიანობაში დაპირისპირებული ელემენტები იმ სურათისა, რომელიც იქმნება და ამ გზით დაიბადოს ჰარმონია, იგივე, რაც, მაგალითად, „ხასანბეგურაშია“. ხელოვნებას სჭირდება სრულყოფა, დამუშავება, დახვეწა... მუშაობაა საჭირო, რომ ყველაფერს მიეცეს განვითარების საშუალება. რა არის ზემოცანა სახვითი ხელოვნებისა? – ადამიანი არის ცენტრში, ადამიანის პრობლემები, თვითონ არსებითი მხარე სხეულისა, პლასტიკისა. მრჩება შთაბეჭდილება, რომ დღეს ის მთავარი შინაარსი გამოიცვალა, რომელიც ტრადიციულად ყველაფერს ჰქონდა.

**როგორ უყურებთ თანამედროვე ხელოვნებაში ფორმისა და შინაარსის სინთეზს, დაიკარგა თუ არა კონცეპტუალური მიდგომა, საზრისი და საიტკენ მიდის თანამედროვე გამომსახველობითი ხელოვნება?**

– ავანგარდი იმას კი არ ავითარებს, რაც თავის დარგშია ჩადებული, მას გვერდიდან შემოაქვს წარმოდგენები. ავანგარდისტები ფორმაზე ცოტას მუშაობენ – ეს, ფაქტობრივად, უფორმო ხელოვნებაა. მასალის განუმეორებლობიდან უნდა მივალნიოთ განვითარებას, მაგალითად: საღებავები არ არის დატვირთული ერთნაირი ჟღერადობით. რატომ იყო ძველი ფერწერა ბნელი? – იმიტომ რომ ნათელი სხეული უკეთ ჩანს მუქ ფონზე. იმპრესიონისტები რომ

გამოჩნდნენ, ფონი შეიცვალა, ჰაერზე გამოვიდნენ, პლენერზე და უკვე ოთახის განათება კი აღარ იყო, გაჩნდა განათება ცისა და მზისა და, ამდენად, იყო ნათელი. ამან ძალიან დიდი შედეგი გამოიღო. თუ უნინ ადამიანის ნათელი სხეული მუქ ფონზე მკაფიოდ ჩანდა, იმპრესიონისტების შემდეგ ნათელ ფონზე ნათელი სხეული უკვე იკარგებოდა, რამაც გამოიწვია ის, რომ საგანი გაქრა, საგნის არსი დაიკარგა და გაითქვიფა ჰაერსა და განათებულ ფონში. მონეს აქვს ერთი ნახატი – „რუანის ტაძარი“, – რომელზეც ლაქებია განათებული. ზოგადად, ფერწერაში კონტრასტები ერთმანეთს კი არ ჭამს, ერთმანეთს ამდიდრებს! იმპრესიონისტებს აღარ ჰყავთ ადამიანები, სეზანმა მოიტანა კონსტრუქციული პრინციპი, რომ საგანი უნდა ჰგავდეს საგანს! ზოგჯერ ჩვენ გვგონია, რომ ვავითარებთ ფერწერას, მაგრამ სეზანის გამოცდილება არ უნდა გამოვიყენოთ?! არ უნდა დავანახვოთ ადამიანს, რას ვხატავთ?!

**ნიჭთან და შრომასთან ერთად, თქვენი პროფესია ითხოვს მასალის, ახალი ტექნოლოგიების დანერგვასა და ათვისებას. ეს პროცესი ხომ არ იქცა საქმის გამარტივების საშუალებად, გართობას ხომ არ ემსგავსება ულტრათანამედროვე ფორმებით „თამაში“?**

– მასალას ჩვენს დარგში დიდი როლი აკისრია. აბსტრაქციონიზმს, რადგან საგნები „შემოეცალა“, მასალაღა დარჩა ხელშესახები. მასალას მართლა დიდი მნიშვნელობა აქვს! არის მასალა, მაგალითად აგური, რომელიც მუშაობს სიმძიმეზე. აგურით აშენებულმა უნდა გამოხატოს თავისი ეს თვისება. ბრუკლინის დაკიდებული ხიდი სიმძიმეზე კი არ მუშაობს, არამედ – გაჭიმვაზე. ესე იგი, ახალი მასალით შეიქმნა ახალი ესთეტიკა. ასევეა ფერწერაშიც: უნდა შევეცადოთ, რომ არ დავკარგოთ მასალის განუმეორებლობა, მისი სილამაზე უნდა მნიშვნელობდეს, ის არ უნდა იყოს ნიველირებული.

**თქვენს შემოქმედებაში რაღაცნაირი ფარული ეროტიზმი იგრძნობა. რა არის ეს? – სამყაროს თქვენეული ხედვა თუ კონკრეტული სივრცის, გარემოს, მოვლენის განსაკუთრებული აღქმა? როგორ უკავშირდება ერთმანეთს თქვენს ცნობიერში ესთეტიკური და ეროტიკული?**



– მთელი ისტორია ფერწერისა სავსეა შიშველი სხეულით. ვინმეს შეუძლია თქვას, რომ რუბენსი ცუდია? შიშველი ქალი მაინტერესებს იმიტომ, რომ ის მშვენიერია. მთელი ანტიკური ხელოვნება სავსეა შიშველი სხეულით. ადამიანის სხეული არის მშვენიერების კრებული თავისი აგებულებით, ჰარმონიით, პროპორციებით.

**თანამედროვე მხატვართა გამოცდილებას თუ გავითვალისწინებთ, ის გამონაკლისი ბრძანდებით, რომელსაც დიდად არ უყვარს პერსონალური გამოფენების მონყობა; ერიდებით საჯარო გამოსვლებსაც, რატომ?**

– იმდენი ტყუილი, რამდენიც ახლავს საჯარო გამოსვლებს, ძნელი წარმოსადგენია, ამიტომ ვერიდები გამოფენებსა და პრეზენტაციებს. არ მიყვარს ყალბი პათეტიკა, რომ გმირად გამოხვიდე და იაფფასიანად თავმონონებულები იყო. პრინციპულად არ ვარ მომხრე იმისთვის მუშაობისა, რომ გამოფენა მოვანყო. სულ არ მჭირდება არავითარი გამოფენა და არც მიყვარს, მართალი რომ ვთქვა! ამიტომ არ ვემზადები არავითარი გამოფენისთვის. მიგროვდება რალაც ნამუშევრები და, თუ არის რამე, კი ბატონო, მივიღებ მონაწილეობას. თუმცა, სულ არ მხიბლავს ეს პრეზენტაციები. არც გახსნა მიყვარს – სულ უხერხულ მდგომარეობაში ვვარდები...

1979 წელი იყო, თუ სწორად მახსოვს, მოსკოვიდან ჩამოვიდა ორი ქალბატონი, რომლებიც საკავშირო მხატვართა კავშირში საქართველოს კურირებდნენ. ისინი მოვიდნენ ჩემთან სახელოსნოში და მითხრეს, რომ მოსკოვში ჩემი გამოფენის მონყობა სურდათ. მოკლედ, დავთანხმდი და, როდესაც ეს მხატვართა კავშირში გაიგეს, თქვეს: რალა მოსკოვში, ბარემ აქ გავაკეთოთ უფრო ადრეო. გამოიყო დარბაზი – ორი სართული ჩემმა ნამუშევრებმა გაავსო! აი, ეს იყო პირველი და უკანასკნელი, იმიტომ რომ პერსონალური გამოფენა აღარ მქონია არასდროს. ყოველთვის საერთო გამოფენებში ვმონაწილეობდი.

ჩვენთან არსებობს ინგლისური საზოგადოება, რომელიც, მგონი, ყოველ წელს აღნიშნავს შექსპირის დაბადების დღეს. მთხოვეს,

მოდ, ბარემ სურათებით გავალამაზოთ ეს დღეო. შექსპირის პორტრეტიც დამახატვინეს. აი, ასე მოენყო ეს გამოფენა ვაკის პარკში. სხვათა შორის, ყველა დარბაზს ჯობია ჰაერზე გამოფენილი – ძალიან კარგი გამოვიდა!

**დიდი ხანია, ისტორიული კატაკლიზმებით აღსავსე ეპოქაში ვცხოვრობთ. როგორ შეაფასებდით იმ მოვლენებს, როცა ინგრეოდა საბჭოეთი და თავისუფალ საქართველოს ეყრებოდა საფუძველი? ეს თქვენი ოცნების საქართველოა?**

– ეს არ არის ჩემი ოცნების საქართველო, ეს მწარე რეალობაა, რადგან მე ვცხოვრობ მასში. მენტალობა იტევს ყოფითი კულტურის წარმოდგენებს. დღეს შეიცვალა ფასეულობები და ღირებულებები, ახლა ფული გახდა მთავარი და ამან სულიერება მიჩქმალა. სამწუხაროდ, სულიერი ცხოვრება აღარ არის მნიშვნელოვანი. გარდა ამისა, თანამედროვე ყოფაში განათლების ძალიან დაბალი დონეა. კომუნისტური სულისკვეთება ხელსაყრელია უსაქ-ურებისათვის – სიზარმაცე, იოლად მოპოვებული ფული, დიპლომი – ეს ყოველივე საბჭოური ცხოვრების ინერცია, მანკიერი პრაქტიკაა და ამის დაძლევა გვმართებს, უპირველესად!.

ესაუბრა **საბა მეტრეველი**

# XX საუკუნის ლიტერატურული აზროვნების ისტორიიდან

---

## ანდრე მორუა

ანდრე მორუა (Andre Maurois, ნამდვილი სახელი ემილ ჰერცოგი, 1885-1967) – პროზაიკოსი, ესეისტი, ისტორიკოსი; 1938 წლიდან ფრანგული აკადემიის წევრი. მას ეკუთვნის ისტორიული თხზულებები, ფილოსოფიურ-ფანტასტიკური მოთხრობები. განსაკუთრებით აღიარებულია მწერალთა და პოლიტიკურ მოღვაწეთა ბიოგრაფიები: „არიელი, ან შელის ცხოვრება“ (1923), „დიზრაელის ცხოვრება“ (1927), „ტურგენიევი“ (1931), „ოლიმპიო, ანუ ვიკტორ ჰიუგოს ცხოვრება“ (1954), „პრომეთე, ანუ ბალზაკის ცხოვრება“ (1965) და სხვები. ანდრე მორუამ ფრანგ მწერლებზე დაწერა ნარკვევების ოთხი წიგნი: „ლაბრიუერიდან პრუსტამდე“ (1964), „პრუსტიდან კამიუმდე“ (1963), „ჟიდიდან სარტრამდე“ (1965), „არაგონიდან მონტერლანამდე“ (1967). ესე „ლიტერატურის, როგორც მხატვრული ნაწარმოების, შესახებ“ ერთ-ერთია იმ ექვს ლექციათაგან, რომლებიც მწერალმა 1928 წელს კემბრიჯის უნივერსიტეტში წაიკითხა და იმავე წელს ცალკე წიგნად გამოაქვეყნა სათაურით „ბიოგრაფიის ასპექტები“.

## ბიოგრაფიის, როგორც მხატვრული ნაწარმოების, შესახებ

ჩვენ რომ შეგვძლებოდა, საკუთარი ცხოვრება მხატვრის თვალთახედვით განგვეხილა, უეჭველია, ეს უმაღლეს ესთეტიკურ სიამოვნებას მოგვგვრიდა. ვერცერთი რომანისტი, ვერცერთი ბიოგრაფოსი გრძნობათა იმდენად ნატიფ ელფერს ვერ წარმოაჩენს, როგორსაც საკუთარ სასიყვარულო პერიპეტეიებზე, საკუთარ პატივმოყვარეობაზე, საკუთარ ეჭვზე, საკუთარ ბედნიერებაზე დაკვირვებით შევძლებდით. მაგრამ ჩვენ არ ძალგვიძს, საკუთარ თავს დავაკვირდეთ, როდესაც ემოციებს განვიცდით. ისინი მეტად ძლი-

ერნი არიან და ესთეტიკურ აღქმადობას თრგუნავენ. ალბათ უფრო იოლი იქნებოდა, ესთეტიკური ემოციები განგვეცადა, თუ იმ ადამიანთა ცხოვრებას განვიხილავდით, გარს რომ გვახვევიან. მაგრამ მათდამი თითქმის ყოველთვის სიყვარულს, ან, პირიქით, ზიზღს განვიცდით და ამ გრძნობათა ძალა ასევე ხელს გვიშლის, მათი ცხოვრება აუღელვებლად განვსაჯოთ.

ამას შესანიშნავად განმარტავს მის ჯეინ ჰარისონი<sup>1</sup> თავის წიგნში “Ancient art and Ritual” („ძველი ხელოვნება და წეს-ჩვეულებანი“): „იმისათვის, რომ დავტკბეთ რაიმეთი, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებით, დროებით თავი უნდა დავაღწიოთ მოქმედების ყოველგვარ სურვილს, უნდა გავთავისუფლდეთ შიშისა და ლეღვათაგან, რეალურ ცხოვრებას რომ უკავშირდება. ჩვენ მაყურებლებად უნდა ვიქცეთ. რატომ? რატომ არ შეგვიძლია, ერთსა და იმავე დროს ვიცხოვროთ და განჭვრიტოთ? აშკარა გახლავთ ის ფაქტი, რომ ეს არ ძალგვიძს. თუ ვხედავთ, როგორ იხრჩობა ჩვენი მეგობარი, ვერ ვამჩნევთ შესანიშნავ მრუდს, წყალში ვარდნისას მისი სხეული რომ მოხაზავს, ვერც სინათლის ციმციმს ტალღებზე, როდესაც ის წყლის უფსკრულში უჩინარდება. წინააღმდეგ შემთხვევაში შემზარავი, არაადამიანური ესთეტიკები ვიქნებოდით. და მაინც, რატომ? განა ზიანს მივაყენებდით მეგობარს, თუ მრუდის სილამაზით და მზის სხივით დავტკბებოდით და, ამავე დროს, მას თოქს გადავუგდებდით? მაგრამ საქმე ის არის, რომ ჩვენ არ შეგვიძლია, მრუდს ან სინათლეს ვუყუროთ, რადგან მთელი არსებით ვემორჩილებით ქმედებას – წყალნაღებულის გადარჩენას. ჩვენ ამ მომენტშიც კი არ ძალგვიძს, სრულად შევიგრძნოთ საკუთარი უბედურება და თავზარი დანაკარგის წინაშე, რომლის განცდაც გვემოუქრება“.

მაინც რა არის საჭირო იმისათვის, რომ ადამიანურმა ცხოვრებამ ესთეტიკური სიამოვნება მოგვანიჭოს? უპირველესად საჭიროა, ის ისე მცირედ იყოს დაკავშირებული ჩვენს ცხოვრებასთან, რომ მისი განჭვრეტისას არ განვიცდიდეთ ქმედების არავითარ მოთხოვნილებას, არავითარ ზნეობრივ გრძნობას, ამისთვის კი, ალბათ, ყველაზე უკეთესია, ვიცოდეთ, რომ ის არარეალურია, როგორც ეს რომანის კითხვისას ხდება. თუ ჩვენ ვიქნებოდით დავით

კოპერფილდის (დორეზე რომ გახლდათ დაქორწინებული) ადგილას, ამ პათეტიკური სიტუაციის მშვენიერებით ვერ დავტკბებოდით. მაგრამ რომანს რომ ვკითხულობთ, ჩვენ მას ვუყურებთ, როგორც უცქერენ მხატვრულ ტილოზე გამოსახულ ხომალდის დაღუპვას და არ გვიჩნდება მოთხოვნილება, გავცუროთ და რაღაცას მაინც მოვეჭიდოთ.

ზოგიერთი რომანისტი ესთეტიკურ სიამოვნებას კლავს, როდესაც მკითხველს განსაზღვრულ დასკვნებს ახვევს თავს და პრეტენზიას აცხადებს, გადაჭრას მორალური პრობლემები, რომელთაც მათი წიგნები წამოაყენებს. მაგრამ მათგან საუკეთესოებმა იციან, რომ ეს მხატვრის ამოცანა არ გახლავთ. მაგალითად, ჩეხოვი თავის მეგობარ სუვორინს<sup>2</sup> სწერდა: „თქვენ ურევთ ორ ცნებას: საკითხის გადაჭრას და საკითხის სწორად დაყენებას. მხატვრისათვის აუცილებელი მხოლოდ მეორე გახლავთ. „ანა კარენინასა“ და „ონეგინში“ ვერცერთი საკითხი ვერ გადაიჭრება, მაგრამ თქვენ ისინი სრულად მხოლოდ იმიტომ გაკმაყოფილებთ, რომ მათში ყველა საკითხი სწორად არის დასმული“.

მაგრამ ეს არ გახლავთ „ერთადერთი მიზეზი“, რომლის მეშვეობითაც რომანი თითქოს ჩვენი პირადი გრძნობების, ჩვენი საკუთარი ვნებების ტვირთს ამსუბუქებს. რომანის პერსონაჟში ყოველთვის იგულისხმება გარკვეული გამარტივება და გეზის მიცემა. ამის გაგება ძნელი არ არის. რეალურ ცხოვრებაში ცოცხალი არსებანი – საშიში გამოცანებია: მათი ქცევები წინასწარგანჭვრეტას არ ექვემდებარება; მათ ფიქრები იპყრობთ, ფიქრები, რომლებიც განსაცვიფრებელი სისწრაფით უჩინარდებიან; ამ ქაოსში გარკვევა მეტისმეტად რთულია. ჩვენი მეგობრები თუ ჩვენი მტრები თითქოს უსაზღვროდ რთული დრამებიანო, რომელთა დასასრული არ ვიცით და ვერც ვერასდროს შევიტყობთ. რომანის პერსონაჟი, პირიქით, იმისგან შედგება, რაც მასში ავტორმა ჩადო; იგი, ადამიანური მიხვედრის უნარით შექმნილი, მისანვდომია ადამიანური გაგებისათვის. ეს უკვე ღვთაებრივი, ამოუწურავი მრავალფეროვნება არ არის, არამედ პირობითი სიმარტივეა, ადამიანურ შესაძლებლობებს რომ პასუხობს. რა თქმა უნდა, შეიძლება, პერსონაჟი რთული იყოს (თანამედროვე რომანისტებთან ის თითქმის ყოველთვის ამგვარია), მაგრამ თვით ეს სირთულე მაინც მონესრიგებულია, ჩვენ კი

შეგვიძლია, ჩავენვდეთ მას. აიღეთ ფორსტერის<sup>3</sup> “Passage to India” („მოგზაურობა ინდოეთში“); მისი პერსონაჟები მეტად ნიუანსირებული არიან. ავტორს სურდა – და მან ეს შეძლო – ჩვენთვის ერყვე-ნებინა აზროვნების წესის ის ნატიფი განსხვავებანი, ევროპელსა და აზიელს ერთმანეთისგან რომ მიჯნავს. თუმცა მისი ნიგნი ნათელია; ყოველ შემთხვევაში, გაცილებით უფრო ნათელი, ვიდრე იდუმალი ინდოეთი, რომელიც მილიონობით ადამიანისაგან შედგება და სადაც შეიძლებოდა, წლები ისე გაგვეტარებინა, მაინც ვერ შეგვეცნო. ხელოვნების საგანი სინამდვილის სურათია – საკმაოდ დაშორებული ამ სინამდვილისგან საიმისოდ, რომ ქმედების სურვილისაგან გაგვათავისუფლოს და, ამავე დროს, ადამიანური გონებით მოწესრიგებული. ჩვენ მივდივართ ბეკონის უკვდავ ფორმულამდე: “Ars est homo additus naturae” („ხელოვნება – ადამიანზე გამრავლებული ბუნებაა“ – ლათ.).

მაგრამ ყოველი ესთეტიკური აქტივობის ეს ორი განუყრელი თვისება (სულიერი წონასწორობა და ადამიანის მიერ ბუნების გარდაქმნა) ძალზე რთულ მდგომარეობაში გვაყენებს ახლა, როდესაც გვსურს, ბიოგრაფია განვიხილოთ, როგორც მხატვრული ნაწარმოები, რადგან ისინი (ეს აქტივობანი), როგორც ჩანს, ხელოვნების სფეროში შეღწევისას გზას უღობავენ ბიოგრაფიას ისევე, როგორც ისტორიას.

*ჯერ ერთი, ბიოგრაფიის პერსონაჟებს უფრო ნაკლებად, ვიდრე რომანის პერსონაჟებს, აქვთ უნარი, გაგვათავისუფლონ მოქმედებისა და განკითხვის (განსჯის) მოთხოვნილებისაგან, რადგან ისინი სინამდვილეში არსებობდნენ. ჩვენ არა გვაქვს მოთხოვნილება, განვიკითხოთ ანა კარენინა, ან ბეკი შარპი, რადგან ისინი, ვისაც მათ ტანჯვა მიაყენეს, ასევე რომანის პერსონაჟები არიან. მაგრამ როდესაც ბაირონის ცხოვრების აღწერას ვკითხულობთ, გვახსოვს, რომ არსებობდა ნამდვილი ლედი ბაირონი, ნამდვილი ლედი კაროლინა ლემი<sup>4</sup>, და ეს ჩვენს ზნეობრივ გრძნობას აღვიძებს, ესთეტიკურის საზიანოდ. ეს კიდევ უფრო ნათლად ვლინდება, როდესაც სახელმწიფო მოღვაწეზეა საუბარი. ინგლისელში, რომელიც გლადსტონის<sup>5</sup> ან პილის<sup>6</sup> ცხოვრების აღწერას კითხულობს, ბუნებრივია, პოლიტიკური და ისტორიული მიკერძობანი იღვიძებს, აუცილებელ ობიექტურობას რომ უღობავს გზას.*

მაგრამ ამ აზრს, სამართლიანობას მოკლებული რომ არ გახლავთ, უმთავრესად ჯერ კიდევ ცოცხალ ან ახლად გარდაცვლილ ადამიანებზე აქვს ძალა. თუკი გმირი აღესრულა და საკმარისად დიდი ხნის წინ აღესრულა, მკითხველს რომ არ გაუჩნდეს გრძნობა, რომ ის, რის შესახებაც კითხულობს, ტკივილს მიაყენებს ცოცხალ არსებას, ქალს ან ბავშვს, – თავისებური დამანყნარებელი და დამამშვიდებელი ფლერი (რიდე, იდუმალება –მ. კ.) გადაეფარება ან უკვე დასრულებულ სურათს. სიკვდილი – უდიდესი მხატვართა შორის; სადაც მან გაიარა, იქ ვნებები ცხრება.

ესთეტიკური გაგებით, ბიოგრაფიას რომანის წინაშე ალბათ გარკვეული უპირატესობა აქვს. როდესაც გამოჩენილი ადამიანის ბიოგრაფიას ვკითხულობთ, მთავარი პერიპეტიები და მოვლენათა დასასრული წინასწარ ვუწყით. ერთი შეხედვით, შეიძლება, მოგვეჩვენოს, რომ ეს ამცირებს ინტერესს, რომლითაც წიგნი იკითხება, მაგრამ სინამდვილეში, თუ ის კარგად არის დაწერილი, ამას პირდაპირ სანინააღმდეგო შედეგი აქვს. ყველაფერი ისე ხდება, როგორც თეატრში. როდესაც ტრაგედიის სანახავად მივდივართ, ვიცით, რომ დასასრულისთვის კეისარს ბრუტუსი მოკლავს, რომ ლირი ჭკუიდან შეიშლება. მაგრამ ამ მოსალოდნელი ამბებისაკენ დრამის ნელი მოძრაობა ჩვენს ემოციებს იმ პოეტურ სიღიადეს მატებს, ბერძნულ დრამას ყოველთვის თანმხლები ბედისწერის იდეა რომ ანიჭებს. ამგვარად, როდესაც ვკითხულობთ ცხოვრების ისტორიას, რომლის ამბები და დასასრული ჩვენთვის ცნობილია, თითქოს ნაცნობ გარემოში ვსეირნობთ, ჩვენს მოგონებებს ვაცოცხლებთ და ვავსებთ მათ. სულის სიმშვიდე, რომლითაც მოულოდნელობებს მოკლებულ სეირნობას შევეუდგებით, ესთეტიკურ განწყობას უწყობს ხელს.

ტრაგიკული მშვენიერება ისევ ძლიერდება, როდესაც ცხოვრება ნაღვლიანად სრულდება. ლორენს ჰაუსმენი<sup>7</sup> ოსკარ უაილდთან თავის ერთ-ერთ საუბარს გადმოგვცემს, რომელშიც უაილდი შენიშნავს: ცხოვრება მშვენიერი რომ იყოს, წარუმატებლად უნდა დამთავრდესო. მაგალითისათვის მან ნაპოლეონის ცხოვრება მოიყვანა და ამტკიცებდა, წმინდა ელენეს კუნძულზე გადასახლება რომ არა, ის მთელ თავის ტრაგიზმს დაჰკარგავდაო. უნებლიედ ჩნდება აზრი, რომ თვით უაილდის ცხოვრებაც, მისადმი ინტერესით დავალებუ-

ლია იმ კატასტროფისაგან, რომლითაც ის დამთავრდა. ცხოვრება ლორდ ბიკონსფილდისა<sup>8</sup>, სიბერისას ყველა თავისი ბავშვური ოცნება რომ აისრულა, ზერეულე დამკვირვებელს საოცრად წარმატებული მოეჩვენება. მაგრამ დიზრაელიმ ინტელექტუალური გაგებით კრახი განიცადა. გაზომეთ მანძილი ადრინდელი პერიოდის ინგლისის მიმართ მის პოლიტიკურ მოლოდინსა და მოხუცი პრემიერ-მინისტრის მიერ მიღწეულ შედეგებს შორის და თქვენ ყოველგვარი ქმედების ამაოების შეგრძნება შეგიპყრობთ, ეს ზნეობრივი კი არა, ესთეტიკური გრძნობაა.

ამგვარად, ბიოგრაფიის პერსონაჟების რეალურობა მათ ხელს არ უშლის, მხატვრულ ნაწარმოებთა გმირები იყვნენ. თუმცა რჩება მეორე საწინააღმდეგო აზრი. ჩვენ ვთქვით, რომ მხატვრული ნაწარმოებების დამახასიათებელი თვისება ისაა, რომ ობიექტური სინამდვილე მათში ადამიანური გონებით რეკონსტრუირდება: “*Ars est homo additus naturae*”. შესაბამისად, საჭიროა, რათა გონების მოღვაწეობისათვის იყოს სივრცე. ჩვენ ხომ შესანიშნავად ვხვდებით, როგორ აგებს რომანისტი თავის პერსონაჟებს: ის მათ გრძნობებისაგან ქმნის, რომლებიც ურთიერთკავშირშია, როგორც კარგი მანქანის კბილანები; თუ რომანისტი ნიჭიერია, მანქანა ისე კარგად არის დაფარული სხეულით, რომ თითქმის უჩინარი ხდება, მაგრამ, ამის მიუხედავად, ის მაინც მანქანად რჩება და ყველაზე რთული რომანის გმირი უსასრულოდ ნაკლებად რთულია, ვიდრე ყველაზე მარტივი ადამიანი. *უფრო რთულია, მივხვდეთ, როგორ შეიძლება ისტორიული პიროვნების კონსტრუირება ისე, რომ მას ფორმა არ შეუცვალო.* ეს პიროვნება ისეთი იყო, როგორიც იყო. მისი შეცვლა არ შეიძლება. აიღეთ რიოსკინი<sup>9</sup>, აიღეთ გლადსტონი; ყოველი მათგანი ისეთივე რეალური ადამიანი იყო, როგორც ჩვენ, როგორც ჩვენი მეგობრები; თითოეული მათგანი გამოცანა იყო მათთვის, ვინც მას იცნობდა, გამოცანა, რომლის თვალწინ მთელი ცხოვრება გაატარეს და მაინც ვერ შეძლეს, დაკვირვებებისა და სახეების აურაცხელ სიმრავლეში სინათლე და წესრიგი შეეტანათ. რა გააკეთოს ბიოგრაფოსმა? უნდა ეცადოს, ეს ცოცხალი გამოცანა აღადგინოს? მაგრამ ის დეტალების ისეთი სიმრავლისაგან ეწყობა, ადამიანური ცხოვრება არ ეყოფა, რომ ამონურო. იქნებ, დეტალები ისე დააჯგუფოს, როგორც კარგ პორტრეტში? ან იქნებ აღქმისათვის



მისწავლომი მანქანა უნდა წარმოადგინოს? მაგრამ მაშინ ის რეალურ არსს დაშორდება. „მგონია, – ამბობს ჟილბერ მოჟი<sup>10</sup>, – რომ ახლახან ჩამქრალ ცხოვრებაში, ჯერ რომ არ გაცივებულა, არის გიჟური ქაოსი, რომელიც ქრება ჩავლილი წლების კვალდაკვალ, ბიოგრაფოსები კი მისგან აგებენ ცივ და დასრულებულ სისტემებს, რომლებსაც ისინი ჰენრიხ II-ს ან ლუდოვიკო XIII-ს უწოდებენ“. შექმნან ადამიანისაგან ნათელი და ცრუ სისტემა, ან საერთოდ უარი თქვან მის სისტემატიზებასა და გაგებაზე – ასეთია დილემა, რომლის წინაშეც, როგორც ჩანს, ბიოგრაფოსი დგას.

ეს დამაჯერებელი მსჯელობა გახლავთ, მაგრამ იგი ზუსტად ასევე ამტკიცებს, რომ შეუძლებელია, სურათზე პეიზაჟი ან ცოცხალი ადამიანის სახე გამოსახო, იმიტომ, რომ სახე ძალზე მოძრავია, პეიზაჟში კი ძალზე ბევრი ელფერი, ძალზე ბევრი სხვადასხვა ფორმაა. გამოდის, რომ შეუძლებელია, დახატო პორტრეტი ან პეიზაჟი, ბუნებას რომ მიემსგავსება და, ამავე დროს, მშვენიერი იქნება. ბიოგრაფოსმა, ისევე, როგორც პორტრეტისტმა და პეიზაჟისტმა, განსახილველ მთლიანში არსებითი უნდა გამოყოს. ამ არჩევნის საშუალებით, თუ მას უნარი აქვს, ისე ამოირჩიოს, რომ არ გააღარიბოს, ის სწორედ რომ მხატვრულ ნაწარმოებს ქმნის.

პირველ ყოვლისა, ეს თემის არჩევა გახლავთ. მხატვარი-პეიზაჟისტი, სადაც მოუხდება თავის მოლბერტს ვერ გამოიყენებს. იგი ჩერდება პეიზაჟის წინ და საკუთარ თავს ეუბნება: „ეს შესაფერისია, ეს ტილოზე კარგად გადავა“... დიდ იმპრესიონისტთაგან ზოგიერთები გაისეირნებდნენ ხოლმე ჩარჩოთი, რომელსაც ისინი პეიზაჟის სხვადასხვა ელემენტს უსადაგებდნენ, ვიდრე არ ამოარჩევდნენ იმას, რომლის დახატვასაც შეეცდებოდნენ. ბიოგრაფოსმაც ჩარჩოთი ხელში უნდა გაისეირნოს, და მისთვის თემის არჩევა, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანია. არსებობენ თავიანთი არსით მშვენიერი სიცოცხლეები, ერთგვარად დასრულებულნი გარემოებათა დამთხვევით, ან პიროვნების შინაგანი დინამიკის ძალით, როგორც სტიქიურად დაბადებული ხელოვნების ნაწარმოებია. ზოგჯერ ისინი იმ იდუმალ სიმეტრიას ავლენენ, რომელიც, თუ ის საკმაოდ კარგად შეისხამს ხორცს, ადამიანურ ქმნილებებს თავიანთ სილამაზეს ანიჭებს. მაგალითად, შელის ცხოვრება მშვენიერ ბუნებრივ კომპოზიციას წარმოადგენს; ის ორი ქალის – გარიეტისა

და მერი გოდვინის<sup>11</sup> ირგვლივ ლაგდება; ეს ქალები შელის სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა სტადიას შეესატყვისება, და მათ მიმართ შელის მსგავსი გრძნობები ამოძრავებდა. კატასტროფა, რომლითაც მისი ცხოვრება დასრულდა, მაშინ მოხდა, როდესაც ის ჯერ კიდევ ძალზე ახალგაზრდა იყო, და მოვლენათა ზღვარგადასულმა მრავალფეროვნებამ, ზრდასრულ ასაკს მიღწეულმა ადამიანმა რომ გადაიტანა, ვერ შეძლო, პოეტში ეს წარმტაცი უბრალოება ჩაეკლა. ბაირონი გაცილებით უფრო რთული ფიგურა გახლავთ; რომანისტი მოერიდებოდა, შეეთხზა მოვლენებით ისე მდიდარი ცხოვრება, როგორც ბაირონის ცხოვრება იყო. მით უფრო, რომ ამაშიც უნდა იმალებოდეს ლიტერატურული მთლიანობა, რომელიც საჭიროა, გავხსნათ.

სერ სიდნეი ლი<sup>12</sup>, ამ საკითხს რომ ეხება, ამბობს: ბიოგრაფიის თემა „ცნობილ სიდიადეს უნდა ფლობდესო“. შეიძლებოდა გვემტკიცებინა, რომ ყოველი ადამიანური არსების ცხოვრება საინტერესოა და თუკი მოინახებოდა ბიოგრაფოსი, რომელიც შეძლებდა, გაეანალიზებინა ყველა აზრი, უცნობ ბოგანოს რომ ეწვევა, ამგვარი ანალიზი უფრო მშვენიერი და მდიდარი იქნებოდა, ვიდრე კეისრის ცხოვრების აღწერა. სტერლინგი<sup>13</sup>, რომელსაც კარლეილმა ორი ტომი უძღვნა, გამოჩენილი ადამიანი არ გახლდათ და კარლეილმა ეს იცოდა. თქვენ გახსოვთ, რას წერს იგი დასკვნით ნაწილში:

„ეს ორი უბადრუკი ტომი – ყველაფერია, რაც ხელშესახები ფორმით ამ ქვეყნად ჯონ სტერლინგის მოღვაწეობიდან დარჩა... ეს მოკრძალებული ძეგლია, რომელიც მიღწეული სიდიადის უკვდავსაყოფად არ არის გამიზნული, მაგრამ თავისი მწირი შესაძლებლობებით უბრალოდ ამტკიცებს, რომ აქ განდიდების ზრახვანი იყო. ეს ცხოვრება ტრაგედია გახლდათ, როგორც ამავე ჯურის სხვა ცხოვრებანი, ვითარცა ყოველი ცხოვრება. დიდი იმედები, კეთილშობილი ძალისხმევანი. სულ უფრო მზარდი სირთულეებისა და დაბრკოლებათა ჟამს იმავე სიმამაცით განახლებადი ვაჟკაცური მცდელობანი – და შედეგად – სიკვდილი... ეს ცხოვრება მსოფლიოს ყურადღებას ვერ მიიპყრობს, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მოკრძალებულად გენევა თავისკენ, და თუკი მას სათანადოდ შეისწავლიან, ის დააჯილდოებს მათ, ვინც მას აღმოაჩენს“.

მარსელ შვობი<sup>14</sup> იმავე აზრს ემხრობა, რასაც კარლეილი. „ბიოგრაფიები, – წერს იგი, – ფიქრობენ, რომ ჩვენ შეიძლება მხოლოდ დიდი ადამიანების ცხოვრებამ დაგვაინტერესოს. ხელოვნებისათვის ეს მოსაზრებები უცხოა. კრანახის<sup>15</sup> შექმნილი უცნობის პორტრეტი მხატვრის თვალში ისევე ღირებულია, როგორც ერაზმის პორტრეტი. ეს ნახატი შეუდარებელი მარტო ერაზმის სახელის წყალობით როდია. ბიოგრაფოსის ოსტატობა იმაშია, რომ უცნობი მსახიობის ცხოვრებას ისეთივე ღირებულება მიანიჭოს, როგორც შექსპირის ცხოვრებას. მდაბალი ინსტინქტის გამო ჩვენ სიამოვნებით შევნიშნავთ ხოლმე ალექსანდრეს ბიუსტზე სტერნომასტოიდული კუნთის სიმოკლეს, ან თმის კულულებს ნაპოლეონის შუბლზე. მაგრამ მონა ლიზას ღიმილი, რომლის შესახებაც არაფერი ვიცით (შესაძლოა, ეს მამაკაცის სახე იყოს), უფრო იდუმალია, და გრიმასა ხოკუსანის<sup>16</sup> სურათზე კიდევ უფრო ღრმა ფიქრებს აღძრავს. მან, ვინც მოინდომა იმ ასპარეზზე გამოსვლა, სადაც ასეთი ბრწყინვალეობით მოღვაწეობენ ბოსუელი<sup>17</sup> და ობრი<sup>18</sup>, უეჭველია, თავისი დროის უდიდესი ადამიანის ყველა წვრილმანი კი არ უნდა აღწეროს და წარსულის ყველაზე გამოჩენილი მოღვაწე კი არ უნდა დაახასიათოს, არამედ იმავე გულმოდგინებით უნდა მოუთხროს უცნობ ადამიანთა განუმეორებელი ცხოვრების შესახებ, – იქნება ის თაყვანისცემის ღირსი, უღიმღამო თუ დამნაშავე ადამიანი“.

ამ ნაწყვეტის მთელი ხიბლის მიუხედავად, მასში გამოხატულ იდეებს სამართლიანად ვერ მივიჩნევ. განა უცნობ ადამიანთა ცხოვრება კვალს ტოვებს – ხომ არ წარმოვიდგინთ გენიალურ ადამიანს, რომელმაც შესანიშნავი წერილები დაწერა, არასოდეს რომ არ გამოქვეყნებულა. მაგრამ, როდესაც მათ ვაქვეყნებთ, ამით ამ ადამიანს გამოჩენილი ადამიანებს რიგში ვაყენებთ. რომანისტს სრულიად სხვა არჩევანი აქვს, ვიდრე ისტორიკოსს. იგი შებოჭილი არ არის ფიციტ, იყოს მართალი და ოდენ ნამდვილი დოკუმენტებითა და ფაქტებით ისარგებლოს. შესაბამისად, მას უფლება აქვს, გამოიყვანოს უცნობი, ჩვეულებრივი ადამიანი და მას ესა თუ ის სიტყვები და ფიქრები მიანეროს. მაგრამ როგორ მოიქცეს საბრალო ბიოგრაფოსი, რა უნდა თქვას მან ადამიანზე, რომელსაც არც წერილები დაუტოვებია, არც დღიურები, არც მეგობრების მოწმობა-

ნი, არც თავისი მოღვაწეობის კვალი? აქ მას სხვა არჩევანი არა აქვს, თუ არა ის, რომ იმ პიროვნების ცხოვრებაზე მოყვეს, რომელთანაც ცხოვრობდა. უეჭველია, რომ ისეთ მწერალს, როგორც ბოსუელია, შეეძლო „გაებოსუელებინა“ თავისი რომელიმე უცნობი მეგობარი, როგორც მან დოქტორი ჯონსონი „გააბოსუელა“, მაგრამ ეს არც ისე საინტერესო იქნებოდა.

იმ პირთა არჩევანს სასარგებლოდ, ისტორიასა და ხელოვნებაში მნიშვნელოვან როლს რომ ასრულებენ, სხვა საბუთიც არსებობს და ის სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ გამოთქმა „როლის შესრულება (თამაში)“ აქ უბრალოდ მეტაფორა არ არის. როდესაც ადამიანი მაღალ ფუნქციას ასრულებს, იქნება ეს მონარქის ფუნქცია, მხედარმთავრის ფუნქცია, თუ ის განსაკუთრებული მისია, რომელიც პოეტს თავისი ნიჭის პატივისცემას შთააგონებს, ნებისით თუ უნებლიედ მართლაც *თამაშობს* როლს, ამიტომაც მისი პიროვნება რაღაც ზომით იმ მიუწვდომელ სირთულეს კარგავს, რომელიც ყოველ ადამიანურ პიროვნებას ახასიათებს და რომელიც მას არა ხელოვნურ, არამედ ორგანულ მთლიანობას ანიჭებს. დიადი ადამიანი (ხშირად მეფეც კი, რომელსაც დიად ადამიანს ვერ ვუნოდებთ) თავისი ფუნქციით ფორმირდება: იგი არაცნობიერად ცდილობს, თავისი ცხოვრებისაგან ხელოვნების ნაწარმოები შექმნას, გახდეს ის, ვისი ხილვაც მსოფლიოს სურს, და ამგვარად იძენს – არა საკუთარი თავის საწინააღმდეგოდ, არამედ თავისი ნების გვერდის ავლით და საკუთარი ბუნებისაგან დამოუკიდებლად – ხასიათს ქანდაკებისას, რომელიც მას მხატვრისათვის კარგ მოდელად აქცევს. სტრეიჩის<sup>19</sup> დედოფალი ვიქტორია შემთხვევით არ შეურჩევია; დედოფალი რომ არ ყოფილიყო, დედოფალი ვიქტორია, ალბათ, ერთი მოუცლელი მოხუცი ქალბატონი იქნებოდა, მაგრამ იმ უცნაური და ნატიფი პოეზიით არ აღივსებოდა, რომელსაც მას ყველაზე განსაკუთრებული ქალისა და დედოფლისთვის აუცილებელი მონოლითური ხასიათის თვისებების შერევა ანიჭებს.

\*\*\*

ვივარაუდოთ, რომ თემა არჩეულია. ხომ არ შეიძლება, ზოგიერთი წესი მივუთითოთ, რომლის მიფევენებისას ბიოგრაფოსი შეძლებდა, თავიდან აეცილებინა სიმშრალე, იოტისოდენადაც არ

დასცილებოდა მეცნიერულ ჭეშმარიტებას და, ამასთან, რომანის-ტის ხელოვნებასაც მიახლოებოდა? მრავალი ისტორიკოსი თვლის, რომ ეს შეუძლებელია; ზოგიერთები ამაზე კატეგორიულ აზრსაც გამოთქვამენ; მაგრამ ისეთი ბიოგრაფოსი, როგორც ლიტონ სტრეიჩია, რა თქმა უნდა, სხვა მოსაზრებას ემხრობა და მას დი-ოგენეს მეთოდით ამტკიცებს – პრაქტიკულად. მსურს, თქვენთან ერთად ამ წესებიდან რამდენიმეს დადგენა ვცადო.

ვგონებ, მათგან პირველი იმაში მდგომარეობს, რომ ყველაფერ-ში ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა უნდა დავიცვათ. ძველებს ეს ჩვეულება არ ჰქონდათ. პლუტარქე დასაწყისში თავის გმირთა საქმეებს გადმოსცემს, ცხოვრების აღწერილობათა ბოლოს კი აჯგუფებს საინტერესო შემთხვევებს, რომლებშიც მათი ხასიათი ვლინდება. უცნაური მეთოდია! ის ხომ მთელი თხრობის მანძილზე მკითხველს გმირთან ახლო ნაცნობობის შესაძლებლობას უსპობს, ამით კი თხრობისადმი მის ინტერესსაც ასუსტებს. პლუტარქეს მაგალითს ძალზე დიდხანს მისდევდნენ, და ეს სუფთა მიბაძვის შესანიშნავი ნიმუშიც გახლავთ, რამდენადაც სხვაგვარად ვერ შევ-ძლებთ, ავხსნათ ის ფაქტი, რომ დოქტორი ჯონსონი და ვიქტორი-ანული ეპოქის ბევრი ბიოგრაფოსი აღწერის ბოლოს, როგორც ისინი ამბობდნენ, „ხასიათის თვისებებს“ აჯგუფებდნენ. ასე მშვენივრად შედგენილ და სხვა მიმართებითაც ასე შესანიშნავ Dictionary of National Biography-შიც კი (ნაციონალური ბიოგრაფიული ლექსი-კონი<sup>20</sup>) როგორც განუხრელი წესი, მასალის გადმოცემის ასეთი რიგია მიღებული: ჯერ „ფაქტები“, შემდეგ „ხასიათი“.

ჩემი აზრით, ძალზე რთულია, მკითხველის ინტერესი გამოიწ-ვიო ფაქტებით, რომლებსაც ნორმალური თანმიმდევრობით არ გადმოსცემ. ცხოვრების აღწერილობას რომანტიკულ ინტერესს სწორედ მომავლის მოლოდინი ანიჭებს, ის, რომ ჩვენ ყოველდღი-ურად აღმოვჩნდებით უფსკრულის წინაშე, რომელსაც ზვალ ჰქვია და ვერც კი წარმოგვიდგენია, რა გველის იქ. მაშინაც კი, როდესაც საუბარი ცნობილ ადამიანს ეხება და მკითხველმა კარგად უწყის, რომ გმირი მოწოდებულია, დიდი მხედართმთავარი ან დიდი პო-ეტი გახდეს, ჩემი აზრით, უგუნურებაა, ეს პირველივე ფრაზიდან-ვე გავაცხადოთ. რატომ უნდა დავინყოთ ბიოგრაფია ისე, როგორც ფორსტერი იწყებს დიკენსის ბიოგრაფიას? „ჩარლზ დიკენსი, ჩვე-

ნი ქვეყნის ერთ-ერთი პოპულარული რომანისტი და ერთ-ერთი უდიდესი იუმორისტი იმათგან, რომლებიც ინგლისმა მსოფლიოს მისცა, დაიბადა პორტსში, პარასკევს, 1812 წლის 7 თებერვალს“. არა, არანაირი პოპულარული რომანისტი, არანაირი იუმორისტი არ დაბადებულა, 1812 წლის 7 თებერვალს დაიბადა ყრმა, ზუსტად ისევე, როგორც ყრმა იშვა ველინგტონის დაბადების დღეს, ან შექსპირის დაბადების დღეს.

გამოდის, რომ თუკი ცხოვრების აღწერილობას იწყებ, თავი ისე უნდა დაიჭირო, თითქოს არც კი იცი, რომ ეს დიდი მხედართმთავრის ცხოვრების აღწერილობაა, თითქოს შენ მთელი მისი კარიერა დაივიწყე? სიმართლე გითხრათ, ვფიქრობ, რომ ასეა. შესაძლოა, ეს ხელოვნურია. მაგრამ სიტყვა ხელოვნურობას იგივე ძირი აქვს, რაც ხელოვნებას. ტრაგედიის ავტორი პირველსავე ლექსში არ აჩვენებს, როგორი იქნება მისი კვანძის გახსნა. ბიოგრაფიის ავტორისათვის დამალული არ უნდა იყოს, რომ მისმა მკითხველმა იცის, რით დაამთავრებს გმირი. მას ამის პირველსავე გვერდზე გადმოლაგება არ უნდა სჭირდებოდეს. მან უბრალოდ უნდა დაიწყოს, არ აპყვეს სურვილს, უცებ გაიბრწყინოს და მხოლოდ მკითხველის იმ ატმოსფეროში შეყვანაზე იზრუნოს, რომელიც მას სულ უფრო მზარდი გმირის პირველი გრძნობების გაგების საშუალებას მისცემს.

შესაძლებელია, ჩვენ ქრონოლოგიური განვითარების უფრო მწვავე მოთხოვნილებას განვიცდით, ვიდრე ძველი ბიოგრაფოსები, რადგან მათზე ნაკლებად გვწამს უცვლელი ხასიათების არსებობისა. ჩვენ პიროვნების სულიერ ევოლუციას ისევე ვაღიარებთ, როგორც რასის ევოლუციას. ჩვენ ვთვლით, რომ ხასიათი მხოლოდ ნელ-ნელა ყალიბდება სხვა ადამიანებთან და მოვლენებთან ურთიერთობაში. ხასიათი, რომელიც გმირის ცხოვრების ნებისმიერ მომენტში საკუთარი თავის შესატყვისია, ჩვენი მოსაზრებით, გონებაჭვრეტითი წყობაა და არა რეალობა. ჩვენი თვალსაზრისი მის ლოუელმა<sup>21</sup> კიტსის ბიოგრაფიის დასაწყისში გამოხატა: „ჩემი მიზანი იყო, მკითხველისათვის შთაბეჭდილება შემექმნა, რომ ის იმავე გავლენებს ექვემდებარება, რასაც კიტსი, იმავე წრეში ტრიალებს და აკვირდება მისი ლექსების გამოჩენას იმისდა მიხედვით, თუ როგორ იბადებიან ისინი“.

ძნელია, ბიოგრაფიის ჟანრში შექმნა მხატვრული ნაწარმოები, თუ არ აჩვენებ, როგორ თანდათან იცვლება გმირის მიერ მოვლენათა აღქმა, და, ამავდროულად, როგორ იცვლება თავადაც. ჩემი აზრით, დაუშვებელია, მაგალითად, ბაირონის ბიოგრაფიაში შელის პორტრეტი იმ მომენტამდე დავხატოთ, ვიდრე ბაირონი არ გაეცნობა მას, და სასურველია, რომ ეს პორტრეტი მიუახლოვდეს შელის პორტრეტს, როგორც ის ამ მომენტში ბაირონის თვალში იყო. ყოველი ჩვენგანის ცნობიერებაში ჩვენს მეგობრებზე წარმოდგენების ნელი ტრანსფორმირება – ცხოვრების ერთ-ერთი არსებითი ასპექტი გახლავთ. ადამიანი, რომელიც სრულყოფილებად მიგვაჩნდა, მოულოდნელად ჩვენ წინაშე წარმოჩინდება, როგორც არც მთლად უმნიშვნლო. მაგალითად, ასე დაემართა გოდვინს<sup>22</sup> შელისთან, ასე დაემართა დიზრაელს ჯონი მანერსთან<sup>23</sup>. ბიოგრაფოსმა თავისი გმირის აღმოჩენებს არ უნდა გადააჭარბოს. თხრობის დინამიკისათვის არაფერია უფრო დამლუპველი, ვიდრე მაგალითად, მსგავსი ფრაზები: „თუმცა პირველი შთაბეჭდილება სასიკეთო იყო, საბოლოოდ მას წილად ხვდა, აღმოეჩინა, რომ...“ ე.მ. ფორსტერმა, რომელიც ამაში ფრანგ ფილოსოფოს ალენს მიჰყვება, გასულ წელს თავის ლექციებში რომანის შესახებ აგვიხსნა, რომ რომანის აწყობისას უკიდურესად მნიშვნელოვანია საკითხი „თვალსაზრისის“ შესახებ. აქ შესაძლებელია, სამი გადაწყვეტა იყოს: ან ყველაფერს გმირის თვალთ ვუყუროთ, ან რიგრიგობით ყოველი მოქმედი გმირის თვალსაზრისზე დავდგეთ, ან ბოლოს, ავირჩიოთ რომანისტი-დემიურგის პოზიცია, რომელიც მოქმედებას თავად მართავს.

ბიოგრაფიაში უპირატესობას გადაჭრით ვანიჭებ პირველ მეთოდს, თუმცა მესმის, რომ ზოგჯერ აუცილებელია, დამკვირვებელი პოსტი განუწყვეტლივ ვცვალოთ, რათა ვაჩვენოთ, რომ გმირის პიროვნება ისეთ არასრულყოფილ სარკეებში აირეკლება, როგორებადაც ჩვენს ირგვლივ მყოფი ადამიანები გვევლინებიან.

კერძოდ, დიადი ისტორიული მოვლენები, რომლებიც სახელმწიფო მოღვაწის ან მხედართმთავრის ცხოვრებას უკავშირდება, ბიოგრაფიაში ისე არ უნდა განიმარტოს, როგორც ისტორიულ ნაშრომებში. ბიოგრაფოსის ნამდვილი საგანი, თუ ის ნაპოლეონის ცხოვრებას აღწერს, – ნაპოლეონის სულიერი განვითარებაა;

ისტორია მხოლოდ ფონის სახით უნდა შემოვიდეს, იმისდა მიხედვით, რამდენადაც განვითარების გაგებისათვისაა აუცილებელი, და უნდა ეცადო, ის დაახლოებით იმგვარად გამოსახო, როგორც იმპერატორს წარმოუდგებოდა. აიღეთ, თუნდაც, ბრძოლა აუსტრელიცთან; ისტორიულ ნაშრომში, სიტყვის საკუთრივი მნიშვნელობით, შესაძლებელია და აუცილებელი, ბრძოლა ყველა პერიპეტიით აღინეროს; ნაპოლეონის ბიოგრაფიაში კი იგი ისეთად უნდა წარმოჩნდეს, როგორადაც ნაპოლეონი წარმოიდგენდა. ამ მიმართებით კარგი მაგალითია ბრძოლა ვატერლოოსთან, როგორადაც მას ფაბრიციო „პარმის სავანის“ დასაწყისში ხედავს.

ედმუნდ გოსი<sup>24</sup> ძალიან კარგად წერს: „ბიოგრაფიაში უადგილოა ფართო ისტორიული შეხედულება და არ არსებობს უფრო დიდი შეცდომა, ვიდრე ეცადო, დანერო ის, რასაც ადრე დიადი ადამიანის „ცხოვრებასა და ეპოქას“ უწოდებდნენ. ისტორია მოვლენათა ფართო სურათის ფრაგმენტებს განიხილავს. იგი ყოველთვის ერთბაშად უნდა დაიწყოს და ათასგვარ საქმეში ჩაძირული ადამიანების მშფოთვარე არსებობის შუაგულში უნდა შეწყდეს. ისტორიამ ადამიანებზე ყოველთვის მიუკერძოებლად უნდა ისაუბროს. ბიოგრაფია მკაფიოდ შემოსაზღვრულია ორი თარიღით: დაბადებითა და სიკვდილით. იგი თავის ტილოს ერთადერთი ფიგურით ავსებს, სხვა ხასიათებმა კი, რაც არ უნდა მნიშვნელოვანი იყვნენ ისინი თავისთავად, ცენტრალურ გმირთან მიმართებით ყოველთვის დაქვემდებარებული როლი უნდა შეასრულონ“.

მხატვრული ნაწარმოების მეორე თვისება დეტალების არჩევანია. ნამდვილ მეცნიერს ხელენიფება, ამა თუ იმ საკითხზე მრავალრიცხოვანი ცნობები შეაგროვოს და ისინი განურჩევლად გაგვაცნოს. თუმცა, ვფიქრობ, თუ ეს დიდი მეცნიერია, მაინც შეარჩევს ფაქტებს, მონიშნავს მთავარ ხაზებს და ამ აზრით მხატვარეობით მოიტყვევა. ბიოგრაფოსმა-მხატვარმა მკითხველი უპირველესად ყველა უსარგებლო მასალისაგან უნდა გაათავისუფლოს. მისი მოვალეობაა, წაიკითხოს ყველაფერი, რადგან სხვაგვარად, შესაძლოა, რაიმე მნიშვნელოვანი დეტალი გამოტოვოს ან დაიჯეროს ჭეშმარიტება ფაქტისა, რომელსაც სხვა დოკუმენტები უარყოფენ; მაგრამ მას შემდეგ, რაც ხარაჩოს მოხსნის, იგი ცდილობს, მკითხველს მხოლოდ საკმარისად მყარი შენობა წარუდგინოს.



დანერო ბიოგრაფია, ვგონებ, არ ნიშნავს, მკითხველს ყველაფერი აუწყო, რაც მის გმირზეა ცნობილი, რადგან მაშინ ყველაზე მცირე ნიგნი ცხოვრებასავით გაჭიანურებული გამოვიდოდა. ეს ნიშნავს იმ ყველაფრის გათვალისწინებას, რაც კი ცნობილია და მათგან ყველაზე მნიშვნელოვანის შერჩევას. თავისთავად იგულისხმება, რომ ამ შერჩევისას ბიოგრაფოსი ხშირად უნებლიედ აქცენტს თავისი გმირის იმ თვისებებზე აკეთებს, რომლებიც მისთვის ყველაზე ძვირფასი და ახლობელია.

აქედან მოდის ის დეფორმაცია, რომელსაც ზოგჯერ გმირი ბიოგრაფოსი-მხატვრის მხრიდან განიცდის. მაგრამ განა უხეირო ბიოგრაფოსი ნაკლებად უცვლის მას ფორმას დოკუმენტების ქაოტური დახვავებით და, ფერმწერთა ტერმინს თუ გამოვიყენებთ, „ვალიორთა“ არარსებობით, რომელიც არაჩვეულებრივ სახეს ბრტყელ პორტრეტად გარდაქმნის?

თუმცა, როდესაც ზედმეტ რამეებს მოაშორებს, ბიოგრაფოსს მხედველობიდან არ უნდა გამოორჩეს ის, რომ ხშირად უმცირესი ნვრილმანები ყველაზე საინტერესოა. უალრესად მნიშვნელოვანია ყველაფერი, რასაც შეუძლია წარმოდგენა შეგვიქმნას იმაზე, როგორ გამოიყურებოდა ადამიანი სინამდვილეში, როგორი ხმა, მეტყველების როგორი მანერა ჰქონდა. მხედველობიდან არასოდეს უნდა გამოგვრჩეს ის როლი, რომელსაც ჩვენს წარმოდგენაში სხეული ასრულებს ჩვენთვის ნაცნობ ადამიანებზე. ჩვენთვის ადამიანი უპირველესად განსაზღვრული გარეგნობაა, განსაზღვრული გამოხედვა, დამახასიათებელი შესტები, ღიმილი, გამომეტყველებანი; ყოველივე ეს იმ ადამიანთანაც უნდა აღმოვაჩინოთ, რომელსაც ნიგნი გვაცნობს. ეს ისტორიკოსს უფრო რთულ ამოცანას უსახავს. პიროვნება, რომელსაც დოკუმენტებიდან ვეცნობით, დიდწილად აბსტრაქტული პიროვნებაა, ცნობილი მხოლოდ თავისი საზოგადოებრივი საქმიანობით. თუ ავტორი ვერ შეძლებს იმის მიღწევას, რომ ქალაქდების, სიტყვებისა და საქმეების საბურველს მიღმა ცოცხალი არსება დავინახოთ, ჩათვალეთ, რომ ყველაფერი წყალშია ჩაყრილი.

„ისტორიული მეცნიერება, – ამბობს მარსელ შვობი, – ინდივიდებთან მიმართებით გაურკვეველობაში გვტოვებს. ის მათ მხოლოდ ისტორიულ მოვლენებთან შესაბამისობაში გვაჩვენებს. იგი

გვაუწყებს, რომ ვატერლოოს დღეს ნაპოლეონი ავად იყო, რომ ნიუტონის არაჩვეულებრივი ინტელექტუალური აქტივობა მისი ტემპერამენტით განპირობებულ აბსოლუტურ თავშეკავებას უნდა დაეუკავშიროთ, რომ ალექსანდრე მთვრალი იყო, როდესაც კლიტოსი<sup>25</sup> მოკლა, და რომ ლუდოვიკო XIV-ის ზოგიერთი გადანყვეტილების მიზეზი, შესაძლოა, მისი ფისტულა იყო. პასკალი კლეოპატრას ცხვირზე მსჯელობს, იმაზე, თუ რა მოხდებოდა, ის რომ უფრო მოკლე ყოფილიყო, არ ავინყდება ქვიშის ნამცეცეც კრომველის შარდსადენ მილში. ყველა ამ ინდივიდუალურ თავისებურებას მნიშვნელობა მხოლოდ იმიტომ აქვს, რომ მათ მოვლენათა მსვლელობა შეცვალეს, ან შეეძლოთ, შეეცვალათ. ეს ისტორიული ფაქტების რეალური ან შესაძლებელი მიზეზებია. მათი შესწავლა მეცნიერებს მივანდოთ.

ხელოვნება ზოგად ცნებათა ანტიპოდია, იგი ოდენ ინდივიდუალურს აღწერს, მხოლოდ ერთეულისაკენ გვეწევა. ის კლასიფიცირებას არ ახდენს; ნებისმიერ კლასიფიცირებას ეწინააღმდეგება. შეიძლება დაგვეშვა, რომ ჩვენი ზოგადი წარმოდგენები იმათი მსგავსია, პლანეტა მარსზე რომაა მიღებული, სამი გადამკვეთი სწორი ხაზი კი სამყაროს ნებისმიერ წერტილში სამკუთხედს ქმნის. მაგრამ დაათვალიერეთ ხის ფოთოლი მისი იკლიკანტური ძარღვებით, მზისა და ჩრდილისმიერი არათანაბარი შეფერილობით, მცირე ჩაღრმავებით, წვიმის წვეთმა რომ წარმოქმნა, მწერის მიერ დატოვებული ნაჩხვლეტით, პატარა ლოკოკინის ვერცხლისფერი ნაკვალევით, შემოდგომის პირველი სიკვდილისმიერი ვარაყით – მეორე, ზუსტად ამგვარ ფოთოლს ვერ ნახავთ, თუნდაც დედამიწის ყველა ტყეში ძებნით. არ არსებობს მეცნიერება, რომელიც შეისწავლის ყოველი ცალკეული ფოთლის საფარს, ყოველი ცალკეული უჯრედის ბოჭკოს, ვენის ხვეულს ყოველ კონკრეტულ პირთან, ყოველი ცალკეული ინდივიდის მიდრეკილებებს, ჩვეულებებსა და ხასიათის თვისებებს. ის, რომ რომელიმე ადამიანს ჰქონდა ერთი მეორეზე ზემოთ ჩამჯდარი თვალები, გალუნული ცხვირი ან კორძიანი ხელის სახსრები, ის, რომ მას ჩვეულებად ჰქონდა, რომელიღაც საათზე წინილის ფრთა მიერთმია და უპირატესობას ანიჭებდა შატო-მარგოს (მალვაზიას), – აი, რა არის ჭეშმარიტად განუმეორებელი. ისევე, როგორც სოკრატეს, თალეს<sup>26</sup> შეეძლო ეთქვა: “გნოთი სეაუტონ”

(შეიცან თავი შენი – ძვ. ბერძნ.)<sup>27</sup>, მაგრამ, საპყრობილეში ყოფნი-სას იგი ფეხს იმგვარადვე ვერ მოიფხანდა, როგორც სოკრატე, სა-ნამ ციკუტას შესვამდა. დიად ადამიანთა იდეები – კაცობრიობის საერთო მონაპოვარია, არსებითად, ყოველ მათგანს მხოლოდ მათი ახირებები გამოარჩევდა. წიგნი, რომელიც ადამიანს ყველა თავისი ანომალიებით აღწერდა, ხელოვნების ისეთივე ნაწარმოები იქნე-ბოდა, როგორც იაპონური ესტამპი, სადაც სამარადისოდ აღბეჭ-დილა ერთხელ, დღის განსაზღვრულ დროს დანახული მუხლუხო”.

ოდრისა და ბოსუელის ღირსება ის გახლავთ, რომ მათ ამგვარი დეტალებისადმი გამახვილებული მგრძნობელობა ახასიათებდათ. ბოსუელმა შესანიშნავი წარმოდგენა შეგვიქმნა ტონზე, რომლი-თაც, ჩვეულებრივ, ჯონსონი საუბრობდა. მარსელ შვობი აღფრ-თოვანებულია დიოგენე ლაერციუსით<sup>28</sup>, რომელიც „გვაუწყებს, რომ არისტოტელეს მუცელზე ტყავის ჩანთა ეკიდა, ცხელი ზეთის-ხილის ზეთით და რომ მისი სიკვდილის შემდეგ მის სახლში ურიცხვი თიხის ჭურჭელი ნახეს. ვერასოდეს შევიტყობთ, რა უყო არისტო-ტელემ ამ თავის ჭურჭელს. და ამაზე მკითხაობა ისევე სასიამოვნოა, როგორც ფიქრი საკითხზე, რად სჭირდებოდა ჯონსონს ფორთოხ-ლის მშრალი ქერქი, რომელსაც ის, როგორც ბოსუელი გვიამ-ბობს, ჩვეულებისამებ ჯიბით ატარებდა“. ობრი გვეუბნება, რომ სპენსერი<sup>29</sup> ტანდაბალი იყო, თმებს მოკლედ იკრეჭდა, პატარა სა-ყელოსა და პატარა მანუეტებს ატარებდა; რომ ერაზმს არ უყვარ-და თევი და რომ ბეკონის ვერცერთ მოსამსახურე ვერ გაბედავდა, მის წინაშე სხვაგვარად წარმდგარიყო, თუ არა ტარსიკონის ჩექ-მებში, რადგანაც ის უმაღლეს გრძნობდა ხბოს ტყავის სუნს, რომლის ატანაც არ შეეძლო. შეუძლებელია, გავიგოთ 18 ბრიუმერი<sup>30</sup>, თუ არ გვეცოდინება, რომ ნაპოლეონს მუნუკები ჰქონდა და იმ დღეს, ფხანისას, სახე დაუსისხლიანდა, რითაც აიხსნება კიდევ გრენა-დიორთა საშინელება.

როდესაც ბიოგრაფიას წერ, არაფერია უფრო გასაოცარი, ვიდ-რე ის, რომ ეს ცოცხალი დეტალები წერილებსა და მოგონებებში მოჩხრიკო. ზოგჯერ ასობით გვერდს გადაიკითხავ და ვერაფერს პოულობ, გარდა ზოგადი, ანუ ცრუ განსჯისა, შემდეგ კი, ფრაზის მოტრიალებისას, უეცრად ცხოვრება გამოანათებს და ერთგულ მკითხველს აჯილდოვებს. რა სასიხარულოა, მაგალითად, შეიტყო,

რომ დ, ორსე<sup>31</sup> მჭექარედ ხარხარებდა და ამასთან თანამოსაუბრეს ტკივილამდე უჭერდა ხელს. სტრეიჩი ამ სფეროში შესანიშნავი ოსტატია. მან იცის, რომ პატარა ვიკტორია ბავშვობაში ბარონესა სპატიან სწავლობდა მუყაოს ყუთების დამზადებას, რომლებზეც ოქროს ფოლგას ანებებდნენ და ყვავილებით რთავდნენ. იგი აღნიშნავს, რომ, როდესაც მის დღიურს კითხულობ, გგონია, თითქოს ის ბავშვმა დანერა, მისი წერილები კი ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენს, თითქოს ისინი ბავშვის ხელიდან გამოვიდა, მაგრამ გუვერნანტმა ქალმა ჩაასწორა. იგი გვაჩვენებს სალამოს უინძორის ციხე-სიმაგრეში, მოსაუბრეთა ჯგუფს მრგვალი მაგიდის ირგვლივ, დედოფალს, თავისი გრავიურების ალბომით და პრინცს, რომელიც თავის სამ დაახლოებულ პირთან ჭადრაკის უსასრულო პარტიებს თამაშობს. ნამდვილი დეტალის მნიშვნელობა ისე კარგად არავის ესმოდა, როგორც ყველა ბიოგრაფიათაგან საუკეთესოს გმირს, თვით დოქტორ ჯონსონს:

„ბიოგრაფოსის ამოცანა ხშირად ის გახლავთ, რომ, როდესაც თვალს გადაავლებს სიდიადის შემქმნელ ამბებსა და მოვლენებს, ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით, მკითხველი უფრო ინტიმურ სფეროში შეიყვანოს და აჩვენოს ყოველდღიური ცხოვრების წვრილმანები. თავი აარიდოს გარეგნულ გაზვიადებებს, თითქოს ამ ცხოვრებაში ადამიანები ერთმანეთს მხოლოდ წინდახედულებასა და სათნოებაში ეჯიბრებიან.

არსებობს მრავალი შეუმჩნეველი გარემოება, რომლებიც საყოველთაოდ ცნობილ მოვლენებზე უფრო მნიშვნელოვანია. სალუსტიუსს<sup>32</sup>, პორტრეტის დიდოსტატს, თავის მონათხრობში კატილინას შეთქმულებაზე არ დავინწყებია, აღენიშნა, რომ კატილინას ნაბიჯი ხან აჩქარებული ჰქონდა, ხან შენელებული – ნიშანი მშფოთვარე სულისა.

მაგრამ ხშირად ბიოგრაფიის დანერას იმ მწერლებს ანდობდნენ ხოლმე, რომლებსაც, ჩანს, თავიანთი ამოცანა ცუდად ესმოდათ. ისინი იშვიათად გვაცნობენ ოფიციალურ დოკუმენტებში შემონახულთაგან განსხვავებულ ცნობებს, მათ ჰგონიათ, რომ შეთხზეს ცხოვრების აღწერილობა, როდესაც ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ჩამოთვალეს ქმედებათა რიგი და ასე მცირე ყურადღება დაუთმეს თავიანთი გმირების ზნე-ჩვეულებებს, რომ ადამიანის

ჭემმარიტ ხასიათზე მის ერთ-ერთ ყოფილ მსახურთან ხანმოკლე საუბრით უფრო მეტს გაიგებ, ვიდრე ამგვარი საზეიმო თხრობიდან, რომელიც გმირის გენეალოგიით იწყება და მისი დაკრძალვით მთავრდება“.

ამ ნაწყვეტიდან ჩანს, რომ ჯონსონმა ძალიან კარგად შეიგრძნო, როგორი უნდა იყოს განსაზღვრული ტიპის ბიოგრაფია, იმ ტიპისა, რომელიც სტრეიჩისთან რეალიზდება. სხვათა შორის, როდესაც თვით ჯონსონის „ინგლისელი პოეტების ცხოვრების აღწერილობებს“ კითხულობ, თვალში გხვდება, რომ მათი უმრავლესობა „სტრეიჩის სულისკვეთებითაა“ დანერგილი. მართლაც, საკმარისი იქნებოდა, წიგნის ერთ ნაწილს შერქმეოდა „Eminent Jacobians“ („იაკობ I-ის დროის გამოჩენილი ადამიანები“), მეორეს – “Eminent Augustans” („დედოფალ ანას დროის გამოჩენილი ადამიანები“), რათა მისგან თანამედროვე წიგნი შექმნილიყო.

... გაგიმხილოთ თუ არა, რომ როგორც მხატვრულ ნაწარმოებს, მე უპირატესობას ვანიჭებ “Eminent Victorians”-ს? („გამოჩენილი ვიქტორიანელები“). ჯონსონი თხრობას იმდენად მეტყველ მორალურ მსჯელობებს ჩაურთავს ხოლმე, რომ ისინი, მართალია, ნაწარმოებს თავშესაქცევ ხასიათს ანიჭებენ, მაგრამ საერთო შთაბეჭდილებას აზიანებენ, ან, ყოველ შემთხვევაში, აქცენტს ურევენ. „მისი ინვექტივების უხეშობა, – წერს ის სხვა ადგილას მილტონის შესახებ, – მხოლოდ მისი მლიქვნელობის ვულგარულობას თუ შეედრებოდა“. ჩემი შეხედულებით, ეს ბიოგრაფიის გმირზე თვით ბიოგრაფოსის განსჯის ძალზე მძაფრი ფორმაა. ობიექტურობა, აუღელვებლობა უმაღლესი ესთეტიკური ღირებულებებია. ბიოგრაფოსმა, ისევე, როგორც რომანისტმა, უნდა „აჩვენოს“ და არა „ამტკიცოს“, თავისი თვალსაზრისი თავს არ უნდა მოახვიოს. გამოჩენილი ადამიანის ცხოვრებაზე თხრობა სიცოცხლის გარკვეულ ფილოსოფიასთან შეგვახვედრებს ხოლმე, მაგრამ მას არ ძალუძს, ამ ფილოსოფიის გამოხატვით რაიმე მოგება ნახოს.

\*\*\*

ნუთუ შეიძლება ბიოგრაფიას პოეტური ღირებულება ჰქონდეს? დიახ, ვფიქრობ, რომ ასეა. პოეზია, ფართო გაგებით, ვგონებ, ესაა სინამდვილის ხორცშესხმა, მისი მშვენიერებად და მისანვლომად

გარდაქმნა რიტმის შეტანით. პოეზიაში საკუთრივ ეს რიტმი ლექსისა და რითმის ფორმით იქმნება, მუსიკაში – თემით, წიგნში – ნაწარმოების მთავარი მოტივების მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი ინტერვალების განმეორებადი ჟღერადობით. ყოველი ადამიანის სიცოცხლისათვის განსაზღვრული მოტივებია დამახასიათებელი; როდესაც ამა თუ იმ ცხოვრებას სწავლობთ, ისინი მალე თავს თავად შეგაგრძნობინებენ ხოლმე არაჩვეულებრივი ძალით. სიმფონიაში, შელის ცხოვრებას რომ წარმოადგენს, წყლის მოტივი დომინირებს. მდინარის ნაპირას მეოცნებე პოეტს თავს წავადგებით მისი ჭაბუკობისას, როდესაც ითონში სწავლობდა; ნაპირზე ის ძველსა და, ამდენად, სიმბოლურ ქალაქის გემებს უშვებს; შემდეგ მისი ცხოვრება ნავებზე გრძელდება; მისი პირველი მეუღლე, გარიეტი, წყალში იხრჩობა, და ტალღებში მისი დაღუპვის სურათი მკითხველს დიდხანს ნამდვილ კვანძის გახსნამდე მიჰყვება, თითქოს ბედისწერას შელი ბავშვობიდანვე სპეციის უბეში მიჰყავდა.

ასევე იოლია, დიზრაელის ცხოვრებაში დაიჭირო ნამყვანი მოტივები: ყვავილების მოტივი, ხან დის გაგზავნილი გერანის ქოთნის ფორმით, ხანაც – დედოფლის ფურისულების ფორმით რომ ჩნდება; სხივმოსილი აღმოსავლეთის მოტივი, სიჭაბუკეში – ფანფარისებრი, შემდეგ თანდათან შესუსტებული – ორკესტრის სპილენძი ნელ-ნელა ყუჩდება, – და სიკვდილის წინ კი – როგორც ოდენ შორიდან მოღწეული ხმაური, ინგლისური ვიოლინოებით ჩახშობილი; და ანტაგონისტური მოტივი წვიმის, თავსხმა ინგლისური წვიმისა, რომელიც ცდილობს, ეს ძალზე აღმოსავლური კაშკაშა ნათელი გადალახოს და ამასაც აღწევს. ეს ის წვიმაა, რომელიც ჯერ ეგლინტონის ტურნირის<sup>33</sup> ტალახით გასვრილ მონაწილეებს აიძულებს გაქცევას, შემდეგ პილს გადაუვლის თავზე, გაპუტავს ჰუგენდენის ფარშევანგებს,<sup>34</sup> დაბოლოს, თვით იმ ჯადოქარსაც გაიტაცებს, მზეს რომ ეფიცებოდა.

სტრეიჩიმ შეძლო, ცხოვრების ამ მაღალ პოეზიას დაუფლებოდა, და მე ცოტა თუ ვიცი იმდენად მშვენიერი ტექსტი, როგორიცაა “Queen Victoria”-ს („დედოფალი ვიკტორია“ – ინგლ.) უკანასკნელი ფურცლები, სადაც სტრეიჩი აჩვენებს, როგორ გაიქროლებს მომაკვდავის ცნობიერებაში დედოფლის ცხოვრების ერთბაშად ყველა მოტივი:

„...ოსბორნის ტყეები გაზაფხულზე, როდესაც ისინი სავსეა ფურისულებით ლორდ ბიკონსფილდისათვის; საპარადო კოსტიუმი და მედიდური გარეგნობა ლორდ პალმერსტონისა<sup>35</sup>, ალბერტის<sup>36</sup> სახეც, მწვანე ლამპით განათებული, ალბერტის პირველი ირემიც ბალმორალში, ალბერტი თავის ლურჯ, ვერცხლით განწყობილ მუნდირში, კარში შემომავალი ბარონიც, უინძორში ჩამოსული ლორდი მელბურნიც<sup>37</sup>, თელებზე მსხდომი ყვავები რომ დასჩხავიან; გარიჟრაჟზე მის წინ მუხლებზე მდგარი კენტერბერიელი არქიეპისკოპოსიც, გარდაცვლილი მეფის ინდაურისებრი კუტკუტიც, ძია ლეოპოლდის<sup>38</sup> ალერსიანი ხმაც კლერმონში, ლეცენიც<sup>39</sup> თავისი გლობუსით, დედის ეგრეტიც, სახეს რომ უნიავეს, მამის საათიც, ძველებური მრეკავი ჯიბის საათი, კუს ბაკნის ზარდახმაში, ყვითელი ხალიჩაც, მუსლინის სახეებიანი საყვარელი ვოლანიც, ხეებიც, გაზონიც კენსინგტონში”.

ეს ფურცელი გვახსენებს სამგლოვიარო მარშს „ზიგფრიდიდან“<sup>40</sup>, ტეტრალოგიის თემებს, „ღმერთების დაღუპვის“ დასასრულს სამგლოვიარო კრებით რომ ბრუნდება. წარსულის ამ სწრაფ მიმოხილვაში სული მელანქოლიურ პოეზიას ეზიარება. ჩვენ მოკრძალებულ თაიგულად ვკრავთ მცირე ყვავილებს, ამ სიცოცხლეს თავიანთ არომატს რომ აფრქვევდნენ, და მას აღსრულებულ ბედისწერას მივართმევთ. ეს მინელებული სიმღერის ბოლო რეფრენია, დასრულებული პოემის ბოლო სტროფი. აქ ბიოგრაფოსი დიდი მუსიკოსისა და დიდი პოეტის სადარია.

1928

### **შენიშვნები:**

1. ჯეინ ჰარისონი – (1850-1928), ინგლისელი მკვლევარი ქალი, ავტორი ნაშრომებისა მითოლოგიასა და ხელოვნებაზე.
2. ჩეხოვი თავის მეგობარ სუვორნს სწერდა.. – იგულისხმება 1888 წლის 27 ოქტომბრს წერილი.
3. ედუარდ მორგან ფორსტერი (1879-1970) – ინგლისელი მწერალი.
4. კაროლინა ლემი (1785-1828) – ბაირონის შეყვარებული.
5. უილიამ გლადსტონი (1809-1898) – ინგლისელი პოლიტიკური მოღვაწე, ლიბერალური პარტიის ხელმძღვანელი, ოთხჯერ იკავებდა პრემიერ-მინისტრის პოსტს.

6. რობერტ პილი (1788-1850) – ინგლისელი სახელმწიფო მოღვაწე, რამდენჯერმე მეთაურობდა მინისტრთა კაბინეტს.

7. ლორენს ჰაუსმენი (1865-1959) – ინგლისელი მწერალი და მხატვარი-ილუსტრატორი.

8. ლორდ ბიკონსფილდი – ბენჯამენ დიზრაელი (1804-1881), ინგლისელი პოლიტიკური მოღვაწე და მწერალი-რომანისტი; კონსერვატიული პარტიის ლიდერი, ორჯერ იკავებდა მთავრობის თავმჯდომარის პოსტს.

9. ჯონ რიოსკინი (1819-1900) – ინგლისელი მწერალი, ხელოვნებათმცოდნე, პუბლიცისტი.

10. ჟილბერ მოჟი (დაიბადა 1895 წელს) – ფრანგი მწერალი ქალის ედმე დე ლაროშფუკოს ფსევდონიმი.

11. მერი გოდვინი (1797-1851) – ინგლისელი მწერალი, შელის მეორე ცოლი.

12. სიდნეი ლი (1859-1926) – ინგლისელი მეცნიერი-ფილოლოგი, დედოფალ ვიქტორიას, მეფე ედუარდ VII-ს ბიოგრაფოსი, ავტორი ნაშრომისა ბიოგრაფიის პრინციპების შესახებ.

13. ჯონ სტერლინგი (1806-1845) – ინგლისელი პოეტი; მისი თხზულებები ცნობილი გახდა კარლეილის წიგნით „ჯონ სტერლინგის ცხოვრება“ (1851).

13. ჯონ კარლეილი (1795-1881) – ინგლისელი ისტორიკოსი და ფილოსოფოსი.

14. მარსელ შვობი (1867-1905) – ფრანგი მწერალი და ფილოლოგი.

15. ლუკა კრანახ უფროსი (1472-1553) – გერმანელი მხატვარი და გრაფიკოსი.

16. ხოკუსანი (1760-1849) – იაპონელი ფერმწერი.

17. ჯეიმს ბოსუელი (1740-1795) – ინგლისელი ლექსიკოგრაფის, პოეტ-სა და კრიტიკოსის სემუელ ჯონსონის (1709-1784) ბიოგრაფოსი.

18. ჯონ ობრი (1624-1697) – ინგლისელი მწერალი, ავტორი სიკვდილის შემდეგ გამოცემული წიგნისა „ყველაზე გამოჩენილი ინგლისელი პოეტების ცხოვრების აღწერა“.

19. ლიტონ სტრეიჩი (1880-1932) – ინგლისელი მწერალი, ავტორი წიგნისა „დედოფალი ვიქტორია“ (1921), ბიოგრაფიათა ციკლისა „ცნობილი ვიქტორიანელები“ (1918).

20. „ნაციონალური ბიოგრაფიული ლექსიკონი“ – ინგლისური საცნობარო გამოცემა, რომელიც 1882 წელს დაიწყო და რეგულარულად ხელახლა გამოიცემოდა ხოლმე.



21. ემი ლოუელი (1874-1925) – ამერიკელი პოეტი ქალი, ეკუთვნის კიტსის ორტომიანი ბიოგრაფია.

22. უილიამ გოდვინი (1756-1836) – ინგლისელი პოლიტიკური მწერალი და რომანისტი, მერი გოდვინის მამა.

23. ჯონ მანერსი, ჰერცოგი რეტლენდი (1818-1906) – ინგლისელი პოლიტიკური მოღვაწე, დიზრაელის თანამებრძოლი.

24. ედმუნდ გოსი (1849-1928) – ინგლისელი პოეტი და კრიტიკოსი, მრავალი მწერლის ბიოგრაფიის ავტორი.

25. კლიტოსი – ალექსანდრე მაკედონელის ცხენოსანი ჯარის უფროსი, მისი ფავორიტი. მოკლა ალექსანდრემ ნადიმზე, განრისხების უამს.

26. თალესი (ძვ. წ. აღ. VII საუკუნის ბოლო – VI საუკუნის დასაწყისი) – ბერძენი მათემატიკოსი და ფილოსოფოსი.

27. „შეიცან თავი შენი“ – ნარწერა დელფოსში აპოლონის ტაძრის ფრონტონზე. ზოგიერთნი მას თალესს მიაწერდნენ. სოკრატემ ის თავის დევიზად აქცია.

28. დიოგენე ლაერციუსი – (III საუკუნე) – ბერძენი მწერალი, შემდგენელი ძველ გამოჩენილ ფილოსოფოსთა ცხოვრების აღწერილობებისა.

29. ედმუნდ სპენსერი (დაახლ. 1552-1599) – ინგლისელი პოეტი.

30. 18 ბრიუმერი რესპუბლიკის VIII წლისა (1799 წლის 9 ნოემბერი) – ნაპოლეონის მიერ ხელისუფლების მიტაცების დღე.

31. ალფრედ დ, ორსე (1801-1852) – ფრანგი არისტოკრატი ოფიცერი, ხელოვნების მცოდნე, ლუი ნაპოლეონ ბონაპარტეს მეგობარი.

32. გაიუს სალუსტიუს კრისპი (დაახლ. ჩ. წ. აღ.-მდე 86-35) – რომაელი ისტორიკოსი, მის სხვა ნაწარმოებთა შორის ცნობილია „კატილინას შეთქმულება“.

33. ტურნირი ეგლინგტონში – 1839 წელს გრაფმა არჩიზალდ ეგლინგტონმა თავის საგვარეულო ციხე-სიმაგრეში შუა საუკუნეების რაინდული ტურნირის მსგავსი შეჯიბრება გამართა. ეს მოვლენა ასახულია დიზრაელის რომანში „ენდემიონი“.

34. გუგენდენის ფარშევანგები – დიზრაელის ფარშევანგები ჰყავდა თავის მამულში, გუგენდენში.

35. ჰენრი ტემპლი, ლორდი პალმერსტონი (1784-1865) – ინგლისელი სახელმწიფო მოღვაწე; დედოფალ ვიკტორიას მეფობისას მას ორჯერ პრემიერ-მინისტრის პოსტი ეჭირა.

36. პრინცი ალბერტი (1819-1861) – დედოფალ ვიკტორიას მეუღლე.

37. უილიამ ლემი, ლორდი მელბურნი (1779-1848) – ლიბერალური პარტიის მოღვაწე, რომელიც ვიკტორიას მოღვაწეობის დასაწყისში პრემიერ-მინისტრი იყო.

38. ბიძია ლეოპოლდი – ლეოპოლდ I (1790-1865) – ბელგიის მეფე.

39. ლეცენი – მომავალი დედოფლის, ვიკტორიას გუვერნანტი ქალი.

40. „ზიგფრიდი“ (1868-1870), „ღმერთების დაღუპვა“ (1869-1874) – ვაგნერის ოპერები ტეტრალოგიიდან „ნიბელუნგების ბეჭედი“.

**თარგმნა მანანა კვატაიამ.**

მიშელ ბიუტორი (Michel Butor, 1929-2016) – ფრანგი რომანისტი, ფილოსოფოსი, კრიტიკოსი. მისი ნიგნები: „დროსტარება“ (1956), „ცვლილება“ (1957), „საფეხურები“ (1960) – „ახალი რომანის“ ნიმუშებადაა მიჩნეული, თუმცა ბიუტორის ტექსტები „ტრადიციული რომანის“ ელემენტებსაც ინარჩუნებს. გვიანდელ თხზულებებში („საჰაერო ქსელი“ – 1963; „ილუსტრაცია“ – 1964) მწერალმა გააღრმავა რომანის აგების ექსპერიმენტული ძიებები. მას, როგორც კრიტიკოსსა და ისტორიკოსს, ეკუთვნის სტატიების ოთხი კრებული: „რეპერტუარი“ (1960-1974), თეორიული ესე „ცდები რომანის შესახებ“ (1969), ნიგნები ბოდლერსა („არაჩვეულებრივი ისტორია“, 1961) და მონტენზე („ცდები“ ცდების შესახებ“, 1968). ქვემოთ გთავაზობთ მიშელ ბიუტორის ესეს „ცდები რომანის შესახებ“ ერთი მონაკვეთის თარგმანს.

## **ფიქრები რომანის ტექნიკაზე**

### **1. თხრობის ცნება და რომანის როლი თანამედროვე აზროვნებაში**

სამყარო უდიდესი წილით მხოლოდ იმ სახით წარმოჩნდება, რასაც მასზე ამბობენ – საუბრები, გაკვეთილები, გაზეთები, ნიგნები და ა.შ. ძალიან მალე ის, რასაც საკუთარი თვალით ვხედავთ, საკუთარი ყურით ვისმენთ, მხოლოდ ამ საერთო ქოროს შიგნით აღივსება აზრით.

ელემენტარულ ერთეულს ამ თხრობისას, რომელშიც მუდმივად ვიძირებით, შეიძლება ეწოდოს „ინფორმაცია“, ან, როგორც ჩვეულებრივ ვამბობთ ხოლმე – „ახალი ამბავი“. „გაიგეთ ახალი ამბავი? – გვიყვირიან – აქამდე ასე და ასე გვეგონა, ამიერიდან უნდა მივიჩნიოთ, რომ ეს ასე არ არის“. ის, ვინც რაღაც მოულოდნელი დაინახა, ხდება მატარებელი „ახალი ამბისა“, რომელსაც გარშემომყოფთ გადასცემს. ამასთანავე, უნდა შეიცვალოს საზოგადოებრივი მონათხრობი, ცოდნა სამყაროზე.

ზოგჯერ „ახალი ამბავი“ იმის შიგნით მონახავს ადგილს, რაც ადრე სულ ადვილად ითქმებოდა ხოლმე; ის მხოლოდ უმნიშვნელო შესწორების შეტანას ითხოვს და დანარჩენს არ ეხება. მაგრამ როდესაც ამ „ახალი ამბავის“ რაოდენობა და მნიშვნელობა იზრდება, მათთვის უკვე სათანადო ადგილს ვერ ვპოულობთ, არ ვიცით, რა მოვუხერხოთ მათ.

ამიერიდან ჩვენ უკვე აღარ ძალგვიძს, გავითვალისწინოთ ყველაფერი, რაც აუცილებელია ვიცოდეთ... ჩვენი თვალები ამაოდ ფართოვდება, იძაბება სმენა – ყოველივე ამაოა. და ვიდრე არ მოვნახავთ საშუალებას, მოვანესრიგოთ ეს ინფორმაცია, მყარად შემოვსაზღვროთ იგი, ჩვენ, ახალ ტანტალოსთა დარად, – ლატაკნი ვართ მთელ ჩვენს სიმდიდრეში, რომელიც ხელიდან გვისხლტება, როგორც კი მის მოხელთებას განვიზრახავთ.

თხრობა გვთავაზობს სამყაროს, მაგრამ საბედისწეროდ – ცრუ სამყაროს. როდესაც გვსურს, პიერს ავუხსნათ, ვინ არის პოლი, მის ისტორიას ვუყვებით – ჩვენი მოგონებებიდან, ცოდნიდან გამოვარჩევთ ცნობათა გარკვეულ რაოდენობას, მათ ისე დავალაგებთ, რომ „სახედ“ ჩამოყალიბდნენ და ვაცნობიერებთ, რომ ეს მეტწილად არ გამოგვივა, რადგან პორტრეტი, ჩვენ რომ შევქმენით, რაღაც ხარისხით გარდუვალად არაზუსტია და ამ, ჩვენთვის კარგად ნაცნობი პიროვნების ზოგიერთი მხარე ჩვენ მიერ დახატულ სახეს „ვერ ეწყობა“. და არა მხოლოდ მაშინ, როდესაც საუბარი ვიღაც სხვას ეხება; გარღვევა არანაკლებ მნიშვნელოვანია, როდესაც საკუთარ თავზე ვფიქრობთ. უეცრად განსაცვიფრებელ „ახალ ამბავს“ შევიტყობთ, პოლს რომ ეხება: „მაგრამ ეს როგორ შეიძლება?“ და აქ უეცრად ვიხსენებთ – არა, ის ჩვენგან ამ განზრახვას, ან თავისი ცხოვრების ამ ნაწილს სულაც არ მალავდა და დაწვრილებითაც კი მოგვითხრობდა, მაგრამ ჩვენ ეს თავიდან ამოვიგდეთ, ჩვენი „რეზიუმედან“ გამოვრიცხეთ და არც ვიცით, ეს „დანარჩენებთან“ როგორ შევათანხმოთ.

და რამდენი ასეთი ფანტომი დგას ჩვენსა და სამყაროს, ჩვენსა და სხვებს, ჩვენსა და თვით ჩვენს საკუთარ თავს შორის!

თუმცა შესაძლებელია, ამ ფანტომებს სახელი ვუწოდოთ, თვალის მივადევნოთ. საკუთარ თავს ანგარიშს ვაბარებთ, რომ ჩვენთვის მოთხრობილში არის ცრუ საგნები, და არა მხოლოდ შეცდომები, არამედ გამონაგონიც, და თვით სიტყვა „ისტორიაც“ ერთდროუ-

ლად სიმართლესა და ტყუილს აღნიშნავს: სამყაროს შეცნობა მის-სავე მოძრაობაში – „მსოფლიო ისტორიის“, ცხადის – და ზღაპრი-საც, ჩვენ რომ ვყვებით, რათა დავაძინოთ ბავშვი, და ის ბავშვიც თვით ჩვენში, რომელსაც არაფრით არ უნდა დაძინება; ჩვენ კარ-გად გვესმის, რომ მამა გორიოს არსებობა რალაც სხვაა, ვიდრე არ-სებობა ნაპოლეონ ბონაპარტის.

ჩვენ იძულებულნი ვართ, თხრობაში განუწყვეტელივ გავარჩი-ოთ რეალური და წარმოსახვითი, თუმცა მათ შორის ზღვარი ერ-თობ ურთიერთშელწევადია, ერთობ მოძრავი; ეს ზღვარი მუდმივად იხევს უკან, აკი ისიც კი, რასაც ჯერ კიდევ გუშინ აშკარა რეალო-ბად ვღებულობდით – „მეცნიერება“, ჩვენი ბაბუებისა და ბებიების ეჭვს რომ არ ინვევდა – დღეს უკვე ფანტაზიად ითვლება.

ტყუილად ვიმედოვნებთ, რომ დადგება დღე, როდესაც ეს ზღვარი საბოლოოდ დადგინდება. თუ წარმოსახულს კარიდან მიაბრძანებთ, იგი ფანჯრიდან დაბრუნდება. სიმართლის თქმის, სიმართლის ძიების ერთადერთი შესაძლებლობა – ესაა განუწყ-ვეტელივ, მეთოდურად შევახვედროთ ჩვეული თხრობა მასთან, რასაც ვხედავთ, ვისმენთ – ინფორმაციასთან, რომელსაც ვიღებთ, ერთი სიტყვით – „დავამუშავოთ“ თხრობა.

რომანი – გამონაგონი, სიმართლეს რომ ბაძავს, – თვით თავი-სი არსით წარმოადგენს ამგვარი გადამუშავების ადგილს. მაგრამ როგორც კი ეს გადამუშავება საკმარისად საგრძნობი გახდება, სხვა სიტყვებით, როგორც კი რომანი შეძლებს, საკუთარი თავი დაამკვიდროს ახალი ენით, ახალი გრამატიკით, ახალი მეთოდით, მაგალითების სახით ერთმანეთთან შეაერთებს შერჩეულ ინფორ-მაციის ელემენტებს და ბოლოსდაბოლოს გვაჩვენებს, როგორ გამოვარჩიოთ მათგან ისინი, რომლებიც უშუალოდ ჩვენ გვეხება, – იმავე წამს რომანი ამჟღავნებს თავის განსხვავებას ყოველდღი-ური მეტყველებისაგან და წარსდგება, როგორც პოეზია.

რასაკვირველია, არსებობს პრიმიტიული რომანი და რომანის პრიმიტიული „შთანთქმა“, როგორც გასართობის, ან გაქცევისა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, ერთი-ორი საათი გავატაროთ, „მოვკლათ დრო“. და ყველა დიადი ნაწარმოები, რაც არ უნდა სიბ-რძნით აღსავსე, თამამი და მკაცრი იყოს, ასე თუ ისე თანაზიარია ამ უსაზღვრო ოცნებისა, ამ ბუნდოვანი მითოლოგიის, ამ ურიცხვი

კონტაქტებისა, მაგრამ ამგვარ ნაწარმოებებს ასევე სრულიად სხვა და უმნიშვნელოვანესი როლი აკისრიათ: ისინი გარდაქმნიან სამყაროს ჩვენი ხედვას, ჩვენს თხრობას სამყაროზე და, შესაბამისად, გარდაქმნიან სამყაროს. და ნუთუ ამ სახის „პასუხისმგებლობა“ ყველა ძალისხმევას არ ამართლებს?

## 2. ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა

ძველი მთხრობელი, „აედი“, რომლის ბაგეებს, როგორც ამბობენ, მსმენელები „სულგაკმენდილნი აყურადებდნენ“, მათ მის გმირებთან გაიგივებაში რომ დახმარებოდა, ვალდებული იყო, მოვლენები იმ რიგით წარმოედგინა, როგორც თვით გმირებმა გადაიტანეს. მოცემულ შემთხვევაში თხრობის დრო – თავგადასავალთა შეკუმშული დროა.

მე შემთხვევით არ ვყვები „მოვლენებზე“ – ეს ის დონეა, რომლის ქვემოთ დაშვება შეუძლებელია, აქ საუბარი ჯერ კიდევ არ ეხება არც სიტყვათა რიგს, არც თუნდაც წინადადებათა რიგს, დიდი-დიდი – ის ეპიზოდების რიგს ეხებოდეს. და მაინც, ასეთი სწორხაზოვანი, ყველაზე პრიმიტიული აგებაც კი ნაირგვარ სიძნელეს აწყდება: მისი ძაფი წყდება, უკან ბრუნდება. შეგიძლიათ თავად გადაიკითხოთ „ოდისეა“.

როგორც კი ორი წამყვანი პერსონაჟი გამოჩნდება, საკმარისია, ისინი ერთმანეთს დაშორდნენ, რომიძულეებულნი ვხდებით, რალაც დროით ერთის თავგადასავლებს მოვწყდეთ, რათა გავიგოთ, რას აკეთებდა ამ დროს მეორე.

ყოველი ახალი პერსონაჟი, რომელსაც თვალი უნდა მივადევნოთ, ითხოვს ცნობებს მის წარსულზე, უკან დაბრუნებას, და მალე თხრობის გაგებისათვის უკვე არსებითი აღმოჩნდება ამა თუ იმ პერსონაჟის არა უბრალოდ წარსული, არამედ ისიც, თუ რამდენად ცნობილია ან არ არის ცნობილი ის ამ მომენტში სხვებისათვის, – საჭირო გახდება მოულოდნელი აღმოჩენები, აღიარებანი, მხილებანი.

ბუნებრივია, ამ პრობლემას წააწყდა ბალზაკი, როდესაც პერსონაჟთა რიცხვს ზრდიდა და მათგან ხან ერთს, ხან მეორეს განუწყვეტლივ უბრუნებოდა, რაზეც „ქალიშვილ ევას“ წინასიტყვაობაში ვრცლად წერს: „ვილაცის სასტუმრო ოთახში თქვენ ხვდებით ადამიანს, რომელიც ათი წლის წინ მხედველობიდან დაკარგეთ;

ის გახლავთ პრემიერ-მინისტრი ან კაპიტალისტი; თქვენ ის უსერ-თუკოდ ნახეთ, ფიქრადაც არ გაგივლიათ არც მისი საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ნიჭი, არც ცხოვრებისეული ჭკუა-გონება. ახლა თქვენ მისით მისივე დიდების გაფურჩქვნის ხანაში ტკბებით, გაოცებთ მისი სიმდიდრე ან ტალანტი; შემდეგ სასტუმრო ოთახის კუთხისაკენ მიემართებით, და იქ მაღალი წრის ახალი ამბების რომელიმე მომხიბლავი მთხრობელი ნახევარ საათში გაგაცნობთ ჩვენი ნაცნობის ცხოვრების ათ თუ თორმეტ წელიწადს, რომლებზეც თქვენთვის არაფერი იყო ცნობილი. ამ ისტორიას – სკანდალურს ან პატივისცემის შთამაგონებელს, ამაღლებულს ან საძაგელს – ხშირად მხოლოდ მეორე დილას შეიტყობთ, ანდა ერთი თვის შემდეგ, ზოგჯერ ნაწილ-ნაწილ. ჩვენს სამყაროში არაფერია მთლიანი, მასში ყველაფერი მოზაიკურია. ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით მხოლოდ წარსულში მომხდარი ამბების გადმოიცემა თულა შეიძლება; ეს მეთოდი მიუღებელია ანმყო დროისათვის, რომელიც განუწყვეტლივ მოძრაობს“.

როგორც წესი, ამგვარ მდგომარეობას თავს აღწევენ, როდესაც თხრობას საკმარისად მიახლოებითი ქრონოლოგიური ხაზის ირგვლივ აყალიბებენ, რამდენადაც დათარიღების ყოველგვარი სიზუსტე საფრთხეს წარმოადგენს ამ „ფორმისთვის“, რომელიც ივსება უთავბოლოდ მოყვანილი ყველა ჯურის მითითებით, მოგონებით, ახსნა-განმარტებით. როგორც კი ამ პრობლემას უფრო მეტად ვაკვირდებით, ვამჩნევთ, რომ არსებითად, არცერთ კლასიკურ რომანს არ გამოსდის მოვლენების უბრალო თვალმიდევნება (სხვათა შორის, ჰუმანიტარული პოეტიკა რეკომენდაციასაც არ უწევდა თხრობის ან სპექტაკლის დაწყებას *in medias res* (ყველაზე მნიშვნელოვანი – ლათ.); შესაბამისად, აუცილებელია განვიხილოთ, როგორია მოვლენათა თანმიმდევრობის შესაძლო სტრუქტურები.

### **3. დროითი კონტრაპუნქტი**

მკაცრი ქრონოლოგიური რიგის განუხრელი თვალმიდევნების მცდელობას, როდესაც საკუთარ თავს წარსულში დაბრუნებას უკრძალავ, საოცარ დაკვირვებებამდე მივყავართ: ჩანს, ეს მიუწვდომელს ხდის ყოველგვარ მითითებას მსოფლიო ისტორიის მოვლენებზე, პერსონაჟთა წარსულზე, მათ ხსოვნაზე და, შესაბამისად,

შინაგან სამყაროზე. სწორედ ამით პერსონაჟები უწყალოდ ნივთ-დებიან: ჩვენ მათ მხოლოდ შიგნიდან ვხედავთ და მათი ალაპარაკება თითქმის შეუძლებელი ხდება. პირიქით, თუ უფრო რთულ ქრონოლოგიურ სტრუქტურას მივმართავთ, ჩნდება ხსოვნა, როგორც მისი ერთ-ერთი გამოვლენა.

ვჩქარობ შევნიშნო: რეალური ქრონოლოგიური სტრუქტურები ისე თავბრუდამხვევად რთულია, რომ ყველაზე დახვეწილი სქემები, რომლებსაც მხატვრული ნაწარმოების ავტორი, ან მისი კრიტიკოსი იყენებენ, სხვა არაფერია, თუ არა უხეში მიახლოება. ამის მიუხედავად, ეს სქემები რომანის სტრუქტურას ნათელს ჰფენს; აუცილებელია, ყველაზე მარტივიდან დავიწყოთ.

თუკი ეპიზოდები, რომლებზეც „უკან დაბრუნების“ მეშვეობით მოუთხრობენ, ასევე ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით დალაგდება, მაშინ ერთმანეთს ორი დროითი რიგი დაედება, როგორც ორი ხმა – მუსიკაში. ამ „ორ დროს შორის დიალოგის“ კანონიკურ მაგალითს უკვე სიორენ კირკეგორის „ცხოვრების გზის ეტაპებში“ შემავალ „მოთხრობებში ტანჯვის შესახებ“ ვხვდებით. მთხრობელი აქ წინა წლის დღიურს ავსებს და მას ახლანდელ დროზე შენიშვნებით ანაცვლებს: „სტრიქონები, რომლებსაც დილ-დილობით ვწერ, წარსულზე გვიამბობს და გასულ წელს ეხება; ის, რასაც ახლა ვწერ – ეს „ლამის ფიქრებია“ – ჩემი მიმდინარე წლის დღიური“.

ამ ორ „ხმას“ შორის აღმოცენდება „მოცულობითობა“, ან ფსიქოლოგიური „სიღრმე“.

აქ ავტორი გულმოდგინედ ცდილობს, პარალელიზმს მიაღწიოს. რასაკვირველია, შეიძლება ხმების რიცხვი გაიზარდოს. თუკი წარმოვიდგენთ, რომ მთხრობელის დღიური არა ორ, არამედ ოთხ სხვადასხვა პერიოდს ეხება, მაშინ ნაწარმოების შიგნიდან ქრონოლოგიის დარღვევა გარდუვალად გახშირდება. ჩვენ დროის დინების წინააღმდეგ წასვლა მოგვინევს და წარსულში სულ უფრო ღრმად ჩავიძირებით, არქეოლოგისა და გეოლოგის მსგავსად, რომლებიც გათხრების დროს თავდაპირველად უფრო გვიანდელ შრეებს გაივლიან, შემდეგ კი თანდათანობით ძველებამდეც აღწევენ.

ახალ მონაცემთა გამოჩენა ხანდახან იმდენად ცვლის ჩვენს წარმოდგენას რომელიმე ისტორიაზე, რომ აუცილებელი ხდება, ის მეორედაც, ზოგჯერ კი მრავალჯერაც მოვყვეთ.



პარალელიზმები, წარსულში შებრუნება, განმეორებანი – ეს ყველაფერი ჩვენი დროებითი ცნობიერების ელემენტარული საწყისებია, რაც მუსიკალური ხელოვნების ანალიზით დასტურდება.

ნებისმიერი მოვლენა – ესაა საწყისი წერტილი და გადაკვეთის წერტილი რამდენიმე თხრობითი რიგისა, ფოკუსი, რომელიც მეტნაკლები ძალით გარშემომყოფებზეც ახდენს ზეგავლენას. თხრობა უკვე აღარ არის ხაზი, არამედ სიბრტყე, რომელზეც ხაზების, წერტილების, ან გამჟღავნებას დაქვემდებარებული კომბინაციების რაღაც რიცხვს გამოვყოფთ.

უკან დაბრუნებათა გარდა, არსებობს ასევე შეხედულება მომავალზე, გეგმები, შესაძლებლობათა მთელი სამყარო.

#### 4. დროის წყვეტადობა

ყოველ ჯერზე, როდესაც თხრობის ერთ შრეს ვტოვებთ და სხვაზე გადავდივართ, „ძაფი“ წყდება. ნებისმიერი თხრობა სისავსეთა და სიცარიელეთა მონაცვლეობად მოჩანს, რადგან შეუძლებელია, არა მხოლოდ ის, რომ ხელმეორედ მოვყვეთ ყველა ამბავი, მათი ხაზოვანი თანმიმდევრობით, არამედ ამოვწუროთ ფაქტების მთელი რიგი, შემოსაზღვრული მონაკვეთის შიგნით. დროის უწყვეტობა მხოლოდ ცალკეულ მომენტებში შეიგრძნობა, როდესაც თხრობა ნაკადით იღვრება, მაგრამ ჩვენ, თითქმის ანგარიშშიუცემლად, ამ ნაკადის ერთი მონაკვეთიდან მეორეზე გადავხტებით ხოლმე.

ჩვეულების ძალით ვერც კი ვამჩნევთ ფორმულებს, რომლებიც ანაწევრებენ ყველაზე მთავარ, ყველაზე წყნარად მიმდინარე თხრობას: „ხვალისათვის...“, „ოდნავ მოგვიანებით...“, „როდესაც მე ის კვლავ ვიხილე...“

თანამედროვე ცხოვრებამ წყვეტადობის სიმწვავე წარმოუდგენლად გაამწვავა, ამიტომ ბევრმა მწერალმა, ეს რომ გადმოეცა, თხრობის აგება ცალკეული ბლოკებისაგან დაიწყო; რა თქმა უნდა, ეს ცნობილი პროგრესია, მაგრამ, წარსულში დაბრუნებათა მსგავსად, რომელიც თვითნებურად, დამწერის ახირებით, შთაგონების კაპრიზით ხდებოდა, ხშირად ამგვარი დაქუცმაცებაც სათანადოდ არაა დასაბუთებული.

ამგვარად, შემოწმებას ითხოვს თვით გარღვევებისა და ნახტომების ტექნიკა. ამისათვის კი, ცხადია, აუცილებელია ობიექტუ-

რი ცხოვრებისეული რიტმების შესწავლა, რომელზეც ფაქტობრივად ეყრდნობა დროის ჩვენეული განზომილება, ამ სტიქიის შიგნით წარმოქმნილი რეზონანსები. და, როდესაც ყურადღებას მივაქცევთ იმას, რაც ჩვეულებრივ, როგორღაც თავისთავად იგულისხმება, ამ სფეროში ამოუწურავ განძს ერ-თხელ კიდევ აღმოვაჩინთ.

როდესაც ვინცებ ფრაზას ისეთი გამოთქმით, როგორიცაა „ხვალისათვის...“, ფაქტობრივად ჩვენი ყოფისათვის არსებითი რიტმისაკენ ვუთითებ, იმ ყოველდღიური განმეორებისაკენ, რომელიც ძილის შემდეგ დგება, იმ იმთავითვე ნაცნობისაკენ, რასაც თითოეულისათვის წარმოადგენს მისი დღე. სწორედ ამით დრო მისთვის თითქოს ჩვეული მომენტებით მოინიშნება. და ყოველი მოვლენა არა მხოლოდ ამოსავალი წერტილია იმის განხილვისა, რაც მანამდე იყო, ან შემდეგ მოხდება, ან მომავალში შეიძლება მოხდეს, არამედ ის აღვიძებს ექოსაც, შუქს ჰფენს დროის ყველა იმ მონაკვეთს, რომელთაც არ შეუძლიათ, ამას არ გამოეხმაურონ: გუშინდელი ან ხვალინდელი დღე, წინა ან მომდევნო კვირა – ის ყველაფერი, რაც ზუსტ მნიშვნელობას ანიჭებს გამოთქმებს: „ერთხელ წარსულში“, ან „შემდეგ ჯერზე“.

ამგვარად, ყოველი თარიღი საკუთარ თავში მასთან ჰარმონიაში მყოფი თარიღების მთელ სპექტრს მოიცავს.

## 5. სიჩქარეები

შუალედი, უბრალო და უშუალო გადაბმა ორი პარაგრაფისა, დროით გამიჯნულ ორ მოვლენას რომ აღწერს, ამგვარად, თხრობის ყველაზე სწრაფი ფორმა აღმოჩნდება, ყოველის შთანთქმელი სიჩქარით. შუალედის შიგნით ავტორს შეუძლია, გაშალოს მომენტები, რომლებიც მკითხველს აიძულებს, გარკვეული დრო დახარჯოს პირველი ამბიდან მეორეზე გადასასვლელად და, რაც მთავარია, აღნიშნოს გარკვეული გრადაცია მკითხველის დროსა და ამბისმიერ დროს შორის.

ყველაზე მარტივი სიტუაცია – მთხრობელის არსებობა – უკვე ორი დროის ერთმანეთზე დადებას გულისხმობს, როდესაც თხრობის დრო – ამბების შეკუმშული დროა. მაგრამ, როგორც კი ლიტერატურულ „გადამუშავებაზე“ ვინცებთ საუბარს, ესე იგი, როგორც კი რომანის სფეროს მიუვახლოვდებით, უკვე მოგვინევს, ერთმანეთს დავადოთ სამი დრო: ამბის დრო, წერის დრო, კითხვის დრო.

ამბავში წერის დრო ხშირად მთხრობელში აისახება. როგორც წესი, ამ განსხვავებულ დროთა დინება თანმიმდევრულად ჩქარდება: მხოლოდ ორი ნუთი გვჭირდება, რათა ნავიკითხოთ რომელიმე პერსონაჟის შეკუმშული გადმოცემა ორდღიანი თხრობისა (რომელმაც, შესაძლებელია, ავტორისაგან ორი საათის მუშაობა მოითხოვა) ამბებზე, ორი წლის განმავლობაში რომ ხდებოდა. შესაბამისად, ჩვენ თხრობის შიგნით ვაწყდებით სხვადასხვა სიჩქარეთა ორგანიზების პრობლემას. ძნელი არ არის იმის მიხვედრა, რამდენად მნიშვნელოვანია ამ აზრით პასაჟები, სადაც კითხვის ხანგრძლივობა ემთხვევა იმის ხანგრძლივობას, რაც იკითხება, როგორც, მაგალითად, დიალოგებში, რომელთა უკუგდებით მართლაც შეიძლება გამოვლინდეს შენელება ან დაჩქარება.

უკვე XVII საუკუნეში რომანების ავტორებს წერილებში შეჰქონდათ კითხვა, როგორც თხრობის მნიშვნელოვანი ელემენტი. ჩვენ, მკითხველები, იმავე დროს დავხარჯავთ (დაახლოებით), რასაც ყოველი, სენ პრეს წერილის კითხვისას (გმირები რუსოს რომანისა „ჟიული, ანუ ახალი ელოიზა“, 1761); არსებითად, ამ წარმოსახვით მკითხველს ჩვენს საკუთარ კამერტონს ვთავაზობთ, და შემდეგ ყველა დანარჩენი მასზე სწორდება.

რასაკვირველია, ყოველდღიური თხრობის იდეალი იქნებოდა, შეგვენარჩუნებინა მხოლოდ ყველაზე არსებითი, „მნიშვნელოვანი“, სხვაგვარად თუ ვიტყვით, ის, რასაც ხელენიფება, საკუთარი თავით ყველა დანარჩენი ჩაანაცვლოს, ყველა დანარჩენი საკუთარ თავში შეისრუტოს და ამით შესაძლებლობა მოგვცეს, ამ დანარჩენზე დავდუმდეთ, ან თუნდაც დასაწყისისთვის მთავარზე „შევიჩერდეთ“ და არაარსებითს „გაკვრით შევებოთ“. მაგრამ ამგვარი პარალელიზმი ეპიზოდის სიგრძესა და მის ნიშნად ღირებულებას შორის დიდ წილად წმინდა ილუზიაა; ზოგჯერ შეიძლება, ერთ სიტყვას ბევრად უფრო სერიოზული შედეგები ჰქონდეს, ვიდრე ვრცელ საუბარს. აქედან – სტრუქტურათა ინვერსია. შესაძლებელია, რომელიმე მომენტის მნიშვნელოვნებას სწორედ რომ მისი არყოფნით, შორიახლოს ხეტიალით გაესვას ხაზი, რაც ამ გზით გაგრძნობინებთ, რომ მონაყოლის ქსოვილში არის რაღაც აცდენა, ან რაიმეა დაფარული.

ყოველივე ეს შესაძლებელია მხოლოდ დროითი მომენტების სისტემატური გამოყენებით – ვინაიდან მხოლოდ იმ შემთხვევა-

ში, თუ მივუთითებთ, სად იყო პიერი ორშაბათს, სამშაბათს, ხუთშაბათს, პარასკევს და შაბათს, ოთხშაბათი რალაც სიცარიელე აღმოჩნდება (ახლა ამგვარ ხერხს დეტექტურ რომანში ვაწყდებით) – ან იმის კონტურების, საზღვრების გულმოდგინე აღწერით, რაც ხელს გვიშლის, ამა თუ იმ მომენტში თვით ყოფიერების წვრილმანები შევიცნოთ.

## 6. სივრცის თვისებები

დინებას, დროის მოძრაობას მხოლოდ მისი განასერის მეშვეობით (ჭრილით) შევიგრძნობთ. რა თქმა უნდა, მისი ყოველი ფრაგმენტი ჩვენ მიერ აღიქმება, როგორც მიმართული, ხანგრძლივობის მქონე და სხვა ფრაგმენტებთან ურთიერთობაზე ორიენტირებული, მაგრამ მაინც როგორც უცვლელი ფრაგმენტი, მომენტებით შემოსაზღვრული, როდესაც დროის არსებობას ვივინყებთ, ან მას ყურადღებას არ ვაქცევთ.

არსებითად, დრო რომ შევისწავლოთ მის უწყვეტობაში და ამგვარად შუალედები გამოვავლინოთ, დრო სივრცეში უნდა გადავიტანოთ და განვიხილოთ, როგორც გზის რალაც ხანგრძლივობა, მანძილი.

ნუთუ გასაოცარი არ არის, რომ ბერგსონი უნებლიედ უმთავრესად სივრცით მეტაფორებს ირჩევს, რათა გაამწვავოს ჩვენი მგრძნობელობა დროის ზოგიერთი ასპექტისადმი, მდინარებად რომ აღვიქვამთ: ცნობიერების ნაკადი, მდინარე, ხსოვნის კონუსი ან კიდევ – შაქრის ნატეხი, რომლის თანდათანობით გახსნას წყლიან ჭიქაში ბერგსონი დასაკვირვებლად გვთავაზობს. ეს ცდა შენელებულობის ამგვარ შეგრძნებას გვანიჭებს: „საჭიროა, დაველოდოთ, ვიდრე შაქარი სრულად გაიხსნება“, – სწორედ იმიტომ, რომ, როდესაც მორჩინილ ნაჭერს მის საწყის მოცულობას ვადარებთ, ჩვენ პროცესის სისწრაფეს ვზომავთ. დროთა მსვლელობის სათანადოდ თვალმიდევნება, მისი ანომალიების წვდომა შესაძლებლობას გვაძლევს, მზერა მხოლოდ სივრცეში გადავანაცვლოთ, რომელსაც ნათლად წარმოვიდგენთ. მაგრამ ჩვენი ცხოვრებისეული სივრცე ისევე არ ჰგავს კლასიკური გეომეტრიის სივრცეს, როგორც ჩვენი დრო – შესაბამისი მექანიკის დროს; ეს არის სივრცე, სადაც სხვადასხვა მხრით მიმართული მონაკვეთები სულაც არ არიან ექვივალენ-

ტურნი, სივრცე, საგნებით გადავსებული, ჩვენს ყველა გზას ერთი ნერტილიდან მეორისაკენ რომ გადაანაცვლებს, სივრცე, სადაც, როგორც წესი, შეუძლებელია მოძრაობა სწორი ხაზის გასწვრივ, სადაც არის ღია და ჩაკეტილი მონაკვეთები, – მაგალითად, საგნების შიგნით, – და მთავარი, სივრცე, რომელიც საკუთარ თავში სხვადასხვა ნერტილებს შორის კავშირთა მთელ სისტემას მოიცავს: სატრანსპორტო საშუალებები, ორიენტირები, რომელთა წყალობითაც ცხოვრებისეული მანძილები კარტოგრაფიის მანძილებამდე არანაირად არ დაიყვანება.

მცდელობა იმის, რომ მარტივი გეომეტრიული ფიგურები ცხოვრებისეულ სივრცეს შევუსაბამოთ, საშუალებას მოგვცემს, გავხსნათ ამ უკანასკნელის სხვადასხვა თვისებები, რომლებზეც, როგორც წესი, სდუმან. ამგვარად შევძლებთ, მეთოდურად ვიკვლიოთ მისი შენადედები, მიმართულებები, ურთიერთქმედებანი. რომელიმე ინდივიდის ფიზიკური გადაადგილება – მოგზაურობა – „ლოკალური ველის“ კერძო შემთხვევა, თავისებური „მაგნიტური ველი“ აღმოჩნდება. და, თუკი ყოველი ადგილი ისტორიულია – მსოფლიო ისტორიასთან, ან ინდივიდის ბიოგრაფიასთან მიმართებით, მაშინ ყოველი გადაადგილება სივრცეში გულისხმობს დროითი სტრუქტურის რეორგანიზებას, ბიძგს მოგონებებში ან მომავლის გეგმებში, სწორედ იმაში, რაც პირველ პლანზე იწვევს – მეტ-ნაკლებად ღრმა, მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი.

სხვათა შორის, შევნიშნავთ, რომ თუმცა განსხვავებული დროითი რიგების ფარდობითი დამთხვევის ნერტილების მონახვართული არ არის, სივრცეებთან მიმართებით ჩვენი წიგნები ჩულებრივი ფორმით ამისათვის პირდაპირ გზას არ გვთავაზობენ. ამიტომაც არის, რომ ზოგიერთ თანამედროვე ნაწარმოებში ვაწყდებით საშინელ ძალისხმევას, მკითხველის წარმოსახვას თავს მოახვიონ არაორაზროვანი „ხილვა“ – საგნების ყველა ეს ჩაკირკიტებული აღწერა, მათი ზუსტი ზომებითა და დეტალების განლაგებით – რა არის ზემოთ, რა – მარჯვნივ, – ყველა ეს ახალი ოპტიკური რეალიზმი, განაოგნებელ შეცბუნებას რომ იწვევს.

საგანს მიჯაჭვულ ყურადღებას გარდუვალად მიეყვართ თვით წიგნის, როგორც განსაკუთრებული საგნის, თვისებების განხილვისაკენ, მისი სივრცის, ილუსტრაციების სისტემატური გამოყენებისაკენ და ა.შ.

## 7. ადამიანები

რომანის უმარტივესი ეპიზოდის კითხვა სამი ფიგურის აუცილებელ არსებობას გულისხმობს: ავტორის, მკითხველის, გმირის. გრამატიკულად ეს უკანასკნელი, ჩვეულებრივ, მესამე პირის ზმნურ ფორმას იღებს: ის – იგია, ვისზეც გვესაუბრებიან, ვის ისტორიასაც გვიყვებიან.

მაგრამ ადვილი მისახვედრია, რა უპირატესობათა მიღება შეუძლია ავტორს, თუ ის რომანში საკუთარ წარმომადგენელს – მთხრობელს შემოიყვანს, მას, ვინც თავის საკუთარ ისტორიას ყვება და ჩვენ „მეს“ სახელით მოგვმართავს.

„ის“ გარეთ გვტოვებს, „მე“ შიგნით შესვლას გვაძილებს, მაგრამ ეს შინაგანი სამყარო შეიძლება ჩაიკეტოს, როგორც ბნელი ოთახი, რომელშიც ფოტოგრაფი თავის სურათებს ამჟღავნებს. ასეთ პერსონაჟს არ ძალუძს, ყველაფერი გვითხრას, რაც საკუთარ თავზე იცის. აი, რატომაა, რომ ნაწარმოებში ზოგჯერ მკითხველის წარმომადგენელი შემოდის, ამ მეორე პირისა, რომელსაც მიემართება საუბარი სხვისა – იმისი, ვისაც თავის საკუთარ ისტორიას უყვებიან. რომანის პირველი და, განსაკუთრებით, მეორე პირი – ეს უკვე ის უბრალო ნაცვალსახელები არ გახლავთ, რომლითაც ყოველდღიურად ვსარგებლობთ. „მეს“ იქით „ის“ იმალება, „თქვენ“-ის ან „შენ“-ის იქით – ორი სხვა პირი, რომელთა შორის მოძრავი ურთიერთკავშირი წარმოიშობა.

შესაძლებელია, სცადო, შეძლებისდაგვარად ნათელი მოჰფინო ამ ურთიერთკავშირს ზმნის სხვადასხვა პირებსა და პერსონაჟებს შორის დამოკიდებლბათა ვარიანტების გზით: დაფუძვით, თუ საქმე გვაქვს რომანთან მიმოწერის ფორმით, ყოველი გმირი რიგრიგობით გახდება: „მე“, „თქვენ“, „ის“.

ამ გადაადგილებათა კომბინირება შესაძლებელია ზედდებასთან: მაგალითად, მთხრობელი, რომანისტიც მსგავსად, დროებით ვილაც სხვას „აძლევს სიტყვას“ და ეს სხვა პირველი პირის სახელით ლაპარაკობს.

ამგვარად, ნაცვალსახელებისაგან იქმნება არქიტექტურა, რომელიც მთლიანად რომანის ჟანრს ახალ სინათლეს ჰფენს და ამით კვლევებისა და ბუნდოვანების გაგების საშუალებას იძლევა.

ნაცვალსახელთა ფუნქციის უფრო ღრმა შესწავლა დროებით სტრუქტურებთან მათ მჭიდრო ურთიერთკავშირს გამოავლენს. მხოლოდ ერთ მაგალითს მოვიტანთ – ისეთი მეთოდი, როგორც „შინაგანი მონოლოგია“, პირველი პირის თხრობას დისტანციის წარმოსახვით მოხსნას უკავშირებს ამბის დროსა და თხრობის დროს შორის, რამდენადაც პერსონაჟი გვიყვება იმას, თუ რა ემართება მას სწორედ იმ მომენტში, როდესაც ეს ხდება. „დიალოგის ქვეტექსტი“ შესაძლებლობას იძლევა, დაინგრეს იმ ციხის კედლები, რომელშიც კლასიკური შინაგანი მონოლოგია გამომწყვდეული, და გაცილებით მეტი სანდოობა მიანიჭოს დროში უკან დაბრუნებებსა და მოგონებებს.

ნაცვალსახელთა თამაში არა მხოლოდ პერსონაჟების ერთმანეთისგან განსხვავების საშუალებას იძლევა, არამედ ის ერთადერთი მეთოდია ჩვენთვის, რათა გარკვევით გავარჩიოთ შემეცნების დონეები ან ყოველი ამ დონისთვის დამახასიათებელი ფარული მდგომარეობანი, და განვსაზღვროთ მათი როლი როგორც სხვა პერსონაჟებისთვის, ასევე ჩვენთვის.

## **8. წინადადებათა ტრანსფორმაცია**

დროთა, ადგილთა და პიროვნებათა ურთიერთკავშირი – ჩვენ გრამატიკაში ჩავიძირეთ. დასახმარებლად ენის ყველა რესურსის მოხმობა გვმართებს. აქ უკვე ფონს ველარ გახვალ ოდესღაც მასწავლებლების მიერ რეკომენდებული მოკლე ფრაზით, მსუბუქი რომ არის და არც ზედმეტი ტანსაცმელი ამძიმებს. როგორც კი გატკეპნილი გზიდან გადავუხვევთ, იმაზე დაფიქრება მოგვინვეს, როგორ „შევაერთოთ“ ორი წინადადება, ერთმანეთს რომ მოსდევს. ეს შეერთება თავისთავად უკვე არ იგულისხმება. ზოგჯერ აუცილებელი ხდება, პატარა წინადადებები დიდში გავაერთიანოთ, რაც საშუალებას იძლევა, სრულად გადავშალოთ ზმნური ფორმების დიდებული მარაო, როგორც ამას წარსულში ჩვენს დიად მწერალთაგან ზოგიერთი აკეთებდა.

როდესაც ეს ვერბალური ანსამბლები მეტისმეტად გაფართოვდება, ისინი, ბუნებრივია, პარაგრაფებად იშლებიან, გამეორებებით ჩახურდებიან, იმ მრავალფეროვანი კოლორისტული კონტრასტებით, ციტატებითა და პაროდებით თამაშს შეყვებიან, „სტილთა“ მრავალსახეობაში რომ დაუდევთ ბინა. თავიანთ გადათ-

ვლილ ნაწილებს კი შესაბამისი სტამბური განლაგების მეშვეობით გამოყოფენ.

ასე სრულყოფს მკვლევარი მხატვრის იარაღს.

## 9. მოძრავი სტრუქტურები

როდესაც მასალის წარმოდგენის რიგს ასეთი დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, გარდუვალად ჩნდება კითხვა, მართლაც ერთადერთი შესაძლებლობაა ეს რიგი, თუ არა; რამდენიმე გადანწყვეტა ხომ არა აქვს ამ ამოცანას, ხომ არ დგება იმის საჭიროება, რომ რომანის ნაგებობის შიგნით გავითვალისწინოთ კითხვის სხვადასხვა ტრექტორია, იმის მსგავსად, როგორც არ არსებობს რომელიმე ტაძრის ან ქალაქის განსაზღვრული რიგით დათვალიერების აუცილებლობა. ამ შემთხვევაში მწერალი თავის ნაწარმოებს უნდა აკონტროლებდეს მის ყველა შესაძლო ვარიანტთან ერთად და პასუხს აგებდეს მათზე, როგორც სკულპტორი აგებს პასუხს იმაზე, რომ შეიძლება, მის ქანდაკებას, ფოტო ნებისმიერი რაკურსით გადაუღონ და მისი ქმნილების სურათების მთელი ნაკრები ერთიან მოძრაობად შეიკრას.

უკვე „ადამიანური კომედია“ მაგალითია ნაწარმოებისა, ცალკეული ბლოკებისგან რომ ააგეს და, არსებითად, ყოველი მკითხველი მას თავისებურად უდგება. მოცემულ შემთხვევაში მოთხრობილი ამბების ერთობლიობა უცვლელი რჩება. რომელ კარშიც არ უნდა შევიდეთ, იგივე მოხდება; მაგრამ შესაძლებელია, წარმოდგინოთ უფრო მაღალი რანგის მოძრაობა – თუნდაც იმდენადვე ზუსტი და განსაზღვრული – როდესაც მკითხველი პასუხს აგებს ნაწარმოების მიკროკოსმოსში, ადამიანური ხვედრის ამ სარკეში მომხდარზე, მნიშვნელოვან წილად, ალბათ, არაცნობიერად, როგორც ცხოვრებაში, მაგრამ აქ მისი ყოველი ნაბიჯი, ყოველი არჩევანი მნიშვნელოვანია და მკითხველს საკუთარ თავისუფლებაზე უხელს თვალს.

უსათუოდ დადგება დღე, როდესაც ჩვენ აქამდე მივალთ.

1969

თარგმნა მანანა კვატიაძე.



## სარჩევი

### ვექტორები

#### ადა ნემსაძე

80-იანი წლების ქართული მოთხრობა.....3

#### მაია ჯალიაშვილი

ილუზიები და ცდუნებები –

არჩილ ქიქოძის „სამხრეთული სპილო“ .....16

#### სოფიო წულაია

არაცნობიერი ფსიქიკის გამოვლინება

ლია ლიქოკელის პოეზიაში.....30

#### გია არგანაშვილი

პოეტი სოსო მეშველიანი.....38

#### მაია ჯალიაშვილი

ნიგნის კითხვის გემო.....55

#### სოფო წულაია

ალეკო შულაძის რომანი „გადამალვა“ .....62

#### ლევან გელაშვილი

„სალეჭი განთიადების“ ნარატივი.....67

#### ნონა კუპრეიშვილი

კულტურის ეკოლოგიისათვის.....80

### კულტურა

#### ამირან არაბული

„ხმალო, ხევსურეთს ნაჭედო...“ .....87

### ხელოვნება

#### ქეთევან ჯიშიაშვილი

დაცარილებული სივრცის ესთეტიკა

გოგი ჩაგელიშვილის ფერწერაში.....104

**ლალი ავალიანი**  
თბილისური პოეტიკის მანესტრო  
(ოთარ იოსელიანი).....118

**ჟურნალისტიკა**

**მანანა შამილიშვილი**  
პოპმუსიკის პოლიტიკა და პოლიტიკური  
მუსიკის ძირითადი გზავნილები.....123

**MEMORIA**

**ილია ჭავჭავაძე – 180**

**გია არგანაშვილი**  
ლიტერატურა ცხოვრებისთვის  
(ქართველი კაცის ისტორიული სახის  
რეცეფცია ილია ჭავჭავაძის მოთხრობებში).....142

**კოტე ხიმშიაშვილი – 100**

**ზოია ცხადაია**  
კოტე ხიმშიაშვილი.....154

**კულტურული ორიენტაციის პრობლემა  
1910-20-იანი წლების ქართულ მწერლობაში**

**ლევან ბრეგაძე**  
ევროპა ვართ თუ აზია?.....168

**თამაზ ვასაძე**  
დასავლური პრინციპების იმედით.....176

**მანანა კვატაია**  
დასავლეთ-აღმოსავლეთის პარადიგმათა  
ისტორიულ-ლიტერატურული კონტექსტისათვის.....182

**საქართველოს პირველი დამოუკიდებელი  
რესპუბლიკა – 100  
კიტა აბაშიძე**

**ლალი ავალიანი**

კიტა აბაშიძის ცხოვრება და ღვანლი.....193

**მანანა კვატაია**

კიტა აბაშიძე –  
ევროპული ლიტერატურის მკვლევარი.....206

**თამარ ციციშვილი**

კიტა აბაშიძე და მე-20 საუკუნის  
ქართული მწერლობა.....217

**ნონა კუპრეიშვილი**

კიტა აბაშიძე –  
ქართული მოდერნიზმის წინამორბედი.....236

**ინგა მილორავა**

ვაჟა-ფშაველა კიტა აბაშიძის  
ლიტერატურულ პრიზმაში.....246

**ერლომ ახვლედიანი – 85**

**ლალი ავალიანი**

მოგონება (ერლომ ახვლედიანი).....256

**ESSAY**

**მანანა კვაჭანტირაძე**

ჩანაწერები.....260

**ზაზა ფირალიშვილი**

მცირე ჩანაწერები.....287

## **ნომრის სტუმარი**

### **ზურაბ ნიჟარაძე**

„საგანი უნდა ჰგავდეს საგანს“.....302

### **XX საუკუნის თეორიული**

### **აზროვნების ისტორიიდან**

#### **ანდრე მორუა**

ბიოგრაფიის, როგორც მხატვრული

ნაწარმოების შესახებ

(თარგმნა მანანა კვატაიაძე).....307

#### **მიშელ ბიუტორი**

ფიქრები რომანის ტექნიკაზე

(თარგმნა მანანა კვატაიაძე).....331