

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა
და რეალიზმის მიჯნაზე**

(ებღვნება მიხეილ ჯავახიშვილის და
ნიკო ლორთქიფანიძის დაბადებიდან
130-ე წლისთავს)

თბილისი 2010



UDC(უაკ)821.353.1.09
ქ-279

**სამეცნიერო კრებული გამოიცა
ქალაქ თბილისის საკრებულოს მხარდაჭერით.**

**რედაქტორი
ირმა რატიანი**

**სარედაქციო კოლეგია:
ივანე ამირხანაშვილი
მაკა ელბაქიძე
მირანდა ტყეშელაშვილი**

**მხატვარი
ნოდარ სუმბაძე**

**კომპიუტერული უზრინველყოფა
თინათინ ღუგლაძე**

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი,
2010

ISBN 978-9941-0-2514-3

სარჩევი

ბელა ჯიფურია

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

შედარებითი ლიტერატურის ინსტიტუტი

მოდერნიზმის გამოცდილება საქართველოში.....3

თამაზ ვასაძე

შოთა რუსთაველის ქართული

ლიტერატურის ინსტიტუტი

სულიერების პირველუფრედი.....19

მანია ჯალიაშვილი

შოთა რუსთაველის ქართული

ლიტერატურის ინსტიტუტი

მიხეილ ჯავახიშვილის ნეორეალიზმი,

როგორც მოდერნიზმის ალტერნატივა.....25

ინგა მილორავა

შოთა რუსთაველის ქართული

ლიტერატურის ინსტიტუტი

კერია – მიწა – მამული – ნიკო ლორთქიფანიძე.....34

მანანა კვაჭანტირაძე

შოთა რუსთაველის ქართული

ლიტერატურის ინსტიტუტი

ტრიქსტერი როგორც ანტიგმირი

(მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“).....40

რუსუდან ბურჯანაძე

ევანე ჯავახიშვილის სახელობის

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ნიკო ლორთქიფანიძე – ადამიანის უფლებათა დამცველი.....58

ნონა კუპრეიშვილი

შოთა რუსთაველის ქართული

ლიტერატურის ინსტიტუტი

მხატვრული და ეკონომიკური დისკურსის

კორელაცია „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით.....64

ირმა რატიანი

შოთა რუსთაველის ქართული

ლიტერატურის ინსტიტუტი,

ევანე ჯავახიშვილის სახელობის

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ტექსტის ინტერპრეტაციული შესაძლებლობები.

მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“74

ბელა ჟიჟურია

*ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
შეღარებითი ლიტერატურის ინსტიტუტი*

მოდერნისტული გამოცდილება საქართველოში

მეოცე საუკუნის დასაწყისის საქართველოში მოდერნისტული გამოცდილების არსებობა მნიშვნელოვანი მოვლენაა არა მხოლოდ კულტურული, არამედ სოციოკულტურული და ისტორიულ-პოლიტიკური თვალსაზრისით. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი შემდეგი პერიოდის ქართული კულტურული/სოციოკულტურული სინამდვილისათვის ამ გამოცდილებას ისეთივე მნიშვნელობა აქვს, როგორც, მთელი მეოცე საუკუნის მანძილზე, საქართველის პირველი რესპუბლიკის არსებობას აღმოაჩნდა თანამედროვე ქართული სახელმწიფოს განვითარების პერსპექტივისთვის. უფრო მეტიც: შეიძლება ვიმსჯელოთ იმაზეც, თუ რამდენად განსაზღვრა საზოგადოებრივ დონეზე დასავლური კულტურისადმი სწრაფვამ საქართველოს პირველი დემოკრატიული სახელმწიფოს შექმნის მისწრაფება, რამდენად იქონია დასავლურმა კულტურულმა არჩევანმა გავლენა ქვეყნის სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკურ არჩევანზე. ყოველ შემთხვევაში, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ დასავლური ტიპის სახელმწიფოს ჩამოყალიბების მცდელობა საქართველოში იმავე საზოგადოებრივმა ტენდენციებმა განაპირობა, რამაც განსაზღვრა დასავლური ტიპის კულტურული გარემოს შექმნის მცდელობაც. ამავე დროს, მოდერნიზმისადმი და თანამედროვე დასავლური კულტურისადმი ინტერესი, მთელი საბჭოთა პერიოდის განმავლობაში, სწორედ ისევე იყო შენარჩუნებული, როგორც ინტერესი დასავლური ტიპის სახელმწიფოებისადმი. აქაც შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ურთიერთგანმაპირობებელ ტენდენციებზე, ერთი მხრივ დასავლურ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ, მეორე მხრივ კი კულ-

ტურულ პროცესებში ინტეგრირების სურვილზე. უფრო ზუსტად კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საქართველოში დასავლური ტიპის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოწყობის შექმნის სურვილს საბჭოთა სინამდვილეშიც სწორედ ის საზოგადოებრივ-ინტელექტუალური ტენდენციები განაპირობებდნენ, რომლებიც აღძრავდნენ ინტერესს თანადროული დასავლური კულტურისადმიც. ქართული მოდერნიზატული ტექსტები, კულტურული მემკვიდრეობა ამ პერიოდშიც მოქმედებდა უფრო ფართო დასავლურ კულტურულ არეალთან შემაკავშირებელი ფუნქციით, რაც არის კიდევ კულტურის ზოგადი მისია. ამგვარი მიდგომით, საქართველოში მოდერნიზატული კულტურული ტენდენციის არსებობა მნიშვნელოვანია როგორც სინქრონულ დროში, მეოცე საუკუნის დასაწყისში, ისე მთელ შემდგომ პერიოდში და დღემდე.

როცა საქართველოში მოდერნიზატული გამოცდილების არსებობაზე ვმსჯელობთ, კითხვები ისმის როგორც მისი კულტურული, ასევე სოციოკულტურული ამოცანების მიმართ: რა კულტურული წინაპირობები ჰქონდა დასავლური კულტურულ-პოლიტიკური სივრცისადმი ინტერესს? რა მიზნით ხდებოდა საქართველოში მოდერნიზმის, როგორც დასავლური კულტურის დომინანტური სტილის იმპლემენტაცია და დასავლური კულტურული გამოცდილების ათვისება? რამდენად სრულად მოხდა საქართველოში მოდერნიზმის კულტურული (ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი) გამოცდილების ადაპტაცია? რამდენად ღირებული მხატვრული პროდუქცია შეიქმნა საქართველოში მოდერნიზატული კულტურული გამოცდილების საფუძველზე? რამდენად დიდი ზეგავლენა ჰქონდა მოდერნიზატული სტილის ადაპტაციას ქართული კულტურის განვითარებაზე? შეგვიძლია თუ არა, საბოლოოდ, ვაღიაროთ არა მხოლოდ ქართულ ტექსტებში ცალკეული მოდერნიზატული ნიშნების არსებობა, არამედ ერთიანი კულტურული სიტუაციის, ქართული მო-

დერნიზმის არსებობაც? რა ადგილი აქვს ქართულ მოდერნიზმს დასავლური მოდერნიზმის ერთიან კულტურულ სინამდვილეში?

შეგვიძლია თუ არა ვიმსჯელოთ ქართული მოდერნისტული კულტურის/აზროვნების წვლილზე რუსეთის იმპერიის რღვევისას საქართველოს დამოუკიდებელი, დასავლურ-დემოკრატიული არჩევანის განხორციელებაში? ტიცინ ტაბიძის საპროგრამო წერილი „ცისფერი ყანწებით“ ნათლად გვიჩვენებს საქართველოს სახელმწიფოებრივი არჩევანისადმი მოდერნისტთა ერთიან პოზიციას, რაც, ცხადია, ქართული კულტურული და სოციოკულტურული გარემოს საერთო განწყობებზეც ზემოქმედებდა. რუსული კოლონიური გამოცდილების შეფასებისას, მისი შეხედულებები შეესაბამება ქართული კულტურის არეალში მეცხრამეტე სუკუნეშივე არსებულ ანტიკოლონიურ განწყობას, მაგრამ უფრო ცალსახად არის ვერბალიზებული: „მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისი ხდება უკანასკნელი ქართველი ქართული პოლიტიკური ცხოვრების, რომელმაც განსაზღვრა მთელი შემდეგი ყოფნა. საქართველომ დაკარგა თავისი სახე, როგორც სახელმწიფომ. ამ დღიდან ყოველი დღე თითო ლურსმანს უმატებს მის კუბოს. თანდათან მტკიცდება რუსეთის გავლენა ქართულ სამოქალაქო ცხოვრებაზე. ძველი ქართული სული ჯერ მძლავრობს, მაგრამ ადღეომის მაგიერ იფერფლება“ (ტაბიძე 1916). ამავე დროს, 1916 წლის დასაწყისში დაწერილ ამ წერილში ცხადად ჩანს, რომ მოდერნისტები ემზადებიან საქართველოში ახალი სინამდვილის დადგომისთვის. პირველი მსოფლიო ომის მიმდინარეობა მათ ახალი ისტორიულ-პოლიტიკური რეალობის შექმნის შესაძლებლობაზე მიუთითებს, თავად კი ამ პროცესში ქართული ინტელექტუალური და შემოქმედებითი აქტივობის როლს აცნობიერებენ: „ხოლო დღეს იწყება ძირიანად შეცვლა ქართული აზროვნების, საუკუნოდ დაჩრდილული წარსული ცოცხლდება და საქართველოს სახელმწიფოებრივი ტრადიციები ღებებიან, დამონებული სული უბრუნდება თავის ძველ ბუდეს. რამდენადაც გაიზ-

რდება ეროვნული შეგნება, იმდენად ვუახლოვდებით წარსულს და ინაკეთება ქართული იდეა. საქართველოს ხელოვნების მომავალიც ამ იდეის გაშლით გაიზომება“ (ტაბიძე 1916).

მოდერნიზმისადმი კულტურული მისწრაფება, როგორადაც ის პირველად გრიგოლ რობაქიძის, სხვა ცისფერყანწელების, გალაკტიონის შემოქმედებაში, მეოცე საუკუნის ათიანი წლების, რუსეთი იმპერიის მიერ კოლონიზებულ საქართველოში იქმნება, ცხადყოფს, რომ ქართველი ავტორები აშკარად გამოხატავენ ინტერესს არა რუსული, არამედ საკუთრივ დასავლური კულტურული სივრცისადმი. შეიძლება ითქვას, რომ რუსული კულტურის სივრცეშიც მათ აინტერესებთ „ვერცხლის ხანის“ ავტორების მოდერნისტული ტექსტები. მაშინ, როცა კულტურული კავშირის თვალსაზრისით რუსული კულტურა გაცილებით უფრო ხელმისაწვდომია და არსებობს კიდევ პიროვნული და ტექსტუალური კონტაქტების მრავალი ფაქტი, ქართულ მოდერნიზმში დეკლარირებულია მისწრაფება სწორედ ევროპული კულტურისაკენ. ტიცთან ტაბიძეც წერილში „ცისფერი ყანწებით“ აანალიზებს რუსულ კულტურულ გარემოს, თუმცა საუბრობს რუსულ ლიტერატურაში მოდერნიზმის არარელევანტურ მოდიფიცირებაზე და მოდერნისტული გამოცდილების ადაპტაციისათვის უშუალო წყაროდ ევროპულ ტექსტებს ასახელებს. ქართველო მოდერნისტების მსგავსი შეხედულებები შეიძლება აღვიქვათ როგორც მოდერნიზმის ავთენტური სინამდვილის გათავისების სურვილი და, ასევე, ანტიკოლონიური განცდის გამოხატულება: ქართველი მოდერნისტები არ აღიარებენ მეტროპოლიის კულტურისადმი იმგვარ დაქვემდებარებულ დამოკიდებულებას, როცა პერიფერიაში ფასობს და უპირატესად მიიჩნევა ცენტრის კულტურული ტენდენციები, კულტურული ტექსტები და ფიგურები. 1910-იან წლებში, ქართული მოდერნიზმის წარმოშობისას, რუსეთის იმპერიის მიერ, ცხადია, ხორციელდებოდა იმპერიული პოლიტიკა, მათ შორის კულტურის დონეზეც, მაგრამ თავისი თანმიმ-

დევერულობით ის ვერ შეედრებოდა საბჭოურ კულტურულ პოლიტიკას, როცა პერიფერიაზე ცენტრის კულტურის დომინანტური გავლენის დამკვიდრება უფრო აგრესიულად და მიზანმიმართულად ხდებოდა. ქართველი მოდერნისტების მიერ ევროპის, და საკუთრივ, პარიზის, როგორც კულტურული ცენტრის დეკლარირება თავისთავად შეესაბამება ევროპული მოდერნისტული კულტურის რეალობას (იაშვილი 1916). მეორე მხრივ, ვროპის, როგორც კულტურული ცენტრის პოზიციონირება გამოხატავს ანტიკოლონიურ სულისკვეთებას და ეწინააღმდეგება რუსული კულტურულ-პოლიტიკური სივრცის აღმატებულად აღიარების ტენდენციას, რაც კოლონიური გამოცდილების პირველ ეტაპზე, მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში, ასეთი საგრძნობი იყო ქართულ სოციოკულტურულ სივრცეში. თუმცა რუსული კულტურულ-პოლიტიკური დაწინაურების იმპერიული მითის რღვევა უკავშირდება არა უშუალოდ ქართველ მოდერნისტებს, არამედ მათ წინა თაობას, და საკუთრივ ილია ჭავჭავაძეს, რომელმაც ამ ამოცანის შესრულება ჯერ კიდევ „მგზავრის წერილებში“ დაიწყო, როცა ამ ანტიკოლონიური სულისკვეთების ტექსტის დასაწყისშივე, რუსული ეტლისადმი ფრანგი ნაცნობის დამცინავი პოზიციით („მაგით დადის?! იმიტომაც შორს არის წასული!..“) გვამცნო, რომ რუსეთის იმპერიის სახელმწიფოებრივ-კულტურული პროცესი თავისთავად ჩამორჩება ევროპის წინსვლას. რუსული ცენტრის უპირატესობის მოდელის რღვევას უშუალოდ დასავლური რეალობისადმი, კულტურული და, განსაკუთრებით, საზოგადოებრივი და პოლიტიკური მოწყობისადმი ინტერესის გაღვივების მიზანს ემსახურება ილია ჭავჭავაძის ასობით პუბლიცისტური წერილი. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ცენტრისა და პერიფერიის იმპერიული მიმართების მოშლის ამოცანა ქართველი მოდერნისტების გამოსვლის დროისათვის უკვე შესრულებულია და დასავლური კულტურისადმი მათი დამოკიდებულება, რუსული კულტურის დომინანტობის სა-

ნაცვლოდ დასავლური გამოცდილების ადაპტაციის სურვილი, უშუალო გავრძელება ილია ჭავჭავაძის მიერ ქართულ კულტურულ გარემოში დამკვიდრებული ხედვისა. სწორედ ამ ხედვას შეესაბამება ის მიზნებიც, რომელთა მიხედვითაც ხდებოდა ქართული კულტურის დასავლური გამოცდილებასთან სინქრონიზაცია, „ქართული კულტურის გამართვა მსოფლიო რადიუსით“ (ტ. ტაბიძე). ამ ფონზე ქართველი მოდერნისტები რუსულ კულტურასთან მიმართების კოლონიურ მოდელს ცვლიან ცენტრის გადმონაცვლების, ქართული კულტურის ცენტრულობის მოდელით, რაც რეალობად იქცევა საქართველოს პირველი რესპუბლიკის პერიოდში, როცა მთელი რუსეთის ყოფილი იმპერიის ფარგლებში სწორედ თბილისი გახდება „კულტურული ოაზისი“, რუსი მოდერნისტების თავშესაფარი, „ალთქული ქვეყანა“ (ო. მანდელშტამი) (ნიკოლსკაია 2000).

იმისდა მიუხედავად, რომ ქართველი მოდერნისტების მიერ ჩატარებული მუშაობა, უპირატესად, კულტურულ-ესთეტიკურ არეალში მიმდინარეობდა, დასავლური გამოცდილების ადაპტაცია შეგავლენას ახდენდა სიციოკულტურულ არეალზე, რაც, თავის მხრივ, გავლენას ახდენდა ქვეყნის დასავლური მიმართულებით განვითარების სტრატეგიაზე. ნიშანდობლივია, რომ ეს მიმართება ქართველი ავტორების პირველივე საპროგრამო ტექსტებშია დეკლარირებული. ნაციონალურ ფუნქციაზე, საქართველოს განახლების მიზანზე ორიენტაცია გაცხადებულია პაოლო იაშვილის „პირველთქმაში“. ტექსტში გაბნეული კოდებით შეიძლება საქართველოს სახის რეკონსტრუირება, როგორადაც ის აღიქმება ცისფერყანწელთა მიერ: საქართველო არის მარადი, მაგრამ მისი არსება ახლა ლანდურია და მღუმარებით დამშვიდებული, საქართველოს ხალხი არის უსხივო და დავიწყებული, მაგრამ დიდებით დაგვირგვინების ღირსი, საქართველოს სხეულს დაპატრონებიან ყალბი მქადაგებლები, მაგრამ საქართველოს ახალგაზრდები ქვეყნის მო-

მავლისათვის გაერთიანდებიან და მათი იდეები და ენერგია მოიტანს განახლებას (იაშვილი 1916). მანიფესტში, ჯგუფის მისიის შემცველ დოკუმენტში, წარმოჩენილია, რომ შემოქმედებით განახლების იდეას ორდენი აკავშირებს, ზოგადად, ქვეყნის განახლების იდეასთან, ხოლო დასავლური სივრციდან გამოცდილების ათვისებისას ისინი როგორც საკუთრივ ესთეტიკურ, ასევე ზოგად ღონეზე ცვლიან ქვეყნის სინამდვილეს. ამ მხრივ ქართველი მოდერნისტების მიზნები შეიძლება განვიხილოთ არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ სოციალურ მოვლენად, რაც თავისთავად შეესაბამება იურგენ ჰაბერმასის მიერ ესთეტიკური და, უფრო ზოგადად, კულტურული მოდერნიზმის ამოცანების განხილვას, როგორც მრავალმხრივი სოციალური მოდერნიზაციის ამოცანების წინაპირობისა (ჰაბერმასი 1993.). ამ კონტექსტში ლოგიკური ჩანს ქართველი მოდერნისტების მიერ ნაციონალური იდენტობის ახლებურად გააზრების მცდელობები, რაც ზოგ შემთხვევაში იდეალიზებულია „ქართული მესსიანიზმის“ (გ. ლეონიძე) იდეამდე, ზოგ შემთხვევაში კი საკმაოდ პრაგმატულ-ინტელექტუალურ პოზიციას გულისხმობს, რაც უკავშირდება ევროპეიზაციის პროცესის გარდუვალობის ფონზე ნაციონალური კულტურული სახის გაცნობიერებას – ევროპული კულტურის წინაშე მტკიცე პოზიციის მოსაპოვებლად („როგორც უნდა გათავდეს ომი, აშკარაა წინა აზიაში ევროპა შემოაღებს კარს და ამ დროს ჩვენ უნდა დავხვდეთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, ეროვნული კულტურის ყველა ფოლაქებ შეკრული“) (ტაბიძე 1916).

ამ ფონზე იქმნება ქართულ გარემოში მოდერნისტული კულტურული სტილისა და კულტურული ფიგურების სოციოკულტურული ფუნქციაც. განსხვავებით მეცხრამეტე საუკუნის მწერლის სოციოკულტურული სახისაგან, რაც, უწინარესად, უკავშირდება ზნეობრივი მისიისა და იდენტობის დამცველის ფუნქციის მქონე ნაციონალური ლიდერის როლს, მოდერნიზმის ეპოქის მწერალს

და, ზოგადად, მწერლობას, მორგებული აქვს კულტურტრეგერის სტატუსი და ამ ფუნქციით მოქმედებს სოციუმში. თავისთავად ეს სტატუსი უზრუნველყოფს მათთვის ლიდერის როლს, რამდენადაც განახლებასთან, თანამედროვეობასთან, განვითარების პერსპექტივასთან დაკავშირების მისიით სწორედ ისინი გამოდიან. თუმცა ნიშანდობლივია, რომ ქართველი მოდერნისტები მწერლის ფიგურისა და ლიტერატურული ქმნილებების უფრო ტრადიციულ, სამოციანელთა მიერ დამკვიდრებულ სტატუსს დაუბრუნდებიან საბჭოურ-ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში, როცა მთელი მოდერნისტული თაობა აკეთებს ახალ კულტურულ არჩევანს, საბჭოური კულტურის ფასადის მიღმა ქმნის ნაციონალური ორიენტაციის კულტურას და ხელს უწყობს ქართული ნაციონალური იდენტობის შენარჩუნებას – ამჯერად არა დასავლურ სივრცეში ინტეგრაციის გზით, რაც ობიექტურ პირობებში შეუძლებელი ხდება, არამედ რუსულ-საბჭოური სივრცისაგან კულტურულ-ინტელექტუალური და ღირებულებითი იზოლაციის სტრატეგიის მეშვეობით.

ნიშანდობლივია, რომ ცისფერყანწელების, როგორც პირველი მოდერნისტული დაჯგუფების მიერ დასახული დასავლური კულტურული და საზოგადოებრივი ორიენტირები აქტუალურია საქართველოში მოდერნიზმის არსებობის მთელი პერიოდის განმავლობაში. მაშინაც, როცა ცალკეული ავტორები ან ჯგუფები ედავებიან ერთმანეთს ამა თუ იმ კონკრეტული მოდერნისტული მიმდინარეობისადმი კუთვნილების ან პიროვნული დაპირისპირების ნიშნით (იქნება ეს ფუტურისტების პოლემიკა ცისფერყანწელებთან, ან, თუნდაც, კონსტანტინე გამსახურდიას პოლემიკა გრიგოლ რობაქიძესთან), სადავო არ ხდება და არ გადაისინჯება დასავლური კულტურული სივრცისადმი ორიენტაცია. და მაშინაც, როცა ესთეტიკური პოზიციის შექმნისას დეკლარირებულია დასავლური და აღმოსავლური, ან დასავლური და ნაციონალური ესთეტიკის სინთეზი (კონსტანტინე გამსახურდიასთან, ან, ცხადია, ტიციან ტაბი-

ძესთან, რომელიც ჰაფიზის და პრუდონის, ბესიკისა და ბოდლერის პოეტიკის შერწყმაზე, თუ ახალ ქართველი პოეტში რუსთაველისა და მალარმეს შეხვედრაზე საუბრობს), ან, თუნდაც, როცა ევროპული მოდერნისტული ფიგურების ნაცვლად კლასიკურ ევროპულ მემკვიდრეობაზე კეთდება აქცენტი („აკადემიური ასოციაციის მიერ“), ეს მაინც დასავლურ კულტურული რეალობაში ინტეგრაციის და ამ გზით ქართული კულტურის განახლების ამოცანის ნაწილად განიხილება.

რამდენად სრულფასოვნად განვითარდა მოდერნიზმი საქართველოში, ან გახდა თუ არა ქართული მოდერნიზმი, იურგენ ჰაბერმასის სიტყვებითვე რომ ვთქვათ კიდევ ერთი დაუსრულებელი პროექტი მოდერნიზაციისა? ისტორიული რეალობიდან გამომდინარე, მოდერნიზმის კულტურული პროცესის განვითარებისთვის საქართველოს ათ წელზე ოდნავ მეტი ერგო – თუკი ათვლას დავიწყებთ „ცისფერი ყანწების“ გამოსვლით, 1916 წლიდან, გამოდის, რომ თავისუფალი და აქტიური განვითარებისათვის მოდერნიზმს, საქართველოს გასაბჭოებამდე, ხუთიოდე წელი აქვს. 1921 წლიდან რამდენიმე წლის განმავლობაში, მხოლოდ 1920-იანი წლების ბოლომდე, კულტურაზე საბჭოური, საკუთრივ კი ბერიასეული აგრესიული კონტროლის პირობებშიც, ჯერ კიდევ იწერება მოდერნისტული ტექსტები, რაც 1930-იანი წლების დამდეგს, კულტურაზე ტოტალიტარული საბჭოური კონტროლის დამყარებისას წყდება. ამდენად, ქართული მოდერნიზმი არა თუ დაუსრულებელი, არამედ შეწყვეტილი პროექტია, კულტურული პროცესის წყვეტა დაკავშირებულია სასტიკ და სისხლიან ისტორიული პროცესთან. ამ ფონზე შეგვიძლია ვიმსჯელოთ იმაზეც, თუ რამდენად ძლიერი იყო საქართველოში მოდერნიზმის ტალღა, თუკი, ამისდა მიუხედავად, დღემდე აქტუალურია ის კულტურულ პროდუქცია და თავად კულტურული პროცესი, რომელსაც ქართული კულტურის ისტორიაში განვითარების ათიოდე წელი ეთმობოდა. ამ პერიოდში მო-

დერნიზმის ესთეტიკით შექმნილი, მოდერნიზმის სახელით პროდუცირებული ლიტერატურული ტექსტების მხატვრული ღირებულება აღიარებულია ქართველი მკითხველის და ქართული ლიტერატურისმცოდნეობის მიერ. რაოდენობრივადაც სწორედ ამ პერიოდზე მოდის ქართული ლიტერატურისთვის უმნიშვნელოვანეს ტექსტთა და უმნიშვნელოვანეს ლიტერატურულ ფიგურათა დიდი წილი – გალაკტიონის ასობით სიმბოლისტური ლირიკული შედეგრი და შედეგების წიგნად წოდებული „არტისტული ყვავილები“, ტიციან ტაბიძის, პაოლო იაშვილის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, კოლაუნადირაძის, გიორგი ლეონიძის, გრიგოლ რობაქიძის სიმბოლისტური ლირიკა და ესეისტიკა, გრიგოლ რობაქიძის რომანი „გველის პერანგი“ და მისი პიესები, ნიკო ლორქიფანიძის იმპრესიონისტული ნოველები, კონსტანტინე გამსახურდას ექსპრესიონისტული ნოველები და მისი რომანი „დიონისოს ღიმილი“, დემნა შენგელაიას რომანი „სანავარდო“, ლეო ქიაჩელის მოდერნისტული ნოველები, მიხეილს ჯავახიშვილის ფსიქოანალიტიკური პროზა და მოდერნისტული პრობლემატიკით გაჯერებული მისი რომანები „თეთრი საყელო“ და „ჯაყოს ხიზნები“, სიმონ ჩიქოვანის ფუტურისტული ლექსები და სხვა. შესაბამისად, 1910-1920-იან წლებში მოდერნისტული კულტურის ფარგლებში შეგვიძლია არაერთი ლიტერატურული ტექსტის, ინდივიდუალური ავტორის და, ასევე ავტორთა დაჯგუფების („ცისფერი ყანწები“, „H₂SO₄“, „აკადემიური ასოციაცია“), დაჯგუფებათა სახელით გამოცემული პერიოდული ორგანოების, ორიგინალური ტექსტების იდენტიფიცირება, რაც დასავლურ გარემოსთანაც კონტექსტუალიზებულია ევროპული მოდერნისტული ტექსტების თარგმანებისა და ესეისტურ-ანალიტიკური რეფლექსიის მეშვეობით. მოდერნისტული ესთეტიკა ვრცელდება ქართული ლიტერატურის არეალიდან და მოიცავს მთელ კულტურულ-მემოქმედებით სინამდვილეს – მხატვრობის, თეატრის, კინოს სივრცეს. ლიტერატურული პროცესის თავისთავადი

მთლიანობა და მოცულობა, და მასთან კავშირში, მთელი სახე-ლოვნებო სივრცის ფარგლებში აღქმული ქართული მოდერნისტული მხატვრობა, თეატრი, კინო (ირაკლი გამრეკელის, შალვა ქიქოძის, ელენე ახვლედიანის, ლადო გუდიაშვილის, პეტრე ოცხელის, დავით კაკაბაძის მოდერნისტული ესთეტიკით შექმნილი ნამუშევრები, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის სპექტაკლები, კოტე მიქაბერიძის, ნიკოლოზ შენგელაიას ფილმები) გვიდასტურებს, რომ მოდერნიზმი იმ პერიოდის საქართველოში ნამდვილად არის დომინანტული კულტურული სტილი, რომელიც მოიცავს კულტურის ყველა სფეროს და თითქმის ყველა ავტორს, მათ შორის, მათაც, ვინც საბჭოთა პერიოდში სავსებით არამოდერნისტული სტატუსით, საბჭოთა კულტურული სივრცისადმი კუთვნილების ნიშნით, შესაბამისი ტექსტებით იყვნენ პოპულარიზებული (მაგალითად, ცნობილი საბჭოური ტექსტის „დედისერთა ლენინთან“ ავტორი, სანდრო შანშიაშვილი, ამავე დროს, ცისფერყანწელთა მეგობრად და მოდერნისტული პიესის, „ბერლო ზმანიას“ ავტორად გვევლინება, ცნობილი საბჭოთა კრიტიკოსი, ბესარიონ ფლენტო – ქართველ ფუტურისტად ა.შ).

ცხადია, საბჭოთა ძალას, რომელიც, ისტორიული კატაკლიზმების შედეგად, მოდერნიზმის ამგვარ აქტივობას შეწყვეტდა, მართლაც მძლავრი მოქმედებები დასჭირდებოდა თავისი აგრესიის განსახორციელებლად. სხვადასხვა ეტაპზე საბჭოთა ხელისუფლება სხვადასხვა მეთოდებით მოქმედებს და ამ პროცესს თავისი ქრონოლოგია აქვს: კონიუნქტურული საბჭოური ტექსტების შექმნის მოთხოვნა და მსგავსი ტექსტების გამოჩენა, ჯერ კიდევ თავისუფალი შემოქმედებითი პროდუქციის გვერდით, რაც 1920-იანი წლების ბოლოდანვე თვალსაჩინოა მოდერნისტ ავტორებთან; ამავე პერიოდიდან – მოდერნისტული დაჯგუფებების დაშლა; 1930-იანი წლების დასაწყისიდან – მოდერნისტული ესთეტიკის სრული გამოდევნა კულტურის სივრციდან; ამავე პერიოდიდან – თვალსაჩინო

მწერალთა ფიგურების „გასაბჭოება“, საბჭოური კულტურის კონტექსტში მოქცევა, მათთვის საბჭოური სოციალური სტატუსის შექმნა და საბჭოური ჯილდოებით დაჯილდოება; ამავე დროს, მეტნაკლებად „ხელისშემშლელ“ მოდერნისტ ავტორთა იდენტიფიცირება და მათი იზოლაცია (თუნდაც, გრიგოლ რობაქიძის განდევნა ქვეყნიდან); 1937 წლისთვის კი – ამგვარ ავტორთა (ტიციან ტაბიძის, მიხეილ ჯავახიშვილის, ნიკოლო მიწიშვილის, პაოლო იაშვილის) ფიზიკური განადგურება; მათი ტექსტების ბლოკირება (ძირითადად, 50-იან წლებში რეაბილიტაციამდე); ამავე წლებში, ქვეყნის მოსახლეობის იმ ნაწილის ფიზიკური განადგურება ან გადასახლება, ვინც ნაციონალურ, რელიგიურ თუ დასავლური ღირებულებებს აღიარებდა და მოდერნისტული კულტურის მომხმარებლის პოტენციალს ფლობდა; მოდერნისტული კულტურის აღქმის პრაქტიკის მოშლა და გამოცდილების ამოშლა საზოგადოებრივი მეხსიერებიდან; ამის სანაცვლოდ საბჭოური იდეოლოგიზირებული კულტურის ინდოქტრინაცია; დასავლური მოდერნისტული კულტურის ბლოკირება და ქართველი მკითხველის თავისუფალი ინტელექტუალური განვითარების პროცესის ხელის შეშლა; ქართული მოდერნიზმის იგნორირება ან დამამცრობელი შეფასება (ცნობილ ქართველ მწერალთა შემოქმედების მოდერნისტული პერიოდის სახელდება „ყმაწვილურ სენად“ თუ „გულუბრყვილო გატაცებებად“, მწერალთა შესახებ შექმნილ გამოკვლევებში მათი ტექსტების მოდერნისტული შინაარსის მიჩქმალვა, ქართველ მწერალთა მოდერნისტული ტექსტების სანაცვლოდ მათივე რეალისტური ტექსტების პოპულარიზაცია და ა.შ.). შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოთა აგრესია ქართული მოდერნიზმის მიმართ ისეთივე მიზანიმიმართული იყო, როგორც ქართული არისტოკრატიული გვარების და, რაც მთავარია, ქართული ქრისტიანული კულტურისა და ეკლესიის მიმართ. ეს კიდევ ერთხელ მიგვითითებს ქართული მოდერნიზმის თავისთავად მნიშვნელობაზე, ისევე, როგორც საბჭოთა ხელისუფ-

ლების მიერ ამ მნიშვნელობის გაცნობიერების ფაქტზე. ამასთანავე, დროის მდინარების ფონზე, ცხადად ჩანს მოდერნიზებული კულტურის და, ზოგადად, ადამიანური ღირებულებების საბოლოო უპირატესობა თვით მძლავრ და აგრესიულ საბჭოთა სისტემაზე: ტოტალიტარული რეჟიმები მარცხდება, მოდერნიზებული კულტურული მემკვიდრეობისადმი ინტერესი კი მხოლოდ იზრდება. ეს კანონზომიერება წარმოჩენილია მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პოეტის, რუსული მოდერნიზმის ნამდვილი მემკვიდრის, იოსიფ ბროდსკის თვალსაზრისშიც, რომლის თანახმადაც კაცობრიობამ მეოცე საუკუნის დიდი ტოტალიტარული რეჟიმების დამარცხება იმის ძალითაც შეძლო, რომ მსოფლიოში, და თავად ამ ქვეყნებშივე, არსებობდა ინდივიდუალისტური (ანუ მოდერნიზებული) კულტურული გამოცდილება. ამავე დროს, საბჭოთა პერიოდში ქართული მოდერნიზებული კულტურული მემკვიდრეობის იგნორირებით და დასავლური სივრცისაგან იზოლაციით მიღებული შედეგი გამოიხატება იმაშიც, რომ ქართული მოდერნიზებული გამოცდილება არ არის მოქცეული მსოფლიო მოდერნიზმის კონტექსტში. ის რჩება ლოკალურ ქართულ და, ასევე, გარკვეული სახით, რუსულ კულტურულ გარემოში აღიარებულ ფაქტად, მოდერნიზმის ავთენტურ დასავლურ სივრცეში კი კვლავ ლეგიტიმაციას საჭიროებს.

ნიშანდობლივია ისიც, 1990-იანი წლებიდანვე, საბჭოური სისტემისაგან გათავისუფლების პირველივე ეტაპიდანვე, საქართველოში, უწინარესად, დაიწყო საზოგადოებრივ სივრცეში ქართული მოდერნიზებული კულტურის დაბრუნების პროცესი. თუკი საბჭოთა პერიოდში ამ კულტურულ მემკვიდრეობასთან კავშირი არაფორმალურ, ინდივიდუალურ შემთხვევებში იყო შენარჩუნებული, პოსტ-საბჭოთა პერიოდში ამ კავშირის აღდგენა, მოდერნიზებული ლიტერატურული ფიგურების სათანადო შეფასების, ტექსტების სათანადო ინტერპრეტაციის პროცესი უფრო ფართოდ, ფორმალურ ლი-

ტერატურულ-აკადემიურ დონეზე დაიწყო. ახალგაზრდა ავტორთა და, რაც ნიშანდობლივია, ახლადშექმნილ დაჯგუფებათა („ქრონოფაგები“, „რეაქტიული კლუბი“ და სხვა) შემოქმედებით ჩამოყალიბების პროცესში კი სწორედ 1910-1920-იან წლების ქართულ მოდერნისტულ (სიმბოლისტურ და ავანგარდისტულ) გამოცდილებას მიენიჭა განსაკუთრებული როლი. სანამ კულტურული კომუნიკაცია დამყარდებოდა დასავლურ ლიტერატურულ სინამდვილესთან, ქართული ლიტერატურულ-კულტურული გარემოს ლიბერალიზაციის, ინოვაციური ტენდენციების გამოკვეთის, არარეალისტურ-არანორმატიულ ესთეტიკურ პროცესებში რეორიენტაციის ამოცანა კვლავაც ქართულმა მოდერნიზმმა შეასრულა. ამჯერადაც საქართველოში მოდერნისტული ტრადიციის არსებობა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ქვეყნის ხელმეორე დასავლური კულტურული, სოციო-კულტურული და, ასევე, პოლიტიკური არჩევანის წინაპირობა. ამავე დროს, ქართულ კულტურა და, ზოგადად, საქართველო, არა მხოლოდ შუასაუკუნეების კლასიკური კულტურის, არამედ, მნიშვნელოვანწილად, მოდერნისტული გამოცდილების არსებობით და მის განვითარებით მოიპოვებს საყრდენებს მსოფლიოს თავისუფალ კულტურულ სივრცეში თვითდასამკვიდრებლად.

დამოწმებაანი:

ტაბიძე 1916: ტაბიძე ტ. „ცისფერი ყანწებით“. შ. „ცისფერი ყანწები“, № 2. 1916.

იაშვილი 1916: იაშვილი პ. „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი. ადიდე, ხალხი, ეს ჩვენი მრისხანე ქალაქი“. „პირველთქმა“. შ. „ცისფერი ყანწები“, № 1. 1916.

ნიკოლსკაია 2000: Никольская Т. «Фантастический город»: Русская культурная жизнь в Тбилиси: 1917-1921. М.: Пятая страна, 2000.

ჰაბერმასი 1993: Habermas J. *Modernity – An Incomplete Project*, in: *Postmodernism: A Reader*, ed. Thomas Docherty. New York: Harvester Wheatsheat, 1993.

თამაზ ვასაძე

*შოთა რუსთაველის ქართული
ლიტერატურის ინსტიტუტი*

სულიერების პირველუჯრედი

მწერლის ღრმა ემოციური კავშირი თავის მთავარ ფასეულობებთან მუდამ საგრძნობია ნიკო ლორთქიფანიძის პროზაში. იშვიათია სულის სისუფთავისკენ, კეთილშობილებისკენ, ადამიანურ ურთიერთობათა გულითადი ჰარმონიულობისკენ ასე გატაცებით მსწრაფველი პროზაიკოსი მეოცე საუკუნეში. უპირველესად ეს ქმნის ნიკო ლორთქიფანიძის პიროვნულ-მწერლური იერის გამორჩეულ მომხიბვლელობას.

სულიერი სინათლის და სიფაქიზის, სულიერი არისტოკრატიზმის ბედი უხეშ რეალობაში, მისი შეჯახება ცხოვრების სიმკაცრესთან, დისჰარმონიასთან ნიკო ლორთქიფანიძის მხატვრული ხედვის, მტკივნეული ფიქრის ძირითადი საგანია.

ყველაზე მნიშვნელოვან სულიერ-მორალურ ფასეულობათა შემკრებია ნიკო ლორთქიფანიძისთვის ოჯახის ფენომენი, რომელსაც ქართულ ფასეულობათა სისტემაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. იგი შემოინახავს უმთავრეს ეროვნულ ტრადიციას – ადამიანურ ურთიერთობათა სიწრფელეს და სითბოს, ჰუმანურობას.

1910 წელს, თავისი ლიტერატურული ცხოვრების დასაწყისში, ნიკო ლორთქიფანიძე წერს მინიატურას „ოჯახი“, რომელშიც მისი შემოქმედების ძირეული მოტივების და პრობლემატიკის ჩანასახი იკვეთება.

„...სად მოვისვენებთ დაღლილ-დაქანცული, სად შეგვაშრობენ ოფლს და არ განგვიკითხავენ, თუ რატომ მეტი ვერ მოვიმოქმედეთ? ოჯახში.

დაუძღვრებულს, წლებით გატეხილს, სად მოარჩენენ მოვლით და დამშვიდებით?

ოჯახში.

ცხოვრების ნავი უეცრად რომ გატყდება და ყოველი ქაფი დახრჩობას გიპირებს, ყოველი ქვის ნატეხი ფეხებში გედება, როცა ზიზღი და შურისძიების სურვილი ფეხდაფეხ გსდევს, ვინ დახრის თავს მწუხარებით და დაგეხმარება სევდის ატანაში?

ოჯახი.

ოჯახი! ნუ ვახლებთ ხელს, – იგი წმიდაა. ყოველს ადამიანს ერთი ადგილი მაინც უნდა ჰქონდეს, სადაც იგი ხელუხლებელი, საყვარელი, მუდამ ერთი და იგივე უკვდავი წევრია.

ნუ ვახლებთ ხელს ყოველთვის, ყოველს მდგომარეობაში სიყვარულის, სათნოების, ღმობიერების და თავგანწირვის ტაძარს-ოჯახს.

ცხოვრების საერთო სიმკაცრე, ცოტა არ იყოს, სუსტდება ოჯახის კერასთან.

დავეხმაროთ, წინაღვე თანდაყოლილი თვისებანი ოჯახისა გავამაგროთ, მათი უარყოფელი მოვთხაროთ, მოვსპოთ.

მკვიდრი საფუძველი ჩავუგდოთ ოჯახს. ერთი უდიდესი უბედურება იქნება ოჯახის მოსპობა.

ქრისტეს არ ჰქონია ოჯახი, მაგრამ თვითონ იყო ყოველისავე ნავთსაყუდელი. ვინც არ იჩემებს – მე თვით ქრისტე ვარო, სხვებს არ ურჩევს – ქრისტეს თვისებანი მიიწეროს, მას სჭირდება ოჯახი!“.

ნიკო ლორთქიფანიძე არსებითად ოჯახის ფენომენის საკრალიზებას ახდენს – ოჯახი „წმიდაა“, ის „ტაძარია“, ქრისტეს მსგავსად „ნავთსაყუდელია“ ადამიანებისთვის; ოჯახია სივრცე, სადაც შესაძლებელია ხელშესახებ რეალობად იქცეს ძირითადი ქრისტიანული მორალური ღირებულებები – „სიყვარული, სათნოება, ღმობიერება და თავგანწირვა“, სადაც ადამიანებს ღრმა თანავან-

ცდა და თანამზრუნველობა ამთლიანებს; აქ ყოველი ადამიანი აბსოლუტური, უსასრულო ფასეულობის მქონე და შეუცვლელია, „უკვდავია“...

ჰეგელის განმარტებით, ოჯახი ზნეობის პირველადი, ბუნებრივი ხორცშესხმაა, რომელსაც დაეშენება ზნეობრიობის რეალიზების სხვა, უფრო ფართო სფეროები – სამოქალაქო საზოგადოება და სახელმწიფო.

მეოცე საუკუნის ფილოსოფოსის ივან ილინის თქმით, „ოჯახი არის პირველი, ბუნებრივი და ამავე დროს წმინდა კავშირი, რომელშიც ადამიანი აუცილებლობის ძალით შედის. იგი მოწოდებულია ეს კავშირი სიყვარულზე, რწმენაზე და თავისუფლებაზე დაამყაროს, ეზიაროს მასში გულის პირველ ერთობლივ მოძრაობებს და მისგან ამაღლდეს ადამიანთა სულიერი ერთობის მომდევნო ფორმებისკენ – სამშობლოს და სახელმწიფოსკენ“.

ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურაში ლირიკული უშუალოებით გამონათული თვალსაზრისი – ოჯახი ზნეობის, სიკეთის, სულიერი ერთიანობის უპირველესი სამკვიდრებელია, სადაც ადამიანს ყველაზე ჰუმანური და მორალური ურთიერთობა აქვს სხვა ადამიანებთან – ყოფითი რეალებით და დეტალებით, უტყუარი ცხოვრებისეული სიუჟეტით იმოსება მოთხრობაში „ტყვედყოფილის დაბრუნება“. მოთხრობის გმირი, ცხოვრებისგან ნაგვემი კაცი, ოჯახური სიყვარულის, სიტბოს და მზრუნველობის წყალობით თითქოს მკვდრეთით აღდგება, ხელახლა იბადება. მის თავგადასავალში განფენილია ავტორის თვალთახედვა, რომ საქართველოს გადამრჩენი ძალა ისტორიის კომმარში უწინარესად მკვიდრი ოჯახი იყო და მომავალშიც ის შეიძლება იყოს; რომ ზნეობით განმტკიცებული ოჯახიდან ბუნებრივად ამოიზრდება ისეთი მორალური ფენომენი, როგორიცაა ზრუნვა საკუთარ ქვეყანაზე და სახელმწიფოზე. ამის გამოც თვლის ნიკო ლორთქიფანიძე აუცილებლად ოჯახის ტრადიციის საგანგებო მოფრთხილებას.

კრიტიკაში მინიშნებულია, რომ მინიატურით „ოჯახი“ ნიკო ლორთქიფანიძე უპირისპირდება მემარცხენე რადიკალებს, რომლებიც „ოჯახური ბორკილების“ მსხვერვისთვის განაწყობდნენ საზოგადოებას (ვ.ციცკარიძე). ოჯახის დამხრევი, ინდივიდის უნაპირო „თავისუფლების“ დამამკვიდრებელი მორალის საქართველოში ფენის მოკიდებას გვიჩვენებს მოთხრობა „შელოცვა რადიოთი“; მცირე, შეჭირვებული ერისთვის ეს მორალი ტრაგიკული საფრთხის შემქმნელია(თ. დოიაშვილი).

ნიკო ლორთქიფანიძის საუკეთესო მოთხრობათა უმეტესობაში ოჯახის ფენომენის დაკნინება თუ რღვევა, ოჯახური დრამები და ტრაგედია გადოსახული. რაც უფრო მნიშვნელოვანია მწერლისთვის თვითკმარი და სიცოცხლისუნარიანი ოჯახი როგორც პიროვნების დამოუკიდებლობის, ღირსების გამოხატულება („გლეხის მოსახლეობა იმერეთში“), რაც უფრო ფაქიზად გრძობს ადამიანების ოჯახურ ურთიერთობათა ორგანულობას, ემოციურ სიდრმეს, სიძვირფასეს („ძმები“), მით უფრო მტკივნეულია მისთვის ოჯახის ტრადიციის გადაგვარება, ნგრევა. ოჯახის ფენომენის დეფორმაციათა წარმოჩენა ნიკო ლორთქიფანიძის პროზაში ეროვნული ორგანიზმის სნეულებებს ამჟღავნებს, საზოგადოების ცხოვრებაში მორალურ ფასეულობათა გამოფიტვას, ჰუმანურობის კრიზისს ხდის ხილულს. ამგვარი ლიტერატურული მეთოდის ეფექტიანობა მრავალჯერ დადასტურებულია (გავიხსენოთ თუნდაც „მეფე ლირი“, „მამა გორი“...). იგი ნიკო ლორთქიფანიძის პროზაში ისე მუდმივად, სისტემურად იჩენს თავს, რომ მის არსებით თავისებურებად იქცევა.

ოჯახურ ურთიერთობათა გაუკუღმართება, მეტიც, მკვლევლობის ცოდვით შერყვნაა წარმოსახული „მრისხანე ბატონში“ და „ჟამთა სიავეში“; ადამიანის არა დამცველი, არამედ დამთრგუნველი და დამძონებულია ოჯახი „საბაში“; ოჯახის ზნეობრივ საყრდენთა მოშლა, ოჯახური სიყვარულის დეფიციტი განსაზღვრავს „თავსაფ-

რიანი დედაკაცის“ და „ქორწილის“ გმირთა ბედის სიმბიძეს; ოჯახის რღვევას ეწინააღმდეგება და ამით საკუთარ სულში სინათლის გადარჩენას დრამატულად ცდილობს მოთხრობის „სანახავათ“ პატარა გმირი; ოჯახის, შვილების მიმართ პასუხისმგებლობა გაუსაძლისი ტვირთი აღმოჩნდება მოთხრობის „ტრაგედია უგმირთ“ მთავარი პერსონაჟისთვის; ოჯახის მიერ ინდივიდის დამონების, ოჯახის ტრადიციის ანგარებით და უსიყვარულობით, ტყუილით შელახვის მსხვერპლია მოთხრობის „მარად და მარად“ გმირი – გამოუსწორებელი რომანტიკოსი; ძველი არისტოკრატიული ოჯახების გაპარტახებაზე მოგვითხრობს „დანგრეული ბუდეები“ – ელეგიური პოემა პროზად; ერთ-ერთი ასეთი ოჯახური „ბუდის“ ნგრევის და მის გარეშე დარჩენილი ადამიანის ტრაგიკული ისტორიაა „შელოცვა რადიოთი“; კოლონიური ჩაგვრის მიკრომოდელს წარმოადგენს საკუთარი ოჯახური ცხოვრება „სიზმრების“ პერონაჟისთვის; „ქალაღდის კაცში“ გროტესკულად გამოისახება ფილისტერული ოჯახის ყოფა – ორი მცენარის სიმბიოზი; ყველაზე ბუნებრივ ადამიანურ კავშირს – დედაშვილურ კავშირს წყვეტს და საკუთარი „ფეოდალური“ ოჯახის წინააღმდეგ კლასობრივ ბრძოლას აჩაღებს მოთხრობის „დიდი საქმის ორლობეში“ კარიკატურული პერსონაჟი – სოციალისტი...

ნიკო ლორთქიფანიძის მიერ შექმნილი ამ ნაღვლიანი პანორამის შინაგანი საზრისი ის არის, რომ „რაკი ოჯახი სულიერების პირველუჯრედია, სულიერი კრიზისი უწინარესად მას აზიანებს“ (ი. ილინი).

ოჯახის ტრადიციის სულიერი კრიზისით გამოწვეული ეროზია, რომელსაც ნიკო ლორთქიფანიძე აჩვენებს, უფრო მკვეთრად დასანახია XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში გამოსახული ზნეობით შედუღებული, გამძლე ოჯახების ფონზე („ოთარაანთ ქვრივი“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „გამზრდელი“). მაგრამ საუკუნეების მიჯნაზე დავით კლდიაშვილი უკვე მკვეთრად აღბეჭდავს

ოჯახის ზნეობრივი საყრდენების რყევას („სამანიშვილის დედინაცვალი“, „მიქელა“...) და ნიკო ლორთქიფანიძე ამ თვალსაზრისით მისი შემკვიდრება.

ოჯახის ფენომენს გულდასმით აკვირდება ნიკო ლორთქიფანიძისგან მრავალმხრივ განსხვავებული მწერალი მიხეილ ჯავახიშვილიც. მისთვისაც ოჯახის დეფორმირების წარმოჩენა – ოღონდ მწარე სკეპტიკური ტონალობით, დაუნდობელი სარკაზმით – საზოგადოების სულიერ – მორალური კრიზისის გამომჟღავნების მეთოდია. გაეიხსენოთ, მაგალითად, „ორი განაჩენი“ ან „დამპატიჟე“, „ჯაყოს ხიზნები“ ან „თეთრი საყელო“, რომელშიც მწვავე რეფლექსიის საგანია საბჭოთა რეჟიმის პირობებში ოჯახის ზნეობრივი ფუნდამენტის შენარჩუნების პრობლემა...

მანია ჯალიაშვილი

შოთა რუსთაველის ქართული

ლიტერატურის ინსტიტუტი

მიხეილ ჯავახიშვილის ნეორეალიზმი, როგორც მოდერნიზმის ალტერნატივა

(შტრიხები)

„ჩვენთვის ლიტერატურა არც თვითგართობაა, არც სხვისი გასართობი. იგი არც პარნასია განდევილებისთვის, არც გახსნილი სანავარდოა უსაქმურებისთვის. იგი თავდაპირველად სოციალური საქმიანობაა, ხოლო მწერალი – პირუთენელი და ბეჯითი მოსამსახურეა ერისა. ამიტომ დავადექით ახალს – ნეორეალისტურ გზას და ამიტომ დავსწერეთ ჩვენს დროშაზე: „ახალი გზით, ერთგულებით, იმედით, შრომით და სიყვარულით“ (ჯავახიშვილი 1980:48). ასე გამოაცხადა მიხეილ ჯავახიშვილმა ნეორეალიზმი, როგორც თავისი შემოქმედების განმსაზღვრელი.

XX საუკუნის I ნახევარში ქართულ ლიტერატურას ორი მძლავრი ნაკადი მსჭვალავდა, ერთი მხრივ, მოდერნიზმი, თავისი სხვადასხვა განშტოებით (სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, ფუტურიზმი...) და, მეორე მხრივ, ნეორეალიზმი – ჯავახიშვილის პროზით. ეს ორი ნაკადი ერთმანეთს ავსებდა და წარმოაჩენდა ეპოქის მაჯისცემას.

მოდერნიზმი იყო ერთგვარი პროტესტი რეალიზმის წინააღმდეგ. ერთგვარი, რადგან ეს იყო ლიტერატურული ცნობრების ახალი ეტაპი, რომელიც იმეორებდა წარსულის გამოცდილებას და ახალი კუთხით ავითარებდა. გამეორებაში ვგულისხმობთ, იმას, რომ მოდერნიზმი ითვალისწინებდა წინაპართა გარკვეულ გამოცდილებას. მაგალითად, ცნობილია, რომ მოდერნიზმის ესთეტიკამ გარ-

კვეულწილად ააღორძინა ბაროკოს იდეალები, შუასაუკუნეობრივი დუალიზმი, სახეთა ალეგორიულობა და სხვა. მაგალითად, ცისფერყანწილები თავიანთ „წინაპრად“ ბესიკის შემოქმედებას ასახელებდნენ, აღიარებდნენ, რომ მის შემოქმედებაში იყო მუსიკის აზრზე უპირატესობა, ხაზგასმული მეტაფორულობა. ტიცინ ტაბიძე წერდა: „მომავალ დიდ ქართველ მხატვარში უნდა შეხვედეს რუსთაველი და მალარმე“ (ტაბიძე 2002: 91). რუსთაველი – როგორც ქართული კულტურის საუკეთესო ტრადიცია და მალარმე – თანამედროვე დასავლური კულტურის სიმბოლო. მოდერნიზმის ესთეტიკას საქართველოში ქმნიდნენ გამორჩეული მწერლები: მათ შორის: გრიგოლ რობაქიძე, ცისფერყანწილები, ნიკო ლორთქიფანიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, ვასილ ბარნოვი, დემნა შენგელაია, ლეო ქიაჩელი.

მიხეილ ჯავახიშვილი თავიდანვე გამოირჩეოდა ყველასგან. მისი პირველი მოთხრობები ამხელდნენ სრულიად სხვაგვარ ინტერესს თემისა თუ სტილის თვალსაზრისით. ამიტომაც შეიძლება ვილაპარაკოთ მის რეალიზმზე, როგორც მოდერნიზმის ერთგვარ ალტერნატივაზე. შემდეგ, მოგვიანებით, 1926 წელს მიხეილ ჯავახიშვილმა ის ნაკადი, რომელიც მის სახელს უკავშირდებოდა, უპირველესად, შეაფასა, როგორც ნეორეალიზმი, რომლის ცალკეული პრინციპი ჩამოაყალიბა კიდევ წერილში „ჩვენი მიწა“ (ლიტერატურული განცხადება). მიხეილ ჯავახიშვილის აზრით, „მხატვრული სიტყვა მისი ჩასახვის პირველივე დღიდან უმთავრესად რეალისტური იყო – ამ ცნების უღრმესი და უფართოესი მნიშვნელობით. ასეთია იგი დღესაც და ასეთივე დარჩება მომავალშიც. ყოველივე დანარჩენი ან მისი ნაკადებია, ან შენაკადები: „რეალიზმი დედახეა მხატვრული ლიტერატურისა. იგი მიწაზე დგას და მიწიდანვე ამოდის. ორივენი ერთმანეთს ჰკვებავენ, ზრდიან და ამაგრებენ“ (ჯავახიშვილი 1980: 44).

მწერალი მიწისაგან მოწყვეტას ერის სულიერი ძალების მოდუნებისა და შემოქმედების დაქვეითების საფუძვლად მიიჩნევდა. იგი ფიქრობდა, რომ „ვისაც მიწის ალლო დაუჩლუნგდა და რეალობის გრძნობა დაეკარგა, იმას ხერხემალიც მოერღვა და კუნთებიც მოეშალა. ხოლო უძვლო და უსისხლო სხეული უეჭველად განწირულია. რეალობის მძლავრი გრძნობა და მიწის გაბასრული ალლო ხელოვნებისთვის და ხალხისათვისაც უებარი დუღაბია – მათი სულისა და სხეულის გამფოლადებელი“ (ჯავახიშვილი 1980: 45).

მწერალი, ამგვარად, ნათლად გამოკვეთდა ძირითად დებულებას: ხელოვნება მიწისთვის, ჩვენთვის, ხალხისთვის! ეს იყო ერთგვარი მიბრუნება ილიასეულ და აკაკისეულ პრინციპთან („დემართან მისთვის ვლაპარაკობ, რომ წარუძღვე წინა ერსა“ (ილია), „მხოლოდ მის სახეს გიჩვენებთ, რასაც შიგ ჩაუხედა“ (აკაკი).

მიხეილ ჯავახიშვილი რეალიზმს გამიჯნავდა ნატურალიზმისგან: „მხატვრული ლიტერატურა არც მშრალი საგაზეთო ამბავია, არც ფოტოგრაფიული სურათია. მხატვარი მეცნიერი არ არის, ხოლო მისი თავი ფაქტების ცივ საწყობად ან ქიმიურ ლაბორატორიად ვერ გადაიქცევა. მშრალმა და უსულო ნატურალიზმმა თვისი სათქმელი სთქვა და წავიდა“ (ჯავახიშვილი 1980: 48). იგი იმგვარ რეალიზმსაც უარყოფდა, რომელიც უნდა დამორჩილებოდა ამა თუ იმ პოლიტიკურ-სოციალურ იდეოლოგიას. „მხატვრისთვის ეს გზა, საიდანაც უნდა მოდიოდეს იგი, მეტად მოლიპულია. ჩვენთვის მისაღებია იდეური, უტილიტარული ხელოვნება, მოსათმენია დიდაქტიურიც, ხოლო მესამე საფეხური – უალრესი ტენდენცია – მხატვრისთვის მეტად სახიფათოდ მიგვაჩნია“ (ჯავახიშვილი 1980: 48).

„არიფონის“ ლიტერატურულ სკოლასაც, რომელშიც ერთი თვალთახედვის მწერლები გაერთიანდნენ (1927-1928). „არიფონის“ წევრები იყვნენ: ვ. გორგაძე, შ. დადიანი, კ. კაპანელი, ბ. მე-

ლიქიშვილი, ლ. მეტრეველი, ი. მოსაშვილი, მ. მრეველიშვილი, დ. სუ-
ლიაშვილი, ი. ტატიშვილი, პ. ქავთარაძე, ლ. ქიაჩელი, გ. ქიქოძე,
ს. შანშიაშვილი, კ. ჭიჭინაძე, მ. ჯავახიშვილი. გაერთიანებამ გა-
მოსცა ალმანახი „არიფიონი“ (1928), რომელსაც ნეორეალიზმის
პრინციპები დაედო საფუძვლად.

მწერლისთვის რას ნიშნავდა ნეორეალიზმი და რით განსხვავ-
დებოდა იგი რეალიზმიდან? „ნეორეალიზმს საფუძვლად უდევს
იგივე კლასიკური რეალიზმი შემდეგი განმეორებით, დამატებითა
და განმარტებებით; შესწავლა მახლობელ და შორეულ კულტუ-
რათა წარსულისა და მისი მხატვრული გამოყენება დღევანდელი
ადამიანის გემოვნების მიხედვით. განუკვეთელი კულტურული
მთლიანობა წარსულისა, აწმყოსი და მომავლისა. შენახვა ჯანსაღი
ტრადიციებისა... კულტურა ადამიანისა და ადამიანებისა. შედუღე-
ბული მართალი მშვენიერება და მშვენიერი სიმართლე (ორივე ერ-
თია, ფორმა და შინაარსი (განუყრელია). „ვიცი“! და „არ ვიცი“,
ნამდვილი და უჩინარი (პირველი მრავალჯერ სჭარბობს მეორეს)...
მკაცრი დაცვა ქართული ენის ბუნებისა და ლექსიკონისა გადაგვა-
რებისა და ამღვრევისაგან. ბეჯითი შრომა ენის გამდიდრებისათვის
და გახალისებისათვის არსებულის სრული გამოყენებით და ახა-
ლის ფრთხილი შემოშვებით“ (ჯავახიშვილი 1980: 46).

ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ევროპულ ლიტერატურაში ნე-
ორეალიზმი XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან გამოჩნდა (ნეორე-
ალისტ მწერლებად მიიჩნევიან; ელიო ვიტორინი, ჩეზარე პავეზე,
ბეპე ფონოლიო, იტალო კალვინო, ალბერტო მორავია, ვასკო პრა-
ტოლინი, ფრანჩესკო ჯოვინე, დომენიკო რეა, კარლო ლევი, მარიო
ტობინო, კარლო კასოლა), ხოლო როგორც კინემატოგრაფიული
მიმდინარეობა, იტალიაში 1940-1950-იან წლებში განვითარდა.
თუმცა ტერმინი ჯერ კინემატოგრაფიაში გაჩნდა (ნეორეალისტური
კინოს ყველაზე ცნობილი რეჟისორები არიან: რობერტო როსელი-
ნი, ვიტორიო დე სიკა, ლუკინო ვისკონტი).

როგორ გაიაზრებდა მიხეილ ჯავახიშვილი რეალიზმის გზას საქართველოში? „როცა მხატვრული პროზის საკითხი ირჩეოდა, ტ. ტაბიძემ ყველაფერი ის, რაც არა გალექსით ჩვენში დაწერილა, მხატვრული პროზის ნიმუშად ჩათვალა. მის კვალს რომ გავყევით, ყველა საგაზეთო წერილი მხატვრულ პროზაში უნდა შევიტანოთ. ნამდვილად მხატვრული პროზა იწყება იქ, სადაც იწყება რაიმე ფაქტიური ამბის მხატვრული გარდაქმნა, ანუ მოგონილი ამბის შეთხზვა. ევროპიული ბელეტრისტიკის დამწყები ილია ჭავჭავაძე გახლავთ და სხვა არავენ. საბა-სულხან ორბელიანის პროზას დღეს ვერ გავყვებით. ივავ-არაკების ჟანრი მოკვდა და მის გამოცოცხლებას არავინ აპირებს...“ (ჯავახიშვილი 1980: 48) მიხეილ ჯავახიშვილი დიდად აფასებდა თავისი დროის შემოქმედთა ნაღვაწს (მათ შორის, გრიგოლ რობაქიძესა, კონსტანტინე გამსახურდიას, ვასილ ბარნოვის (ამ უკანასკნელის შემოქმედებაში ის რომანტიზმისა და რეალიზმის ნაზავს ხედავდა) (იხ. წერილი „ბარნოვის დაკრძალვაზე“), თუმცა არ ერიდებოდა მკვეთრად გამოეთქვა თავისი თვალსაზრისი მოდერნიზმის შესახებაც: „მხატვრულ ლიტერატურაში მძლავრად შემოიჭრა სწეული დადაიზმი და სულის მომღუნებელი დეკადანსი. ამ მოვლენას თავისთავად მოჰყვა პარნასელობა – განდევილობა. მწერალი მოსწყდა მიწას და ხალხს. ცხოვრების დაკვირვების ნაცვლად სიმბოლისტებმა განყენებული აზროვნება შემოიტანეს და ცხადი ქვეყანა ბუნდოვანი ნისლით დაჩრდილეს“ (ჯავახიშვილი 1980: 45).

საგულისხმოა, რომ მიხეილ ჯავახიშვილი არ უარყოფდა მითს, ზღაპარს, მისტიკას, მაგრამ განსხვავებულ ფუნქციას აკისრებდა: „ჯანმრთელი რეალისტიკის თვალში გარკვეული ღირებულება აქვს ზღაპარს, მითს, ალეგორიას და სიმბოლოსაც, თუ მათ აქვთ ნათელილობა, სიცხადე და მჭიდრო კავშირი მიწასთან ე. ი. თუ სიმბოლო ნათლად და მკაფიოდ არის აშენებული ამ ქვეყნის ნიადაგზე და

ამავე ქვეყანას არა სწყდება“ (ჯავახიშვილი 1980:46). მის შემოქმედებაში, რა თქმა უნდა, არის ზღაპარიც, მითიცა და ალეგორიაც.

იგი ფიქრობდა, რომ მწერალი არ უნდა დამონებოდა არც თემას და არც ფორმას: „ზოგნი მხოლოდ შინაარსს ეძებენ, ზოგნი დროგადასულ ფორმებში გაიყინნენ, ზოგიერთებმა ახალი ფორმა თვითმიზნად დაისახეს, სხვებმა კი სიტყვისა და ბგერის კულტი შემოიღეს და აზრი სიტყვას დაუმორჩილეს. ჩვენ ხელოვნებად ვერ ჩავთვლით მარტოოდენ შინაარსს, თუნდაც მეტად ჯანსაღიც რომ იყოს იგი“ (ჯავახიშვილი 1980: 47).

მიხეილ ჯავახიშვილი დროის მაჯისცემას მიყურადებელი მწერალი იყო, ამიტომაც ფიქრობდა, რომ „დღეს აღარც დრომოჭმულ ფორმაზე შეიძლება დასვენება. ვერც ახალი ფორმა დაგვაკმაყოფილებს, თუ მასში შესაფერი შინაარსი – ფაბულა, სიუჟეტი არ არის ჩაქსოვილი. მართალია, ფორმისა და შინაარსის განკვეთა ზედმიწევნითი სისწორით შეუძლებელია, მაგრამ ორივენი მაინც ცალ-ცალკე არსებობენ. მხოლოდ ფორმა ან მარტო შინაარსი ნამდვილ ხელოვნურ ნაწარმოებს ვერ შეჰქმნიან. ჭეშმარიტი ხელოვნება მოითხოვს ორივეს შეზავებას და შედუღებას. თუ პირველს მეორე აკლია, უსისხლო და უხერხემლო ხორცი გამოვა. თუ მეორეს პირველიც თან არ ახლავს, შეუმოსელი ჩონჩხი დარჩება. ამიტომ ჩვენ პირველობას ვერც ფორმას მივაკუთვნებთ, ვერც შინაარსს. ნამდვილი ღირებულება ცალ-ცალკე არც ერთს აქვს, არც მეორეს. ხოლო ორივენი ერთად, თანაბრად შეზავებულნი, მთლიანსა და განუკვეთელ მხატვრულ ერთეულს ჰქმნიან“ (ჯავახიშვილი 1980: 46).

იგი აკრიტიკებდა ფუტურისტებს: „სიტყვისა და რიტმის გამოცალკევებას უაზრო და ცარიელი ბგერების ვარჯიშობა მოჰყვა. თუ ფორმა მხოლოდ გარეგანია მთლიანი მხატვრული სხეულისა, მარტო ბგერა ცარიელი და უსხეულო სამოსელია, რომელშიც არც ხორცია, არც ძვალი, არც სული“. მისი აზრით, „მხატვრული ნა-

წარმოები კი უნდა სავსე იყოს ერთიანი და მთლიანი რიტმით. მისი განვითარება დამოკიდებულია შინაარსის განვითარებისაგან მთლიან მხატვრულ სახეში, რომელიც, მხატვრულ სიმართლესთან ერთად, შემოქმედების დედაბოძად უნდა ჩაითვალოს“ (ჯავახიშვილი 1980: 46).

მიხეილ ჯავახიშვილს მხატვრული სახის თვითმიზნად გადაქცევის პრინციპიც არ მოსწონდა: „შემოქმედმა მარტო მხატვრულ ორნამენტზე არ უნდა დაახურდოს თვისი ნიჭი. ზომიერად ნახმარი ორნამენტი მხოლოდ შესამკობი მასალაა მხატვრული სინთეზის დას მთლიანი ღინამიური სახის, რომელიც დელაღერძივით უნდა იყოს შედგმული და განვითარებული მხატვრულ ნაწარმოებში“ (ჯავახიშვილი 1980: 47).

ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა, რას ფიქრობდა იგი გამსახურდიას შემოქმედებაზე („კონსტანტინე გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“): „კ. გამსახურდია ფრესკების მაგვარი სახეების მხატვარია... პეიზაჟის დიდი ოსტატია, მაგრამ ალაგ-ალაგ პეიზაჟი მოქმედებასთან არ არის დაკავშირებული, თავისთავადია. ზოგჯერ პეიზაჟი გეოგრაფიაში გადადის. ზოგიერთი ადგილის აღწერილობა ვნებს სიუჟეტის განვითარებას“ (ჯავახიშვილი 1980: 47).

ქართული ლიტერატურის მოდერნისტული ესთეტიკით განახლებას იგი „სახიფათო ცალმხრივობად“ მიიჩნევდა: „ღირიკამ თითქმის სავსებით დაიუფლა სამწერლო არე. ჩვენ საჭიროდ მიგვაჩნია წონასწორობის აღდგენა: მხატვრულ მასალის დამუშავებას საფუძვლად უნდა დაედოს როგორც ღირიკული, აგრეთვე ეპიური და დრამატიული მისვლა საგნებთან და მოვლენებთან“ (ჯავახიშვილი 1980: 46).

ნეორეალიზმი არ ზღუდავდა მხატვრის ალღოსა და თვალის თავისუფლებას, „მაგრამ ჩვენ მაინც თანადროულობა გვირჩევნია – ამ ცნების ფართო მნიშვნელობით. გულწრფელობის შენარჩუნებისათვის შემოქმედი მოვალეც არის ისე დაინახოს და იგრძნოს საგ-

ნები და მოვლენები, როგორც შეუძლიან და მოეჩვენება. მაგრამ ჩვენც მაინც გვიჩვენია ისეთი მასალის შერჩევა, შეგრძნობა და თვალის, რომელნიც გაამხნევენ ხალხს და გაუღვივებენ იმედს, ენერგიას და ზნეობას“ (ჯავახიშვილი 1980: 47).

მოდერნიზმმა, როგორც ცნობილია, განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ახალ ენობრივ კონსტრუქციებს. ამის თაობაზეც გამოთქამდა მიხეილ ჯავახიშვილი აზრს: „ორი უკიდურესობა სწეწავს ქართულს: ერთი რვალივით ამარებს სიტყვას (მოჰხკაღ!), მეორე კი ბამბასავით არბილებს (მოკაღ!). აქაც ზომიერება გვიჩვენია (მოჰხკაღ!). მაინც ერთი რამ უნდა გვახსოვდეს მუდამ: ქართული მაგარ ენების ჯგუფს ეკუთვნის და არ იგუებს ფრანგულ-სპარსულის სიტკბოსა და სირბილეს“ (ჯავახიშვილი 1980: 129). მას არ მოსწონდა მოდერნისტულ ნაწარმოებებში გამოყენებული ამგვარი სინტაქსური კონსტრუქცია: „კაცი მოდის მაღალი“. იგი, ამ თვალსაზრისით, ყურადღებას ამახვილებდა ვასილ ბარნოვის პროზაზე და შენიშნავდა: „ვასილ ბარნოვის სინტაქსური წყობა – „სახლები ეთამაშებოდნენ მაღალნი“ – მხოლოდ საინტერესო ცდა იყო ახალი სინტაქსური ფორმების შემოღებისა და ისევ ცდად დარჩა. ასე დალაგებულს ოციოდე სტრიქონს კიდევ გაუძლებს მკითხველი, მთელი წიგნის წაკითხვა კი მეტისმეტად ძნელია“ (ჯავახიშვილი 1980: 107).

ოთარ ჩხეიძემ შენიშნა და გამოკვეთა მიხეილ ჯავახიშვილის ნეორეალიზმისთვის დამახასიათებელი ერთი მნიშვნელოვანი თვისება: „ამ რეალისტურ ნაწარმოებში (იგულისხმება „ჯაყოს ხიზნები“), ამ ყოვლად რეალურ, ყოვლად ყოფითსა თუ ჩვეულებრივ სიტუაციებში, თუ გნებავთ, ყოვლად ბანალურ სიტუაციებში, ბევრი რამ უფრო სიმბოლურია, სიმბოლური და მეტაფორულია, გაზღაპრებულობაზე თუ მითოლოგიზირებაზე რო არაფერი ითქვას; როგორღაც უცნაურად აქ თითქოს პირიქითაა ყველაფერი: თუ სხვაგან მეტაფორებსა და სიმბოლოებში, ალეგორიებსა და მითოსურ

სიტუაციებში კითხულობენ რეალურ სახეებსა, აქ რეალურში, რეალურსა და შიშველ სახეებში, ნატურალისტურობამდე გაშიშვლებულ სახეებში, ამოიკითხება პირიქითა ანთუ გაიაზრება პირიქითა, მეტაფორული და სიმბოლური სურათები გაიაზრება, – ასე პირიქითაამეთქი ყველაფერი; ეს არაა პატარა ხელოვნება, ეს დიდი ხელოვნებაა, დიდოსტატობა სწორედაც ესაა რეალისტურ რომანში“ (ჩხეიძე 2009: 1)

ოთარ ჩხეიძის აზრითვე, და რაც უნდა იყოს, თუ როგორც უნდა იყოს, ჩვენი დროის მხატვრული პროზა, ქართული ცხადია და, რაღა თქმა უნდა, განისაზღვრება ძირითადად ორი თავთავისებური მხატვრული სტილითა, ორი მხატვრული კონცეპციითა: ერთი ვასილ ბარნოვია, ერთიცა მიხეილ ჯავახიშვილი; თუ შეიმჩნევა კიდევ სხვა რამეცა, უფრო მოდაა, ლიტერატურული მოდაა, უფრო, სწრაფწარმავალი და უკვალო (ჩხეიძე 2009: 1).

საგულისხმოა, რომ XX საუკუნის დასაწყისში ორივე ნაკადმა – მოდერნისტულმაც და ნეორეალისტურმაც, მნიშვნელოვანი ნაწარმოებების შექმნას შეუწყო ხელი. დაიწერა მოდერნისტული რომანები: გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგის“, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“, ღემნა შენგელაიას „სანავარდოს“ სახით, მეორე მხრივ ნეორეალისტური რომანები: „ჯავოს ხიზნების“, „კვაჭი კვაჭანტირაძის“, „გივი შადურის“, „თეთრი საყელოს“, „არსენა მარაბდელის“ სახით.

დამოწმებანი:

ტაბიძე 2002: ტაბიძე ტ. *ციხური ყანწებთ*. // „ტიციან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი“. თბ.: „ლია“, 2002.

ჩხეიძე 2009: ჩხეიძე ო. *იხვე „ჯავოს ხიზნები“*. <http://burusi.wordpress.com/2009/07/04/otar-ckheidze/>

ჯავახიშვილი 1980: ჯავახიშვილი მ. *წერილები, თხზულებანი*. ტ. VI, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1980.

ინგა მილორავა

შოთა რუსთაველის ქართული

ლიტერატურის ინსტიტუტი

კერია – მიწა – მამული – ნიკო ლორთქიფანიძე

ნიკო ლორთქიფანიძე განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს ქართული მხატვრული აზროვნების იმ ნაკადში, რომელიც ერთი მხრივ უწყვეტია საუკუნეთა მანძილზე, მეორე მხრივ კი მუდმივად მდიდრდება სხვადასხვა ახალი შენაკადით. მან შეძლო გაეგრძელებინა ქართული ლიტერატურის ტრადიცია. იგი შინაგან კავშირს ამყარებს იმ პრობლემებთან და თემებთან, რომლებიც მუდმივად აქტუალურია ქართული მხატვრული აზროვნებისათვის, თუმცა XX ს-ის დამდეგს, მოდერნიზაციის პროცესის დასაწყისიდანვე, მან ქართული მხატვრული სივრცე გაამდიდრა სრულიად ახალი, განსაკუთრებული, იმ დროისთვის ძალიან თანამედროვე გამომსახველობითი სისტემით – იმპრესიონიზმით.

იმპრესიონისტული სამყაროს აღქმა გულისხმობს მოცემული წერტილიდან მოცემულ წამში მიღებული შთაბეჭდილების მხატვრული ანაბეჭდის შექმნას. შესაბამისად თავისი არსით, ფილოსოფიური საფუძვლებიდან გამომდინარე, იგი ძალიან სუბიექტურია და სათავეს იღებს ზოგადად მოდერნიზებული აზროვნების თავისებურებების გამაპირობებელი ზმანებისა და ცხადის ურთიერთმიმართების მსოფლმხედველობრივი ქვაკუთხედიდან. სამყარო, რომელსაც ქმნის იმპრესიონისტი ხელოვანი (მწერალი, მხატვარი, მუსიკოსი) ნაკლებადაა ორიენტირებული რეალიზმის დამახასიათებელ განზოგადებასა და ე. წ. „მიწიერ“, ხელშესახებ ორიენტირებასა და პრობლემებზე, თუნდაც სოციალურ, პოლიტიკურ თემებზე. იმპრესიონისტი მოზღუდული სივრციდან (წერტილი) მიღებულ ასევე მხოლოდ წამიერ შთაბეჭდილებებში ცდილობს ჩაატოს მთელი

სამყარო და საკუთარი ინდივიდუალური განცდები, გრძნობები, მარადიულობა და წარმავალობა – ერთსა და იმავე წერტილში თავმოყრილი. ისინი თავისუფლად, მოქნილად მოძრაობენ, დასრიალებენ სახეების, ბგერების, გრძნობების ფერად ღრუბლებში და თავიანთი შემოქმედების ნაყოფის აღმქმელ-შემმეცნებელ-მკითხველს იწვევენ ჩაებას ამ შემოქმედებით პროცესში და შთაბეჭდილების მიღების შემდეგ ფიქრის გაგრძელებით, წერტილისა და წამის უსაზღვროდ გაფართოებით ცხადის ფარგლებს გასცდნენ და მიაღწიონ ზმანებისმიერ, მიღმურ, მეტაფიზიკურ სამყაროს, საიდანაც არეკლილია ხილული სამყაროს ნებისმიერი საგანი თუ მოვლენა.

იმპრესიონისტული და საერთოდ ყველა მოდერნისტული მიმდინარეობა რაკი ნაკლებ ყურადღებას უთმობს მიწიერ, სოციალურ, პოლიტიკურ და ა. შ., ვთქვათ ასე, მატერიალისტურ თემებს, მათ შორის ბუნებრივად უნდა მოქცეულიყო ეროვნული პრობლემატიკაც და უმეტესად ეს ასეც ხდება. ნიკო ლორთქიფანიძის ადგილი და როლი იმითაც უნიკალურია, რომ მან შეძლო ერთმანეთთან ბუნებრივად შეესამებინა ტრადიციული თემები, საუკუნეებში გამოტარებული სახეები, ტკივილები, განცდები და სრულიად ახალი, ერთი შეხედვით უცხო, მაგრამ მისი ოსტატობით უკვე გასაგებად და მისაღებად გარდაქმნილი გამომსახველობითი სისტემა, მხატვრული ქსოვილის შექმნის განსხვავებული ხერხი. ეს მაგალითია, თუ როგორ შეიძლება მოხდეს მოდერნიზება ნებისმიერი სივრცის, მოვლენის, მხატვრული სტრუქტურის ისე, რომ არ დაიკარგოს მისი არსი, სული, ის მენტალური ხერხემალი, რომლის გარშემოც იზრდება განახლებული ქსოვილი, ნიკო ლორთქიფანიძემ სიახლე ყოველგვარი სნობიზმის, არასრულფასოვნების შეგრძნების გარეშე მიიღო და შეძლო მისი ტრადიციულის ნიადაგზე ბუნებრივად გადმონერგვა.

არც ერთი წამით, არც ერთ ნაწარმოებში, ვრცელსა თუ მინიატურულში, ნიკო ლორთქიფანიძეს არ მოუღუნებია ყურადღება,

ერთი წამითაც არ მოუშორებია თვალი თავისი ქვეყნის მაცოცხლებელი უწყვეტი ნაკადისთვის, რომლის უფრო შთამბეჭდავად გადმოსაცემდაც მოიძია სწორედ ეს ახალი გზა და ახალი ხერხები.

ნიკო ლორთქიფანიძის სამყაროს აღქმის და გამოსახვის თავისებურებებს შეიძლება თავი მოეუყაროთ მოდელში კერია→მიწა→მამული→სამყარო. ამ მოდელს, რომლის საფუძველშიც დევს სამშობლოს, როგორც უმაღლესი მიღებული იდეის ხილული სახის კონცეფცია, მყარი ცენტრიდანული სტრუქტურა აქვს. უსასრულობა, მთელი სამყარო საყრდენი ცენტრის ირგვლის იშლება. ეს ცენტრი-წერტილი არის კერია. როგორც ერთი წერტილის აფეთქებით წარმოიშვა მთელი სამყარო, ისე კერიიდან (კერიის ქვაში კონცენტრირებული სულიერი ენერჯის გამოთავისუფლების შემდეგ) იშლება ცხადის (სამშობლო, მამული) და ზმნების, უსასრულობის, მარადიულობის სივრცე.

კერია არ აღიქმება მხოლოდ ერთ, კერძო, ნივთიერ პლანში. იგი ძვეს მიწის – მამულის ცენტრში და ადამიანის გარშემო კრავს მის სამყოფელს, მის ადგილს ვრცელ სამყაროში. არც კერია, არც მიწა-მამული არ შემოიფარგლება. მხოლოდ მატერიალისტური საზღვრებით, ისინი უსასრულოდ ფართოვდებიან და თანდათან სულიერ სფეროში, მიღმა სამყაროში განეუფებიან... „ვისაც სახლ-კარ-მიდამოში მთელი გვარის ლეგენდები, წინაპრების ტანჯვა და სიხარული ჩამარხული ეჩვენება, სახლის გაყიდვასთან, წარსულის დაშორებასთან ეკარგება მომავალიც. წინ აღარაფერია ჩვენთვის თუ უკანიდან არ შემოგვეყურებს წინაპრის მკაცრი უღმობელი სახე – ტრადიცია, თუ ისა გვყავს, კიდევ ბევრი რისთვისმე ვვარგვივართ, რაც საჭიროა ქვეყნისთვის“. – წერს ნიკო ლორთქიფანიძე „დანგრეულ ბუდეებში“. ამ ნაწარმოების შიდასივრცეზე ნათლად აისახა, თუ რა შედეგი მოაქვს მიწა-მამულის და მისი საკრალური ცენტრის, დროთა კავშირის შემკვრელი საწყი-

სის – კერიის დაკარგვას. თუ ქრება საყრდენი ცენტრალური წერტილი – კერია, მის გარშემო აპოკალიფსური პროცესები ვითარდება და ქრება ყველა შემდეგი გარე შრე და საბოლოოდ მთელი სამყაროც – სულიერი პლანი.

ნიკო ლორთქიფანიძის ვრცელ მოთხრობაში „კერიასათვის“ გმირის, მინაის, ეგზისტენციალური სივრცის ცენტრი-წერტილი ზუსტად ემთხვევა ნაწარმოების კომპოზიციურ ცენტრს. ასეთი კონცეპტუალური და კომპოზიციური ცენტრია კერია, რომლისკენაც მიემართება მინაის ცხოვრების გზის სპირალი. კერიას ორი ურთიერთგამსჭვალავი პლანი აქვს: 1) ნივთიერი – მოზღუდულ ნაკვეთზე, მიწაზე, მამულზე დადებული კერიის ქვის სახით; 2) სულიერი – კერია, როგორც საკუთარი „მეობის“ სრულად გამოვლენის, ოჯახის, სამშობლოს სიყვარულის, მომავლის იმედის და ბედნიერების მარადიული იდეა. მინაის მთელი ცხოვრება კერიის მოსაპოვებლად გამართული უძძიმესი ბრძოლითა და შრომითაა განსაზღვრული.

ნიკო ლორთქიფანიძემ კერიის ნივთიერ-სულიერი პლანი ერთ მთლიანობაში გაიაზრა და ადამიანის ცხოვრება მიწით, მამულთ, კერიით განსაზღვრულ ოდენობად წარმოადგინა. კერია მწერლისთვის ნიშნავს ადამიანის არსებობის საფუძველს, ფიზიკურ და სულიერ ცენტრს, რომლისკენ სწრაფვაც განსაზღვრავს მის გზას და ადგილს სამყაროში. მინაის გზა მიუყვება ტრადიციულ სამყაროს ღერძს, რითაც ხორციელდება ადამიანის კავშირი კოსმოსთან. ტრადიციული წარმოდგენის მიხედვით სამყაროს ღერძს ასეთი სტრუქტურა აქვს: კოსმოსი ↔ ქალაქი ↔ სოფელი ↔ კერია. მინაი გაივლის ყველა ამ ფაზას. „ეგსისტენციალურ სივრცეს“, რომელსაც ჰაიდეგერი „სამყაროსეულ ოთხსახას“ უწოდებს ოთხი მხარე აქვს: მიწა, ცა, ღმერთი და კაცი. ადამიანის სამყარო ამ ოთხ მხარეს იშლება, ქალაქში მინაია ოცნებობს, რომ „ისევ იქ მივა, თავის ეკლესიაზე ილოცავს, თავისი ხარები ეყოლება, თავისი კერია ექნე-

ბა“. მინაის ამ ოცნებაში მწერალმა თავი მოუყარა ძირითად პოსტულატებს, რომელიც წარმოადგენს ადამიანის ცნობიერების საყრდენს, მისი „ეგზისტენციალური სივრცის“ ქვაკუთხედს, ესაა რწმენა ცის, ღმერთის – „თავის ეკლესიაზე ილოცავს“; მიწა – „თავისი ხარები ეყოლება“ – ხარები ბუნებრივად უკავშირდება მიწათმოქმედებით კულტურას და კერია – „თავისი კერია ექნება“, რაც მისი, როგორც კაცის არსებობას განსაზღვრავს. ასე იკვრება „სამყარული ოთხსახა“: მიწა, ცა, ღმერთი და კაცი. კერიის ქვას, როგორც მიწის, შემდეგ მამულის, ბოლოს კი მთელი სამყაროს ფლობის სიმბოლოს ამ ერთიანობაში საკრალური მნიშვნელობა ენიჭება.

თავდაპირველად მინაის სწრაფვა კერიისაკენ გაუცნობიერებელია. მხოლოდ არსენას ზღაპრის მოსმენის შემდეგ გაიაზრებს იგი თავისი ლტოლვის ჭეშმარიტ არსს, ზღაპრული პლანი იჭრება მხატვრულ ქსოვილში და თვისობრივად გარდაქმნის, განმარტავს მას. ზღაპარი აფართოებს რეალური დროისა და სივრცის ფარგლებს და ამბავი ზედროული ხდება. ზღაპრის მეტაფიზიკური, იდეების სამყაროდან წამოსული იმპულსების მიღების და გააზრების შემდეგ იგებს მინაი რა და ვინ უნდა ეძებოს – კერია და კერიის მფარველი ქალი, თუ შეძლებს მათ მოპოვებასა და შენარჩუნებას, იპოვის თავის ადგილს და შეასრულებს თავის სულიერ და ფიზიკურ მისიას.

იქ, სადაც ინგრევა საწყისი წერტილი – კერია და წყდება მისგან წამოსული შთაბეჭდილებათა ჯაჭვი, იშლება შემდეგი შრეც – მამულიც. მაგალითად, „რაინდებში“ თავად მოქელაძის მამულში დაინგრა კერია, მრავალ ცეცხლადშრეტილ, ცივ სეგმენტად დაიშალა და თავთავიანთ ოდებში შეყუჟულმა შთამომავლებმა ვერც კი გაგეს როდის გარდაიცვალა მათი წინაპარი, ანუ გაქრა საძირკველი, ტრადიცია. მიქელაძის დანაწევრებული სამფლობელო სახეა მთელი მამულისა, ხოლო მამულის ნგრევა მთელი სამყაროს, მაკ-

როკოსმოსში მიკროკოსმოსის – ადამიანის შინაგან რღვევას იწვევს. სწორედ ეს პროცესი აისახა „დანგრეულ ბუდეებში“, „თავსაფრიან დედაკაცში“, „შელოცვა რადიოთიში“, „ჟამთა სიავეში“. ეს მოდელი – ცენტრში – წერტილი-კერია, მისგან აღძრული ფიქრებისა და შთაბეჭდილებების გაფართოებით შექმნილი შემდეგი სიბრტყე-მამული და მათი კავშირი მთელ გარემომცველ, იდუმალ სამყაროსთან ნათლად წარმოაჩენს, რომ მწერალმა შეძლო ქართული მხატვრული აზროვნებისთვის აქტუალური სამშობლოს, ადამიანის სამშობლოში არსებობის და მიწა-მამულის ადამიანისთვის შენარჩუნების თემა სამყაროს შეცნობასთან დაეკავშირებინა და ახალი ფორმითა და მხატვრული საშუალებებით გამოესახა.

მანანა კვაჭანტირაძე

შოთა რუსთაველის ქართული

ლიტერატურის ინსტიტუტი

ტრიქსტერი როგორც ანტიემირი (მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“)

მიხეილ ჯავახიშვილი ეპოქალური მწერალი იყო, და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ წარმატებით შეძლო რეალიზმის კლასიკური ტრადიციებისა და მოდერნიზმის სინთეზი, არამედ იმიტომაც, რომ შემოიტანა მთელი რიგი კონცეპტები, რომელთა დამუშავებაც გარძელდა ლიტერატურის განვითარების მომდევნო ეტაპებზე და გრძელდება დღესაც. სინთეზში ვგულისხმობთ როგორც ორივე ამ მიმართულების თემატურ-ფორმალური შესაძლებლობების ახლებურ გამოყენებას მსოფლმხედველობრივ და სტილურ დონეებზე, ისე სახეთა რეალისტური სიცხადისა და გროტესკული პოლისემანტიზმის ურთიერთშერწყმას.

„მწერალი, უპირველეს ყოვლისა, ვალშია თავისი დროის წინაშე“ – დროის მიმართ ეს განსაკუთრებული პასუხისმგებლობა, გარკვეულწილად, ხსნის მიხეილ ჯავახიშვილის ინტერესს ტრიქსტერის მიმართ.

ტრიქსტერი (ინგლ.: მოხერხებული, გაიმვერა, ილუზიონისტი. დამატ.: ფლიდი, მატყუარა, თაღლითი, ავანტურისტი, ლიზღი და სხვ.). მსოფლიო ლიტერატურისა და მითოლოგიის ერთ-ერთი ყველაზე არქაული პერსონაჟია. XX საუკუნის ფილოსოფიასა და კულტუროლოგიაში ტრიქსტერი აღიარებულია მსოფლიო კულტურის ერთ-ერთ ძირითად პერსონაჟად (ტერმინი სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოიტანა ამერიკელმა ანთროპოლოგმა პოლ რადინმა).

სწორედ ადამიანის ეს ტიპი აღწერა მიხეილ ჯავახიშვილმა თავის რომანში „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ (1925 წ.)

როგორც ყველა არქეტიპული სახე, განვითარების ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში ტრიქსტერიც სახეცვლილებას განიცდის. ეს ცვლილებები განსაკუთრებით საგრძნობია ტრიქსტერის ლიტერატურული სახეების განვითარების ჭრილში, დაწყებული კარნავალური კულტურის ტრადიციითა და დასავლური პიკარესკული რომანით – XX საუკუნის მოდერისტული რომანით დამთავრებული. კვაჭის თავგადასავლებიც ქართული ვარიაციაა იმ მრავალრიცხოვანი ავანტურებისა, რომლებსაც მკითხველი მსოფლიო ლიტერატურის ორიათასწლოვანი ისტორიიდან და ხალხური – მათ შორის ქართული – ზეპირსიტყვიერებიდან იცნობს.

1925 წლის ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ (№5, გვ. 17) „წვრილი ამბების“ რუბრიკაში გვხვდება ცნობა იმის შესახებ, რომ „მ. ჯავახიშვილი წერს ახალ რომანს, რომლის სათაურია „ნაცარქექია“. ცნობაში მოკლელაა აღნიშნული, რომ რომანი თანამედროვე ცხოვრებას ასახავს, სადაც გამოყვანილია ქართველი დონ-კიხოტი. ეს რომანი, ქეთევან ჯავახიშვილის ცნობით, „არქივში არ აღმოჩნდა. არსებობს მხოლოდ ცალკეული ჩანაწერები, რომელთაც მიწერილი აქვს „ნაცარქექია“, საიდანაც ირკვევა, რომ რომ მწერალს დაწყებული ჰქონდა ახალ რომანზე მუშაობა“ (ჯავახიშვილი 1989: 28) ასევე, მწერლის პირად არქივში შემონახულია 1925 წელს რუთაველის თეატრში „ჯაყოს ხიზნებთან“ დაკავშირებით გამართული დისკუსიის პროგრამაც. თემების დასახელება იმაზე მეტყველებს, რომ მიხეილ ჯავახიშვილი სხვადასხვა ტექსტებს შორის პარალელებისა და სახეთა განვითარების ჩვენებას ისახავს მიზნად. მაგალითად: „ლუარსაბ თათქარიდიდან თეიმურაზ ხევისთავამდე“; „ჰამლეტიზმი და დონ-კიხოტიზმი. მწიგნობრობა და საქმიანობა, უმწეობა და ძლიერება“ (ჯავახიშვილი 1989: 45). ჩანს, მწერალი ბევრს ფიქრობს მომავალზე, ცდილობს გაარკვიოს, რა სჭირდება საზოგადოებას, გრძნობს ეპოქათა გზაჯვარედინს, როცა წესრიგს, სისტემას ქაოსი ენაცვლება და ღირებულებები

აზრს კარგავენ; როცა ცხოვრება ტრაგიკომიკურ ელფერს იძენს და დეფორმირებული სინამდვილე გროტესკული პროფილით იმზირება. ამ დროს სცენაზე გამოდის ტრიქსტერი – ფარსის მთავარი პერსონაჟი – და გმირის მანტიით იმოსება.

იმას, თუ რამდენად აქტუალური იყო ტრიქსტერის თემა არა მხოლოდ მიხეილ ჯავახიშვილისთვის, არამედ მთელი ქართული სინამდვილისათვის, რუსთაველის თეატრის 1927 წლის რეპერტუარში შეტანილი ოთხი სპექტაკლიც მოწმობს, ოთხივე კვაჭიზე: შ. დადიანის „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ინსცენირება, ნ. შიუკაშვილის ორი პიესა — „ამერიკელი ძია“ და „ძიის გასაბჭოება“, დაბოლოს, თავად მ. ჯავახიშვილის პიესა „ივერიუმი“, რომელიც არ დადგმულა და ხელნაწერიც დაკარგულია. ქეთევან ჯავახიშვილის ცნობით, მასში კვაჭის საქართველოში დაბრუნება ყოფილა აღწერილი (ჯავახიშვილი 1989: 176).

„კვაჭი ნარევი ტიპია“— განმარტავს ჯავახიშვილი. მას ერთდროულად აინტერესებს როგორც ტრიქსტერის ფოლკლორული წინარესახე — ნაცარქექია, ისე „რეალური“ კვაჭი, განსაკუთრებით კი მისი მიმართება კულტურულ ანტიპოდთან — რაინდთან ანუ გმირთან, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ქმნიდა ისტორიულად ჩამოყალიბებულ და ტრადიციით განმტკიცებულ, მამაკაცის ნორმატიულ ეთიკურ-ზნეობრივ მოდელს. ამ მოდელის ქართულ ვარიანტს ჩვენი საზოგადოება „ვეფხისტყაოსნიდან“ იცნობს. ამ პერიოდიდან მოკიდებული, ქართული მწერლობა, კულტურის მოთხოვნილებიდან გამომდინარე, ხანგამოშვებით აძლიერებდა ღირებულებათა მორყეულ სისტემას და აღადგენდა რაინდის სახესაც. XIX საუკუნეზე რომ არაფერი ვთქვათ, თანამედროვე ეტაპზე ამის წარმატებული მაგალითი გახლდათ ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხია“, გურამ დოჩანაშვილის „სამოსელი პირველი“ და სხვ. საუკუნეზე მეტია, ამ მოდელის მრავალფეროვანი ტრანსფორმაციები არა მხოლოდ მწერლობის, არამედ ქართული კრიტიკისა და

პუბლიცისტიკის შეფასებისა და განსჯის ობიექტია. რაკი სიტყვამ მოიტანა, ამ თემის თანამედროვე ადაპტორთა საყურადღებოდ მინდა ვთქვა: სანამ საბოლოო, ჩვენი დროისათვის ესოდენ დამახასიათებელ რადიკალურ, ნიჰილისტურ და არაკორექტულ დასკვნას გამოვიტანთ („მშვიდობით რაინდო და... ჯანდაბამდის გზა გქონია...“), ვფიქრობ, გონივრული იქნება, კიდევ ერთხელ ყურადღებით მოვისმინოთ გურამ ასათიანის დაკვირვება ამ სოციოკულტურულ პერსონასა და პარადიგმულ ლიტერატურულ მოდელზე: „საქართველოში თვით ყველაზე სრულად ჩამოყალიბებული, უიმედო ობივატელიც კი (პრაქტიციზმის, გამდიდრების, თავკერძობის, უთავმოყვარეობის, ქურდბაცაცობის ადებტები) დღემდე „რაინდობას“ თამაშობენ.

ეს სასაცილოა, ზოგჯერ ამაზრზენიც. მაგრამ, თუ მშვიდად შევხედავთ, ამას თან ერთვის ერთი მოსათმენი გარემოებაც: „თამაში“ აიძულებს მათ, ფორმალურად მაინც, შეასრულონ არჩეული თუ არჩეპული როლიდან გამომდინარე ზოგიერთი რიტუალი და, ასე გასინჯეთ, ეს თვისებები (თუნდაც საბალავანო სახით) უნებლიეთ მათშიც განაგრძობს არსებობას...“ (ასათიანი 2002: 101).

დღევანდელი გადასახედიდან, კრიტიკოსის ეს თვალსაზრისი მიხეილ ჯავახიშვილისა და მისი ეპოქის მწერალთა ტრადიციის გაგრძელებად მოჩანს აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით: თუ ვერ ქმნი გმირს, შეიძლება შექმნა ტრიქსტერი, რომლის გროტესკული ჰაბიტუსის მიღმა ყოველთვის შეიძლება დაკარგულის ამოკითხვა, რაინდის დავიწყებული აჩრდილის გაცოცხლება, რადგან ფორმის „სიჭარბე“ ყოველთვის აღძრავს გამქრალი მნიშვნელობის ხსოვნას, გროტესკი კი – დეფორმაციის გასწორების იმპულსს. ჯავახიშვილმა სწორედ ეს გზა აირჩია, რადგან კარგად გრძნობდა: როცა რაინდის იდეალი საბოლოოდ მიეცემა დავიწყებას, მაშინ ცხოვრების სცენიდან გაიკრიფებიან სამართლიანობა, მოძმეზე ზრუნვა, ვაჟკაცობა, სიყვარული და მეგობრობა, პატიოსნება,

კეთილშობილება, შემწყნარებლობა და სხვა სიქველენი. ერთ გარემოებასაც უნდა გაეწიოს ანგარიში, რომლის გარეშეც, ვფიქრობ, მთელი თანამედროვე „ანტირანდული“ შეფასებები, უბრალოდ, ინფორმაციის ან, სულაც, რეალობის გრძნობის ნაკლებობას შეიძლება მიეწეროს: ინტელექტუალურ სამყაროს ტრიქსტერი ორი იპოსტასით ევლინება: როგორც რეალური ისტორიული ფიგურა, განსახლებული ნორმატიული კულტურულ-მორალური სივრცის პერიფერიაზე და როგორც ილუზიური – კოლექტიური წარმოსახვის კონკრეტული დომინანტებისაგან წარმოქმნილი. შესაბამისად, განსხვავებულია მისი აღქმაც: თან სახიფათო – ქცევა-აზროვნების ნორმალური ზონებისათვის და იმავდროულად მომხიბლავიც – სოციალურ-ეგზოტიკური ელფერის გამო. სწორედ ამ ორმაგობის გამო **ტრიქსტერი და მისი სტრუქტურულად მონათესავე ფიგურები (ყაჩაღები, მემამბოხეები და ა.შ.) – ანუ პერიფერიაზე დასახლებული არაორდინალური სოციალური ტიპები, თავიანთი ნეგატიური კონოტაციების მიუხედავად, ყოველთვის წარმატებით პერიოდებოდნენ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებასა და ლიტერატურაში.** გავიხსენოთ ბედისწერასთან მოთამაშე, ხელისუფლებასთან და კანონთან დაპირისპირებულ ადამიანთა სახეები მითებში, ზღაპრებში, ბალადებში, პროზასა თუ პოეზიაში.

მანც როგორ გამოიყურებოდა ტრიქსტერი/გმირის ოპიზაცია XX საუკუნის პირველ მეოთხედში და რას ეუბნება ის დღეს თანამედროვე მკითხველს, როგორია ტრიქსტერი გლობალურ კონტექსტში, ტრავესტულ დროში, ანუ XX საუკუნის ისტორიულ მონაკვეთზე?

ზოგი რამ ტრიქსტერის ხასიათიდან: ტრიქსტერი გამოირჩევა ემპატიობით, გონებამახვილობით, სისასტიკით, ტრანსფორმაციის უნარით; ერთდროულად შემოქმედცაა (მაგალითად, ნაცარქექია) და დამანგრეველიც, მატყუარაც და ტყუილის მსხვერპლიც. მის საქციელს უპირატესად ინსტინქტები და იმპულსები განსაზღვრა-

ვენ. მორალურად განურჩეველია – არც სიკეთე იცის, არც ბოროტება და, შესაძლოა ამიტომაც, უჩვეულოდ გამძლეა და სიცოცხლისუნარიანი. მითების დიდ უმრავლესობაში ტრიქსტერი სამყაროს მეორე შემოქმედია, რისკიანი თამაშის წამომწყები, ხშირად გმირის საქმის უნებლიე ხელშემწყობი ან შეგნებული ჩაშლელი. იგი კულტურული გმირის კომიკურ (გროტესკულ) დუბლიორად გვევლინება. ორმაგობა, ამბივალენტურობა თვით ტრიქსტერის ცნებაშია ჩადებული, ამიტომ მისი ქმედებები არ ექვემდებარება ერთმნიშვნელოვან, ცალსახა შეფასებას, ვერ თავსდება „დადებითის“ ან „უარყოფითის“ ჩარჩოებში. იგი მხოლოდ საკუთარი ვნებებით, ლტოლვებით, სურვილებით ხელმძღვანელობს და ამისდა მიუხედავად, ხშირად სწორედ მისი წყალობით იძენს ყველა ფასეულობა თავის ნამდვილ მნიშვნელობას.

ისტორიის გარდამავალ ეტაპებზე, როცა ღირებულებათა სისტემა ინგრევა და სოციოკულტურული სივრცე განურჩევლობასა და ქაოსში იძირება, ტრიქსტერის თემა განსაკუთრებულ აქტუალურობას იძენს სწორედ იმიტომ, რომ მას შეუძლია დადებითი გმირის, ზოგადად, დაკარგული გმირის სახის ინდიკატორობა იკისროს. ცხადია, მისთვის, ვინც მიხეილ ჯავახიშვილის ამ რომანს იცნობს, ძნელი არაა ტრიქსტერის ზემოთ ჩამოთვლილი თვისებებში კვაჭი კვაჭანტირაძის სახის ამოკითხვა, ხოლო ის, ვის მიმართაც იგი ინდიკატორის ფუნქციას ასრულებს, გმირი და რაინდია. ამ აზრით, კვაჭი-ტრიქსტერი ანტიგმირი და ფსევდორაინდია, თუმცა განუწყვეტლივ მიგვანიშნებს იმ ადგილზე, რომელიც გმირს ეკავა კულტურის ტექსტში (გავიხსენოთ, თუნდაც, კვაჭის „მმათა რაინდული ორდენი“ – მკაცრ ურთიერთმხარდაჭერაზე დაფუძნებული, მკაფიოდ განაწილებული საქმით, იერარქიით, ძმობის ფიციით და კვაჭი – ბელადი). შეიძლება ითქვას, რომ სოციოკულტურული რეალობიდან გაძევებული რაინდი ტრიქსტერის სახით განაგრძობს არსებობას ტექსტში. გმირის ხსოვნა ტრიქსტერის მეშვე-

ობით ცოცხლობს. იგი ოპოზიციის ის წევრია, რომელიც დაკარგულზე მიუთითებს.

როგორ ხედავს მას ჯავახიშვილი და როგორ აფასებს პერსონაჟი საკუთარ თავს? ეს ორი პოზიცია ძალზე საინტერესო წერტილებში გადაკვეთს ერთმანეთს. ზემოთ ვთქვით, რომ ტრიქსტერი შემოქმედია. ფაქტობრივად, კვაჭი ისტორიის შემოქმედად ხედავს თავს იმ წუთიდანვე, როცა საკუთარ სახელს - იდენტობის უმთავრეს ნიშანს უარყოფს და ნაპოლეონ აპოლოგინს ირქმევს, ანუ ისტორიისა და მითის შეუღლების ნაყოფად ასაღებს თავს. ეპიზოდში, რომელიც საიმპერატორო კარზე მომხდარ საიდუმლო შეხვედრაზე გვიამბობს, უკვე მწერალიც არაორაზროვნად მიაკუთვნებს თავის გმირს ისტორიის ერთ-ერთი შემოქმედის სტატუსს ვინმე ანონიმი-ს სახით. ჯავახიშვილი ისტორიას „ასწორებს“ ლიტერატურით, რადგან, მისივე თქმით, ისტორია „ყოველთვის ტყუის“, ის „უჯიათი ბავშვია“, ანუ ინფანტილური, მკაფიო ცნობიერებას მოკლებული ზრდადაუსრულებელი არსება, რომელიც უნდა „დასერიოზულდეს“, „გაიზარდოს“ და ჭეშმარიტი მნიშვნელობა შეიძინოს ლიტერატურაში და მისი მეშვეობით. მწერალი თავისი ტრავესტული ეპოქის ახალ ისტორიას წერს, რომლის მთავარი გმირიც ტრიქსტერია, რადგან ეს ეპოქა კვაჭისნაირთა შემოქმედებაა, მათი აქტიურობის ნაყოფი, ისეთივე „ჭრელი“, როგორიც თავად კვაჭია. ტრავესტულ დროში კვაჭი ბელადი და რაინდია: „მას, ძღვეამოსილ რაინდს“... (ჯავახიშვილი 1960: 332); „საცა ბელადი, ჩვენც იქ ვიქნებით“ (ჯავახიშვილი 1960: 307).

იმ დიდ ქაოსში, რომელსაც იმდროინდელი რუსეთის იმპერია ერქვა, კვაჭი პირველხარისხოვანი მოთამაშეა: „ჩვენი მორგანი“, „უდიდესი ფინანსისტი“, „გულუხვი მეცენატი“. „პიარიც“ ეხერხება, იმპერიის ფაქტიურ მმართველთა გულსაც იგებს და ვეებერთელა თანხებსაც განაგებს. სწორედ ამიტომ, მწერალი კვაჭის ხელით უსწორებს ანგარიშს რუსეთს, „სალოსების კლასიკურ ქვეყა-

ნას“ – დიდ სოციოკულტურულ გაუგებრობას, სადაც მართლმადიდებლურ ეკლესიებს თაღლითი ებრაელი კომერსანტები აშენებენ, იმპერიის ბედს კი რასპუტინები წყვეტენ.

ირაკლი აბაშიძე იხსენებს, რომ რომანის გამოქვეყნებისთანავე თბილისურ ოჯახებში, თურმე, არ წყდებოდა საუბრები ნიკოლოზ II კარზე რასპუტინის წლებში დატრიალებულ ინტრიგებსა და ავანტურებში ქართველ დიდგვაროვანთა მონაწილეობის შესახებ: „ამ დროს ამოტივტივდნენ გვარები ივანე ნაკაშიძისა, ალექსანდრე ერისტოვისა, ალექ ამილახვრისა, უჩა დადიანისა, ნიკოლოზ ნიჟარაძისა, ანდრონიკოვისა, შერვაშიძისა, ღუმბაძისა, ორბელიანისა, თარხანოვისა. მაგრამ ყველაზე მეტად რასპუტინის სასიძო სიმონ ფხაკაძისა“ („კვაჭი კვაჭანტირაძე“) (აბაშიძე 2003: 86).

პარადოქსია, მაგრამ ტრიქსტერი სწორედ სოციოკულტურული ქაოსის წყალობით იკვრება, მთლიანდება და ძლიერდება: ყოველ დაბრკოლებაზე კვაჭი „გაშტიკინდება“ ხოლმე. იგი ერთადერთ ბოლომდე მყარ სტრუქტურად რჩება ირგვლივ გამეფებულ ამორფულობაში. კვაჭი გადაწყვეტილებების უყოყმანოდ მიმღებია — დაეჭვებულთა შორის, მოქმედია — უმოქმედოთა, დამფრთხალთა შორის, მოძრავია — უმოძრაოთა შორის მიუხედავად იმისა, რომ არც გულადობით გამოირჩევა და არც ჭკუით. ტრიქსტერი პარადოქსია, მაგრამ პარადოქსული ეპოქისთვის ის გმირია, ღვიძლი შვილი და დემიურგია. „დღევანდელ ეპოქას სული არა აქვს, და თუ აქვს, მძულვარებაა მისი სახელი“ — ასე აფასებს მიხეილ ჯავახიშვილი თავის ეპოქას. ამ ფონზე, ცხადია, კვაჭიც „უსულოა“: არასოდეს ეძებს თანაგრძნობას — მხოლოდ გამოსავალს, არავინ უყვარს — მხოლოდ იყენებს, არასდროს არაფერს ნანობს იმის გარდა, რაც და ვინც ვერ დაითრია, ვერ „გააიმაქნა“, ვერ აცდუნა ან გააბრიყვა.

და მაინც: კვაჭის უზნეობა ხანდახან თავშესაქცევი, მახვილგონივრული, სახალისოც კია. ნაწილობრივ, კვაჭის სახეს ამ ორ-

მაგობას მწერლის კომიზში ანიჭებს: რაინდული ესთეტიკა, „რაინდულად“ შესრულებული სისაძაგლე კვაჭის ამაზრზენ უზნეობს სასაცილოდ აქცევს, ამით კი ასატანს ხდის. მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს არ ვღაობთ მის უარყოფით თვისებებზე, კვაჭი მაინც სხვაა, ვიდრე უარყოფითი პერსონაჟი. შესაძლოა იმიტომ, რომ მისი დადებითი მეწვეილე რეალურად არ ჩანს. შეიძლება იმიტომაც, რომ იგი ყოველი საზოგადოების რაღაც ისეთი სულისკვეთების გამომხატველია, რომელსაც არასდროს გასდის ყავლი და რომელიც ძალზე ძლიერადაა მიბმული სასიცოცხლო ინსტინქტზე, უბრალოდ, მხოლოდ სახეს და სახელს იცვლის.

სხვათა შორის, კვაჭის ტიპით მოხიბვლა ერთ-ერთ ბრალდებად წაუყენეს ჯავახიშვილს 1937 წელს, დამატიმრებიდან სამიოდე დღის შემდეგ, როცა „კვაჭი კვაჭანტირაძის თავადასავალს“ (ასე ერქვა რომანის პირველ, 1925 წლის გამოცემას – მ.კ.) უწოდეს „ტიპიური ბურჟუაზიული ყაიდის რომანი... ავანტურიზმის, თაღლითობის, სატყუარობისა და თავალთმაქცობის გაშიშვლებული აპოლოგია“ (დემეტრაძე 2005: 112).

ცხადია, ეს არ იყო აპოლოგია. კვაჭი ცოცხალი მხატვრული სახეა და ჯავახიშვილიც მხოლოდ გვიჩვენებს, არაფერს გვეუბნება პირდაპირ. ეს მისი მხატვრული მეთოდია. კვაჭის სახის ეს ხიბლი, სანამ რაციონალურ-ეთიკური განსჯა ჩაერთვება, აშკარაა და როგორც ზემოთაც ვთქვით, მას, ნაწილობრივ, სახის ესთეტიზაცია (კომიზში) ქმნის. მეორე მხრივ, ესაა ადამიანის ამ ტიპის უჩვეულო სიცოცხლისუნარიანობა, სიცოცხლით ტკობის აბსოლუტური ღირებულების აღიარება ყველა სხვა ღირებულებასთან შედარებით. სწორედ სიცოცხლის ეს განსაკუთრებული, მიშველი და აულაგმავი ინსტინქტი მართავს კვაჭის ხასიათს და ქცევას. ამიტომაც ამაზრზენიც და მომხიბლავიც ერთდროულად, მხდალიც და გაბედულიც, რისკიანი და დაუდევარი: „მხოლოდ დაუდევართათვის ღირს სიცოცხლე და მხოლოდ მათ იციან მისი ფასი

(ჯავახიშვილი 2005: 158) ამ შემთხვევაში ჯავახიშვილი მოდერ-
ნისტიც არის და რეალისტიც; „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ მიმ-
დევარიც და ეპოქის მკაცრი, დაუნდობელი მხატვარიც.

ერთი რამ ცხადია: ჯავახიშვილი არ უბრაზდება თავის გმირს.
აქ არც მრისხანებაა და არც სიძულვილი. იგი აკვირდება და თუკი
ვინმეს დასცინის, იმ ეპოქას, რომელშიც კვაჭები ასე ხარობენ; იმ
საზოგადოებას, რომელმაც ისინი გმირის მანტიით შემოსა. ერთ
ჩანაწერში თეიმურაზ ხევისთავს ათქმევინებს: „ჩვენი ცხოვრების
ღერძი და იდუმალება ის არის, რომ ხელისუფლება და ხალხი
ერთმანეთს ატყუებს. ამიტომ დღეს მოტყუება უდიდეს მეცნიერე-
ბად გადაიქცა“ (ჯავახიშვილი 2005: 161) მწერალი დროის სა-
იდუმლოს ამოცნობას ცდილობს, რაინდული ესთეტიკისა და თაღ-
ლითობის მახინჯი სიმბოზის, მისი ზემოქმედების ძალის („უმაღ-
ლი მიიზიდა რაინდული ყოფა-ქცევით“ (ჯავახიშვილი 2005: 338)
მხილება უნდა; მისი „მეცნიერების“, ანუ მიზნებისა და მექანიზმე-
ბის გარკვევა სწადია. ჯავახიშვილის სატირა დროზეა დამიზნე-
ბული, პირდაპირ უყურებს დროის მახინჯ სახეს, კვაჭობის სიცო-
ცხლისუნარიანობისა და გავრცელების საშიშ მასშტაბებს, საზო-
გადოების ყველა ფენის თაღლითურ სულისკვეთებას: „მეუბნებიან,
დღეს კვაჭები აღარ გვყავს. ეს მართალია, რადგან უდაბნოში
კვაჭს რა უნდა, სამაგიეროდ თუმნიანი კვაჭიკო ათასობით მოიპო-
ვება, დიდი კვაჭები კი სულ სხვა ბანაკში უნდა ვეძებოთ (პო-
ლიტკვაჭები)“ (ჯავახიშვილი 2005: 177).

მწერალი თხზავდა ანტიგმირს, რათა გმირი შეეხსენებინა სა-
ზოგადოებისათვის, ქმნიდა ტრიქსტერის სახეს, რათა დაეიწყებულ
რაინდობის იდეალის ხსოვნა გამოეწვია ქართველებში. ის, თუ,
რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო მისთვის ეს ამოცანა, უბის წიგნაკში
აქვს ჩანიშნული: „ვინც ვაჟკაცია, გამოკვლევა დასწეროს ამ თე-
მაზე: ვაჟკაცობის კულტი ქართულ მწერლობაში და ხალხურ პო-
ეზიაში, ეს დედღერძი უნდა აღზდგეს, თორემ სულ დავიღუპებით“

(ჯავახიშვილი 2005: 162). და სხვაგან: „თავადაზნაურობა მოკვდა, იქნებ, სულის არისტოკრატიზმი მაინც გადარჩეს“. გმირის შექმნა ფსევდოგმირების ეპოქაში ძალზე რისკიანი (მხტვრული დამაჯერებლობის თვალსაზრისით) და სახიფათო საქმე იყო. თუკი ნიკოლოტქიფანიძე რაინდის ხსოვნას ისტორიულ სურათებში აცოცხლებდა, ჯავახიშვილმა ანტიგმირებით, ნაკაცარებით დაიწყო: ჯაყოთი, თეიმურაზით, კვაჭით, გივი შადურით და ბოლოს შექმნა გმირის სახე — გლეხი არსენა, რომელსაც სწორედ ის თვისებები მიანიჭა, რომლებიც თავის ხალხში უნდოდა დაენახა.

ტრიქსტერი-კვაჭის მოქმედების კლასიკური სფერო დანგრევაა. ამ აზრით კვაჭი გმირის კონტრასტულ ანაბეჭდს წარმოადგენს. თუკი გმირი დემიურგია, ტრიქსტერი დესტრუქციულია, თუმცა მისი ეს უნარი პერიოდულად და შემთხვევით, უარყოფით წესრიგსაც უტევს ხოლმე (რუსეთის იმპერიის ნგრევა). გმირი ყოველთვის დაკავებულია სამყაროს მოწესრიგებით. ამ აზრით იგი სისტემის, წესრიგის ცენტრში მყოფობს. ტრიქსტერი — ცენტრის აუცილებელი საპირწონე — ააქტიურებს სამყაროს ცენტრიდანულ ტენდენციებს, უტევს ნორმებს, ღირებულებათა სისტემას და თავისი ხან ცინიკური, ხან კი — უკიდურესად გაუბრალოებული შეფასებებით ახდენს მის რეცესიას, მის ადგილას კი საკუთარს ამკვიდრებს (კვაჭის მსჯელობები სამშობლოზე, სიყვარულზე, ზნეობაზე). კვაჭის ქმედების სახე და სახელი „გაიმასქნება“, ცრუსაქმიანობა ანუ იმის კეთება, რაც წესრიგს არღვევს და არეულობა შემოაქვს. კვაჭის უსახელო ტექნოლოგიები კოსმოსური აქტის საპირისპიროა და სახელიც ამიტომ არ ქვია.

თუკი გმირის ადგილი კულტურის ცენტრშია, ტრიქსტერი ექსცენტრიულია. ისინი აუცილებელ, გარდაუვალ ოპოზიციურ წყვილად რჩებიან მაშინაც კი, როცა გმირი არ ჩანს და საბოლოოდ პერიფერიაზეა განდევნილი. ტრიქსტერი ცენტრის იმიტირებას ახდენს — იცვლის სახელს, იკაზმება გმირის მანტიით, რათა დაშ-

ლილი ცენტრის ადგილი დაიკავოს (გავიხსენოთ კვაჭის აზნაურობა, მისაკუთრებული სახელები, არისტოკრატიული წოდებები). თამაში/სერიოზულობის ოპოზიციის კონტექსტში ტრიქსტერი თამაშის, არასერიოზულობის მხარეს დგას (ბზის კოვზის ეპიზოდი). გმირი რთულ გზებს გადის, არ იიოლებს ცხოვრებას, ემსახურება კანონს და კოდექსს (რაინდულს ან სხვ.). ტრიქსტერს იმედგაცრუება, შფოთი და არეულობა შეაქვს რეალურ წესრიგში და ამას თამაშითა და ელემენტარული ენერგიებით ახერხებს. გმირს დაბრკოლებად ექცევა თავისი კულტურულობა, ტრიქსტერს — საკუთარი უკულტურობა უხსნის ხელ-ფეხს. გმირი ქმნის და განამტკიცებს კულტურულ ტრადიციას, შორიდან მოსული ტრიქსტერი კი მას შლის, ორაზროვნებას ანიჭებს. ტრიქსტერი გმირის პაროდიაა, მაგრამ, იმავდროულად, ამ პაროდირებით ემსახურება კიდევ მას. გარკვეული აზრით, ტრიქსტერი სრულად უფერულია, ორდინალურია, მაგრამ ამითაც გმირის სახით სიღრმესა და განსაკუთრებულობას გამოკვეთს. ტრიქსტერი პროფანული პერსონაჟია, რომელიც გმირის საკრალურობას უსვამს ხაზს.

ტრიქსტერის სიცოცხლისუნარიანობის ხარისხი გაცილებით მაღალია, ვიდრე გმირისა. გმირს არ შეუძლია მიზნის მისაღწევად ყველა მეთოდის გამოყენება, ტრიქსტერი კი ისაა, ვისთვისაც ბედისწერად არასოდეს იქცევა დიდსულოვნება და კეთილშობილება; ვისთვისაც ხერხი ყოველთვის სჯობია ღონეს, ნამძრახი სიცოცხლე — სახელოვან სიკვდილს, მსოფლიო გეოგრაფიული სივრცე — საკუთარ სამშობლოს და ა.შ.

ტრიქსტერი ტრავესტული დროის ილუზიონისტია, რომელიც, როგორც ვთქვით, რაინდის მანტიას ირგებს. ტრიქსტერის ოინბაზობები (თამაშის წესები) ჩვეულებრივი ადამიანებისთვის არა მხოლოდ მიუღებელი, არამედ წარმოუდგენელიც კია. ამიტომ ატყუებს ასე იოლად ვოლკოვის ქვრივს, ინტელიგენტ მამა-შვილს, თვით სამეფო კარის გაქნილ მოხელეებსა და უდიდეს მაქციას —

გრიშკა რასპუტინს. სხვათა შორის, ტრიქსტერი ყოველთვის ლაპარაკობს გმირზე, მიუხედავად იმისა, არსებობს თუ არა საერთოდ გმირი. თუ გმირი ვინმეს ახსოვს, ეს ტრიქსტერია. თავისი ქცევით, სიტყვით, ნიშნებით, სიზმარშიც კი — იგი უნებლიედ ახდენს გმირის (კვაჭის შემთხვევაში — ტარიელის, ავთანდილის) კომენტირებას. ტრიქსტერის ტოპოსი, რაინდის მსგავსად — მთელი მსოფლიოს გეოგრაფიული სივრცეა; კვაჭისთან კი აქცენტირებულად: სამეფო კარი, დიდი ქალაქები, რესტორნები და... საწოლი.

თუმცა ტრიქსტერი გმირს არ ასახელებს, მაგრამ ავტორმა ზუსტად იცის, ვინ დგას პერსონაჟის უკან, ვისი ხსოვნა უკარგავს მას მოსვენებას და შემოაქვს კიდეც ტექსტში ეს ფარული მეტატექსტი ხან პირდაპირი ციტირებით, ხან კი ნიშნების, ქვეტექსტებისა თუ მინიშნებების სახით. ეს მეტატექსტი „ვეფხისტყაოსანია“. ჯავახიშვილის ტექსტისთვის „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენს მესაფუძვლე კულტურულ კონტექსტს, შეცვლილი, თუმცა ჯერ კიდევ შენახული მნიშვნელობებით, რომლის შემოტანას ტრიქსტერი, როგორც ტექსტი-ინტერპრეტატორი თავის სასარგებლოდ ცდილობს. იგი (კვაჭი) თითქოს ამ კონტექსტთანაა მიბმული ჯაჭვით და არა მარტო იმიტომ, რომ არევ-დარევა, გაურკვეველობა მისი სტიქიაა, არამედ იმიტომაც, რომ საკუთარი მნიშვნელოვნება დაამტკიცოს, ისტორიული კულტურული კონტექსტით მიაჩუმათოს, გადაფაროს საკუთრივ მისი კონტექსტის უკულტურობა. მაგრამ ძველ კონტექსტს, უნებლიედ, თავისი საკუთარი გმირის კვალი და ანაბეჭდი, ანუ ხსოვნა ახლავს. ამ კონტექსტს გარეშე კვაჭი არარაობაა, ერთი მარტივი ცრუპენტელა: ანგარებიანი, მშიშარა სუტენიორი.

რაინდი ყოველთვის ტოვებს კვალს, რადგან ერთგულია – სუვერენის, სატრფოს, დროის, ნორმისა და კულტურის. ტრიქსტერი კვალს არ ტოვებს, რადგან არსად არ რჩება (მასზე მარტო ჭორები დადის). სულით დაუმძიმებელი სხეულით სულ ზედაპირზე

სრიალებს, სულ „ზღვარზეა“. მიუხედავად იმისა, რომ ყველგანაა, იგი არავისთან არ იდენტიფიცირდება, ლანდივითაა. **რაინდული კონტექსტის გარეშე ის არ ჩანს.** ამ კონტექტთან გადაძახილია რომანის თავების დასათაურება („ამბავი კვაჭის დაბადებისა“; „აქა ამბავი უმაღურ სამშობლოდან გადახვეწისა“; „აქა ამბავი... მრავალთა საგმირო საქმეთა“ და სხვ..) და სიუჟეტის კომპოზიცია. ახალი ამოცანიდან გამომდინარე, მიხეილ ჯავახიშვილთან რაინდული რომანის სიუჟეტური დაძახულობა შესუსტებულია, თხრობა მიზნისკენ (კულმინაციისკენ) არ მიემართება ასეთის არასებობის გამო. ამბის განვითარებას ტრიქსტერული თავგადასავლების რიტმულად უცვლელი თხრობა ჩაენაცვლება. ჩნდება ერთ წრეზე ტრიალის აღქმა. ჯავახიშვილი ბოლომდე ასრულებს თავის მხატვრულ ამოცანას კვაჭის დაქორწინებით საროსკიპოს მეპატრონე ბებერ „დედილოზე“ (ინტერტექსტუალური გადაძახილი ვეფხისტყაოსნის ფინალთან: „ამბავი ძველი სიყვარულის განაღდებისა, კვაჭის დაოჯახებისა და ამბავთა დასრულებისა“). შემთხვევითობა ისევე იკავებს აუცილებლობის ადგილს, როგორც თაღლითობა და ღალატი – მოვალეობის, ფიცის, ერთგულების, რაინდული კოდექსის ადგილს. ტრიქსტერს უშრომელს ვერ უწოდებ, მაგრამ მისი საქმიანობა „გაიმასქნება“; კვაჭის „გზებზე სუფრის გადაფენა“ თუ არა, რესტორნების დახურვა ნამდვილად უყვარს. თუ მდიდრისგან წართმეულს ღარიბებს არ ურიგებს, სამაგიეროდ ძმაცაცებსა და საყვარლებზე „ზრუნვა“ „ეხერხება“ (მათ შორის, მკვლელობაც, გაცურებაც. გაქირავებაც). ერთი სიტყვით, თავისდა უნებურად, ტრიქსტერი მცველი და შემსხენებელია იმისა, რაც დაიკარგა. რაინდული ტექსტი ჯავახიშვილის ანტიგმირს სამაგიეროს იმით უხდის, რომ ტრიქსტერი ამ კულტურიდან საბოლოოდ ვერაფერს იჩემებს. კვაჭის განუწყვეტლივ თან სდევს რაინდის სარკასტულად მომღიმარე აჩრდილი.

კიდევ ერთი კონტექსტი — რომანტიკული კონტექსტია, რომელშიც კვაჭი თავის ზმანებებში მერანზე (სწორედ ბარათაშვილის „ჰუნეზე“) ამხედრებული შედის. ასე რომ, ტრიქსტერი-კვაჭი ამ ორი კონტექსტის — რაინდული და რომანტიკული — კულტურული კონტექსტების მნიშვნელობადაკარგულ, გროტესკულად დეფორმირებულ ინტერტექსტს წარმოადგენს. იმას, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი იყო მწერლისათვის ეს კონტექსტი და რატომ „მოსინჯა“ იგი კვაჭისთან დაკავშირებით, შემდეგი ჩანაწერი მოწმობს: „მხოლოდ ქართულ ფოლადურ რომანტიკას შეუძლიან სავსებით განგვეკურნოს“ (ჯავახიშვილი 2005: 162).

თუმცა ყველას თავისიანად და შინაურად ეჩვენება, ტრიქსტერი მუდამ „სხვაგანაა“. იგი სხვაგან ყოფნის ნიშანია. კვაჭი არასოდეს ეკუთვნის იმ სივრცეს და იმ ადამიანებს, რომლებთანაც საქმეს იჭერს: არც იმ სოციალურ ჯგუფს, რომლის წარმომადგენლადაც თავს აცხადებს, არც იმ ქალაქს, რომელსაც იპყრობს, არც იმ ქალს, ვისი გულისთვისაც დედამიწის ერთი კიდიდან მეორემდე ღარბის. მისი მაიდენტიფიცირებელი ნიშანი, მისი ამოსაცნობი კოდი სასიცოცხლო ინსტინქტი და ეგოა — უსასრულო სურვილებით, სიამოვნებისა და ძალაუფლებისაკენ ლტოლვით. ის მუდამ სხვის სივრცეში თამაშობს („ჩალიჩობს“, „ანადღებს“, „აიმასქნებს“ — მ.კ.) — ისტორიის მეგზური, საზოგადოების შუაგულში „მოხეტიალე“ ნიღბიანი ცრუპენტელა და თაღლითი, რომლის სახეც ისეა მიზრდილი ნიღბთან, რომ განცალკევება შეუძლებელია.

ყველაფერი, რაც რომანშია, ტრავესტირებას ანუ კარნავალურ გადაცმას, სახის შეცვლას, ნიღბის აფარების პრინციპს ემორჩილება: რასპუტინის მკვლელობის სცენა „სასიძოს მოკვლისა“ და იმავდროულად ჭაშნაგირის მკვლელობის ალუზიას იწვევს. იმპერატორისა და იმპერატრიცას („ბატუშკა“ და „მატუშკა“) საიდუმლო წვეულება კვაჭის მონაწილეობით ინდოეთის კარზე მომხდარი ინციდენტის შორეულ ასოციაციას ბადებს. საიდუმლო სერობის,

ოსმალეთის ფრონტის სცენების, ნაცნობი კულტურული და ლიტერატურული ტექსტების ცალკეულ ფრაგმენტთა გადათამაშება, ისტორიული ფაქტების, დოკუმენტური მასალების ჩართვა რომანის ტექსტში, თვით მწერლის გამოყვანა რომანის პერსონაჟად და ავტორისა და კვაჭის ურთიერთგაცნობა, მასთან ავტორის პირდაპირი დიალოგი — ეს ყველაფერი და მრავალი სხვა მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ლიტერატურული თამაშების არსენალიდანაა. კვაჭის ცხოვრების გზა — დაბადებიდან დაქორწინებამდე, მისი თავგადასავლების საგანგებო დასათაურება „ვეფხისტყაოსნის“ კვალობაზე, ენის „სახარებისეული“ გარდაქმნა რომანის ბოლო თავებში, ტრიქსტერის შორეული ინტერტექსტის — შუასაუკუნეების რაინდული ტრადიციისა და კიდევ უფრო შორეული კონტექსტის — სახარების პროფანაციას აღწერს.

„ბედი-მღვერის“ კონცეპტი, რომელიც მ. ჯავახიშვილის არაერთ მოთხრობასა და რომანში გვხვდება, „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ „ბედის მღვერის“ კონცეპტად გარდაისახება და ეს პრინციპული, კონცეპტუალური მნიშვნელობის ცვლილებაა. გმირს საბედისწერო განსაცდელს უმზადებს ბედისწერა — „ქამანდიანი ბედი“, ფატუმი, მორა ანუ ბოროტი განგება. ტრიქსტერის თავგადასავლებსა და ავანტურებს კი ფორტუნა ანუ ილბალი ხელმძღვანელობს, ე. ი. არსთაგამრიგის კეთილგანწყობის, განგების მხარდაჭერა წარმართავს. ბედის მღვენელი, მასთან მოთამაშე და მისი მხარდაჭერის მოიხედე, რაინდის ნილაბაფარებული ავანტურისტი — ასეთია ახალი, მოდერნისტული ეპოქის პროტაგონისტი, სიცოცხლის მძლავრი ინსტინქტითა და მოპოვების ჟინით შეპყრობილი ქართველი ტრიქსტერი.

კვაჭი საშიშია. ცნობილია: იმისათვის, რომ შიშმა ძალა დაკარგოს, იგი სასაცილოდ უნდა იქცეს, ანუ დაკნინდეს. რომანის ფინალში სწორად ასეთ კვაჭის ვხედავთ: მწერალი ირონიულად, მაგრამ თითქოს თანაგრძნობით ეხმიანება თავის მოწყენილ, ასპა-

რეზის გარეშე დარჩენილ „რანდს“: „მაშ რა გინდა კვაჭანტირაძე? მუდმივი ხეტიალი? მარადიული დევნა ბედისა? უთავბოლო სირბილი და ქროლა ქვეყანაში? მაშ რა გინდა, რა? შენც არ იცი. მესმის შენი, კვაჭიკოვ! მესმის და ვიცი“ (ჯავახიშვილი 1960: 419).

რა იცის მწერალმა და ვის ეკუთვნის ეს თანაგრძნობა – რანდს თუ ტრიქსტერს, დაკარგულ გმირს თუ იმას, ვინც ისტორიისა თუ ბედიწერის გადაწყვეტილებით მის ადგილას აღმოჩნდა? ან, იქნებ, ტრიქსტერს მხოლოდ ითმენენ და ისიც იმიტომ, რომ რანდის „ემორიალური სივრცე“ საბოლოოდ არ დაცარიელდეს?

გლობალური სოფლის უსასრულო სივრცეებში მონავარდე ბედის-მადიებელი, ყველა ხალხისა და ყველა კულტურის (სინქრონულ და დიაქრონულ ჭრილებში) მომხმარებელი, მოხერხებული და მიზანმიმართული, ჰედონისტი და არა ესთეტი, არც ინტელექტუალი და არც მეოცნებე, არამედ ქურდი, მკვლედი, თაღლითი და პოლიტიკოსი – ასეთია XXსაუკუნის ანტიგმირი – ტრიქსტერი, რომელიც რომანის დასასრულს ჩუმად დარდობს და რაღაცას ელოდება. იქნებ, ახალი სპექტაკლის წამოწყებას გეგმავს? ან იქნებ ქართველი ტრიქსტერი ბედს კი არა, საუკუნეებში დაკარგული მეწყვილის გამოჩენას ელის? ავტორის ფინალური ფრაზა „მესმის და ვიცი შენი, კვაჭი“ —საუკუნეს წვდება. მწერლის გამჭოლი მზერა და ხმა გაფრთხილების ინტონაციას შეიცავს.

დამოწმებანი:

აბაშიძე 2003: აბაშიძე ი. *ზარები ოცდაათიანი წლებიდან*. თბ.: „ინტელექტი“, 2003.

ასათიანი 2002: ასათიანი გ. *ნიკო ლორთქიფანიძე. თხზულებათა თხტომეული*. ტ.3. თბ.: „ნეოსტუდია“, 2002.

დემეტრაძე 2005: დემეტრაძე დ. *მჯავახიშვილის მოღალატური საქმიანობის შესახებ. 17.08.1937*. „ლელოვარი“. თბ.: „ლიტერატურული მატთანე“, 2005.

ჯავახიშვილი 1960: ჯავახიშვილი მ. *რჩეული თხზულებანი*. ტ. III. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1960.

ჯავახიშვილი 1989: ჯავახიშვილი ქ. *მიხეილ ჯავახიშვილი*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1989.

ჯავახიშვილი 2005: *მიხეილ ჯავახიშვილის უბის წიგნაკებიდან. „ლეულარი“*. თბ.: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურული მატრიცა“, 2005.

სსკპ ლიტმრატურა:

თეთრუაშვილი ლ. ღირებულებათა გადაფასება მიხეილ ჯავახიშვილთან, ანუ კვაჭი ჩვენს თანამედროვეს. „საუნჯე“, №3-4, 2002.

Кереньи К. Трикстер и древнегреческая мифология. <http://ec-dejavu.net/t-2/Trickster-3.html>

Шильман М. Трикстер, Герой, его Тень и ее заслуги. <http://abuss.narod.ru/texthtml/trickster.htm>

Юнг К. Психология образа трикстера. В кн.: Душа и миф: шесть архетипов. Киев: 1996.

რუსუდან ბურჯანაძე

*ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

ნიკო ლორთქიფანიძე – ადამიანის უფლებათა დამცველი

მიუხედავად დიდი აღმშენებლობისა, XX საუკუნე საკმაოდ სევდიანი და ტრაგიკული საუკუნეა – გაუთავებელი ომებით, რევოლუციებით, მასშტაბური თუ ლოკალური აგრესიითა და მისი შედეგებით. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილებაც ჩნდება, თითქოს, ყველა თუ არა, ადამიანთა მნიშვნელოვანი ჯგუფი მარცხენა ხელით აშენებს და მარჯვენათი ანგრევს. ამ გაუგებრობის შედეგი კი, უპირველეს ყოვლისა, ნგრევას გარიდებულ, ფერფლს შეფარებულ, სულგამოცლილ ადამიანთა უკუჩვენებელი ტკივილია, რასაც ხან „დაკარგული თაობის“ სინდრომი უწოდეს, ხან ნიცშეანური ზეკაცის საძებნელად გაუყენეს შარავზას. ყველაფერ ამას კი ობლად დარჩენილთა, სიყვარულის გარეშე გაზრდილთა ზნეობრივი კომპრომისისა თუ კატეგორიულად უკომპრომისობის კომპლექსი დაერთო თან.

ასეა თუ ისე, ფაქტია: გლობალური თუ ლოკალური კატაკლიზმების დროს ერთეულები ინარჩუნებენ ადამიანურ სახეს, დანარჩენები ამ სახეს ან კარგავენ, ან, მღუმარე სასოწარკვეთაში მყოფნი, საკუთარ სამშობლოში აგრძელებენ ეამიგრანტებად ცხოვრებას.

ამ მცირერიცხოვან, გონიერ, ზნეობრივ და უკომპრომისო ადამიანთა კატეგორიას ეკუთვნიან მიხეილ ჯავახიშვილიცა და ნიკო ლორთქიფანიძეც. პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ სწორედ ამ ნიშნით გამოარჩიეს და დანარჩენებს (იგივე სახადი რომ არ

შეჭყროდათ) სამუდამოდ მოაშორეს ჯავახიშვილი. მაგალითის ძალა ხომ ძალიან გადამდებია...

ჩეხოვი ამბობდა, პროვინციალიზმი გეოგრაფიული მდებარეობა კი არა, სულის მდგომარეობააო. შეუძლებელია, არ დაეთანხმო. პროვინციალმა სულ ორი ნაცვალსახელი იცის. პირისა – „მე“ და კუთვნილებითი – „ჩემი“. ასევე, ორი ზმნა: „მინდა“ და „მეკუთვნის“. სხვასაც თუ უნდა და ეკუთვნის რაიმე, ამაზე პროვინციალი ნაკლებად ფიქრობს და იწყება ძალაუფლების, ქონების, სიცოცხლის ხელყოფაც კი. ხოლო, თუ რაოდენობრიობა თვისობრივად იქცა, ერისგან, საზოგადოებისგან, კაცობრიობისგან, ბრბოს გარდა, აღარაფერი რჩება.

ამ კატასტროფას უპირისპირებს დღეს არსებული, ადამიანთა უფლებების დამცველი უამრავი ორგანიზაცია, რომელთა უპირველესი საზრუნავი გრანდიოზული აღმშენებლობების მიღმა ვერშეჩნეული, უძღები აგრესიის შედეგად ტრაგედიული თუ, უბრალოდ, განგებისგან განწირული ადამიანის დახმარებაა.

ამავე კატასტროფას უპირისპირდებოდა რაფინირებული, გონიერი და კაცთმოყვარე მწერალი ნიკო ლორთქიფანიძე მთელი თავისი შემოქმედებითა თუ პიროვნული ქმედებით.

ჰაინე ამბობს: „ადამიანი ქვეყნიერებაა, რომელიც მასთან ერთად იბადება და კვდება. თითოეულ სამარხში მარხია მთელი ქვეყნიერების ისტორია“.

ნიკო ლორთქიფანიძე მოთხრობაში „დადიანის ასული და მათხოვარი“ წერს: „გამხდარ თხას, დაკოჭლებულ ცხენს, ჩახმახმოტენილ თოფს ფასი ეკარგება. ადამიანის ფასი კი არაფრით განიზომება, სამეგრელოს მთავრობას უბოძებს მას ღმერთი თუ დადიანის მელორეობას დააკისრებს... ადამიანი არც იყიდება, არც იცვლება. ის შეუფასებელია, ის ერთია, მხოლოდ ერთი“.

მწერალი მუდამ იყო ამ ერთადერთი და განუმეორებელი ქვეყნიერების ქომაგი ან მონაღვლე. „მონაღვლე“ საბას ლექსიკონში

დამცველს, ჭირისუფალს ნიშნავს. ამ დამოკიდებულების დასტურია ლორთქიფანიძის მთელი შემოქმედებაც. იქაც, სადაც ის ამბობს, დიდებული ადამიანები უძეგლოდ იკარგებიანო („თავსაფრიანი დედაკაცი“) და იქაც, სადაც გლახა, მათხოვარი, არსება („დადიანის ასული და მათხოვარი“) ღირსების გრძნობის გაღვიძებისთანავე ადამიანად, პიროვნებად იქცევა.

განა რა იყო ჩემში ისეთი, რამაც დადიანის ასული შეაჩერა, ცხენზე შემისვა და ომს გამარიდაო, დაფიქრდა აქამდე ყველასაგან შეუმჩნეველი არსება. მე ხომ არც ლამაზი ვარ, არც – ახალგაზრდა, არც მდიდარიო?!.. და დიდი წვალეების შემდეგ მიაგნო იმ ერთადერთ და სწორ პასუხს, რამაც ღირსება დაუბრუნა, ადამიანად, პიროვნებად აქცია და შეადლებინა, აქეთ ეცა პატივი მისი სიცოცხლის უფლების გადამრჩენისთვის. პასუხი კი სულ უბრალოა: ისიც ადამიანია!

თავსაფრიანი დედაკაცისადმი მიძღვნილი ძეგლის მართებულობაში დასარწმუნებლად კი ქუჩაში გაგდებული, შვილების აზრით, ფუნქციადაკარგული დედის უკანასკნელი დეპეშაც კმარა. „წაველი სალოცავათ. ნულარ მეძებთ“. ღირსებააყრილმა ისევ შვილების ღირსება დაინდო, სასიკვდილოდ გაწირულმა ისევ მათი ადამიანური სახის შენარჩუნების ვალდებულება იკისრა. გასაოცარი სულიერი სიმაღლეა. თუმცა ხშირად ამბობენ, განა ისეთი რა მოხდა, ჩვენც ხომ ხშირად (ოჯახში მაინც) ათასგვარ რამეს ვეუბნებით ერთმანეთს, მერე რაო?!.. დიდი ამბავი, „შეგენანა“, „სადირალი პატივი“ შვილმა აკადრა, უცხომ ხომ არაო“?

ამ კითხვებსა და სიტყვის მაგიურ ძალაზე ბიბლიაცა და ფსიქოლინგვისტიკაც ჩემზე უკეთ გასცემენ პასუხს. მე კი მარტივად ვიტყვი: თითოეულ ბგერას, ბგერათომპლექსს, სიტყვას, სიტყვათა თანამეზობლობას გარკვეული სიხშირე გააჩნია, გარკვეული ენერგეტიკა, რაც აცოცხლებს ან კლავს ისევე, როგორც – ლოცვა და წყევლა.

ამ თეზის დასტურია ნ. ლორთქიფანიძის ერთ-ერთი საინტერესო მოთხრობა „შელოცვა რადიოთი“, სადაც მოთხრობის გმირი ქალის ნამდვილი სახელი „ელპიდე“ (იმედი) დიდუდას ლოცვანში რჩება, ხოლო ემოციებს აყოლილი, სახელ და სახედაკარგული მშვენიერი ელი, ვიღაც ინგლისელის „წყალობით“, ემიგრანტი ხდება. მწერალი ჩვეული ლაკონიზმით, დეტალებზე ყურადღების გამახვილების გარეშე, გვიამბობს ელის თავგადასავალს ევროპაში, მისი გაურკვეველი ურთიერთობის ამბავს ჰექსლი-ბრომლეისთან. გაკვრით ახსენებს, რომ მან სამშობლოში მოხუცი მამა და შვილი დატოვა, რომ ორი უიღბლო ქორწინების შემდეგ ევროპა დააგემოვნა, უმდიდრესი თაყვანისმცემლებიც შეიძინა და ა. შ. ერთი სიტყვით, ელის დღეს ყველა პირობა აქვს „საუკეთესო ცხოვრებისთვის“. და, მიუხედავად ამისა, როგორც კი იღვიძებს მასში დროებით მიძინებული ღირსების გრძნობა, იწყება იდენტიფიკაცია სამშობლოსთან, იქ დარჩენილებთან, დიდუდას ლოცვანში მყოფ იმედთან... ელის უკუჩნებელი სახადი შეეყრება – „ნოსტალგია“, რაც უცხო სიტყვათა ლექსიკონში ასე განმარტებული: უძძიმესი სენი სამშობლოში ვერდაბრუნების გამო. ელი უკიდურეს ქმედებაზე მიდის და ერთადერთ გამოსავლად გველებთან ცეკვა მიაჩნია. მით უფრო, რომ მას აღარ სურს ვალში დარჩენა ვინმე ბრომლეისთან, კაცთან, რომელიც არაფრად უღირს. მან უნდა დაიმსახუროს წასვლა, მოიგოს ნაძლევი. რის ფასად? თუნდაც – სიკვდილის...

ელისა და გველების ცეკვის ეპიზოდი, გარდა იმისა, რომ კიდევ ერთხელ ადასტურებს ღირსებააყრილი ადამიანის გააღამიანების, ღირსების დაბრუნების, პიროვნებად ქცევის უცილობელ ფაქტს, ერთ-ერთი საუკეთესო ფერწერული ტილოცაა იმპრესიონისტული წერის მანერისა, სადაც მწერალი კი არ მოგვითხრობს, არამედ გვიჩვენებს...

სიტყვის მაგიური, ზოგჯერ – მისტიკური – ძალის უძლურება ჩანს ელის უკანასკნელი სურვილის აღსრულებაში, როდესაც გამზრდელი როქსანის ლოცვას რადიოს საშუალებით აწვდიან მომაკვდავს... ელისა და სამშობლოს შორის ჩამდგარმა მანძილმა და დრომ გაწყვიტა ის ორგანული კავშირი, რაც მალამოდ უნდა დაჰფენოდა მის ნაწვალს სულს...

ან, იქნებ, აღარც ღირდა მისი დაბრუნება, ვინ იცის...

განა ერთი და ორი მაგალითი ვიცით გუშინდელ თუ თანამედროვე მიგრანტთა ცხოვრებიდან, ლიტერატურულ გმირთა თუ, უბრალოდ, ნაცნობ-ახლობელთა ყოველდღიური ყოფიდან – გაორებულებმა, უცხოდ ქცეულებმა და სასოწარკვეთილებმა, ველარსად რომ მოიზომეს საკუთარი ადგილი?..

ნ. ლორთქიფანიძის ერთ-ერთი საუკეთესო ნოველიდან „ტრაგედია უგმიროდ“, რომელზედაც ბევრი რამის თქმა შეიძლება, მე გამოვყოფ უკანასკნელ აბზაცს, რომელიც პირდაპირ კავშირშია ჩემ მიერ არჩეულ თემასთან – ადამიანის, ადამიანურობის, ჰუმანიზმის საყოველთაო მორალურ კანონთან და მის დამცველებთან, კერძოდ კი – მეზობლის მიერ გამოთქმულ „წუხილთან“ მას შემდეგ, რაც უბედურმა მამამ სიკვდილის განაჩენი გამოუტანა საკუთარ თავს და ბავშვები უპატრონოდ დაყარა. „რაღა ჩემს ეზოში, ჩემი თოკით ჩამოიხრჩო თავი ამ ოჯახქორმა!“ – იწყებოდა მეზობელი, რომელსაც ამ შემთხვევის გამო გარკვეული დისკომფორტი ელოდა.

სამაგალითო სისასტიკეა, სამაგალითო უსულგულობაც, გამაოგნებელი გულგრილობაც.

საზოგადოების გულგრილობა კი უპირველესი მიზეზია ცალკეულ ადამიანთა ტრაგედიის...

აი, ამ გულგრილობის, უგულისყურობის, სიხარბის, სისასტიკის, უგუნურებისა და, ზოგადად, ისევ პროვინციალიზმის წინააღმდეგაა მიმართული არისტოკრატიული სულის მქონე მწერლისა და მოაზროვნის ნიკო ლორთქიფანიძის მთელი შემოქმედება, რომ-

ლისთვისაც თითოეული არსების ადამიანად, პიროვნებად ქცევა რაფინირებული საზოგადოების ჩამოყალიბებას ნიშნავს და ამიტომაცაა, რომ დღესაც ზარით რეკავს მისი რიტმული პროზით დაწერილი ერთგვერდიანი მინიატურა:

„იყიდება საქართველო!

ყიდის ყველა!

იყიდება ყველგან!“

და თუ ყურს მიუვუგდებთ და გავიგონებთ ამ ძახილს, იქნებ მოგვეცეს შანსი ერთად, საზოგადოებად, სახელმწიფოდ დარჩენისა დღეს, ჩვენი ქვეყნისთვის უძძიმეს ისტორიულ რეალობაშიც...

დაბოლოს, მარკუს ავრელიუსი ამბობდა: „ობობა ამაყობს, როცა ბუზს აბაჟს ქსელში; ვის ბაჭიის დაჭერა ეამაყება, ვის – სარდინისა ბადით, ვის – გარეული ტახის ძლევა, ვის – დათვისა, ვის კიდევ – სარმატის (ბარბაროსთა ტომის). მაგრამ განა ყველანი ყაჩაღებად არ წარმოგვიდგებიან, თუ გამოწველილვით განვიხილავთ მათს სამოქმედო საწყისთ?“

ნონა კუპრეიშვილი

*შოთა რუსთაველის ქართული
ლიტერატურის ინსტიტუტი*

მხატვრული და ეკონომიკური დისკურსის კორელაცია „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით

არსებობს საკმაოდ მივიწყებული საუბრის ჩანაწერი მიხეილ ჯაყახიშვილსა და მწერალ დავით კასრაძეს შორის. ეს არის უალრესად ცოცხალი, ალუზიური ტექსტი, რომელშიც მიხეილ ჯაყახიშვილის არა მხოლოდ როგორც მწერლის, არამედ როგორც პრაქტიკოს-ეკონომისტის შეფასებაა ასახული. დავით კასრაძე: „როგორც ჩანს, შენ უფრო ფინანსისტი უნდა ყოფილიყავი, ვიდრე ბელეტრისტი. როგორ მოხდა, რომ კაიოს* მოპასვანობა არჩიე?“ დასმულ კითხვაზე ჯაყახიშვილი მთელი სერიოზულობით პასუხობს: „შენ ხუმრობ, მაგრამ ვინ იცის, რა ემჯობინებოდა ჩვენი ქვეყნისთვის“. მწერლის ავტობიოგრაფიაც ადასტურებს ზემოვამოთქმულ ვარაუდს, რადგან მასში საკმაოდაა წარმოდგენილი, ასე ვთქვათ, არალიტერატურული საქმიანობის ფაქტები: ავიღოთ თუნდაც 1906 წელი. გაზეთ „გლეხის“ რედაქტორობისათვის სამართალში მიცემული და შვეიცარიაში გაპარული მწერალი პარიზში აღმოჩნდება და, როგორც თვითონვე წერს, „სორბონაში ლიტერატურას, ხელოვნებასა და პოლიტიკურ ეკონომიას სწავლობს“. დროის განსაკუთრებული ნიშანი იმაში მდგომარეობს, რომ სწორედ ამ პერიოდში „თერგდალეულთა“ კვლადაკვალ მოსული ახალი თაობა ჯანსაღი პრაგმატიზმის, „პრაქტიკული ცხოვრების აღლოიანობის“ აუცილებლობას განსაკუთრებული სიმწვავეთ გრძნობს. ამიტომაც ფ. გოგიჩაიშვილი ემიგრაციაში მიმავალ ახალგაზრდას

* ჟოზეფ კაიო – საფრანგეთის ფინანსთა მინისტრი.

საგანგებოდ ურჩევს, დრო უქმად არ დაკარგოს, ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს არ ჩაუღრმავდეს და მთელი ენერგია ეკონომიკის შესწავლას მოახმაროს. იმავე დავით კასრაძესთან საუბარში მწერალი იტყვის: ფილიპე გოგინაიშვილმა გამარაცონალისტაო. სხვადასხვა დროს მიხ. ჯავახიშვილი, მართალაც, გვევლინება როსტოვის დამზღვევი საზოგადოების საოლქო ინსპექტორად; ამავე საზოგადოების რწმუნებულად ამიერკავკასიაში; წითელი ჯვრის საზოგადოების ინტენდანტად; სავაჭრო-სამრეწველო პალატის ერთ-ერთ დამფუძნებლად; ამიერკავკასიის საგარეო ვაჭრობის საფინანსო ეკონომიკური და სალიცენზიო განყოფილების გამგედ; თუმცა სოციალური რევანშის ეპოქაში ინტერესთა ფართო წრე, მაღალი პროფესიონალიზმი და ღრმა აზროვნება არა პატივისცემას, არამედ ეჭვს იწვევდა. ბოლოს ყველაფერი დაახლოებით ისე დამთავრდა, როგორც რომანში „ჯაყოს ხიზნები“ – მწიგნობარი თეიმურაზ ხევისთავი, რომელიც ვაჭრობასა და ფინანსებშიც ერკვეოდა, ჯაყოს დახლიდარობისთვის გაიწირა...

მიხ. ჯავახიშვილის ეკონომიკური დისკურსი ილია ჭავჭავაძის „მოდერნიზატორული პროექტის“ შემადგენელი ნაწილია, მხოლოდ მისი რეალიზაციის გადამწყვეტ ფაზაში, დროის ახალ განსხვავებულ კონტექსტში. ის, რასაც თანამედროვე ილიალოგები „ლიტერატურის წიაღში ახალი საქართველოს შექმნის პროცესს“ უწოდებენ, XX საუკუნის დასაწყისში რამდენადმე კორექტირებული სახით წარმოუდგა ევროპის უნივერსიტეტებში განათლებამიღებულ ახალგაზრდობას, რომელსაც ილიას კვალში დგომა სწირად გადაულახავი პასუხისმგებლობის წინაშე აყენებდა. არჩილ ჯორჯაძე, გერონტი ქიქოძე, მიხეილ ჯავახიშვილი, რევაზ გაბაშვილი, სამსონ ფირცხალავა და სხვები მიუხედავად „თერგდალეულთა“ მიზნებისა და ამოცანების რამდენადმე განსხვავებული შეფასებისა, ზოგჯერ კი მათი იდეების რეცესიის მცდელობისა, ერთიანნი იყვნენ თვით ეკონომიკური ურთიერთობის ეროვნული და პოლიტიკური ცხოვ-

რების საძირკვლად აღიარებისას. საკითხები, რომელიც მთელი სიმწვავეით დაისვა პუბლიცისტიკაში ეკონომიკას, როგორც კულტურის ფორმას, განიხილავდა და მას ახალი ქართველის თვითდადგენის, თვითრეალიზაციის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტად მიიჩნევდა. მათი ნაწილი თავის დროზე ილიას შემოქმედებაში აისახა. მაგ. მამული, როგორც ეკონომიკური ფაქტორი და როგორც მეტაფორა; ცოდნისა და რწმენის მორიგება სეკულარიზაციის კონტექსტში; რაინდზე ვაჭრის გამარჯვების კანონზომიერება ანუ ხმლისა და ფულის ანტინომია; ქალაქი და სოფელი – თეზა და ანტითეზა; ეროვნული და კაპიტალისტური ეთოსის მორიგება; აქტიური ხასიათის, იგივე ფუნქციური ადამიანის, აუცილებლობის სტიმულირება და სხვა. თუმცა სწრაფვა „ფაქიზი ბალანსისაკენ“ (კახა კაციტაძე) პროგრესისტულ იდეებსა და მყარ ფასეულობებს შორის, რომლითაც ილიას სტრატეგია გამოირჩეოდა, ახალ საუკუნეში უფრო ხისტი და პირდაპირი ხდება. ეს ცლილება, უპირველეს ყოველისა, თავად მიხ. ჯავახიშვილის მოღვაწეობის ხასიათს შეეხო. ჩვიდმეტი წელიწადი, რომელიც მან მწერლობის მიღმა გაატარა და სწორი კულტურულ-პოლიტიკური ორიენტაციის დეტერმინირებას მოახმარა, ნათლად ცხადყოფს არა მარტო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არსებული დაპირისპირების ხარისხს, არამედ კონკრეტული ისტორიული მომენტის მნიშვნელობას.

კულტურული იდენტობის პრობლემა, რომელიც ილიამ და მისმა თაობამ „ახალი ისტორიული კონტექსტის შექმნამდე“ გააფართოეს, მიხ. ჯავახიშვილთან უფრო მეტად დეტალიზებული და აქტივიზებულია. ერთ-ერთ პუბლიცისტურ წერილში „პატარა კაცის პატარა ფიქრები“ (1906 წ.) თბილისში სტუმრად მყოფი უცხოელი (სხვათა შორის, ეროვნებით პოლონელი), რომელიც ყველა ნიშნით, ავტორის „ალტერ ეგო“, რეალობის კონდენსირებულ სურათს ასე წარმოგვიდგენს: იგი ხედავს, რომ ქართული კულტურა ცარისტული რუსეთიდან შემოსულ კულტურას დაუმარცხებია, თან

ქართველთა აქტიური ხელშეწყობით. საჭიროა არა მისი აღდგენა, არამედ ახლის შექმნა – „მაგრამ ვინ უნდა შექმნას ეს კულტურა, ეს წყარო, ეს ადგილობრივი ცხოვრება?“ – სვამს კითხვას იდუმალი პოლონელი და ადეკვატურ პასუხსაც იძლევა: „მას ვერ შექმნის ვერც თქვენი გამყიდველი თავადაზნაურობა (ძალა, რომელიც ასე ეიმედებოდა ილიას – ნ.კ.), ვერც თქვენი რადიკალური ინტელიგენცია და ვერც სოციალისტური მუშა ხალხი. არა მგონია, მოიძებნოს სადმე ცოტად თუ ბევრად შეგნებული კაცი, რომელმაც არ აღიაროს, რომ თანამდროვე კულტურას აშენებს და ქმნის მხოლოდ მესამე ელემენტის განვითარება, მხოლოდ ვაჭრობა და მრეწველობა“... (ჯავახიშვილი 2001:246) თავადაზნაურობის შესახებ ჯავახიშვილს „ჯაყოს ხიზნების“ შექმნამდეც ჰქონდა გამოთქმული უკომპრომისო შეხედულებები. მაგ: „ათიოდე თავადიშვილმა უფრო მეტად აზარალა საქართველო ეკონომიურად და პოლიტიკურად, ვიდრე აღა-მაჰმად ხანმა...“ თუმცა აქ თვითკორექცია გახდა საჭირო, რადგან მალე მიხვდა, რომ სოციალ-დემოკრატიული იდეებით მოწამლულ ატმოსფეროში ჯანსაღი კრიტიკა მიზანს შორდებოდა კლასობრივი ბრძოლისკენ მოწოდებად აღიქმებოდა. რაც შეეხება ილიას მიერ თავის ღროზე აღმოჩენილ დისპროპორციას რაინდსა და ვაჭარს ან მრეწველს შორის, მიხ. ჯავახიშვილისთვის აქ ქართული კულტურულ-ისტორიული რეალობის გათვალისწინებით, კონსერუსური ფორმულა აღმოჩნდა მისაღები. „ვאי, იმ ხალხს, ვინც მხოლოდ ვაჭრობს და ვუი, იმას, ვინც მხოლოდ რაინდობს“. გავიხსენოთ, როგორ მოსაზრებას გამოთქვამს ამ საკითხთან დაკავშირებით თავადი – მწიგნობარი თეიმურაზ ხევისთავი, XX ს. დასაწყისის არისტოკრატიული წარმოშობის ქართული ინტელიგენციის წარმომადგენელი: „...ქეჩოდან მოყოლებული ფეხის ფრჩხილამდე აზნაურები ვართ... ყველა შრომას გაურბის... ქართველს სულივით უყვარს ფული, მაგრამ უძირო სიყვარულით სძულს და ეზიზღება ფულიანი კაცი, ესე იგი, ფულის შოვნის ხერხი, ესე იგი,

ვაჭრობა და მრეწველობა. ხოლო, ვაჭრობისათვის და მრეწველობისათვის საჭიროა დიდი თაოსნობა, გარჯა და მომჭირნეობა, ესე იგი, ორის შოვნა და ერთის დახარჯვა. ესე იგი, თავდაჭერილი, დინჯი და ანგარიშიანი ცხოვრება, სულისა და ხორცის დისციპლინა, ესე იგი, შრომა და ნებისყოფა“. და სწორედ აქ გაისმის სერიოზული ბრალდება XIX საუკუნის შუახანების ქართული მწერლობისადმი, რომელმაც ერისთავის, ცაგარელის, ანტონოვის და სხვათა დამხარებით გაამასხარავა ვაჭარი, დათესა ამ საქმიანობის მიმართ ყოველად გაუმართლებელი ზიზღი და შხამი.

განსაკუთრებით საგულისხმო აღმოჩნდა შრომის კულტურის მიმართ მიხ. ჯავახიშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრებანი. ეკონომიკური საკითხებისადმი მიძღვნილ მის პუბლიცისტურ წერილებში ხშირად ფიგურირებს ინგლისი, ბელგია თუ ამერიკა, სადაც სწორედ შრომის სწორი ორგანიზების ხარჯზე გადარჩენილან, სამოქალაქო საზოგადოების მკვიდრი საფუძვლები ჩაუყრიათ. ცხადია, თეიმურაზმაც, რომლის „მსუბუქი კალამი“ ამ თემასაც სწვდებოდა, კარგად იცის შრომის ფასი, შრომის არა ტანჯვად, არამედ სასიამოვნო მოვალეობად აღქმის მნიშვნელობა. იცის, თუმცა თვითონ ყოფით, ყოველდღიურ საქმიანობაში, სრულ უუნარობას იჩენს. კონტრასტი, რომელიც მთელი რომანის მანძილზე ნაკაცარის თეორიულსა და პრაქტიკულ მომზადებას შორის იგრძნობა, ქართული ინტელიგენციისათვის მწერლის მიერ გამოტანილი ვერდიქტის მხატვრული ტრანსფორმაციის ფორმად აღიქმება, რომელმაც გარკვეულ დრო-სივრცულ არეალში „ჯაყოობის“ შეუცვლელი სტიმულატორის ფუნქცია შეასრულა. სამწუხაროდ, ამ რომანში ოთარაანთ ქვრივისა და მისი მეუღლისათვის დამახასიათებელი შრომისუნარიანობის, გიორგისათვის კი საბედისწეროდ ქცეული ნამუსიანი გარჯისთვის ადგილი აღარ არის. იგი ბოლშევიკური „ნგრევის შენებას“ ჩაუნაცვლებია, რაც სავსებით ამართლებს ზაზა ფირალიშვილის მოსაზრებას „თათქარიძეობის“ იგივე ცრუსაქმიანობის (არა-

ადეკვატური ილუზორული თვითშეფასებით) მსგავსი თვისებების მქონე სოციალიზმით ჩანაცვლების შესახებ: „თათქარიძეობა სოციალიზმმა ჩანაცვლა“... (ფირალიშვილი 2005:205). მაშ, სოციალიზმი თუ კაპიტალიზმი? რომელი გზით წავა მრავალტანჯული, მონობისაგან გადაგვარებული ქვეყანა? ილიას დროს ამ კითხვას, ერთი შეხედვით, ნაკლები სერიოზულობით ეკიდებოდნენ. მიხ. ჯავახიშვილი კი თვალნათლივ ხედავს სოციალ-დემოკრატების „მოღვაწეობის“ შინაარსს, იმას, თუ როგორ “მღვრიე ნაკადად შეერივნენ” ისინი ქართული ცხოვრების რის ვაი-აგლახით დაძრულ მდინარებას და აქცენტს, თავისი დიდი წინამორბედების მსგავსად (ილია, ნიკო ნიკოლაძე, ფილიპე გოგიჩაიშვილი) კერძო საკუთრების ხელშეუხებლობაზე აკეთებს. აქაც იგივე ამბივალენტურობაა: მამული, როგორც ეკონომიკური ფაქტორი და მამული, როგორც მეტაფორა. თეიმურაზ ხევისთავს არც ერთი განზომილების მიმართ არ გამოუჩენია თავდადება, არ ჩაბლაუჭებია მამა-პაპის დანატოვარს, არ უცდია საკუთარი ოჯახის მიწის სიყვარულით გადარჩენა. საქართველოს ისტორიით დაინტერესებული უცხოელი მეცნიერი ჯეფრი ჰოსკინგი წიგნში „რუსეთი, ხალხი და იმპერია“ (1955-1917 წწ.) (ჰოსკინგი 2001:53) შენიშნავს: „თავიანთი უფლებების ბოლომდე მიყვანაში ქართველებს განუვითარდა თავისებური ფორმა ნაციონალიზმისა, რომელიც რაგინდ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს – დაფუძნებული იყო მარქსიზმზე... მარქსიზმი პასუხობდა მათ ინტერნაციონალურ და ანტიკაპიტალისტურ მისწრაფებებს“... პოლონელიც, მიხ. ჯავახიშვილის ზემოდამოწმებული წერილიდან, კარგად ხედავს ერთსულოვან გატაცებას სოციალისტური იდეებით... რაც საქართველოს ანომალიური მდგომარეობის გამოვლინებად მიაჩნია (ჯავახიშვილი 2001:247).

მაქს ვებერის მიერ კაპიტალიზმისა და კონფესიების ურთიერთმიმართების კვლევის კონტექსტში კაპიტალიზმის სულის მაკორდინებლად შრომასა და ყაირათიანობაზე დაფუძნებული ეთიკის

მიჩნევა, როგორც თამაზ ვასაძე შენიშნავს თავის წერილში „ორგვარი ცნობიერება“, ანალოგიურადაა გააზრებული „ოთარაანთ ქვრივი“. უქმი სიტყვის კონცეპტი, ქვრივის დამოკიდებულება საქმისაგან დაშორებულ სიტყვასთან, „სიტყვა საქმიანის“ უპირატესობის აღიარების სურვილით, ქრისტიანული მორალითაა განპირობებული. ამ მომენტს სათანადოდ ითვალისწინებენ კიდევ ილიას „სეკულარიზაციულ პროექტზე“ საუბრის დროს, თუმცა ის, რაც იქ მხოლოდ მინიშნებულია, ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი იდეალების კრახით გაწიწმავებული თეიმურაზ ხევისთავის აღსარებაში რადიკალური ფორმით ჩნდება: „ჰო, შრომა, ისევ შრომა და შრომა! ახალი დროის ახალი სარწმუნოება, ახალი რელიგია, ქრისტიანობაზე უფრო მძლავრი, უფრო საჭირო და სასარგებლო. ვინც ეს გაიგო და მას ხორცი შეასხა, გამარჯვებულია, ვინც ვერ მოერია – დაღუპულია. ჩვენთვის კი შრომა უმძიმესი ტვირთია, ღვთის წყევლაა. აი, თურმე სად ყოფილა ძაღლის თავი ჩამარხული! აი, თურმე რა გვკლებია – შრომა და ნებისყოფა, ესე იგი, კულტურა!“ (ჯავახიშვილი 1998:105). ვფიქრობთ, ეს ქართული სოციალ-კულტურული ცხოვრების პერიპეტებში გამოტარებული ახალი იდეოლოგემაა, რომელიც გაუცხოებულ დროსა და სივრცეში აღმოცენდა და ამდენად, სრულიად უნაყოფო აღმოჩნდა.

სრული თანხვედრა ილიასა და მიხეილ ჯავახიშვილის ეკონომიკურ კონცეფციებს შორის გლეხისადმი, „როგორც საზოგადოების ქვედა ფენებში დაგროვილი შემოქმედებითი ენერჯის“ მატარებლისადმი, გამჟღავნდა. „მე თვითონ გლეხი ვარ, სოფელში დავიბადე, გლეხებში გავიზარდე და ძალიან კარგად ვიცი გლეხის ცხოვრება და ვაივავლანი. მამაჩემი დიდიდან საღამომდის მუშაობდა, ოფლში იწურებოდა, წელზე ფეხს იდგამდა და თავისი ცოლშვილისათვის ლუკმაპურს შოულობდა“ – ასე გვაცნობდა საკუთარ მშობელს მწერალი საუკუნის დასაწყისში (ჯავახიშვილი 2001:272). 30-იან წლებში კი დასძენდა: „ხელმოჭერილი ქიზიყე-

ლი იყო, მკლავმაგარი და საკმაოდ შეძლებული. ეხლა მამალ კულაკად ჩაითვლებოდა...“ ამ ორ ამონარიდში სოციალ-პოლიტიკური კატაკლიზმების, კულტურული პარადიგმების ცვლის ხანაში გლეხის, მომავალი საქართველოს ამ ყველაზე საიმედო სოციალ-ეკონომიკური ძალის, რეალური ბედია პროეცირებული. ილიას სწრაფვა, ბატონყმობის გადაგარდნის შემდეგ ქართული მოწინავე საზოგადოება დაერწმუნებინა გლეხის კერძო მესაკუთრედ ჩამოყალიბების აუცილებლობაში, მიხ. ჯავახიშვილის პუბლიცისტიკაში, „მოქალაქეობრივი თავისუფლებისა და ეკონომიკური განვითარების“... მყარ ორიენტირადაა წამოდგენილი. მთავარი იყო გლეხი რევოლუციურ ანუ „სხვის“ ბრძოლებში არ შეეტყუებინათ. მას უპირველესად საკუთარ მიწასთან კავშირისა და საკუთარი მიწისათვის უნდა ებრძოლა. მწერალი საგანგებოდ მიმართავს ირლანდილი გლეხების თავდადების მაგალითებს გამოვლენილს კანონს დაქვემდებარებული და ინგლისელი „ლენდლორდების“ თავნებობისაგან მიწის თავისუფალი განკარგვის უფლებების მოპოვებისათვის გამართულ ბრძოლებში. მწერალი მიზანმიმართულად წარმოაჩენს საქართველოზე არანაკლებ შევიწროებულ, მტრული მეზობლის გარემოცვაში მყოფ ქვეყანას, სადაც ერი თავს სწირავს არა სხვათაგან თავსმოხვეულ უტოპიურ იდეებს, არამედ საკუთარ მიწაზე მესაკუთრის უფლებების განმტკიცებას. სწორედ ამიტომ მიხ. ჯავახიშვილის წერილი „აგრარული რეფორმები ირლანდიაში“ თავისუფლებისათვის ბრძოლის მანიფესტივით იკითხება. „ჯაყოს ხიზნებში“ წარმოდგენილი გლეხები კი მას შემდეგ, რაც თეიმურაზისაგან „ჩვენებული ნეხვის“ შენახვის შესახებ სასურველ ინფორმაციას ვერ იღებენ, ადვილად ერთვებიან ახალი საბჭოთა ადამიანის მიმიკრიულ ორომტრიალში და ჯაყოსა და „ჯაყობასთან“, „ნინიკასა“ და „ნინიკობასთან“ ადვილად მისასვლელ გზებს ეძებენ. ის, თუ როგორ მოსწყდა გლეხი მიწას და როგორ დაადგა ცრუსაქმიანობით, ძველი უპრინციპობით

გატკეპნილ გზას შთამბეჭდავდაა ასახული მოგვიანებით შექმნილ მოთხრობაში „დამპატიჟე“.

მის. ჯავახიშვილის ეკონომიკური და ლიტერატურული დისკურსის კონცეპტუალური ერთიანობა, სხვათაშორის, აბათილებს ამ ბოლო დროს დამკვიდრებულ მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც ქართული მწერლობა მითო-პოეტური ცნობიერების გენერაციის საშუალებად განიხილება. გამოდის, რომ ჩვენ სრულყოფილად არ ვიცნობთ ჩვენსავე კლასიკას. გავიხსენოთ, რამოდენიმე ათეული წლის წინ, როდესაც ტაბუირებული „ჯაყოს ხიზნების“ პერსონაჟები რეჟისორ თ. ჩხეიძის სატელევიზიო სპექტაკლში გაცოცხლდნენ, საზოგადოების დიდი ნაწილის რეაქცია სრულიად უნუგეშო იყო. დღეს ამ რომანს, საბედნიეროდ, სხვა თვალთ ვკითხულობთ და ვრწმუნდებით, რომ ასეთი მნიშვნელოვანი მხატვრული ტექსტის მრავალგვარი რეცეფცია მკითხველის წარმოდგენათა აქტუალიზებისა და კონკრეტიზების ახალ-ახალ საშუალებებს იძლევა. ამასთან ზდება თავად მკითხველის მეორე საკუთარი თავის ფორმირება. მის. ჯავახიშვილი, მიუხედავად იმისა, რომ ყველა დროისთვის უხერხული ავტორია, ტექსტისა და მკითხველის სწორედ ამგვარი ურთიერთობის საშუალებას იძლევა. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, უნდა ვივარაუდოთ, ჩვენ მიერ წარმოდგენილი მოსაზრებებიც, ინერპრეტაციის დაუწერელი კანონის მოთხოვნით, მომავალში კიდევ უფრო დაიხვეწება და შეივსება.

დამოწმებანი:

ბერბენიშვილი 1965: ბერბენიშვილი ნ. *მასალები საქართველოს ეკონომიკური ცხოვრებისათვის*. // ქართული წყაროთმცოდნეობა. თბ.: 1965.

გუგუშვილი 1972: გუგუშვილი პ. *ეკონომიკური ურთიერთობანი ამიერკავკასიაში XIX-XX ს.ს. მიჯნაზე*. თბ.: 1972.

გოგიჩაიშვილი 1902: გოგიჩაიშვილი ფ. *საქართველოს ეკონომიკური განვითარება მე-19 საუკუნეში*. „კვალი“, № 49, თბ.: 1902.

კაციტაძე 2007: კაციტაძე კ. *ილიას ეპოქა და დღევანდლობა*. // ილია ჭავჭავაძე 170. თბ.: 2007.

ფირალიშვილი 2005: ფირალიშვილი ზ. ილია: *ისტორიული კონტექსტი და პიროვნება*. // ილია ჭავჭავაძე 170. თბ.: 2005.

ჯავახიშვილი 1985: ჯავახიშვილი მ. *ჯაყოს ხიზნები*. თბ.: 1985.

ჯავახიშვილი 2001: ჯავახიშვილი მ. *წერილები* (რ. შიშნიაშვილის რედ.). თბ.: 2001.

პოსკინგი 2001: Хоскинг Дж. *Россия, люди и империя 1855-1916 гг.* 2001.

ირმა რატიანი

*შოთა რუსთაველის ქართული
ლიტერატურის ინსტიტუტი,
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

ტექსტის ინტერპრეტაციული შესაძლებლობები. მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“

„ინტერპრეტაცია გაუგებრობით იწყება“, აცხადებდა ჰერმენევტიკული მეთოდის ფუძემდებელი ფრიდრიჰ შლაიერმახერი, შესაბამისად, ინტერპრეტაციის ხელოვნების უპირველეს დანიშნულებად ამ გაუგებრობის თავიდან აცილება მიაჩნდა. გაუგებრობის პირველწყაროდ შემეცნების პროცესის გართულებას ასახელებდა, გადაჭრის გზად კი – მეთოდოლოგიურ დახმარებას, რაც, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობდა გაგების პროცესის გარდაქმნას მეთოდოლოგიზებულ მოვლენად.

ინტერპრეტაცია, თუკი მას აქვს მართებული გაგების პრეტენზია, წარმოადგენს უკვე შექმნილი პროდუქციის თავიდან შექმნის, ანუ *კვლავ-შექმნის* მოწესრიგებულ სისტემას. შლაიერმახერისავე აზრით, არაფერი ღირებული, მათ შორის არც ლიტერატურული ტექსტი, არ იქმნება ავტორის მიერ წინასწარ დადგენილი წესების ფარგლებში, მაგრამ ინტერპრეტატორი, ანუ კვლავ-შექმნელი, რომელიც ახდენს ტექსტის რეკონსტრუქციას მასში გამოკვეთილი თუ ნაგულისხმევი წესების გათვალისწინებით, ხშირად უფრო სწორ ახსნას აძლევს ტექსტის დაფარულ და გაუგებარ შრეებს, ვიდრე ავტორი. ამგვარი, წესებზე დაფუძნებული, რეკონსტრუქცია, ვეღარ ჩაითვლება მექანიკურ პროცესად, ვინაიდან მოიცავს, სულ მცირე, ორ, მეთოდოლოგიურად გამართულ მიმართულებას. ეს მი-

მართულებებია: ა) გრამატიკული, ისტორიული და კომპარატივის-
ტული რეკონსტრუქცია; ბ) ინტუიციური რეკონსტრუქცია.

რეკონსტრუქციის პირველი ტიპი ტექსტს მიიჩნევს შემეცნების
პარადიმატულ ობიექტად. ისევე როგორც თითოეული სიტყვის
შემეცნება ტექსტში დამოკიდებულია წინადადებაზე და, ხშირად,
ფრაზეოლოგიურ კონტექსტზე, ტექსტის შემეცნებაც ფართოდება
მასშტაბური კონტექსტის მიმართულებით: თუ ტექსტი განიხილება
ავტორის კანონებთან მიმართებაში, ავტორის კანონები განიხილება
ლინგვისტურ კანონებთან მიმართებაში, მოცემული ენის ლინგვის-
ტური კანონები განიხილება სხვა ენების ლინგვისტურ კანონებთან
მიმართებაში, ენების ლინგვისტური კანონები განიხილება მათი
განვითარების ეტაპებთან მიმართებაში და ა.შ. და ა. შ. რეკონ-
სტრუქციის ამ ტიპის თანახმად, ინტერპრეტაციის პროცესი შეიძ-
ლება იყოს სასრული, მაგრამ შემეცნების სფერო ამოუწურავი და
უსასრულოა.

რეკონსტრუქციის მეორე ტიპი ინტუიციურია. განსხვავებით
შემეცნების სფეროსგან, რომელიც ამოუწურავი და უსასრულოა,
შესამეცნებელი ობიექტის მნიშვნელობა ყოველთვის განსაზღვრუ-
ლია, ვინაიდან წარმოადგენს კონკრეტული ავტორის შემოქმედების
პროდუქტს მისი მოღვაწეობის კონკრეტულ ეტაპზე. ინტერპრეტა-
ტორი, ცხადია, ვერ მოახერხებს ავტორის მსოფლმხედველობრივი
თუ სტილისტური მანერის სრულყოფილად აღდგენასა და შეთვი-
სებას, შესაბამისად, ინტერპრეტაციის პროცესის წარმართვისათვის
იგი საჭიროებს კონკრეტული მასალის ინტუიციურ წვდომას. რე-
კონსტრუქციის ამ ტიპის თანახმად, ინტერპრეტატორი შემოქმედის
თანაშემოქმედად იქცევა.

სრულიად ცხადია, რომ როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვე-
ვაში, ინტერპრეტაცია დაფარულის შესამეცნებლად წარმართული
პროცესია. და თუ გავითვალისწინებთ მარტინ ჰაიდეგერის მართე-
ბულ შენიშვნას, რომ დაფარულის შესამეცნებლად საკმარისი არ

არის აღწერა, არამედ საჭიროა საფარის ახდა, მივალთ დასკვნამდე, რომ ინტერპრეტაცია მუდმივად მოქმედებს საზღვარზე დაფარულსა და გაცხადებულს შორის.

საინტერესოა, წარმოდგენილი მოდელის ფარგლებში, როგორ სახეს იღებს ტექსტისა და ინტერპრეტატორის სტრუქტურული ურთიერთმიმართება?

ნაშრომში „ჭეშმარიტება და მეთოდი“ ჰანს გეორგ გადამერი მიუთითებს, რომ ტექსტი კი არ ემორჩილება ინტერპრეტატორის ანუ ინდივიდის უკვე ჩამოყალიბებულ და კრისტალიზებულ სისტემას, არამედ, პირიქით, თავად ინდივიდი ინტერპრეტება ტექსტში და განიცდის ტრანსფორმაციას. ინტერპრეტატორის ხედვის *ჰორიზონტი* მუდმივად ესაზღვრება ტექსტის *ჰორიზონტს* და წარმოადგენს მასთან მუდმივ *დიალოგს*. ინტერპრეტატორი შეკითხვებს უსვამს ტექსტს და, პირიქით, ტექსტი უსვამს შეკითხვებს ინტერპრეტატორს. მსგავს ვითარებაში სავსებით დასაშვებია ინტერპრეტატორის გამოცდილების გადანაცვლება ტექსტის დონეზე, მისი შერწყმა ტექსტის თვითშემეცნებასთან და ახალი გამოცდილების გამოქვეყნება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტექსტის ინტერპრეტაცია წარმოადგენს მუდმივ დიალოგს აწმყოსა და წარსულს შორის, სადაც აწმყოს განსაზღვრულობა მხოლოდ წარსულის მიღმაა შესაძლებელი. იქმნება განგრძობითობა, რომლის წიაღშიც ერთმანეთს ერწყმის ისტორიული და თანამედროვე ხედვის *ჰორიზონტები*. პრინციპული მნიშვნელობა აქ ენიჭება არა ავტორისეულ ინტენციებს, არამედ – ტექსტის გადანაცვლების პროცესს ერთი კულტურულ-ისტორიული კონტექსტიდან მეორეში. ამ პროცესს გადამერი ჰერმენევტიკული აქტის *ისტორიულ ასპექტს* უწოდებს, კონდიციას, რომელიც წარმოაჩენს ისტორიის დიალექტიკურ ხასიათს და ინტერპრეტაციის განპირობებულობას კონკრეტული კულტურულ-ისტორიული კონტექსტით.

იბადება კითხვა: ასეთ შემთხვევაში, დაცულია თუ არა ავტორის უფლებები? ჰირშის დაბეჯითებული მტკიცებით, ინტერპრეტაციული წრის გაფართოება ოდნავადაც ვერ არყვეს ავტორის უფლებებს: ნებისმიერი ინტერპრეტაციის პროცესი წარმოადგენს გახსნილ პერსპექტივას, მასალის მართებულად გააზრებათა ინვარიანტულ სისტემას, რომელიც ავტორის მიერ შემოთავაზებულ *ალბათობებსა* და *ვარაუდებზეა* ორიენტირებული. ავტორი ამკვიდრებს ტექსტის „აზრსა“ და „არსს“, მრავალრიცხოვანი მკითხველი კი ინდივიდუალურად ადგენს მის „მნიშვნელობას“. კრიტიკოსის ინტერესის საგანს უნდა წარმოადგენდეს არა კონკრეტული ავტორისეული წიაღსვლები, არამედ, „არსებითობის“ ზოგადტიპოლოგიური სივრცე, ტექსტის ე.წ. „შინაგანი ჟანრი“, რომელიც წარმოაჩენს ავტორის ზოგად მოსაზრებებსა და ხედვის ძირითად პერსპექტივას შემოქმედებითი აქტის პროცესში. ჰირში ზრუნავს ავტორის „კერძო მესაკუთრის“ სტატუსის შენარჩუნებაზე. მისი აზრით, ტექსტის „არსებითობა“ არ უნდა დაექვემდებაროს სოციალიზაციის, ანუ ტექსტის „საერთო-სახალხო“ საკუთრებად ქცევის პროცესს: ტექსტი ეკუთვნის ავტორს და თუ მკითხველს არ გააჩნია მოწიწება ავტორის მიერ დადგენილი ნორმებისადმი, მაშინ არც ინტერპრეტაციის ნორმა გააჩნია და მექანიკურად ახდენს *კრიტიკული ანარქიის* პროვოცირებას.

მოგვიანებით, როდესაც, პოლ რიკიორი გამიჯნავს „განმარტებისა“ და „ინტერპრეტაციის“ ცნებებს, აღნიშნავს, რომ „განმარტება“ ცხადყოფს ტექსტისმიერ ინფორმაციას, ხოლო „ინტერპრეტაცია“ აღნიშნავს ტექსტზე კრიტიკოსის რეაქციის სიღრმეს. შესაბამისად, „შეგრძნება“ ტექსტის ობიექტურ თვისებად მიიჩნევა, „შენიშვნა“ კი წარმოაჩენს კრიტიკოსის ცოდნის პერსპექტივას, მის ინტენციონალობას, რომელიც განსაზღვრავს რეაქციას.

თუ შევაჯამებთ ყოველივე ზემოთქმულს, შეიძლება დავასკვნათ: ინტერპრეტაციის ხიბლი თავისუფლებაა, მაგრამ არა სუმბურული,

არამედ – ლოგიკური, დაფუძნებული კონკრეტულ მეთოდოლოგიურ ხერხებზე და მოწოდებული დაფარულის შესამეცნებლად. ინტერპრეტაციის პროცესი წარმოაჩენს ინტერპრეტატორის შემეცნებით შესაძლებლობებს ავტორის უფლებების დაცვითა და გათვალისწინებით. შესაბამისად, კითხვაზე: გვაქვს თუ არა უფლება გავაფართოვოთ ტექსტის ინტერპრეტაციის საზღვრები, პასუხი ცალსახად დადებითია. ხოლო კითხვაზე, შეიძლება თუ არა ინტერპრეტაციის პროცესი იყოს უმართავი, პასუხი არის ცალსახად უარყოფითი.

ტექსტი შრეობრივი სისტემაა. ჯერ კიდევ რომან ინგარდენი წერდა, რომ ტექსტის სტრუქტურა შრეებად დაყოფილ ფორმულას წარმოადგენს, ხოლო ავტორისაგან ტექსტის ზოგადი პერპექტივის შერჩევის პროცესი გარკვეული სიზუსტით აირეკლავს მწერლის შემოქმედებით რესურსებსა და სტილისტურ თავისებურებებს. მაგრამ ავტორს არ ძალუძს სრულგანზომილებიანი სამყაროს შექმნა, ის სჯერდება ცალკეული ფრაგმენტების წარმოჩენას იმ პირობით, რომ ავტორის შემოქმედებითი ინტენციონალობა სწორედ აღნიშნული ფრაგმენტების ფარგლებში გადაიკვეთება ინტერპრეტატორის რეცეფციულ ინტენციონალობასთან. გამოძინარე აქედან, ერთი მხრივ, ავტორისა და მკითხველის ინტენციონალობა და, მეორე მხრივ, რელუქციული სტრატეგია, რომლის მიღმაც განიჩნევა ტექსტის სტრუქტურული შრეები, წარმოადგენს ლიტერატურულ კრიტიკასთან შეთავსებად ბაზისურ ფენომენოლოგიურ კონცეფციებს. ლიტერატურული ტექსტის შემეცნების ეს თავისებურება განასხვავებს მხატვრულ ნაწარმოებს სამეცნიერო ნაშრომისაგან: თუ მეცნიერული ნარკვევის შემეცნების შედეგად წარმოიქმნება ან გროვდება ცოდნა, რომელიც აღნიშნული ნარკვევისგან დამოუკიდებლად არსებობს, ლიტერატურული ტექსტის შემეცნება საფუძველს უყრის ფასეული ესთეტიკური გამოცდილების დაგროვებას.

შესაბამისად, რაც მეტად ფრაგმენტულია ლიტერატურული ტექსტი და რაც უფრო ფართო ესთეტიკური იმპულსების გენერატორად გვევლინება იგი, მით უფრო მაღალია მისი მხატვრული ღირებულება. და ამის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან დადასტურებად ქართული ლიტერატურის ისტორიაში მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი „ჯავოს ხიზნები“ მოსჩანს.

თავს არ შეგაწყენთ რომანის ირგვლივ შექმნილი სალიტერატურო კრიტიკის დაწვრილებითი მიმოხილვით, მხოლოდ აღვნიშნავ, რომ მისი ინტერპრეტაცია საკმაოდ მრავალფეროვანია: კრიტიკოსთა და ლიტერატურათმცოდნეთა ნაწილი მას რეალიზმის ლიტერატურულ მიმდინარეობას ანაც ნეორეალისტური რომანის ჟანრს მიაკუთვნებს, ნაწილი – ვიწროსოციალური რომანისა, ნაწილი მოდერნიზტულ ჭრილში კითხულობს, ნაწილიც ევროპული სუბიექტივისტური რომანის ტენდენციებს ჭვრეტს. ვისთვის „ჯავოს ხიზნები“ უკიდურესად მითოლოგიზებული ტექსტია, ვისთვის, პირიქით დემითოლოგიზებული. ალბათ, არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ ყველა წაკითხვას აქვს არსებობის უფლება, გარდა იმ წაკითხვისა, რომელიც:

1. ავტორის კონცეფციას აქცევს ინტერპრეტაციული კლიშეს პირობებში;

2. საკუთარ ინტერპრეტაციას მიიჩნევს იმპერატიულად სწორ ვერსიად.

პირველ შემთხვევაში, კრიტიკოსი არღვევს ავტორის უფლებას და ახორციელებს ინტერპრეტაციულ ძალადობას ავტორზე, მეორე შემთხვევაში – უგულვებელყოფს შემეცნების პროცესის შესაძლებლობებს და უშვებს უხემ შეცდომას თავად ინტერპრეტაციის იდეის მიმართ. რა უწყობს ხელს ინტერპრეტაციული კლიშეების ჩამოყალიბებას? ერთი მხრივ, ჰიპერტროფირებული იდეოლოგიზებული მანქანა, როგორც მთავარი გამღიზიანებელი, მეორე მხრივ – ლიტერატურათმცოდნეობითი ინერცია, პასიური მოკრძალება ავტორი-

ტეტების წინაშე, რაც ხშირად არანაკლებ „ეფექტურია“ ვიდრე პირველი. როდის იძენს ინტერპრეტაცია იმპერატიულ ტონს? როდესაც კრიტიკოსი მხედველობის არედან კარგავს ავტორს, ან – როდესაც ავტორმატიზდება საკუთარივე მეთოდოლოგიის ფარგლებში.

თუკი ინტერპრეტაციას გავათავისუფლებთ ამ ხელოვნური შეზღუდვებისგან, მივიღებთ ძალზე საინტერესო შედეგს: ინტერპრეტაციულ თავისუფლებას, როგორც მეთოდოლოგიურ მოვლენას, დაფუძნებულს ტექსტის რეალურ შესაძლებლობებზე.

ვხელმძღვანელობდით რა ამ თვალსაზრისით, რამდენიმე წლის წინათ, მონოგრაფიაში „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის“ (2005 წ.) ჩვენ წარმოვადგინეთ მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის „ჯაყოს ხიზნები“ წაკითხვის ინოვაციური ვერსია. შევეცადეთ, წავგვიკითხა რომანი ერთი მხრივ, ანტიუტოპიური ჟანრის და მეორე მხრივ, ლიბინალობის ანთროპოლოგიური თეორიის კვრილში. ინტერპრეტაციის ამ მოდელს საფუძვლად დაედო კონკრეტული მეთოდოლოგიური პრინციპები: პირველ ყოვლისა, დავეფუძნეთ საკვლევ ტექსტში ანტიუტოპიური ჟანრისთვის ნიშანდობლივი ისეთი მოტივაციური მახასიათებლების რეალიზების ტენდენციას, როგორიცაა: კოლექტიური შრომისა და კვაზინომინაციის მოტივი; ლიდერისა და ფსევდო-ლიდერის მოტივი; მეცნიერული პროგრესისა და ტექნოკრატიზმის მოტივი; შემოქმედებითი გონის ნიველირების მოტივი; შიშის მოტივი; ოჯახური ტრადიციის დესტრუქციის მოტივი; თვითმკვლელობის მოტივი; ფსევდოკარნავალური და ფსევდორიტუალური მოტივი; პაროდირების მოტივი.

ამ მოტივთა დეტალურმა განხილვამ ტექსტის ფაქტობრივი მონაცემების დონეზე (ქრონოტოპი... 2005: 181-269) და, რაც არსებითია, მათი კოორდინირების დადგენამ ავტორისეულ ფრაგმენტებთან და ტექსტის ზოგადტაპოლოგიურ სივრცესთან, მიგვიყვანა დასკვნამდე, რომ აღნიშნული მოტივების მხატვრული რეალიზაცია

ტექსტში იძენს მკვეთრად გამოხატულ ესქატოლოგიურ დატვირთვას, რისი მეთოდოლოგიური ანალიზიც თავსებადია ლიბინალობის ანუ საზღვრის ანთროპოლოგიურ თეორიასთან.

ამ, გარკვეულწილად, მოულოდნელმა ექსპერიმენტმა, მიუხედავად იმისა, რომ შეგვექმნა ინტერპრეტაციული წინააღმდეგობა რომანის წაკითხვის ტრადიციულ მოდელებთან, სწორედ იმიტომ, რომ დაეფუძნა მკაცრ მეთოდოლოგიურ პრინციპებს, თავი დააღწია ლიტერატურათმცოდნეობითი ეთიკის ნორმების დარღვევას და თავისი ნიშა დაიკავა იმ ინტერპრეტაციულ დიალოგში, რომელიც წარმოებს „ჯაყოს ხიზნების“ გარშემო. თუმცა, საფრთხე ყოველთვის არსებობს. მაშინაც, როდესაც მეთოდოლოგიურ პრინციპებზე გამართულ კრიტიკას წარადგენ და მაშინაც, როდესაც ამას არ გააკეთებ. როგორი შეიძლება იყოს ეს საფრთხე?

თომას ელიოტი, განიხილავდა რა სალიტერატურო კრიტიკის საზღვრებსა და შესაძლებლობებს, აღნიშნავდა, რომ ლიტერატურული კრიტიკის უმთავრესი დანიშნულება „ხელოვნების ნიმუშების ახსნა-განმარტება და გემოვნების დახვეწა“ (ელიოტი 2005: 71), რომელიც, მოგვიანებით, ჩაანაცვლა ფრაზით „გაგება და ლიტერატურით ტკობის მხარდაჭერა“ (ელიოტი 2005: 71), აქვე მიუთითა, რომ „ტკობა“ და „გაგება“ სულაც არ არის განსხვავებული მოვლენები, არამედ ერთი და იგივე მოვლენის ემოციური და ინტელექტუალური მხარეებია. შეიძლება გესმოდეს, მაგრამ ვერ განიცდიდე სიამოვნებას, მეორე მხრივ, თუ მხოლოდ გსიამოვნებს და არ გესმის, ეს ნიშნავს, რომ სიამოვნებას მხოლოდ საკუთარი ნააზრევიდან იღებ. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში ინტერპრეტაცია არასრულყოფილია. მაშასადამე, სალიტერატურო კრიტიკის დაყვანა არც მხოლოდ მეთოდოლოგიურ ახსნა-განმარტებაზე შეიძლება და არც მხოლოდ ესთეტიკურ სიამოვნებაზე, არამედ მათ მთლიანობაზე.

ვფიქრობთ, ელიოტის ამ მოსაზრებას ჩვენი მოხსენების დასაწყისში გამოთქმულ აზრთან მივყავართ: ინტერპრეტაციის პროცესის, როგორც განხილვილი პერსპექტივის, ამოცანას შეადგენს ტექსტის დაფარული აზრის შექმნება, რაც გულისხმობს, ერთი მხრივ, ტექსტის ფაქტობრივი მონაცემების განხილვასა და ახსნა-განმარტებას გარკვეული მეთოდოლოგიური ნორმების და არა იდეოლოგიური კლიშეს ფარგლებში, მეორე მხრივ კი – ესთეტიკური გამოცდილების გამომუშავებას ტექსტის ცალკეული ფრაგმენტების მიმართ, არა როგორც საყოველთაო სტანდარტისა, არამედ როგორც ინდივიდუალური რეცეფციის ფორმისა. მსგავსი ინტერპრეტაციული სტრატეგია ავტორისა და ინტერპრეტატორის უფლებების თანაბრად დაცვას გულისხმობს და ინტერპრეტაციული წარმატების წინაპირობად გვევლინება.

შესაბამისად, წარმატებულად შეიძლება ჩაითვალოს „ჯაყოს ხიზნების“ ნებისმიერი ინტერპრეტაცია, რომელიც იცავს ზემოთ ჩამოყალიბებულ ნორმებს, რომანის ყოველი ახალი, დასაბუთებული ინტერპრეტაცია კი უნდა მოვიაზროთ არა როგორც ტრადიციის დარღვევა, არამედ როგორც ნაცნობი ტექსტის კიდევ ერთი ახალი, უცნობი რაკურსის აღმოჩენა.

დამოწმება

რატიანი 2005: რატიანი ი. *ქრონოლოგი ანტიუტოპიურ რომანში. ესესტოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის.* თბ.: 2005.

ელიოტი 2005: ელიოტი ტ. ს. *კრიტიკის საზღვრები* // სჯანი, №6. თბ.: 2005.