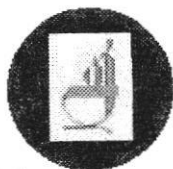


შოთა მესხიას ზუგდიდის სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი



კომპარატივისტული ლიტერატურის
ქართული ასოციაცია

Shota Meskhia State Teaching University of Zugdidi

Georgian Comparative Literature Association (GCLA)

კომპარატივისტული კვლევები



გამომცემლობა „უნივერსალი“
თბილისი 2014

წიგნი ეთმობა ლიტერატურათმცოდნეობისა და ქართული ლიტერატურის მნიშვნელოვანი საკითხების ანალიზს თანამედროვე მოსაზრებებისა და თეორიული მიდგომების გამოყენებით. წარმოდგენილია ასევე ინტერდისციპლინური კვლევა და მცდელობა, რომ ქართული ლიტერატურის განვითარების ეტაპები ერთიანი ევროპული ლიტერატურის განვითარების ფაზებს მიეუსადაგოთ, შევადაროთ.

წიგნი გათვალისწინებულია ფილოლოგიის ფაკულტეტის ბაკალავრიატისა და მაგისტრატურის სტუდენტებისთვის, ასევე ლიტერატურათმცოდნეობის საკითხებით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო წრისათვის.

რედაქტორი – შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის კომპარატივისტიკისა და თეორიული კვლევების განყოფილების უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი, პროფესორი
ვენერა კავთიაშვილი

© შოთა მესხიას ზუგდიდის სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი, 2014

© კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია, 2014

გამომცემლობა „**უნივერსალი**“, 2014

თბილისი, 0179, ი. ჯავახიშვილის გამზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30

E-mail: universal@internet.ge

ISBN 978-9941-22-336-5

სარჩევი

1. ქართულ ფოლკლორში წარმოდგენილი ცალკეული სიმბოლოების გააზრება მსოფლიო სიმბოლოებთან კონტექსტში.....	5
ბელა მოსია	
2. ქართულ-ბიზანტიური ჰავიოგრაფიული პროზის მსოფლმხედველობრივი პარალელები.....	30
ხათუნა გოგია	
3. რუსთველი და დასავლური პროტორენესანსი	78
თინათინ ბიგანიშვილი	
4. ქართული განმანათლებლობის იდეების სათავეებთან.....	139
თამთა როგავა	
5. ნ. ბარათაშვილისა და ნოვალისის მხატვრულ- ონტოლოგიური სამყარო.....	182
ნესტან ფიფია	
6. ფრანგულ – ქართული სიმბოლისტური პოეზია.....	218
ზენაბ სარია	
7. ტექნიკური ცივილიზაციის ალტერნატიული დისკურსი მოდერნისტულ რომანში.....	263
თინათინ ბიგანიშვილი	
დამოწმებული ლიტერატურა.....	326
პირთა საძიებელი.....	331
ტერმინთა, საკვანძო და უცხო სიტყვათა საძიებელი.....	341

**ქართულ ფოლკლორში წარმოდგენილი
ცალკეული სიმბოლოების გააზრება მსოფლიო
სიმბოლოებთან კონტაქტში**

რეზიუმე

აღნიშნული სტატია არის მოკლე მიმოხილვა იმისა, თუ როგორ არის გაერცელებული ესა თუ ის სიმბოლო ხალხის ცხოვრებაში, ფოლკლორში, ამა თუ იმ რიტუალში, რწმენა-წარმოდგენასა თუ ჩვევაში. იმდენად, რამდენადაც ფოლკლორი არის საზოგადოების სულიერი ცხოვრება და ის ცოცხლობს ენაში, ენა შეიძლება იყოს სიმბოლური აზროვნების წყარო. სიტყვები ნიშნებია, რომლებიც თავისთავად გულისხმობენ ამა თუ იმ მნიშვნელობას. რამ შეიძლება საზოგადოება აიძულოს, შექმნას ესა თუ ის სიმბოლო, რიტუალი, ემბლემა და რამდენად არიან ისინი რეალური და გამძლე? ეს კითხვებია ნაშრომის მთავარი დაინტერესების საგანი და კვლევა ძირითადად ასტრალურ მნათობებს უკავშირდება იმდენად, რამდენადაც ის იყო მთავარი შთაგონება ხალხისთვის, რამეთუ ცა უგზავნის დედამიწას სითბოსა და სიცივეს, სევდასა და სიხარულს, ფერებს, სინათლესა და სიბნელეს, ცეცხლს, ენერგიასა და მუხს, სიცოცხლესა და სიკვდილს; რამეთუ ყველაფერი მიწაზე დაკავშირებულია ცასთან და ცის ბინადრებთან. ამავე დროს ნაშრომი არის ქართული ფოლკლორის მსოფლიო სივრცეში ინტეგრირების მცდელობა, რადგან ქართული სულიერი თუ ეროვნული კულტურა, როგორც უნიკალური მოვლენა, განუმეორებელ ადგილს იმკვიდრებს მსოფლიო სინამდვილეში.

ამოსავალი სიტყვები: წითელი, ცისარტყელა, გველი, მზე, მთვარე, ვარსკვლავები.

ყველა საზოგადოებას აქვს მითი, რომელიც არის მეცნიერების მიღმა მდგომი, ტრანსცენდენტური ისტორია. იგი შეიძლება შეიცავდეს სიმართლეს, რომელიც გვეძლევა სხვადასხვა ფორმით და შეიძლება გადაისინჯოს დროთა განმავლობაში. მითის მთავარი ასპექტი არის სიმბოლო. ფიქრი სიმბოლოებზე იგივეა, რომ სცადო

იდეების წარმოჩენა, გამოსახვა. ეს არის ნიშანი, რომელიც დგას რაღაც ინფორმაციის უკან. სემიოლოგია, სემიოტიკა არის სამეცნიერო ტერმინი, რომელიც მიუთითებს იდეებზე; ან სიმბოლოებზე. ოქსფორდის ლექსიკონის მიხედვით, სიმბოლო განმარტებულია ორგვარად: „1. მოვლენა, საგანი, რაც წარმოაჩენს უფრო ზოგად ხარისხს ან სიტუაციას 2. ნიშანი, რიცხვი, ასო და ა.შ., რასაც აქვს განსაზღვრული მნიშვნელობა, განსაკუთრებით მეცნიერებაში, მათემატიკასა და მუსიკაში, (ოქსფორდის ლექსიკონი 2002 : 1318). ხალხი თავისებურად განმარტავს სიმბოლოს, იგი თვითონ ქმნის პერსონალურ სიბოლოებს, რომლებიც განსასახიერებენ მათი ცხოვრების აზრს, გარემოს. სიმბოლო შესაძლოა დაიბადოს და მოკვდეს, დროდადრო მნიშვნელობა შეიცვალოს. სიმბოლოები შეიძლება იყოს საერთაშორისო, ეროვნული, ეთნიკური, თითოეული ადამიანისთვის. ცხადია, რომ სიმბოლოთა უმეტესობას აქვს ერთი ან რამდენიმე მნიშვნელობა იმის შესამაბისად, თუ რამდენად განსხვავებულ ბუნებრივ გარემოსთანაა იგი დაკავშირებული. მაგალითად: ცეცხლი ბუხარში სითბოსა და კომფორტის წყაროა, მაგრამ როცა ვხედავთ ცეცხლში გახვეულ შენობას. ის ჩვენ გვინერგავს შიშსა და ტერორს. სიმბოლოები სხვადასხვა დროს არაერთი მეცნიერის ინტერესის საგანი ყოფილა, გამოძიხარე საინტერესო მნიშვნელობიდან, რომელსაც ისინი ატარებენ, და ასევე – სიძველის გამოც. წინამდებარე ნაშრომში ვეცდებით, წარმოვაჩინოთ სიმბოლოების მნიშვნელობა ფოლკლორულ მასალებში, ხალხის რწმენა-წარმოდგენებსა და ცხოვრებაში. იმდენად, რამდენადაც ფოლკლორი არის სხვადასხვა ხალხის სახეებით აზროვნება და გარემოდან გამოძიხარე, ის არის თავისუფალი შთავგონების ნაყოფი, არასდროს ტყუის, ძალიან მიაბიტურია, ხანდახან მკაცრიც, მზიარული, ფერადი, ყოველთვის ცოცხალი, არასდროს კვდება უმიზეზოდ, ეკუთვნის საზოგადოებას და არა რომელიმე ავტორს, ყოველთვის ადვილია გასაგებად, მაგრამ რთულია წარმოსადგენად. ყოველივე აქედან კი ნათლად იკვეთება, თუ რამდენად ნაყოფიერ საფუძველს ქმნის ფოლკლორი სიმბოლოური აზროვნებისთვის.

სიმბოლოებზე კვლევის წარმოება დავიწყეთ ფერთა სიმბოლიკის წარმოჩენით ფოლკლორში. რასაკვირველია, ფერები ინტერდისციპლინური კვლევის საგანია, არსებობს ადამიანთა მიერ ფერ-

თა აღქმის სწავლების თეორიებიც. ფერებს სწავლობს ხელოვნების სხვადასხვა დარგი: ფსიქოლოგია, ლინგვისტიკა და ეს უკანასკნელი არის სწორედ ყველაზე მნიშვნელოვანი, რამდენადაც სიტყვები თავისთავად არიან მათში ჩადებული მნიშვნელობის უდიდესი სიმბოლო. სიტყვა ერთგვარი ნიშანია თავისი მნიშვნელობის, რომელიც ჯერ კიდევ დაუწერელი კულტურული ისტორიის აზრს იტევს. სიტყვის მელოსი და ლოგოსი არის ის, რაც ჩვენ გვესმის და რაც მის მიღმა მნიშვნელობის სახით. ყველა საგანსა თუ მოვლენას აქვს თავისი სახელი. ჩვენ ყოველთვის ვერ ვახერხებთ ესა თუ ის სახელი შევადართო სიტყვის მნიშვნელობას, ნიშანი ყოველთვის არ პასუხობს არსს. ნებისმიერი სახელი არის ბავშვობიდან მიღებული გამოცდილება, რომელიც მუდმივად მეორდება და უკავშირდება რომელიმე საგანს. ასე ყალიბდება ცოდნა ამა თუ იმ საგნის სახელწოდების შესახებ, თუმცა ყოველთვის ასე არ ხდება, ძალიან ბევრი სიტყვა ზუსტად გამოხატავს ამ სიტყვის არსს, ბუნებასა და ისტორიას. მაგალითისთვის: სიტყვები თავისუფალი, ჭირისუფალი, ხელისუფალი – სამივე სიტყვას, გარდა დამოუკიდებელი მნიშვნელობისა, საერთოცა აქვთ ერთმანეთთან: აქვს საერთო ამ სიტყვების მნიშვნელობასთან, შინაარსთან. ადამიანი სანამ ცოცხალია, თავისი საქციელისთვის უფალთან პასუხისმგებელი თავადაა, მაგრამ როცა ის აღესრულება, ჭირში უფალთან შუამავლობენ მისი სულისთვის ჭირისუფლები, ხოლო ხელის უფალნი ამა ქვეყნისანი, არიან ღვთისგან მიწაზე ხელდასხმული მეფეები, რომელთა ხელშია ღვთის კეთილი ნება, რომელიც უნდა აღსრულდეს ერზე (მეფეთა საღვთო ჩამომავლობის მესიანისტური ტრადიცია). სტატიის ფარგლებში არაერთი მაგალითი იქნება განხილული სიტყვათა სემანტიკური მნიშვნელობის გამოსარკვევად.

ფერთა სიმბოლიკა: ფერების ირგვლივ სამეცნიერო მოსაზრებების განხილვას დავიწყებთ ესტონელი მეცნიერის ვირვე სარაპიკის ფერთა შესახებ წარმოებული კვლევის განხილვით. წერილში: „წითელი: ფერი და სიტყვა“, ფერთა შესახებ არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაზე დაყრდნობით, საკმაოდ ვრცელი კვლევის შემდეგ, მივიდა დასკვნამდე, რომ: „მსოფლიო ხალხთა წარმოდგენებში, სხვადასხვა ენებში ყველაზე აქტუალურია თეთრი, შავი და წითელი ფერები. ბერლინისა და კეის ნეიროფიზიოლოგიური გან-

მარტების მიხედვით, ფერთა ორიგინალობა ქმნის ექვს (ძირითად) ფერს: შავი, თეთრი, წითელი, ყვითელი, ლურჯი და მწვანე. დანარჩენები კი მათგან მიღებულია: ვარდისფერი=წითელი+თეთრი; მეწაპული=ლურჯი+წითელი; ნაცრისფერი=შავი+თეთრი; ნარინჯისფერი=წითელი+ყვითელი; ყავისფერი=ყვითელი+შავი; აშკარაა, რომ პირობითი, მიღებული ფერების ორიგინალობა, წარმოშობა კეისა და მაკ დანიელის ჰიპოთეზის ყველაზე მთავარი საკვლევი ნაწილია. განსაკუთრებით ყავისფრის წარმოშობა შავისა და ყვითლისაგან, ჩანს, ყველაზე საკამათოა მათთვის, ვისაც ოდესმე ფერთა შესამებაზე უშუაშავია. ყავისფრის მიღება შესაძლებელია რამდენიმე სხვა ფერის შერევის შედეგადაც, მაგალითად, წითელთან აღრევის შემთხვევაშიც, ამის მიზეზი და ახსნა არის ფერთა არა მხოლოდ ორგანოზომილებიანი წარმოშობა, არამედ სამგანზომილებიანიც“ (ვირვე 1997 : 75-92).

ამ საინტერესო საკითხზე თავის დროზე ყურადღება გაამახვილა ბარბარა საუნდერსმა და საინტერესო კვლევის შედეგად, მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ: „*მსოფლიოში თითქმის ყველა ხალხს აქვს სიტყვა „თეთრი“, „შავი“ და „წითელი“; პირველყოფილი კულტურებიდან ძალიან ცოტას აქვს ორი სახელი „ლურჯისთვის“ (ლურჯი და მწვანე) და ერთი სახელი „მწვანე“ (საუნდერსი 2000 : 85), ამ საკითხის უფრო ღრმად განხილვის შემდეგ ის მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ „ფერი არ არის ბუნებრივი მოვლენა, ის არსებობს შესაძინევად და გვაუწყებს სოციუმის მისადმი სხვადასხვაგვარ დამოკიდებულებას, ის სოციო-ისტორიული და კულტურული თავისებურებაა, ანუ მისი აღქმა არ არის ადვილი იმდენად, რამდენადაც ყველაზე იდეალურ ვარემოშიც კი ის შეიძლება ვაივო, როგორც მატერიალურ-ისტორიული და კონკრეტული რეალობა“ (საუნდერსი 2000 : 93).*

აღნიშნულიდან გამომდინარე, საინტერესოა ქართული გამოცდილების ბაზაზე როგორაა ძირითადი ფერები წარმოჩენილი და როგორ გამოიხატება ქართულ ენაში მათი სახელები. დავიწყოთ სიტყვა ფერთ: როცა ქართული ენა ამბობს სიტყვებს: „ყველაფერი“ და „არაფერი“, ის უკვე გულისხმობს არა „ფერს“, ანუ სიტყვებს, ფერადებს, არამედ საგნებს, „მე ყველაფერი მაქვს, მე არაფერი მაქვს“; მაშასადამე, გულისხმობს ნივთებს და არა ფერს, ფე-

რად სამყაროს. ზემოხსენებული კვლევის გათვლისწინებით თუ და-
ვაკვირდებით ქართულ ენას, ჩვენს ენაში ფერთა სახელწოდება
მხოლოდ ექვს ძირითად ფერს გამოარჩევს: თეთრი, შავი, წითელი,
ყვითელი, მწვანე და ლურჯი, დანარჩენი კი პირობითი ფერებია,
რაც მათი სახელითაც დასტურდება: ვარდი აქედან ვარდისფერი,
ყავა აქედან ყავისფერი, ნაცარი — ნაცრისფერი და ა.შ. ფერების
ურთიერთმომდინარეობის შესახებ მსჯელობისას გამართლებული
იქნება კვლევა დაგვეწყო პირველი, საწყისი ფერით, რომლისგანაც
მომდინარეა სხვა ფერები. ქართულში ყოველივეს საფუძველი და
საწყისი ფერია თეთრი, რომელიც თავისთავად არაა ფერი, უფე-
რული ფერია. საინტერესო ისტორიული პროცესის შემცველია
მეგრულში თეთრი ფერის გამომხატველი სიტყვა „ჩე“, რომლის
საპირისპირო ფერის — შავის მეგრული სახელწოდებაა „უჩა“. თუ
ამ სიტყვას დავშლით, აღმოჩნდება, რომ უყოლობა-უქონლობის
თავსართ-ბოლოსართის დართვით შექმნილა „არა თეთრის“ ანუ
„შავის“ უ-ჩ-ა ცნება. ენამ საკუთარ თავში შემოინახა, „დაიმარხა“
მნიშვნელობის, არსის შემცველი ნიშანი. ფერთან დაკავშირებით
საინტერესო გამოცდილება შემოინახა, ქართული კლასიკური
მწერლობის ნიმუშმა, შოთა რუსთველის „ვეფხისტყაოსანმა“. პოე-
მის პროლოგში, რომელშიც გაცხადდა პოემის ავტორის მსოფ-
ლმხედველობა, შესაქმის ისტორიის აღწერისას ავტორი ყურადღე-
ბას ამახვილებს უფლის მიერ „უთვალავი ფერით“ შექმნილ სამყა-
როზე. სიტყვა სა-მყარ-ო (მყარ), ანუ ნივთიერი სინამდვილე „ჩვენ
კაცთა მოგვცა“ უფალმა და სწორედ მაშინ შეწყვიტა შემოქმედება.
ანუ უფლისგან მოგვეცა ნივთიერი სოფელი, ყოველივე მყარის ად-
გილი, უთვალავი ფერით, ანუ ბუნებით — თვისებით შექმნილი, რა-
თა შემდგომი შემოქმედებითი პროცესი გაეგრძელებინა და ნივთიე-
რი სამყარო გაესულიერებინა. შოთას მიერ ნახსენები „უთვალავი
ფერით“ შექმნილი საგანთა სამყარო მოვლენათა თვისებას გულის-
ხმობს და არა ფერთა სიმრავლეს.

კვლევას განვაგრძობთ, წითელი ფერის სიმბოლური მნიშვნე-
ლობის განსაზღვრით ქართულ ენასა და მსოფლიო ხალხთა წარ-
მოდგენების შედარების საფუძველზე. თუ თეთრ ფერს არა აქვს
ფიზიკური სხეული, არა აქვს ფერი და უფერულია, თეთრი ფერის
ხორცშესხმაა წითელი ფერი, ცეცხლის პირველი საფეხური ნათე-

ღია და შემდგომ ალის სახით ფერს იხამს წითელში. ჩვენ მსგავსი სახის კვლევა ფერთა სიმბოლურ საკითხზე ადრეც გვიწარმოებია მონოგრაფიებში „ახალი აღთქმის სახისმეტყველებითი აზროვნების ასახვა ქართულ ხალხურ სიტყვიერებაში (მეგრული მასალების მიხედვით)“ და „ქართული ფოლკლორის სახისმეტყველებაში“, ამ ეტაპზე კი კვლევას წარმოვაჩინთ მსოფლიო ფოლკლორული მასალების კვალდაკვალ, მათთან შედარების საფუძველზე. კვლავ ვუბრუნდებით ვირვე სარაპიკის სტატიას: „წითელი: ფერი და სიტყვა“ და მოგვყავს ციტატა: „ვისაუბრეთ რა ექვს ფერზე, როგორც ძირითად ფერებზე, რომელთა წარმოშობა განსაზღვრულია ნეიროფიზიოლოგიის საფუძველზე: შავი, თეთრი, წითელი, ყვითელი, ლურჯი და მწვანე, მათი ორიგინალობის საკითხი საუკეთესოადაა ახსნილი ბერლინისა და კეის ჰიპოთეზაში, რომლის საფუძველზე ჩვენ შეგვიძლია ვისაუბროთ ენის (ფერთა სახელწოდების) განვითარების ოთხ საფეხურზე: საფეხური 1: ენაში არის ფერის აღმნიშვნელი მნიშვნელობის მქონე სიტყვები: შავი (ბნელი ცივი), თეთრი (ნათელი) და წითელი (თბილი), ეს საფეხური შეიძლება შედგებოდეს ორი ნაბიჯისგან, რომლის მიხედვით, წითელი არის გვიანდელი განვითარების ფერი; საფეხური 2: ყვითელი გამოყოფილია ამ თბილის კატეგორიისგან, ლურჯი და მწვანე კი გამოყოფილი არიან შავის კატეგორიისგან, რათა გამოჩატონ ცივი არე (თუმცა სხვადასხვა ენაში ეს შესაძლოა განსხვავებულად იყოს გამოსახული). ამავე საფეხურზე შეიძლება განიხილებოდეს ნაცრისფერიც; საფეხური 3: მწვანე და ლურჯი, ნაცრისფერი და სიტყვა, რომელიც გამოჩატავს თბილს და არა ნაწარმოებ ფერს (ყვინფერი, ესტონურად პრუნ, რუსკე, რუუკე); საფეხური 4: ამათგან მოდის ძირითადი სახელდებები სხვა ურთიერთგადაძვეთი ფერებისთვისაც (სარაპიკი 1997 : 75-92). ქართული გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ წითელი, თეთრის ხილული სახე, ხორცშესხმული ფერია, მისი ნაწილი, თეთრისგან გამოძინარე, ხოლო რაც შეეხება თეთრს, შავსა და წითელს, ისინი, აზროვნების უძველესი საფეხურიდან მოყოლებული, მიიჩნეოდნენ სამყაროს სამი სკნელის შესაბამის ფერებად: თეთრი ზესკნელის, შავი ქვესკნელისა და წითელი (ჭრელთან ერთად) შუასკნელის გამოსახატავად. ეს სამი ფერი ასევე გამოიყენება თილისმათა, ავგაროზთა

ფერებად, მაგიური ნივთები (კატის ბეწვი, ნემსის წვერი, კატის ფრჩხილი), რომლებიც ავი თვალისგან დამცველად გამოიყენებოდა, სამი ძირითადი ფერისაგან შეკერილ ტყავის სამკუთხა ჩანთებში ინახებოდა. მიცვალებულის სუდარად სამი ფერის სამოსის გამოყენება, სხვა მაგალითებთან ერთად მათი არქაულობის გამოძახატველია. ქართული ფოლკლორული მასალებით დასტურდება, რომ წითელი ტყემლის ტოტები, ჯვრის სახით, სახლის კარებთან ავი თვალისგან დამცველ ავგაროზებად გამოიყენებოდა; სხვადასხვა ინფექციური დაავადებები, რომელთაც ხალხური ცნობიერება „ბატონების“ სახელით იცნობს, სამი სხვადასხვა ფერის სახელით მოიხსენებიან: შავი, თეთრი და წითელი ბატონები, რომლებიც მოდიან სხვა ქვეყნიდან და ახალგაზრდებს, ჩვილებს ამიზეზებენ სწულეებით. მთელი ამ ხნის განმავლობაში, სანამ დაავადება ჩვილს სტუმრობს, საჭიროა გარკვეული წესების დაცვა, რათა ოჯახმა „ბატონების“ გული მოიგოს. წითელ ფერთან დაკავშირებული მთელი რიგი წეს-ჩვეულებები საინტერესოდ აისახება ქართულ ფოლკლორულ მასალებში. წითელი ცეცხლის ფერია, რომელიც ათბობს და ანათებს, სისხლის ფერი და ბაჯაღლო ოქროს ფერიც წითელს უკავშირდება. მის გამოსახატავად ქართული პოეტური მემკვიდრეობა, კერძოდ კი პოემა „ვეფხისტყაოსანი“, იცნობს წითელს, როგორც ოქროს აღმნიშვნელს: „ასი ათასი წითელი შენ ქრთამად შეიწირეო (735)“ – მიმართავს ავთანდილი ვეზირს, იმის სანაცვლოდ, რომ მეფესთან უშუამდგომლოს. „ასი ათასი წითელი“ ბაჯაღლო ოქროს აღმნიშვნელია. ოქრო, ძვირფასი ქვები ძველ ქართულ ყოფაში გამოხატავდა ფულს და ასევე ბედნიერებისა და სიკეთის მომტანად ითვლებოდნენ. ახალი მთვარის დანახვისას აუცილებელი იყო ბედნიერების სურვილის ჩაფიქრება და ხელით შეხება, ან თვალის შევლება ოქროსა და ძვირფასი ქვებისთვის, რომ ჩანაფიქრი ასრულებულიყო. მსგავსი წეს-ჩვეულება დასტურდება არა მარტო ქართული ფოლკლორული მასალების მიხედვით, არამედ არაერთი უცხოური მასალითაც: „საკმარისი იყო ახალი მთვარის დანახვაზე ჯიბეში მონეტების თუნდაც გაჯღარუნება, ან ამ მონეტის ჩვენება ახალი მთვარისთვის“ (ულო 2006 : 136). წითელი ფერი მრავალგვარია: მეწამული, ვარდისფერი, ყლადი. წითლის თვისებად მიიჩნეოდა სიკვდილის გამოხატულება, ამომავალი

და ჩამავალი მზის სიწითლე სიკვდილის ნიშნად ითვლებოდა. გარდაცვლილის სხეული მზის ჩასვლამდე უნდა მიბარებოდა მიწას, რათა სულს აღდგომაში ხელი არ შეშლოდა, ჩამავალი მზის წითელი ფერი ითვლებოდა სიკვდილის წინასწარმეტყველებად: „*პერკულესის კატასტროფისას ვნახეთ სისხლისფერი მზის ჩასვლა, რომელიც დაასრულებდა პერკულესის საქმეებს*“ (დოანე 1882 : 485). ქართული ბაღადა „თავფარავნელი ჭაბუკი“ ამ ჭაბუკის ტრაგიკულ სიკვდილს ასე გადმოგვცემს:

„წყალსა დაენჩხო ჭაბუკი, ჭოროხზე ევლო, ქანობდა,
წითელი მოვის პერანგი ზევიდან დაჰფარფარობდა“ (გოგოვ, შეჩერდი ერთ წამს 1966 : 6).

ასევე:

„შირაქის ველზე მივდივარ, უკან მამრუნებს ქარიო,
წინ შემეყარა პეპელა, წითლად უჩანდა მხარიო“ (ქართული ხალხური საუნჯე 1991 : 96).

„წითელი მოვის პერანგი“. „წითლად მხარშელებილი პეპელა“ წინასწარმეტყველებაა, ტრაგედიის, სიკვდილის მაცნე. ვაჟაფშაველა პოემა „ბახტრიონში“ აღწერს კვირიას წინასწარმეტყველურ სიზმარს, რომლის მიხედვითაც, გაბრწყინებულმა მზემ ამცნო მას გამარჯვება, მაგრამ რომ შებრუნდა,

„მზეც ამობრწყინდა... მეჩვენა, მნახა, გაბრუნდა წამზედა,
წითლად გაწირა ხოლოდა ობოლი სხივი მთაზედა“— მას ბრძოლის ველზე სიკვდილი უწინასწარმეტყველა. თუ წითელი მზე სიკვდილის ნიშანია, მისგან თავის დაცვის რიტუალს იცნობს ქართული ეთნოგრაფიული მასალები: გაზაფხულზე მზის მხურვალე სხივებისგან თავის დასაცავად მაჯაზე შეიბამდნენ წითელ ძაფებს და ამით კანს დამწვრობისაგან იცავდნენ.

სისხლის განსაკუთრებული ბუნება წითელ ფერთანაა დაკავშირებული. სააღდგომო კვერცხის წითელი ფერი და დასავლეთ საქართველოში გავრცელებული სააღდგომო კვერცხების საფლავებზე გადაგორების ტრადიცია უძველესი დროიდან იღებს საფუძველს. გარდაცვლილის ახლობლებს, განსაკუთრებით ქალებს ევალებოდათ სისხლის გამოშვება სხეულიდან გარდაცვლილის სულის ჩასანაცვლებლად. მკლავისა და ლოყების დაკაწვრა არ იყო მხოლოდ და მხოლოდ გარდაცვლილის გამო სიმწრისა და სევდის გა-

მოხატვა, ეს იყო აუცილებელი აქტი, რომელიც სულს განახლება-ში ჩაენაცვლებოდა. ქრისტეს აღდგომის შემდეგ მსოფლიო ქრისტიანობა იცნობს სააღდგომო კვერცხების საფლავებზე წაღების ხალხურ წესს: „უამრავი ქვეყნისთვის ჩვეულებაა აღდგომის დღეს საფლავებზე კვერცხების დადება, განსაკუთრებით სააღდგომო წითელი კვერცხების, როგორც სისხლის ფერის გამოხატულების, როგორც სიცოცხლის ნიშანი: კვერცხი – ახალი დაბადებული სიცოცხლე, განახლება, გარდაცვლილის აღდგომა“ (ფრეილენბერგი 1998 : 185). დამძობილების, დამოყვრების ძალიან გავრცელებულ წესშიც ახალგაზრდები იჭრიან თითს და სისხლს უსვამენ ერთმანეთს, რის შემდეგაც ისინი ითვლებიან ძმებად, ერთი დედის შვილებად. დასტურდება ქართული ხალხური წარმოდგენების მიხედვით არაერთი საინტერესო მაგალითი: თუ ფეხმძიმე ქალი შეეხება საქონლის ელენთას და სისხლიან თითს მოისვამს სხეულის ნაწილზე, ახალშობილს აუცილებლად დაჰყვება ეს წითელი ლაქა იმავე ადგილას, სადაც დედამ ის წაისვა. ძნელად სათქმელია, რამ გამოიწვია ამ ხალხური წარმოდგენის გავრცელება. ამას ნამდვილად არ ექნებოდა დადებითი საფუძველი. ფეხმძიმე ქალს იცავენ საქონლის სისხლისგან, რომ ახალშობილი დაიცვან არასასიამოვნო ლაქისაგან სხეულის ამა თუ იმ ნაწილზე.

საინტერესოა ძირითად ფერთა და საერთოდ, ფერთა ქრისტიანული გააზრება. ფერთა ერთმანეთისგან მომდინარეობის იდეა არ ეწინააღმდეგება მათ შორის პირველი, საწყისი ფერის დასახელებას. თუ ნათელი პირველია და ნათელია თვითონ უფალი, ბიბლიური სწავლების მიხედვით, ვიდრე უფალი ნათელსა და ნათლის დამბად ცის სხეულებს შექმნიდა, ქვეყანაზე იფრქვეოდა ბნელი, მაგრამ ეს არ იყო ბნელი ბოროტის, ეს იყო ქაოსის ბნელი, რომლისგანაც იშვა კოსმოსი „და მიწა იყო უსახურ-უდაბური, და ბნელი უფსკრულის პირზე და სული ღვთისა იძვროდა წყლის პირზე“ (დაბადება 1.2). ქართული ზღაპრის ხტონური არსება დევიც ინდური ღვთაება „დაევას“ სახელიდან მომდინარეობს და ბრწყინვალეს ნიშნავს. ქვესკნელის ბინადარი დევიც შესაძლოა იყოს თეთრი ფერის: „ის შენი ქალიშვილი არის შავ დევთან და თეთრი დევი ცდილობს ის მოიტაცოს ქვესკნელიდან“ (ყოფშიძე 1994 : 267).

ქართული მასალების მიხედვით, ყვითელი ფერი სნეულებისა და ავადმყოფობის გამოშხატველი ფერია. შოთა რუსთველი პოემა „ვეფხისტყაოსნის“ პეროსნაჟთა სულიერი მდგომარეობის გამოსახატავად ხშირად ხმარობს „ზაფრანის“ ფერს ყვითელს, როგორც ტარიელის მიძმე სულიერი მდგომარეობის აღმნიშვნელს. როდესაც ფრიდონს გადაეყარა ტარიელი, ფრიდონი მის სახეს ასე აღწერს: „რამან შეგქმნა მოყვითანედ, ვარდ-გიშერი რომე რგავსო?“ (594,3).

ფერთა სიმბოლური სახეების განხილვის შემდეგ აუცილებელია ცისარტყელას ფერთა აღმნიშვნელი ქართული წარმოდგენების განხილვა. როგორც მსოფლიო ხალხები მიიჩნევენ ცისარტყელა შვიდ ფერს მოიცავს. ის ცაზე ჩნდება, როცა წვიმა მოდის და ამავე დროს მზეც ანათებს. ბიბლიური სწავლების მიხედვით, ცისარტყელა ნოესა და ღმერთს შორის შეთანხმების ნიშანია: „ჩემი ცისარტყელა ჩავდევი ღრუბლებში ჩემსა და მიწას შორის აღთქმის ნიშნად“ (დაბადება 9.13). ქართული ფოლკლორი, მწერლობა ცისარტყელას ბიბლიური სწავლების საფუძველზე გავრცელებული წარმოდგენების მიხედვით იცნობს. ცისარტყელა მშვიდობის სიმბოლოა და ნიშანი იმისა, რომ ღმერთი არასდროს მიატოვებს სამყაროსა და ადამიანებს. მკვლევარი ვირვე სარაპიკი მსოფლიოს რამდენიმე ენის საფუძველზე განიხილავს ცისარტყელას სახელწოდებებს: „ესტონურ სიტყვას ცისარტყელა =vikerkaar აქვს სხვადასხვა წარმომავლობა, კერძოდ, მრავალფერი, ქუხილი, რაც უნდა უკავშირდებოდეს ლივონურში, ესტონურის მონათესავე ენაში არსებულ ქუხილის ბავთას. სხვა ბალტიურ-ფინურ ენებში ცისარტყელა ჩვეულებრივ დაკავშირებულია „rainbow“ წვიმასთან, ფინო, ინგრულ და კარელიურ sateenkaari, იზორიანული vihmakarDo, შვედური regnbåge, ძველი ნორვეგიული regnbogi, დანიური regnbue, უმეტესად გავრცელებული ფორმით დაკავშირებულია ცასთან, გერმანული დიალექტური Himmelring, ფრანგული arc-en-ciel, ლათინურში რამდენიმე გამოხატვაა ცისარტყელასთვის: arcus pluvius =ცის ბავთა, arcus caelestis =ცის ან ღმერთის ბავთა, arcus coloratus =ფერადი ბავთა, ბერძნული ἶρις ბერძნულ მითოლოგიაში ირისი, თამუზისა და ელექტრას ქალიშვილია, პერმესის, ზეციური შიკრიკის და, ჰესიოდესთან ის იყო მიჩნეული, როგორც ცისარტყელას ღვთაება და ასევე მისი პერსონიფიკაცია,

გამოსახულება. ამავე დროს ცისარტყელა შეიძლება იყოს ირისის სარტყელი, ბილიკი დედამიწასა და ცას შორის. სიტყვა ირისის წარმომავლობა მოდის სიტყვებიდან „რაზმის ბილიკი“ (სარაპიკი 1998 : 7-19). ქართულში ცისარტყელას სახელი უმეტესად უახლოვდება ბერძნულს, ცის სარტყელი, ირისის სარტყელი. რაც შეეხება მისი სახელის დაკავშირებას ქუხილთან: „თანამედროვე ესტონური სიტყვა vikerkaar წარმოშობილი სიტყვიდან pikkerkaar ქუხილის, ელვის თაღი, კამარა, ელვის ღვთაების სარტყელი (კულმარი 2005 : 26) ქართულისთვის ბუნებრივად არ ითვლება. ქართულში ელვისა და ქუხილის სიმბოლოებად ითვლებოდა ნამეხარი ქვები, რომლებიც ავგაროზების სახით გამოიყენებოდა ხალხურ ტრადიციებში: „ელვის ქვები, ქვის ნაჯახები და ჩაქურები ითვლებოდნენ ელვა-ქუხილის სიმბოლოდ არა მხოლოდ პრე-ისტორიულ ინდოევროპულ რელიგიებში, არამედ პროტოევროპულ რელიგიებშიც“ (კულმარი 2005 : 28) ქართული ხალხური მასალები იცნობს გახვრეტილ ქვებს, ე.წ ნამეხარ ქვებს, რომლებსაც დებდნენ ან კიდებდნენ სახლის კარებთან ავი თვალისაგან დასაცავად. ისინი მიჩნეული იყვნენ ზეციურ ქვებად. დაუბრუნდეთ ისევ ქართულ მასალებს ცისარტყელას სახელთან დაკავშირებით. როგორც ჩანს, ცისარტყელას მნიშვნელობასთან დაკავშირებით, უმეტესად ქართული სახელდებაც მისდევს ბერძნულ წარმოდგენებს, რომლებიც ძირითადად გაპირობებულია ბიბლიური წარმოდგენებით. ცისარტყელას ფერთა რაოდენობაც შვიდია, როგორც ყველა სხვა ხალხებისთვის. თუმცა არსებობდა ცისარტყელას სამფეროვანი თეორია. ოთხფეროვანი თეორია ძირითადად დაკავშირებულია ოთხ ელემენტთან (წყალი, მიწა, ჰაერი, ცეცხლი), მაგრამ ძირითადად შვიდფეროვანი ცისარტყელას არსებობის იდეა მოდის შვიდი რიცხვის მნიშვნელობიდან, რომელიც მიიჩნეოდა სრულყოფილებისა და ნაყოფიერების სიმბოლოდ: „მზე და მთვარესთან ერთად ყოველთვის ასოცირებული იყო შემდეგი ხუთი პლანეტა, ჩამოყალიბებული, როგორც წმინდა შვიდი, რომელიც მუდმივად ჩნდება რელიგიურ ემბლემებზე“ (ინმანი 1884 : 113). შვიდი ვარსკვლავი, რომელთაც ელაპარაკებოდა ფრიდონთან მიმავალი ავთანდილი, სწორედ წმინდა შვიდის საკრალური ბუნებიდან მომდინარედ მიიჩნევა. შოთა

რუსთველის პოემაში შვიდი სრულყოფილებისა და სისრულის გამომხატველი სიმბოლური ციფრია, ინდოეთის შვიდი სამეფო, მართალია, მიიჩნევა როგორც ქართული შვიდი სამთავროს ანალოგი XII საუკუნეში, მაგრამ ის ასევე გამოხატავს სრულყოფილებას.

„ინდოეთს შვიდთა მეფეთა ყოვლი კაცი ხართ მცნობელი“ (308.1).

რაც შეეხება იმას, თუ როგორ გამოიხატება ასტრალურ მნათობთა სიმბოლური სახეები ქართულ ფოლკლორში, დამოკიდებულია მნათობთა ბუნებაზე. თუ მზე დღისა და ნათლის, სითბოსა და სიცოცხლის ნიშანია და ხალხს უყვარს, სრულიად საპირისპიროდ ეპყრობა მთვარეს, როგორც ღამის ბინადარსა და ღამის მკვიდრს. მას ხალხი ერიდება, ეკრძალება და მეტი მაგიზმითა და ბუნდოვანებით ამკობს, თუმცა ზშირია, როცა მთვარე ღამის მზედ იწოდება და მისი მეგრული სახელწოდებაც „თუთარჩელა“ სწორედ თუთა=მთვარე, ჩე=თეთრი და აქედან „თუთარჩელა“ – თეთრი ღამე მთვარის სახელია, რაც ძირითადად მის მზიურ ბუნებას, მზით გაპირობებულ ნათელ ბუნებას გულისხმობს. ფოლკლორი არ არის დაცლილი მხატვრული აზროვნებისგან. პოეტური ნიმუშები იცნობს ისეთ მხატვრულ სახეს როგორიცაა: *„ღო თანდუდ თუთაშფერო თი სასწაულ თუთაშღლას=ღა თენდებოდა მთვარისფრად, იმ სასწაულ ორშაბათს“ (გუდავა 1975 : 23).* ორშაბათის მეგრული სახელწოდება თუთაშხა მთვარის სახელწოდებიდან მომდინარეობს და მთვარის დღეს გულისხმობს.

მზისა და მთვარისადმი მიძღვნილ უძველეს ლექსად მიჩნეული:

მზე დედაა ჩემი, მთვარე მამა ჩემი,

ბრწყინვალე ვარსკვლავები და ღა ძმა ჩემი“ (ყიფიანი 1925 : 392). ძალიან ჰგავს ეკლესიის ფრესკებზე გამოხატულ ბიბლიური იაკობისა და მისი თორმეტი ვაჟის ამბავს ძველი აღთქმიდან. ვებერის მიერ აღწერილ ზოგ ფრესკაზე ეკლესიებში გამოხატულია მზის, მთვარისა და თორმეტი ვარსკვლავის ფიგურები ძველი აღთქმიდან, რათა განასახიერონ იაკობი და მისი ოჯახი *(ვებერი 1927 : 31).* რაც შეეხება მზისა და მთვარის სქესის შესახებ

საკითხს, ჩვენს არაერთ ნაშრომში აღგვინიშნავს, რომ მზისა და მთვარის მდებარეობით თუ მამრობით სქესად გარჩევა არ ნიშნავს იმას, რომ ისინი ერთმანეთს ეწინააღმდეგებიან, მზე და მთვარე, უმეტესად მზე — მდებარეობით და მთვარე მამრობითი კორელატი მთისსენებიან, მაგრამ ხშირად ისინი ერთმანეთს ჩაენაცვლებიან. მსოფლიო წარმოდგენების მიხედვით, „ცნობილია, რომ უძველესი ხალხები მზეს წარმოიდგენდნენ მდებარეობითი და ამავე დროს მამრობითი სქესის სახით“ (დოანე 1882 : 486). რაც შეეხება მზის სიმბოლოებს, ეს საკითხი უძველესი დროიდან მოყოლებული იყო უმნიშვნელოვანესი იმდენად, რამდენადაც, მზე იყო წყარო სითბოს, სიცოცხლისა და ნათლის. ყოველი ოჯახი სახლში კერიის ცეცხლს ინახავდა მზის ანალოგად, როგორც სიმბოლოს სიცოცხლის, სითბოსა და სინათლის. რამდენადაც კერიის ცეცხლი ქართველი კაცისთვის საკრალურ მნიშვნელობას იძენდა, მისი ჩაქრობა უბედურების ნიშნად ითვლებოდა. ამიტომაც მას ღამით შეულოცავდნენ, რომ არ ჩამქრალიყო და გამთენიისას ღველფი მზურვალე დახვედროდა სახლის პატრონს. გავიხსენოთ კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისეს ღიმილში“ სავარსაძიძის მამის წყევლა: „თუ ჩემი კერიის ცეცხლი ჩაქრო...“

მზე სითბოა, სიცოცხლე და ნათელი, მაგრამ ამავე დროს ის საშიშია და ადამიანმა მისგან თავი უნდა დაიცვას. ამიტომაც გაზაფხულზე მაჯაზე წითელი ძაფის შებმა მზის სხივებისგან თავის დაცვის საშუალებად იყო მიჩნეული.

მზე ყოველი ახალი წლის დასაწყისი იყო. მსოფლიოს უძველესი ხალხები ახალ წელს გაზაფხულსა და ზაფხულს უკავშირებდნენ, რამეთუ ზამთრის „დიდი სიკვდილის“ შემდეგ ეს იყო სიცოცხლის დასაწყისი. სხვადასხვა ხალხებს სხვადასხვა წარმოდგენები ჰქონდათ აღნიშნულთან დაკავშირებით. საქართველოში ახალ წელს სპეციალური ხით, ჩიჩილაკით, ხვდებოდნენ, რომელიც თხილის ხისაგან გაკეთებული თავისი ხვეული კულულებით განასახიერებდა მზეს, ჩიჩილაკის თავზე იყო დამაგრებული ჯვრის ფორმის ხის ფირფიტები, რომლის ტოტები თანაბარი ზომისანი იყვნენ და წარმოადგენდა სვასტიკას, მზის მოძრაობის გამომხატველ ჯვარს. ჩიჩილაკი უნდა ყოფილიყო მორთული ხილითა და სხვადასხვა ხის ფოთლებით, მათ შორის

აუცილებელი იყო სურო. რატომ სურო? თომას ინმანი ნათელ განმარტებას გვაძლევს იმისას, თუ რატომ გადაიქცა ესა თუ ის ხე ადამიანთა თაყვანისცემის ობიექტად, მიაჩნია, რომ ზოგი მათგანი — მათი ფორმის გამო, ზოგი ხის ტანის, ზოგი თვისების გამო, ლეღვი კი განსაკუთრებით იმიტომ, რომ „ლეღვის ფოთლები ფორმით გამოხატავენ მამრობით ტრიადას, სუროც ამავე მიზეზის გამო იყო წმინდად მიჩნეული“ (ინმანი 1884 : XXII). ჩიჩილაკი მზადდებოდა თხილის ხისაგან, რადგან თხილი ითვლებოდა ტოტემად, მზის ღვთაების სულის სადგომად, ამიტომაც მზის სიმბოლოს განასახიერებდა იგი. ჩიჩილაკის ატრიბუტების რამდენიმე საინტერესო განმარტება არსებობს, მათ შორისაა ჯვარი მის თავზე, რომელიც მზეს გამოხატავს. ჯვრის ეზოთერული მნიშვნელობა უძველესია და მას, როგორც საკრალურ საიდუმლოს, ჯერ კიდევ ათასი წლების წინ, ქრისტიანობამდე განასახიერებდა. ჯვრის თაყვანისცემა იყო მსოფლიოსთვის უფრო ჩვეულებრივი, ვიდრე სხვა რომელიმე ემბლემისა: „ჯვარი, როგორც საყოველთაო თაყვანისცემის საგანი, თავისი მრავალგვარი ფორმით, წარმართ ერებს შორის, მიჩნეული იყო, როგორც სიმბოლო ან ემბლემა მზისა, სიმბოლო მარადიული ცხოვრებისა, ძალაუფლების მქონე. ეგვიპტელებისთვის ჯვარი იყო სიმბოლო უკვდავების, ემბლემა მზისა და უფალიც ჯვარცმულიქნა ხეზე, რაც აღნიშნავდა მის ყოვლისშემძველ ძალას“ (დოანე 1882 : 351, 484). ჩიჩილაკის თავზე გამოსახული ჯვარი განასახიერებდა მზის ოთხივე მხარეს მოძრაობას: ჩრდილოეთით, აღმოსავლეთით, დასავლეთითა და სამხრეთით. ჩიჩილაკთან ერთად დასავლეთ საქართველოში გავრცელებულია, საშობათ ღორის დაკვლის ტრადიციები. შობის დღეს ღორის ხორცის ქონა მრავალი ქვეყნის ტრადიციაა. საინტერესოა ჩიჩილაკისა და ღორის დაკვლის ტრადიციებს შორის არსებული ნიშანდობლივი პარალელი ქართულში. იმდენად, რამდენადაც მზის ტოტემის ხე იყო თხილი, ღორი, რომელიც ეტანებოდა ამ ხეს, თხილს, მიჩნეული იყო მზის ღვთაების ცხოველად. ყოველ ზაფხულს, მზის თაყვანისცემის ნიშნად, საჭირო იყო ღორის დაკვლა და შეწირვა მზისთვის, თუმცა ღორის ხორცი არ იჭმებოდა. ღორის ხორცს ტაბუ მოხსნა ქრისტიანობამ. ლეგენდის თანახმად, ახალი წლის ზეიმს ხშირად

საქართველოში წმინდა ბასილის დღესაც ეძახიან, რომელმაც მოხსნა ღორის ხორცს ტაბუ. წმინდა ბასილის დღეს ეკლესია ზეიმობს პირველ იანვარს. რაკი ახალი წელი მოგვიანებით დაუკავშირდა ქრისტეს შობას, მზის დღესასწაულისადმი მიძღვნილი ღორის დაკვლის ქართული ტრადიციაც გადმოჰყვა მას და დღემდე რჩება ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებში.

ფოლკლორი არა მარტო უძველესი რწმენა-წარმოდგენებია, არა მხოლოდ წარსულის გადმონაშთია, ის მხატვრული სიტყვის ოსტატობაცაა, ქართულ ფოლკორში საინტერესოა ლექსი, რომელიც მხატვრული და თავისი მისტიური თვალსაზრისითაც იპყრობს მსმენელს:

*ქოძირნანო შქა სერს, ბუა ცას მიკოხედუნი,
ახალი კოჩი თიშ ჯინათ, გურც იოხენდუნი?..
ჩიტებც ქულუხუნდეს, რავადანდეს ამბებს,
დიდა ჩიტი სქუალეფშენი ღორონც ურზანდ სანთელს,
თეჯგურა სასწაულეფი ქიანას რე ბრელი,
კოჩშე მეტი ოკო რდენი თინა ქოძირენი*

*ვინახათ შუალამე, მზე რომ ცაზე ანათებდა (ივჯდა),
(ახალი კაცი) ახალგაზრდა მისი ყურებით გულს რომ
იოხებდა?..*

*ჩიტები დამსხდარიყვნენ, ყვებოდნენ ამბავს,
დედა ჩიტი შვილებისთვის ღმერთს უნთებდა სანთელს,
ამისთანა სასწაულები ქვეყანაზე არის ბევრი,
კაცზე მეტი უნდა იყო, ის რომ დაინახო. (გუდავა 1975 : 161).*

ეს ლექსი არ არის ფოლკლორისთვის მახასიათებელი სტროფების შემცველი. ქართული ლიტერატურული მეძვედრეობა იცნობს „მზიანი ღამის“, სახეს, როგორც სიმბოლოს ღვთისას. შოთა რუსთველის პოემა „ვეფხისტყაოსანში“ (XII) ის, როგორც მისტიურ-ალეგორიული სახე ღვთისა: ავთანდილი მზისადმი იტყვის: „იტყვის, „ჰე, მზეო, ვინ ხატად გთქვენ მზიანისა ღამისად“ (829,1), „ვის ხატად ღმრთისად გიტყვიან, ფილოსოფოსნი წინანი“ (830,1), ასევეა პეტრე ლარაძის (XII) დავით აღმაშენებლისადმი მიძღვნილ სტროფებში, დავით გურამიშვილის „დავითიანში“ (XVIII). ხილული და უხილავი

ნათლის შესახებ ფიზიკური დაკვირვების შედეგად ოკულისტები წერენ: „უნივერსალური ლოგოსისგან იწყება, გრძელდება „უხილავი ნათელი“ სულია, სიმართლე, სამართალი და ცხოვრება, რომელიც განასახიერებს და წარმოქმნის კოსმოსს, მაშინ როდესაც ხილული ნათელი, ნათელი ბუნებისა არის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მატერიალური ასპექტი, ან მოდელი მანიფესტაციის იმავე მნიშვნელობით, როგორც ხილული მზე არის ანარეკლი თავისი ღვთაებრივი პროტოტიპის, უხილავი ცენტრი ძალაუფლების, ან დიდი სულიერი მზე“ (მაგიური, თეთრი და შავი 2010 : 7). რომელია სამყაროს პირველი მანათობელი? ბიბლიის მიხედვით, ღმერთმა შექმნა ორი დიდი მანათობელი – დიდი მნათობი დღის მეუფებად და ნაკლებად მანათობელი მეუფებად ღამისა. მან ასევე შექმნა ვარსკვლავები. ღმერთმა განათავსა ისინი სივრცეზე, რომ მიეცათ მათ ნათელი დედამიწისთვის, რომ ემართათ დღე და ღამე, რომ გაემიჯნათ ნათელი ბნელისაგან, და ნახა ღმერთმა რომ ეს იყო კარგი, და იყო ღამე, და იყო დილა მეთხე დღე. ძალიან ბევრი წარმართული რიტუალია მზის კულტისადმი მიძღვნილი, რომლებიც ძირითადად ნათლის ბნელზე გამარჯვებას ზეიმობდნენ. ინკანთა მითების მიხედვით: „მთვარე (კილა) იყო პირველი მანათობელი, ვიდრე მზე. მზე გახდა ეჭვიანი და ესროლა ფერფლი მთვარის სახეს, ასე მისი ნათელი დაბნელდა, როგორც ეს არის დღეს გამოსახული მთვარეზე“ (მაკ კენზი 2001 : 129). საქართველოში გავრცელებული მითის თანახმად, მთვარე სახეს მალავს იმ მიზეზით, რომ როგორც ლეგენდა ყვება, მზე და მთვარე ერთმანეთს ეთამაშებოდნენ ქერივ ქალს, რომელიც წველიდა ძროხას, ქალი გაბრაზდა და მათ ესროლა ძროხის ახალი ფუნე, მზემ მოასწრო და რძით ჩამოიბანა პირი და ცაში ავარდა, ხოლო მთვარემ ვერ მოასწრო და დაიძალა (კიკნაძე 1984 : 119). ამიტომაც ის იმალება დღისით და მხოლოდ ღამე გამოჩნდება. საინტერესოა მთვარის სახელწოდება მეგრულში. თვესა და მთვარეს ერთნაირი სახელით: თუთა=თვე/მთვარე მოიხსენიებენ. ეს არ არის მხოლოდ საერთო ქართული მოვლენა, ესტონურად: „საერთო სახელწოდება გამოყენებული მთვარისადმი არის *Menulis* და *menou*, სიტყვა *menou* ერთდროულად ნიშნავს, როგორც ასტრალურ სხეულს, მთვარეს, ამავე დროს ერთი თვის

პერიოდს. ეს სახელწოდება მოდის ინდო-ევროპული ძირიდან 'men(n)s-', 'moon~ and 'month~. ამდენად, შორეულ წარსულში მთვარე გამოიყენებოდა, როგორც ბუნებრივი კოსმიური ინსტრუმენტი, რომლითაც იზომებოდა დრო“ (იონას ვაისკუნასი 2006 : 157). ამ მსოფლიო საერთო წარმოდგენის ანალოგია ქართული, მეგრული მთვარისა და თვის საერთო სახელწოდება თუთა. მზესა და მთვარეს დღისა და ღამის თვალები ერქვათ, რადგან მზე მიიჩნეოდა ხილვისა და ნათლის დანახვის საშუალებად, მისი სახელის ანალოგიით ქართულში სიტყვა მზერა, მზის სახელს ატარებდა. მზისა და მთვარის სახელების, მათი სქესისა და თვისებების შესახებ საგანგებოდ ვმსჯელობთ ჩვენს მონოგრაფიაში „ახალი აღთქმის სახისმეტყველებითი აზროვნების ასახვა ქართულ ხალხურ სიტყვიერებაში (მეგრული მასალების მიხედვით)“.

გველი: მზის სხვადასხვა ემბლემების გარშემო კვლევა გავაგრძელებთ ცალკეული სიმბოლოების წარმოჩენით. მათ შორისაა ყველაზე აქტუალური გველის სიმბოლიკა. მსოფლიო ხალხებისთვის ერთ-ერთი ყველაზე სიმბოლიზებული სახე გველია. მსოფლიო ხალხების ფოლკლორზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ის ყველაზე მრავალფეროვანი სახე-სიმბოლოა თავისი მრავალფეროვანი გააზრებით: „ესტონელი ხალხისთვის გველი არის ორი სახით განმარტებული: უმეტესად იგი გამოიყენება, როგორც გამაფრთხილებელი მაგიური არსება, რათა დაეხმაროს მესაქონლე ტომებს და ხალხს თავი უკეთ გაიტანონ, ასევე დაეხმაროს მათ სხვადასხვა დაავადების განკურნებაში. ზოგიერთ ხალხს კი ვააჩნიათ ინსტრუქციები, როგორ აირიდონ თავიდან გაზაფხულის პირზე გველისგან დაკბენა. დიდძალი მასალაა, იმის შესახებ, თუ როგორ შეიძლება გველი გვიცავდეს. მასზეა დამოკიდებული: წარმატება მეწარმეობაში, ავირიდოთ უფროსისგან წყრომა, ბედნიერება სასამართლოში, არ დაიღალო მუშაობაში, ბევრი ფული, წარმატება ბანქოში, ფლობდე ფრინველების ენას (ასევე ფლობდე სხვადასხვა სასწაულებრივ ძალას), თავი დაიცვა ბოროტი ჯადოქრისგან, გველის ნაკბენისგან განკურნება, კბილის ტკივილი, დამწვრობა, სიმსივნეები, ალკოჰოლიზმი, ჭვავი, დაბლა, მეტეორიზმი, რევმატიზმი, რაქიტი, სიღარიბე. ის ასევე

შესაძლოა იყოს გამოყენებული, როგორც ტონუსური საშუალება, ან მაღის აღმძვრელი, ჯოხი, რომლითაც იქნა მოკლული გველი, დევისგან დამცველად მიაჩნიათ ან, თუ მას განათავსებთ ლავვარდნის ქვეშ, ცეცხლისგან დავიცავთ იგი, და თუ დაარჭობთ მარცვლებზე, ის დაიცავს მარცვლებს, ჩრჩილისგან და ა.შ. მაგიური ძალა, რაც მიეწერება გველს, არის მისი მოკვლა გიორგობამდე, თუნდაც უფრო გვიან“ (მოლ ჰიიემა 1996 : 9-25). აღნიშნულთან დაკავშირებით საინტერესო ჩვეულება არსებობს საქართველოში, გველი, როგორც ფუძის ანგელოზი, კერიის ცეცხლთან ახლოს, რძეში ინახებოდა და ოჯახის ბედნიერებას უზრუნველყოფდა. აკრძალული იყო მისი მოკვლა ეზოში, რადგან მისი მოკვლა ოჯახის ბედნიერების აღკვეთას მოასწავებდა. ის, როგორც ხთონური არსება, შთახდებოდა ქვესკნელს და ნაწილიან გმირებს ამოუღოკავდა ნაწილს და მათი ბედნიერების მფლობელი ხდებოდა. ამდენად, მისი მოკვლა სახლის ეზოში უბედობის მომასწავებელი იყო. ნაწილიანებად იწოდებოდნენ გმირები, რომლებიც წელს ზევით, სხეულზე მზისა და მთვარის ნიშნებს ატარებდნენ. ასეთი იყო ამირანი, რომელიც დაღის მიერ იყო ნაადრევად ნაშობი ღვთაება და ის დრო, რაც დააკლდა დედის საშოში, მან საქონლის ფაშეში გაატარა. საკრალური შობის გარდა, ის ბეჭებზე მზისა და მთვარის ნიშნებს ატარებდა. ამირანი ბერძნული პრომეთეს პროტოტიპი იყო და „პრომეთეს მიჯაჭვის ეპიზოდი ალეგორიულია, პრომეთე მზეს გამოხატავდა, რომელიც გულისხმობდა წინასწარჭვრეტასა და წინდახედულებას. მისი ჯვარცმა დედამიწის კიდზე ორიგინალურად იკითხება მხოლოდ, როგორც მზის ძალაუფლების შეზღუდვა ზამთრის თვეებში“ (ლოანე 1882 : 484). რაკი ამირანი და პრომეთე მზის ნიშანს ატარებენ, ნაწილის მფლობელები არიან და გველი, რომელიც შესაძლებელია, გახდეს ამ ნაწილის მფლობელი, ამოუღოკავს რა გარდაცვლილ გმირებს მას, თავად გადაიქცევა მზის ნაწილად. გველი მზის განსახიერებაცაა. უძველესი ხალხების წარმოდგენების კვლევათა შესწავლამ გვაჩვენა, რომ გველი იყო მზის ემბლემა, ემბლემა ბოროტი სულებისა, ასევე სიმბოლო კეთილი ღვთაებების, მაგრამ თუ კარგად დავაკვირდებით მითებსა და ემბლემებს და მათ შინაგან ბუნებას ჩაეწვდებით, დავინახავთ,

რომ გველის ემბლემათა გააზრება იმის მიხედვით იცვლება, თუ რა ფორმაშია იგი წარმოდგენილი. მისი პოზიციის მიხედვით იცვლება ემბლემათა მნიშვნელობაც: „გველი მაშინაა პოროტის სიმბოლო, როცა ის წარმოდგენილია თავისი სასიკვდილო ნესტრით (კბილით); მარადიულობის სიმბოლოა, როცა წარმოდგენილია ტყავაკობილი, ხოლო ემბლემა მზისა, როცა წარმოდგენილია კუდით პირში, წრეში დახვეული“ (დოანე 1882 : 489).

ბიბლიის მიხედვით, გველი ქრისტეს სიმბოლოს წარმოადგენდა, ანუ სხვაგვარად, უძველესი ქრისტიანების წარმოდგენებით, იგი ქრისტეს სიმბოლოს წარმოადგენდა. უფალმა უბრძანა მოსეს, აღმართა რვალის გველი, რომელსაც ექნებოდა ისეთი ძალა, უბრალო შეხედვაც საკმარისი იქნებოდა გველის ნაკბენისაგან განსაკურნებლად. მოსემ გააკეთა რვალის გველი უდაბნოში და ქრისტიანი წინასწარმეტყველები ამაში ხედავდნენ ქრისტეს სახეს. სინამდვილეში, საზარების მიხედვით დადასტურებულია, რომ: „და ვითარცა-იგი მოსემ აღამაღლა გუელი უდაბნოსა, ეგრეთ ჯერ-არს ამალუბად ძისა კაცისად“ (იოანე 3,14), უძველესი წარმოდგენების მიხედვით, გველი მიჩნეული იყო ღვთაების სიმბოლოდ: „უძველესი დროიდან, იქიდან მოყოლებული, რაც კი გვაქვს რამე ისტორიული ჩანიშვნა, გველი იყო დაკავშირებული მცველ ღვთაებასთან, ან გადამრჩენთან, გულკეთილების, სათნოების ღვთაებასთან და სიბრძნესთან“ (დოანე 1882 : 356).

ცხენის ნალი: საინტერესო სიმბოლოს, რომელიც გავრცელებულია მსოფლიო ხალხებში, წარმოადგენს ცხენის ნალი, რომელიც სახლის კარებთან, შესასვლელთან იყო დაკიდებული და ოჯახს იცავდა ავი თვალისაგან, თუ რატომ შეიძლება მას მინიჭებოდა ეს ფუნქცია, ამის შესახებ საინტერესო მოსაზრებას ვეცნობით მსოფლიო ხალხების რწმენა-წარმოდგენებიდან. სიმბოლოური პურები, რომლებიც ცხვებოდა სხვადასხვა ფორმის, მათ შორის ცხენის ნალის ფორმისაც, უმეტესად ახალი წლის რიტუალთან იყო დაკავშირებული. თუ რატომ შეიძლება ცხენის ნალს მიეღო დამცავის, მცველის სიმბოლოური სახე, მსოფლიო წარმოდგენები ამას გვიხსნიან იმით, რომ ჯადოქრებს არ უყვართ

ცხენები, ამდენად ცხენის ნალი მათი ანალოგიით იცავენ ოჯახებს ავი ჯადოქრებისაგან. ერთ-ერთი საინტერესო მოსაზრება უკავშირდება წმინდა გიორგის სახელს: „მე-12 საუკუნიდან მოყოლებული წმინდა გიორგი გამოისახებოდა, როგორც ცხენზე ამხედრებული ვეშაპთან მებრძოლი, ამ მოტივით ის მიიჩნევა, როგორც მფარველი ცხენების. ეს გააზრება აქვს შემონახული არა ერთ ერს: გერმანელებს, უნგრელებს, პოლონელებს (Handwörterbuch III 1930/31 : 652), რუსებს (Propp 1963 : 29), ლატვიელებს (Shmits 1940 : 749-752) და ა.შ. ამან განაპირობა ესტონელი ხალხის მიერ წმინდა გიორგის ცხენის მფარველ ღვთაებად ცნობა (Köpp 1902 : 14). წმინდა გიორგის დღეს, ცხენის თაყვანისცემის ჩვეულებას, ჩვენც ვიზიარებთ აღმოსავლელ და ჩრდილოელ მეზობლებთან ერთად. თუმცა ფინელები, როგორც დასავლეთ ევროპელები, ცხენის მფარველ წმინდანად წმინდა სტეფანეს აღიარებენ, მაგრამ არც იმას უარყოფენ, რომ წმინდა გიორგის დღე არის „ცხენის დღესასწაული“. ლატვიელები და ესტონეთის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილის მოსახლენი, იცავენ ცხენის ჭენების აკრძალვის საერთო ჩვევას და ხნაკენ მხოლოდ ცალი ცხენით იმის შიშით, რომ მათ შესაძლოა დაკარგონ ბედნიერება ცხენთან ერთად და შესაძლოა გულნატკენი დარჩნენ სხვა უბედურებით“ (მოლ ჰიემაე 1996 : 9-25). სად შეიძლება ვეძებოთ ქართული ცხენის ნალის სიმბოლოს ძირები? წმინდა გიორგი საქართველოში ერთ-ერთი ყველაზე განთქმული წმინდანია, ქართული წარმოდგენების მიხედვით, საქართველოში წმინდა გიორგის სახელობის 365 ეკლესიაა, წლის დღეთა რაოდენობის შესაბამისად. ლევენდის მიხედვით, წმინდა გიორგის წამების შემდეგ მისი სხეული დაჭრეს 365 ნაწილად. სასწაულით, თითოეული მათგანი ზეცად ამაღლდა და იქიდან საქართველოს ტერიტორიაზე სადაც ჩამოვარდა, იქ აშენდა მისი სახელობის ეკლესია. შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ წმინდა გიორგის პოპულარობა ქართველთა შორის არის ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, თუ რატომ ითვლება ცხენის ნალი ოჯახის ავი თვალისაგან დამცავ ავგაროზად, მაგრამ არის სხვა მოსაზრებაც. ნალს აქვს რკალის ფორმა და შესაძლებელია ის, როგორც მზის სიმბოლო, მისი ფორმის გამო გადაქცეულიყო მაგიურად. მსგავსი ფორმის

გამოა რქები საქართველოში მაგიურად მიჩნეული. ცხენის ნაღის მაგიური თვისება, დაიცვას სახლი, შესაძლებელია, უფრო ძველია, ვიდრე ქრისტიანობის შემოღება. რკალის ფორმა ნაღისა, მას უფრო აახლოვებს მთვარესთან, ვიდრე მზესთან. მთვარე ამინდის მართვის რიტუალებში მონაწილეობს. როცა მთვარეს მარჯვენა მხრიდან დაკიდებულს ხედავთ ცაზე, ეს გულისხმობს, რომ კარგი ამინდი იქნება, თუ მთვარე არის თასის პოზიციაში, ეს გულისხმობს, რომ ის სავსეა წყლით და წვიმიანი თვეა მოსალოდნელი. მიმაჩნია, რომ მსგავსი წარმოდგენები შესაძლებელია მოდიოდეს ბიბლიური ეპიზოდებიდან, კერძოდ, როდესაც თომას ინმანმა წარმოადგინა სიმბოლოების ილუსტრირებული გამოცემა, ნოე და მისი ნავის, კილონის 123-ე ილუსტრაციაზე (ინმანი 1884 : 85) გამოსახულია კომპოზიცია ბიბლიიდან და გამოხატავს რკალივით მთვარეს, რომელიც ასეა განმარტებული: „ნამგალა მთვარე გახდა სიმბოლო ნაყოფიერების და შეიმკო ბერძნული არტემისისა და რომაელთა დიანეს წარბის სახით. ის ნალი შორეული დროიდან თილისმასავით გამოიყენებოდა და ამავრებდნენ ტბის ნაპირის ბინადრები კარის შესასვლელთან შეეცარიაში“ (ინმანი 1884 : 113). მიგვაჩნია, რომ ქართული ცხენის ნაღის ავგაროზად დაკიდების საფუძველი არის ამინდის წინასწარმეტყველების ბიბლიური ეპიზოდიდან მომდინარე ტრადიცია.

სხვადასხვა: ახლა იმ უიშვიათეს სიმბოლოებზე ქართულში, რომლებსაც მსოფლიო წარმოდგენების პარალელურად განვიხილავთ. „ღულისტურსა და ქრისტიანულ კონცეფციას შორის სულის შესახებ გაურკვეველი შუა საფეხური არის რწმენა, რომლის მიხედვითაც, სული იდენტიფიცირებულია გულთან. სიკვდილის შემდეგ სული ტოვებს სხეულს, როცა გული მიდის ცაში. ცხოველებს არა აქვთ სული. სისხლი, როგორც რაღაცის მატარებელი, როცა იკარგება, ადამიანი კვდება და ეს სისხლია ასევე ის, რაც იწვევს სიზმარს ადამიანებში“ (მადის არუკასკი : 1998). როცა ადამიანი კვდება, მისი სული მიდის სხეულიდან, სული იღვრება, ასევეა სისხლზე, სულის ან სისხლის დაღვრა სიკვდილია, მეგრული სიტყვა ღურა=სიკვდილი მომდინარეობს ღვრასავან, „სიკვდილის შემდეგ სული უნდა ავიდეს მთაზე და

უფალს უჩვენოს ფრჩხილი, ეს განიმარტება იმ რწმენით, რომ იმქვეყნად ღმერთი ადამიანებს მოსთხოვს მათ ფრჩხილებს და თუ შენ ისინი გადაავლე, უკან უნდა მიბრუნდე და მოძებნო ისინი. ამიტომ ყველა მოკვეთილი ფრჩხილი უნდა იქნას შენახული და თან წაღებული. მაშინ აღარ იქნება საჭირო მათი მოძებნა. შესაძლებელია, ეს იყოს დაკავშირებული ფრჩხილის, როგორც სულის სადგომის, გააზრებასთან. ფრჩხილის შენახვის მოტივი ცნობილია სხვა უძველესი მითებიდანაც“ (მადის არუკასკი 1998). რაც შეეხება ქართულ წარმოდგენებს ფრჩხილისა და თმის მაგიური ბუნების შესახებ. ავი სულები, თუ მათ თმას ან ფრჩხილს წააჭრიდნენ, თავისუფლდებოდნენ ავი ბუნებისაგან, კარგავდნენ მაგიურ ძალას. ეს ფრჩხილი აუცილებლად უნდა შეინახონ. იმ შემთხვევაში, თუ ავი სულები დაიბრუნებენ მათ, მათ კვლავ უბრუნდებათ ავი ბუნება. დასავლეთ საქართველოში მიცვალებულის სულის მსახურების რიტუალებიდან საინტერესოა, მისი სულის სახელზე თმის, წვერის მოშვებისა და შემდეგ ამ თმის საგანგებოდ მოჭრის რიტუალი. ის ვინც წვერს, ან თმას ააჭრიდა ჭირისუფალს, ითვლებოდა მიცვალებულის სულის მონაცვლედ. ახლადშობილის პირველი მოჭრილი ფრჩხილი და მოკვეცილი თმა უნდა საგანგებოდ შეინახოთ, განსაკუთრებით მთავრად ღამით გადავდებას, რომ ავმა ცუდად არ დაამიზნოს. აღნიშნულიდან კარგად ჩანს, რომ ფრჩხილი, თმა ითვლებოდა მისი პატრონის სულის სადგომად.

თევზი, როგორც ამულეტი, ქრისტეს სიმბოლოა. ახსნა, თუ რატომ შეიძლება იყოს თევზი ქრისტეს სიმბოლო, ნაშრომში, „გნოსტიკა და მისი ნარჩენები“ წერია: „ფაქტია, რომ თალმუდის უცნაურ ჟარგონზე ქრისტე ხშირად გამოიყენება, როგორც „ცხვარი“ ან „თევზი“. სახარების მიხედვით, იონა იყო სამი დღე და ღამე ვეშაპის მუცელში, ასევე ძე კაცისა იქნება სამი დღე და სამი ღამე ქვეყნის გულში“ (მათე 12:40). მნიშვნელოვანი ეპიგრაფიკული გამოსახულება ქართული ანბანის შესახებ – დავათის სტელა (367 ჩვ.წ. აღ-ით), რომელზეც გამოსახული არიან მეფე ფარნავაზი და მირიანი. მათ ხელში უჭირავთ თავდალმა დაკიდებული თევზი, რაც იმ ინფორმაციის შემცველია, რომ ქართული ენა მომდინარეობს ღვთისგან. მეფე ფარნავაზი იყო ის მეფე,

რომელმაც ქართულ მწიგნობრობას მისცა დასაბამი, ხოლო მირიან მეფემ ქრისტეს რჯული სახელმწიფო რელიგიად დაუმკვიდრა ქართველებს (IV საუკუნე).



დასკვნა:

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ფოლკლორული მასალის ანალიზი ადასტურებს ქართული კულტურისა და ქართველი ერის უძველესი უნიკალური წარმოშობის ფაქტს. ნაშრომი კიდევ ერთი მცდელობაა, ფოლკლორულ სახე-სიმბოლოებზე დაყრდნობით, ქართული კულტურისა და ფოლკლორის უნიკალური ადგილის მიჩენისათვის მსოფლიო კულტურის ისტორიაში. ქართული ფოლკლორული მასალის კომპარატივისტული კვლევა მსოფლიო კონტექსტში, განსაკუთრებით სიმბოლოების თვალსაზრისით, სიახლეა ქართულ ფოლკლორისტიკაში.

ბამოყენებული ლიტერატურა:

ბარბარა საუნდერსი, ძირითადი ფერების ტერმინთა გაახლებული ხედვისათვის, სამეფო ანთროპოლოგიური ინსტიტუტის ჟურნალი, მე-ნ ტომი, 1, მარტი, 2000 წელი.

ბერლინ ბ., ქეი, ძირითადი ფერების ტერმინისათვის, მათი უნივერსალურობა და ევოლუცია, კალიფორნიის უნივერსიტეტის გამოცემა.

http://www.bibleplus.org/creation/creation_frame.htm 1927

გუდავა ტ., ქართული ფოლკლორი, მეგრული ტექსტები, ტომი I, პოეზია. თბ. 1975.

გოგოვ შენერდი ერთ წამა, ქართული ხალხური სატრფიალო პოეზია, შეადგინა აპოლონ ცანავამ, თბ. 1966.

დოანე, ბიბლიური მითები და მათი პარალელები სხვა რელიგიებთან ძველი და ახალი აღთქმის მითებისა და სასწაულის შედარებით, მათი წარმომავლობა და მნიშვნელობა, ილუსტრირებული, მეოთხე გამოცემა, ნიუ იორკი, ჯ. ვ. ბოუტონი, 1882.

ერიხ ფრომი, დავიწყებული ენა, სიზმრის გაგების წარმოდგენა, ზღაპრები და მითები, ნიუ იორკი, ტორონტო, 1951.

ვირვე სარაპიკი, წითელი: ფერი და სიტყვა, ფოლკლორი, ფოლკლორის ელექტრონული ჟურნალი, ტომი 3, ესტონეთი, 1997.

ვირვე სარაპიკი, ცისარტყელა, ფერებისა და მეცნიერების მთოლოგია, ფოლკლორი, ფოლკლორის ელექტრონული ჟურნალი, ტომი 6, ესტონეთი, 1998.

ვებერი ფ. რ. და რაღფ ადამ გრამი, პირველი გამოცემა, საეკლესიო სიმბოლოზში, <http://www.bibleplus.org/creation/creation-frame.htm> 1927

თარმო კულმარი, უზენაესი ცის ღმერთის ასპექტებიდან, ესტონეთის რელიგიის ისტორიისა და პრეისტორიული მასალებიდან, ფოლკლორი, ფოლკლორის ელექტრონული ჟურნალი, ტომი 31, ესტონეთი, 2005.

ონას ვაისკუნასი, მთვარე ლიტვურ ფოლკლორულ ტრადიციებში, ფოლკლორის ელექტრონული ჟურნალი, ნაბეჭდი ვერსია, ტომი 32, ესტონეთი, 2006.

კიკნაძე ზ., ფარნავაზის სიზმარი, მაცნე, ელს, 1, 1984.

- მადის არუკასკი**, სიკვდილი და მიღმა სამყარო, ფოლკლორი, ფოლკლორის ელექტრონული ჟურნალი, ნაბეჭდი ვერსია, ტომი 8, ესტონეთი, 1998.
- მაკ კენზი, მიქელ და პრაიმი**, რიჩარდი და ჯორჯი, ლიზა და დანინგი, მსოფლიო მითოლოგია, მითოლოგიური რწმენა-წარმოდგენების ილუსტრირებული სახელმძღვანელო, ნიუ იორკი, 2001.
- მაგია, თეთრი და შავი**, სასრული და უსასრულო ცხოვრების მეცნიერება, 1888, ნიუ იორკი, ჯონ ვ. ლოველის კომპანია, ბეჭდვა 2010, www.forgottenbooks.org
- მოლლ ჰიემეი**, წმინდა გიორგის დღის რწმენა-წარმოდგენების ზოგი შესაძლო წარმომავლობის შესახებ, ფოლკლორი, ფოლკლორის ელექტრონული ჟურნალი, ტომი 1. ესტონეთი, 1996.
- ტომას ინმანი**, ძველი წარმართული და თანამედროვე ქრისტიანული სიმბოლიზმი, მეოთხე გამოცემა ორასი ილუსტრაციით, ნიუ იორკი, 1884.
- ტილორი ედვარდ ბურნეტი**, პირველყოფილი კულტურა, 1871, თარგმანი რუსულიდან ინგლისურად დ. ა. კოროპჩესკის, მოსკოვი, 1989.
- ული სიიმეტსი**, მზე, მთვარე და ცის კამარა ჩუხჩების მითოლოგიაში ციურ სხეულებსა და სიწმინდეებთან დაკავშირებით, ფოლკლორი, ფოლკლორის ელექტრონული ჟურნალი, ტომი 32, ესტონეთი, 2006.
- პროპი ვ. ჯ.** ფოლკლორი და თანამედროვეობა, მოსკოვი, 1976.
- ფრეიდენბერგი ო.**, უძველესი მითები და ლიტერატურა, მოსკოვი 1998, გამოცემა დაფუძნებულია 1969 წლის მეორე გამოცემაზე, შესწორებებითა და დამატებებით, მოსკოვი, 1998.
- ქართული მწერლობა**, ტომი მეოთხე, შოთა რუსთაველი, „ვეფხისტყაოსანი“, თბ. 1988.
- ქართული ხალხური საუნჯე**, ტ. I, პოეზია, შემდგენელ-რედაქტორი აპ. ცანავა, თბ. 1991.
- ყიფიანი ნ.**, დასავლეთ საქართველოს გეოლოგიური მასალები, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტომი მეორე, თბ. 1925.
- ყიფშიძე ი.**, საუკეთესო თხზულებანი, თბ. 1994.

ძართულ-ბიზანტიური ჰაბიტობრაფიული პროზის
მსოფლმხეველობრივი პარალელები

შესავალი

შუა საუკუნეების მწერლობათა ეროვნული საზღვრების საკითხი საკმაოდ თავისებურად დგას. ბიზანტიის (აღმოსავლეთ რომის) იმპერია (დაახლოებით მე-5 საუკუნიდან კონსტანტინეპოლის დაცემამდე 1453 წელი) არ იყო მხოლოდ ბერძნული ეროვნული სახელმწიფო. მისი კულტურის შექმნაში მონაწილეობას იღებდნენ იმპერიაში მცხოვრები სხვა ხალხებიც, მათ შორის ქართველები. ბიზანტინიზმით იყო აღბეჭდილი ასევე ბულგარეთის, სერბეთის, მოგვიანებით კიევის რუსეთის კულტურები. ისინი ჩამოყალიბდნენ ერთიან კულტურულ-ისტორიულ ფონზე. ადრეული შუა საუკუნეების აღმოსავლურ-ქრისტიანულ მწერლობათა კანონმდებელი ბიზანტიური ლიტერატურა იყო. ბიზანტინიზმი ახასიათებდა არა მხოლოდ მწერლობას, არამედ ხელოვნების სხვა დარგებსაც: ხუროთმოძღვრებას, ფერწერას, სკოლას, რომელიც ჯერ ნისიბინის ტიპისა იყო, მოგვიანებით – საკუთრივ ბიზანტიურის, ასევე - ყოფით კულტურას, აზროვნების წესს და, რაც მთავარია, ადამიანის კულტურულ იდეალს. შუა საუკუნეების საქართველო აღმოსავლურ-ქრისტიანულ კულტურულ-ისტორიულ რეგიონში მდებარე სახელმწიფო იყო, ჩართული ყველა იმ კულტურულ პროცესში, რომელსაც აქ ჰქონდა ადგილი. მას ინტელექტუალური კონტაქტები არასდროს გაუწყვეტია ამ სივრცეში არსებულ ლიტერატურულ სკოლებთან და მიმართულებებთან. ბიზანტინიზმი იყო ქართული კულტურის მახასიათებელი, მაგრამ არა ერთადერთი. ადრექრისტიანულ ეპოქაში შეინიშნებოდა არაქრისტიანული კულტურების გავლენაც. მიუხედავად ამისა, არ დარღვეულა მისი თვითმყოფადობა და მთლიანობა. ამიტომ აუცილებელია იმდროინდელი ლიტერატურულ-ესთეტიკური თვალთახედვის ისეთი რეკონსტრუქცია, რომ ნაწარმოები სწორად იქნას შეფასებული. ხოლო იმისათვის, რათა განისაზღვროს ეროვნული კულტურის სპეციფიკა, ტრადიციული განსახოვნების ფორმები, საკუთრივ ქართული ლიტერატურულ-ეს-

თეტიკური პრინციპები, საჭიროა არა მარტო მსგავსებათა, არამედ განსხვავებათა ცხადყოფაც (სირაძე 1995 : 54).

სამეცნიერო ლიტერატურაში კარგა ხანია შენიშნულია, რომ თვით ბიზანტიური ფილოლოგიისათვის უდიდესია ძველი ქართული თარგმნილი ლიტერატურის მნიშვნელობა, რადგან:

ა) ქართულ ენაზე შემონახულია ადრინდელი ბიზანტიური მწერლობის ისეთი ნიმუშები, რომელთა ბერძნული დედნები დაკარგულად ითვლება;

ბ) ქართულ ენაზე შემონახულია საყურადღებო მასალები ცნობილი თუ უცნობი ბიზანტიელი მწერლების შესახებ;

გ) ბიზანტიური ლიტერატურის ბევრი ძველი ქართულ ენაზე შემონახულია განსხვავებული სახით, ხშირად ახალი რედაქციით;

დ) ქართველები მონაწილეობდნენ ბიზანტიური ლიტერატურის შევსება-გამდიდრებაში - თხზავდნენ ბერძნულად ორიგინალურ ძეგლებს, თარგმნიდნენ ქართულიდან ბერძნულად;

ე) არსებობს უშუალოდ ბერძნულიდან რამდენიმეჯგუფის თარგმნილი ბერძნული ძეგლები, რომლებიც ადრე შუალედური თარგმანებით იყო შემოსული ქართულ მწერლობაში, მოგვიანებით ახლად ითარგმნა უშუალოდ ბერძნულიდან. არაერთი ბერძნული თხზულება, რომელიც ადრეულ ხანაში უკვე თარგმნილი იყო ქართულ ენაზე, მოგვიანებით ერთხელ კიდევ ამეტყველდა ქართულად შუალედური თარგმანის მეშვეობით. მრავლადაა მოღწეული ქრონოლოგიურად ახლო მდგომი, ერთმანეთის თანადროული (ან თითქმის თანადროული) პარალელური თარგმანები (მენაბდე 1995 : 107-115).

თუ განვიხილავთ IV-XI საუკუნეების ბიზანტიური და ქართული ქრისტიანული მწერლობის მრავალფეროვან ჟანრობრივ შემადგენლობას, ვნახავთ, რომ ორივე მათგანის სტრუქტურული მოდელი იდენტურია. საეკლესიო მწერლობის ჟანრების მრავალფეროვნება არის მხოლოდ ფორმათა მრავალფეროვნება, ხოლო საკუთრივ მოძღვრება, სული კი მათში აბსოლუტურად ერთი და იგივეა. ორივე მათგანის სისტემას ქმნის ერთობლიობა შემდეგი დარგებისა: ბიბლიოლოგია, აპოკრიფები, ეგზეგეტიკა, დოგმატიკა, ლიტურგიკა, კანონიკა, ასკეტიკა, მისტიკა, აგიოგრაფია და ჰიმნოგრაფია. კ. კეკელიძის ქართული ლიტერატურის ისტორიის

პირველი ტომი სწორედ ამ სისტემაზეა აგებული. უფრო ადრე, 1912 წელს ი. ჯავახიშვილმა პირველად მოგვცა ქართული მწერლობის კლასიფიკაცია ბარდენჰევერის მიხედვით და გამოყო შემდეგი დარგები: 1. დოგმატიკა-აპოლოგეტიკა 2. ეგზეგეტიკა 3. საბუნებისმეტყველო-ისტორიული, ბიბლიურ-არქეოლოგიური თხზულებანი 4. ასკეტიკა 5. ჰომილეტიკა.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ვასკვნით, რომ არა თუ სასურველი ან მიზანშეწონილია, არამედ აუცილებელიც, რომ ძველი ქართული ლიტერატურა ვიკვლიოთ დასავლური ლიტერატურული პროცესების გათვალისწინებით, კომპარატივისტული ანალიზით. სწორედ შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის მეთოდით არის წარმართული კ. კეკელიძის, ი. ჯავახიშვილის, შ. ნუცუბიძის, ნ. მარის, ს. ყაუხჩიშვილი, მ. გოგიბერიძის, ა. გაწერელიას, ე. ხინთიბიძის, რ. სირაძისა და ყველა მნიშვნელოვანი გამოკვლევა.

წმინდანთა წამება-ცხოვრებანი ღირებული ისტორიული წყაროებია. მას ი. ჯავახიშვილი „საისტორიო მწერლობას“ უწოდებს, მაგრამ ჰაგიოგრაფიის უმთავრესი ღირებულება ლიტერატურულია. დღეს უკვე არავის ეპარება ეჭვი, რომ ის მხატვრული პროზაა, მაგრამ თავისებური განსახოვნების ფორმებით. რაკი მწერლის წინაშე დგას ამოცანა, თუ როგორ თქვას და არა მხოლოდ, რა თქვას, ის იძულებულია მოძებნოს აზრის უფრო ეფექტურად გადმოცემის გზები და სწორედ აქ იწყება მხატვრული შემოქმედება. ჰაგიოგრაფიული განსახოვნების მთავარი თავისებურებაა აზრის, ფრაზების, სახეების სიმბოლურობა.

ჰაგიოგრაფია, ანუ წმინდანთა ცხოვრება, შუა საუკუნეების ქრისტიანული მწერლობის ძირითადი და ერთ-ერთი ადრე წარმოშობილი დარგია. ქართულ მწერლობაში ჰაგიოგრაფიული ჟანრის განვითარების კლასიკური ხანა მე-5 – მე-11 საუკუნეებია, თუმცა იგი არსებობდა მე-18 საუკუნემდე. ჰაგიოგრაფიული მწერლობა აქტუალობას არ კარგავს არც ერთ ეპოქაში, იგი ჭეშმარიტად ზედროულია და მარად ახალი. ბერძნული *ἀγιος* „ჰაგიოს“ - წმინდა, *ἡγία* „გრაფე“ - აღწერილობა. თუ ქართულად პირდაპირ ვთარგმნით, გამოვა: „წმიდამწერლობა“ და არა „წმინდანის შესახებ მწერლობა“. (მდრ. ბერძ. „იკონოგრაფია“-ხატწერა). იგი ყველაზე უტყუარი და მდიდარი წყაროა ამ პერიოდის აზროვნების შესას-

წავლად. ჰავიოგრაფიაში კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი იდე-
ალები ხან თეორიული მსჯელობების სახით არის მოწოდებული,
ხან უშუალოდ ვხვდებით მათ მხატვრულ ხორცშესხმასა და რეა-
ლიზაციას. მასში იკითხება დოგმატური მწერლობის ელემენტები
და სწავლებანი, ფილოსოფიური შეხედულებები, ესთეტიკური
პრინციპები. იგი შეიცავს მსჯელობას ტრიალოლოგიის, ქრისტო-
ლოგიის, ესქატოლოგიის თუ სხვა საკითხების შესახებ. მისი და-
ნიშნულება ლიტურგიულია. ამის გარდა, ამაღლებულ განწყობილე-
ბას ქმნის ბიბლიური სახე-სიმბოლოების, როგორც გამომსახველო-
ბითი ხერხებისა და საშუალებების, მწყობრი სისტემა.

ჰავიოგრაფიული თხრობა არ გამოირჩევა, რომ მასში ჩარ-
თული იყოს ეპისტოლე, ქადაგება, ბიოგრაფია, ქება, რის კლასი-
კურ მაგალითსაც იოვანე საბანისძის „ჰაბოს წამებაში“ ვხვდავთ.
ავტორი თანაბარი ოსტატობით ფლობს ყველა ჟანრისთვის დამახა-
სიათებელ რიტორიკულ ხერხებს.

ყოველივე აქედან გამომდინარე, ჰავიოგრაფია ყველაზე საი-
მედო და მდიდარ მასალას იძლევა შუა საუკუნეების აზროვნებისა
და ზოგადქრისტიანული იდეალების ტრადიციულ ქართული ადაპ-
ტაციის შესასწავლად.

გავრცელებული განმარტებით კი ჰავიოგრაფია არის წმინ-
დანთა ცხოვრების აღწერა. მეცნიერთა ერთი ნაწილი მის საწყისს
რომის ისტორიის გვიანი პერიოდის „ბიოგრაფიებში“ ხედავს, ჰა-
ვიოგრაფიას ამსგავსებს ანტიკურ მწერლობას, მაგ. პლუტარქეს
ბიოგრაფიებს და აღნიშნავს, რომ ეს მსგავსება არ არის მხოლოდ
ფორმისმიერი, ანუ მხოლოდ ლიტერატურული სქემის გადმოღება,
არამედ საერთოა ამ ბიოგრაფიების იდეური მხარე, მიზანი. მათ
შექმნას, უპირველეს ყოვლისა, ჰქონდა დიდაქტიკური დანიშნულე-
ბა. ადამიანების აქ აღწერილი დიადი ქმედებანი უნდა ყოფილიყო
სამაგალითო, რომელიც მკითხველში მიბაძვის სურვილს აღძრავდა.
ეს მიზანდასახულობა მართლაც აახლოვებს ანტიკურ ბიოგრაფიებ-
სა და ქრისტიანულ ჰავიოგრაფიულ ლიტერატურას ერთმანეთთან.

ბიზანტიური ჰავიოგრაფიული ლიტერატურის წყაროდ მიჩ-
ნეულია ენკომიური ბიოგრაფია, ასევე დიდი გავლენა მოახდინა ან-
ტიკური ბერძნული ლიტერატურის ისეთმა ჟანრებმა, როგორცაა
ისტორიოგრაფია, ეპისტოლოგრაფია, გვიანანტიკური რომანები და

სხვა. ადრინდელ ეტაპზე ჰაგიოგრაფიულ ჟანრს უფრო მეტი მსგავსება აქვს ანტიკურ-ბერძნულ ლიტერატურასთან. ამ პერიოდის თხზულებებში უფრო მეტად არის წარმოჩენილი ცხოვრებისეული ფაქტები და დეტალები: წმინდანთა ბავშვობა, მისი ეროვნული და სოციალური წარმომავლობა, მშობელთა რელიგიური მრწამსი, ნაცნობები და სხვა. შემდგომ ეტაპზე თხზულებათა მოდელი ერთგვარად იცვლება, მწერლის ყურადღება უპირატესად გადადის წმინდანის სულიერ ამალეობაზე, მის ასკეტურ სრულყოფასა და სრულქმნილებაზე და ამის კვალდაკვალ ცხოვრებისეული ფაქტებისა და დეტალების აღწერა მაქსიმალურად მცირდება. სამაგიეროდ, მეტი ადგილი ეთმობა და ასევე მეტი ფუნქცია ენიჭება მარადიული ბიბლიური თემების მოკლე შინაარსის გადმოცემას: სამყაროს შექმნა, ცოდვად ღაცემა, წარღვნა, სოდომი, ბაბილონის გოდოლი, მაცხოვრის განკაცება, ჯვარცმა და ა.შ.

მეცნიერთა მეორე ნაწილი კი მიიჩნევს, რომ ანტიკურ ბიოგრაფიებთან აგიოგრაფიის მსგავსება მხოლოდ გარეგნულია, რადგან ჰაგიოგრაფის მიზანდასახულობა სრულიად განსხვავებულია. მასში „ბაძვის მოტივი“ (რომლის შესახებ ქვემოთ ვრცლად ვისაუბრებთ) სხვა სიმაღლეზე ავიდა, კიდევ უფრო სხვა დატვირთვა მიიღო. წმინდანის ცხოვრება-მარტვილობათა აღწერის ნამდვილი მიზანი არც ისტორიული ფაქტების აღნუსხვაა და არც უშუალოდ მშრალი ბიოგრაფიების გადმოცემა. ჰაგიოგრაფიულ ძეგლებში აღწერილია განღმრთობის, სოფლიდან ზესთასოფლამდე ამალეების გზა, რომელიც ამა თუ იმ წმინდანმა განვლო. ეს ფერისცვალება მაცხოვრის ხატის კვალობაზე აღმავალ დინამიკაშია მოცემული.

პარადოქსია, მაგრამ უძველესი ცნობები წმინდანთა შესახებ შემოინახეს ქრისტიანობის მტრებმა. ეს იყო ბრალდებულთა დაკითხვის ოქმები, რომელიც მოსამართლეებისა და კონსულების ნოტარიალური დოკუმენტები. პირველი თხზულებები სწორედ ამ ტიპის მასალას ემყარებოდა. ადრექრისტიანულ ეპოქაში მარტირიუმები, ქრისტიანული სარწმუნოებისათვის წამებული ადამიანების აღსასრულის მეტად სადა, ლიტონი ენით გამოთქმული, ისტორიულ რეალობასთან დაახლოებული აღწერებია, მაგრამ დროთა ვითარებაში, როდესაც უკვე მკაფიოდ განისაზღვრა ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის დიდაქტიკური დანიშნულება, თხზულებებში ისტორი-

ული რეალობის ასახვა გახდა სრულიად მეორეხარისხოვანი. ისტორიულმა რეალებმა დაკარგა მნიშვნელობა, სამაგიეროდ, წინა პლანზე წამოვიდა ისეთი თემები, როგორცაა ქრისტიანი მოწამის განდმრთობის გზა. ამ ტიპის თხზულებებს (თვით «გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებასაც» კი, სადაც უამრავი პერსონაჟია თავმოყრილი) ყოველთვის ერთი მთავარი გმირი ჰყავს, რომელზეც ფოკუსირებულია მოვლენები და ყველაფერი ამ გმირის განდიდებას ემსახურება; „ჯვარცმული ღვთისადმი გამოჩენილი ერთგულება, თავგანწირვა, თუ ხანგრძლივი ღვწა – აი გზა საზოგადოების ნებისმიერი, თუნდაც უჩინარი წევრის ჯერ ისტორიულ პირად, შემდეგ კი იდეალურ პიროვნებად ქცევისა.

არსებობს ჰაგიოგრაფიის ორი ძირითადი სახეობა, იდეალის მიღწევის ორი გზა: ცხოვრება და წამება (მარტვილობა). ქართული ჰაგიოგრაფია მდიდარია როგორც მარტვილოლოგიური, ასევე ცხოვრება-მოღვაწეობითი ტიპის თხზულებებით. „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ მოცემულია იდეალის წვდომის ორი გზის შეფასება: „მარტვილნი ერთსა ხოლო ჟამსა ეწამნეს, ხოლო ესე ყოველსა ჟამსა იწამებოდეს სახელისათვის ქრისტესისა“. მსჯელობა მომდინარეობს პავლე მოციქულის სიტყვებიდან: „მარადლე მოვკულებით“.

ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, არსებითად, მათი კიმენური რედაქცია იკითხებოდა წმინდანის ხსენების დღეს. ამიტომ მისი დანიშნულება ლიტურგიკულია. აღიწერება ამბები, რათა ისინი, ერთ დიდ სასულიერო მწერალს თუ დავესესხებით, «ჟამთა სიმრავლისაგან [არ] მიეცნეს დავიწყებასა», და ასევე, წმინდანის ღვაწლი (არ აქვს მნიშვნელობა, მისი ღირსად ცხოვრება თუ წამება) მაგალითად უნდა იქცეს სხვებისთვის: თუკი მან, მართალია, გამორჩეულმა, მაგრამ მაინც ჩვეულებრივმა მოკვდავმა, შეძლო და დაითმინა, «შიში კაცობრივი განაგლო» და თავისი თავი მიუძღვნა უფალს, უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით, საკუთარი სულის ცხოვრებას, მაშინ შენც, ამ ნაწარმოების წამკითხველი თუ მომსმენი, შეძლებ ამას ნებისყოფის, მონდომების ხარჯზე, ჯილდო კი ძალიან მნიშვნელოვანი და ყველა ქრისტიანისთვის სანატრელია: სულის საუკუნო სიცოცხლე.

რას ნიშნავს თვითონ ქართული სიტყვა «მოწამე»? ტერმინი ბერძნული „მარტირო-დან“ მომდინარეობს, რაც ქართულად „მოწამეს“ ნიშნავს. შესაბამისად, სიტყვა „მოწამე“, თავდაპირველი მნიშვნელობით „დამმოწმებელს“ აღნიშნავდა, რომელიც ადასტურებდა და საკუთარი სისხლით ამოწმებდა თავის ქრისტიანობას ღვთისა და ხალხის, ასევე ჯალათების წინაშე.

ასკეტური მოღვაწეობის ახალი სახე – განდევილობა IV-VI საუკუნიდან იკვეთება. ადრებიზანტიური ძეგლები უდიდესი ასკეტიზმით არის აღბეჭდილი. მე-3 საუკუნემდე ბიზანტიური ჰაგიოგრაფიული ძეგლები ძირითადად მარტვილური (მოწამობრივი) ხასიათისაა, ხოლო მე-4 ს.-დან (ჯერ მილანის ედიქტით და შემდეგ კონსტანტინე დიდის ძალისხმევით, როცა ქრისტიანობა სახელმწიფო რელიგია ხდება) განდევილურ, მეუღაბნობით ანუ ასკეტური ხასიათს ღებულობს. გამოჩენილი განდევილები მე-4ს-მდეც იყვნენ, მაგ. პავლე თებელი. ფაქტობრივი დამფუძნებელი განდევილობისა არის ანტონ დიდი, რომელიც 356 წელს აღესრულა. მისი ცხოვრება მე-8 ს.-ში უთარგმნიათ ქართულად.

ქართულ ენაზე თარგმნილი თუ ორიგინალური ცხოვრებამარტვილობანი შემოგვინახა მრავალთავებმა – ჰაგიოგრაფიულმა კრებულმა, რომელშიც შედიოდა ცხოვრება-მარტვილობათა კიმენური რედაქციები. მრავალთავეს უძველესი ხელნაწერია ხანმეტი პალიმფსესტები, მას ხანმეტი მრავალთავე ეწოდება. ფასდაუდებელია 864 წლის სინური მრავალთავე, პირველი ქართული თარიღიანი ხელნაწერი, რომელიც შექმნილა საბას ლავრაში და შემდეგ შეუწირავთ სინას მთისთვის. (ცნობილია მისი გადაწერის, მაკარი ლეთეთელის სახელიც). მე-10 ს.-მდე ქართველებს უთარგმნიათ იმ დროს არსებულ ცხოვრება-მარტვილობათა მთელი ციკლი.

ბიზანტიაში შეიქმნა ჰაგიოგრაფიული მწერლობა თავისი რედაქციული მრავალფეროვნებით და იგი, სხვა ჟანრების მსგავსად, მთელი სისრულით ითარგმნა ქართულად. ხოლო მის პარალელურად შეიქმნა ქართული ორიგინალური ჰაგიოგრაფიაც. ორივეგან მან განვითარების სამი ეტაპი გაიარა: კიმენური, მეტაფრასტული და სვინაქსარული. თუ შევადარებთ მათი განვითარების ქრონოლოგიურ საზღვრებს საქართველოსა და ბიზანტიაში, აშკარაა, რომ

უმთავრესი ლიტერატურული პროცესები ამ ქვეყნებში თითქმის სინქრონულად მიმდინარეობდა.

1. კიმენური აგიოგრაფია - იწყება ქრისტიანობის უძველესი პერიოდიდან (II ს.) წმინდანთა წამების აღწერით და გრძელდება „ცხოვრებათა“ ჟანრის თხზულებების შექმნით, განდევილობისა და მონაზვნობის (III -IV ს.-დან) წარმოშობის საფუძველზე;

2. VIII-IX სს.-ში გრძელდება სვინაქსარული ჰაგიოგრაფია ლიტურგიკული საკითხავების ფორმით;

3. X-XI სს.-ში გვირგვინდება მეტაფორასტული ჰაგიოგრაფიით;

რა არის კიმენი? კიმენი - (ბერძ. „კეიმენონ“ ქართულად ნიშნავს დაღებას, განსვენებას, მოთავსებას). ძველ ქართულ მწერლობაში ტერმინი ორნაირად განიმარტება:

ა) „კიმენი“ (ეფრემ მცირემ თარგმნა, როგორც „მდებარე“) ბერძნულად ეწოდება ბიბლიურ-კანონიკურ ტექსტს განმარტება-კომენტირების გარეშე ანუ თვითონ განსამარტავ მასალას. მას ხელნაწერის შუა ნაწილი ეჭირა, ხოლო „სქოლიო“ ანუ განმარტება მოთავსებული იყო ირგვლივ არშიაზე. ბიზანტიელი კომენტატორები ტერმინოლოგიურად ასე მიჯნავენ ტექსტსა და კომენტარებს. (ძველ ქართულში ერთი ენიდან მეორეზე გადმოღება და განმარტება გამოიხატებოდა ერთი სიტყვით: „თარგმანება“). ასეთი განმარტებებით მოგვეპოვება გელათური ბიბლია, რომელიც 2 ხელნაწერადაა ჩვენამდე მოღწეული.

ბ) კიმენი არის აგიოგრაფიული მწერლობის გარკვეული ეტაპი, აგიოგრაფიული თხზულებების თავდაპირველი, ლიტონად აღწერილი მარტივი ვარიანტები, რომლებსაც მოჰყვა მეტაფორასტული რედაქციები. ეფრემ მცირე წერს, რომ სიმეონ ლოლოთეცმა წინა დაიდვა ძუელი იგი მოწამეთაი, რომელსა კიმენ უწოდიან, ესე იგი არს „მდებარე“. კიმენური აგიოგრაფიული კრებული ჯერ კიდევ შუმანიკს ჰქონდა ხელთ. ცნობილია სეთი - კიმენური აგიოგრაფიული ტექსტების მთარგმნელი მე-8 საუკუნეში. ასევე ცნობილია დავით ტბელი, სტეფანე სანანოისძე, ეფთვიძე ათონელი, რომელსაც უთარგმნია კიმენური რედაქციის 19 ნაწარმოები და სხვები. ამ თაობამ დაასრულა კიმენური ჰაგიოგრაფიის თარგმნა ბერძნულიდან და არაბულიდან. მათი დედნები ძირითადად დაკარ-

გულია. კიმენური ჰაგიოგრაფიის ტექსტები გამოსცა კ. კეკელიძემ ორ ტომად, სახელწოდებით „კიმენი“.

რა არის მეტაფრასტი? მეტაფრასტიკის ისტორიისა და თეორიის საკითხები კ. კეკელიძემ შეისწავლა. სასულიერო მწერლობის განვითარების ისტორიაში უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა მეტაფრასტიკას. ის მრავალ ქვეყანაში გავრცელდა, ამიტომ შეიძლება იგი მსოფლიო ლიტერატურულ მოვლენად მივიჩნიოთ. მეტაფრასტიკა არის კიმენტა საღვთისმეტყველო-ლიტერატურული გადამუშავება, ადრეული ეპოქის ჰაგიოგრაფიის სიტყვიერი, ტერმინოლოგიური, ლიტერატურულ-საღვთისმეტყველო გამართვა-გამშვენება ანუ განმარტება, ეგზეგეტიკა. მეტაფრასტი არ ცვლის არც ერთ ფაქტობრივ მონაცემს.

ბერძნული ტერმინი „მეტაფრასტი“ ქართულად ითარგმნებოდა, როგორც „გარდაკაზმვა“. აგიოგრაფიული თხზულებები ოდითგანვე იქმნებოდა, მაგრამ გადიოდა დრო და მალღლებოდა ლიტერატურული კულტურა, მკითხველ-მსმენლის მხატვრული გემოვნება. ძველი თხზულებები აღარ შეესაბამებოდა ახალ მოთხოვნებს. თანაც უძველესი ხელნაწერები თანდათან მახინჯდებოდა გადამწერთა ხელში. წმინდანთა ცხოვრების ამსახველი ჩანაწერები წლების მანძილზე თანდათან გაძლიდრდა რეალური ფაქტებით, ხილვებით, ბუნების სურათებით, სასწაულებით, ზეპირი გადმოცემებით, ბიბლიური ანალოგიებით, ციტატებით, სიმბოლური სახეებით. ცვლილებები შეეხო სტილსა და რიტორიკულ ხერხებსაც. ერთი სიტყვით, დაიწყო ძველ თხზულებათა მხატვრული გადამუშავება-გარდაკაზმვა (გადამეტაფრასტება). ამ პროცესის საჭიროების შეგრძნებაც კი დიდ სიანლეს მოასწავებდა.

ბიზანტიაში მეტაფრასტიკა მე-9 ს.-ში ჩაისახა. მისი მამამთავარია ბიზანტიელი ბერი, მე-10 საუკუნის ცნობილი მწერალი სიმეონ ლოლოთეტი, იგივე მეტაფრასტი. გადმოცემის მიხედვით, ის ექვთიმე ათონელის მეგობარი ყოფილა. 982წ. წმ. სვიმეონ მეტაფრასტი იწყებს ლიტერატურულ მოღვაწეობას. ის იყო პირველი, რომელმაც შეცვალა წმინდანთა ცხოვრების ჟანრობრივი თავისებურებები და შეიტანა მასში რაღაც განსხვავებული, მისცა მას მორალისტური და ზოტბითი ხასიათი. წმინდანთა მოღვაწეობის აღწერილობანი ღვთისმეტყველურად, ტერმინოლოგიურადც გამარ-

თა. სიმეონს გადაუმეტაფრასტებია შემოდგომა-ზამთრის თვეთა წმინდანების ცხოვრება-მარტვილობანი. მის მიერ შედგენილი ცხოვრება-მარტვილობათა კატალოგი მისაბადი მაგალითი გახდა როგორც დასავლეთში, ასევე აღმოსავლეთში.

სიმეონის საქმე განავრძო და არსებითად გაასრულა იოანე ქსიფილინოსმა (მე-11 ს.). მას გადაუმეტაფრასტებია შვიდი თვის ცხოვრება-მარტვილობანი. ქსიფილინოსის შრომა ქართულად უთარგმნიათ მე-12 ს.-ში. მისი სტილის ანალიზი მოწმობს, რომ თარგმანი პეტრიწონული სკოლის წარმომადგენლის მიერ შესრულდა. ჩვენში მე-10 საუკუნის გასულიდან, არაუგვიანეს 990 წლისა, შემოდის მეტაფრასტიკის პირველი ნიმუშები და უკავშირდება ექვთიმე ათონელის სახელს, ესაა მის მიერ ნათარგმნი აპოკრიფი „ცხოვრება წმ. გიორგისა“. როგორც ქართული, ასევე ბიზანტიური მეტაფრასტიკის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ეფრემ მცირის თხზულებას „მოსახსენებელი მცირე სვიმეონისათვის ლოლოთეტიკისა“. ეფრემ მცირეს ეს შრომა 982 წელს დაუწერია ქართულად, რომელიც ბერძნულად უთარგმნია პირველ ქართველ მეტაფრასტს ექვთიმე ათონელს.

რა არის სვინაქსარი? ლიტურგიკული ანუ სამღვდელმსახურო მიზანდასახულობით ჩამოყალიბდა სვინაქსარული ჰაგიოგრაფია, რომელშიც მოკლედაა გადმოცემული წმინდანთა ცხოვრება. სვინაქსარი არის ცხოვრება-მარტვილობათა შემოკლებული ვარიანტი, საღვთისმსახურო პრაქტიკასთან დაკავშირებული, ღვთისმსახურებაზე წასაკითხი მოკლე ბიოგრაფიული ცნობების შემცველი მცირე ჰაგიოგრაფიული თხზულება.

სვინაქსარული ძეგლები ქართულად მე-11 ს.-ის პირველი ნახევრიდან ჩნდება. ისინი, „წამებათა“ და „ცხოვრებათა“ ვრცელი რედაქციების შესაბამისი თხზულებიდან გამონაკრებია. თუმცა ზოგადი დამოუკიდებელი ღირებულებაც აქვს, რომელიც ჩამოუვარდება ვრცელ რედაქციებს, მაგრამ მანაც საგულისხმოა.

ბიზანტიურსა და ქართულ სასულიერო მწერლობაში სვინაქსარული ტექსტის შესაბამისი „წამება“ და „ცხოვრება“ ხშირად არ მოგვეპოვება. ბიზანტიური სვინაქსარული ლიტერატურა თავმოყრილია ბერძნული IX-X სს.-ის ტიპიკონებში, ხოლო მათი ქართული თარგმანები - გიორგი მთაწმიდელის მიერ ქართულად ნა-

თარგმნ ძეგლში, რომლის ქართული სახელწოდებაა „დიდი სვინაქსარი“. აქ წარმოდგენილია ბიზანტიური ქრისტიანული სამყაროს წმინდანთა მოსახსენებელი დღეები, დალაგებული კალენდარული თანმიმდევრობით, შევსებული ლიტურგიკული შენიშვნებით ანუ წარმოდგენილი დღის განგებით, რომელთა ნაწილს სსენებასთან ერთად ახლავს მეტ-ნაკლებად მოკლე ბიოგრაფიული ტექსტიც. ამ ძეგლში შესულია ათონის ქართველთა მონასტრის დამაარსებლების: ეფთვიმე მთაწმიდელის, ეფთვიმეს მამის - იოანე მთაწმიდელის ხსენებაც, რომელიც აქ შეტანილ სხვა ბიზანტიურ მოკლე ტექსტებთან შედარებით ვრცელია. გიორგი მთაწმიდელის მიერ თარგმნილი „დიდი სვინაქსარი“ და მასში შეტანილი ეფთვიმეს ცხოვრება გახდა მისაბაძი მაგალითი ქართველ წმინდანთა სხვა სვინაქსარული თხზულებების შესაქმნელად. თავდაპირველად ასეთი ხსენებები სვინაქსარულ ტექსტთან ერთად შეჰქონდათ „დიდი სვინაქსარის“ XI ს.-ის II ნახევარში გადაწერილ ნუსხებში (პროზორე ქართველი; ნინო განმანათლებელი). ქართული სვინაქსარული „წამება-ცხოვრებათა“ ტექსტები იწერებოდა XVIII ს. ჩათვლით (განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ქართული ჰაგიოგრაფიულ-სვინაქსარული ტექსტები გამოცემულია გამოკვლევებითურთ).

ჰაგიოგრაფია შუასაუკუნეობრივ ფილოსოფიურ სწავლებას ემყარება. მასში ნათელყოფილია შეხედულებები ადამიანის არსის, მისი იდეალისა და დანიშნულების შესახებ, დასახულია იდეალის მიღწევის გზები. ჰაგიოგრაფია იძლევა პასუხს კითხვაზე, როგორ უნდა იცხოვროს ადამიანი, რომ იდეალური გახდეს? წმინდანთა სახით ჩვენ წინაშე წარმოდგება ქრისტეს მხედარი, მებრძოლი ჯარისკაცი, რომლის ნებელობა მაქსიმალურად თავისუფალია, იმდენად, რომ სიკვდილის შიშსაც ძლევს და მასზე მალდება. აქ არის მოცემული ბრძოლა ადამიანის ბუნებაში არსებულ ამაღლებულ სულიერ სწრაფვებსა და ქვედამზიდველ მიწიერ ინსტინქტებს შორის. „ადამიანის აგიოგრაფიულ იდეალს არა აქვს წარსული, მას ყოველ დროში ახალი აწმყო გააჩნია და დღევანდელობას აზიარებს მარადიულ მომავალთან“. (სირაძე 1987:130). ჰაგიოგრაფია აყალიბებს ადამიანის იდეალს და სახავს ამ იდეალის წვდომის გზებსაც: ასკეზი, ლოცვა, მარხვა, ქალწულება, უპოვრობა, მორჩი-

ლებს. ეს იდეალი ბიბლიურ საფუძვლებს ემყარება და მოცემულია თვით მაცხოვრის, ღვთისმშობლისა და მოციქულთა ცხოვრებებში.

ჰაგიოგრაფიული გმირის იდეალი

ჰაგიოგრაფიულ ჟანრში მწერლის მთავარი ამოცანა საღვთო მიჯნურობის ძალმოსილების ჩვენებაა. ადამიანისა და ღვთის სიყვარულის არსის გასაგებად მიწიერი ხატები უნდა მოვიშველიოთ, რათა რაციონალისტური აზროვნებისთვის ოდნავ მაინც გასაგები გახდეს გმირის ქცევა. თუ ამ მიზნით ჰაგიოგრაფიულ ძეგლებს შევადარებთ საერო მწერლობას, ადვილად ვიპოვით მსგავსებებს. საერო მწერლობაში მიჯნური მოწამებრივი ცხოვრების მსგავს გზას გადის. „ვისრამიანსა“ და „ვეფხისტყაოსანში“ სიყვარული მიჩნეულია ნებისმიერი დაბრკოლებების გადასალახ პირობად. სატრფოვსკენ მიმავალ გზაზე აქაც ყოველგვარი განსაცდელი მხოლოდ „თამაშად და მღერად“ მიიჩნევა. მიჯნური არ შედრკება არც ერთი დაბრკოლების წინაშე. თუ ჰაგიოგრაფიულ გმირსაც ასევე არ წარმოვსახავთ გულანთებულ შეყვარებულად, პრაგმატული აზროვნებისთვის სრულიად გაუგებარი დარჩება მისი ქცევის მოტივაცია და ვერც მკითხველის თანაგრძნობას დაიმსახურებს. ჰაგიოგრაფიული გმირების ცხოვრება ნასაზრდოებია არა ფილოსოფიური თეორიებით, არამედ სიყვარულით. თეორიები იბადებიან და კვდებიან, სიყვარული კი მარადიულად გრძელდება. „ადამიანი არ შევარდება თოვლში იდეისა თუ ტენდენციისათვის, არ იშომშობს განწყენებულს, თუნდაც ყველაზე სწორი ცნებისათვის, მაგრამ ყველაფერს უძლებს ერთი მიზეზით - თუ ის შეყვარებულია. როცა მას უყვარს არა კაცობრიობა, არამედ კონკრეტული ადამიანები, არა ქრისტიანობა, არამედ - ქრისტი“ /გ. ჩესტერტონი/.

ჰაგიოგრაფიულ გმირებს საგნების გრძნობადი აღქმის ნაცვლად სულიერი ხედვა აქვთ გახსნილი. მათთვის არსებობს ორი სიმართლე: მიწიერი, რომელსაც ადამიანის ჩვეულებრივი ცნობიერება ხედავს და - ზეციური, რომელსაც მხოლოდ ზეცნობიერება წვდება. აგიოგრაფიული თხზულება ამ ორი სიმართლის კონფლიქტზე მოგვითხრობს და მისი მთავარი გმირი - წმინდანი - გზის

მაჩვენებელია. ავტორიც და გმირიც ერთ მხარეს ათავსებენ მთელ დელამიწას, ხოლო მეორეზე - მხოლოდ და მხოლოდ თავიანთი სიყვარულის საგანს - უფალს. მწერალი წმინდანის ღვაწლის ჭეშმარიტ შინაარსს ღვთისა და ადამიანის მისტიურ დიალოგში ხედავს და სწორედ ამაზე აკეთებს აქცენტებს. თავისუფლებისა და სიყვარულის ცნებები ჰაგიოგრაფიაში ერთმანეთს მჭიდროდ ენასკვება. უდიდესი სიყვარულით ღვთისა და მოყვასისადმი ათავისუფლებს გმირს და ეს განაპირობებს მის საბედისწერო არჩევანს. გმირს შეეთავაზება ახალი სამყარო არა იმისთვის, რომ რეალობას გაექცეს, არამედ იმისთვის, რომ მორაიგოს მიწა და ცა და თავისი სიყვარული სრულყოფილი გახადოს. სიყვარული გამამთლიანებელი ძალაა ადამიანებისა ერთმანეთთან და ადამიანებისა - ღმერთთან.

ჰაგიოგრაფიული გმირი ისწრაფის სრულყოფილების, უსასრულობისა და მარადიულობისკენ, რაც იგივე საკუთარი თავის ძიებაა. „მას სწყურია მოიპოვოს საკუთარი თავი ღმერთში, რათა მთლიანად დაეუფლოს მას და დატკბეს მისით“ (ფარულავა 2001: 120). ამისთვის ჯერ სრულიად უნდა უარყოს საკუთარი „ეგო“, რადგან იცის, რომ სიყვარულს ეგოიზმი უპირისპირდება და კლავს. გზა სრული სიხარულისა და ბედნიერებისკენ თვითუარყოფაზე გადის და გმირები ცდილობენ დაძლიონ ეგოცენტრიზმი ღვთისა და მოყვასის მსახურებითა და მორჩილებით. საკუთარი თავის უარყოფა ჭეშმარიტი თავისუფლებაა და ნიშნავს ნებელობის ფლობასა და მართვას. ეს კი ყოველგვარი წარმატებისა და ნაყოფიერი საქმიანობის პირობაა. ჭეშმარიტი სიყვარული ყოველთვის განწყობილია იმაზე მეტის გასაკეთებლად, ვიდრე - აკეთებს ან შეუძლია, გააკეთოს. რაც უფრო ღრმაა მისი სიყვარული, მით მეტ სიმაღლეზეა და მით მეტად აქტიურია ღვაწლის გზაზე. წარმატების გზა კი უსასრულოა, რამეთუ სიყვარული თვით უსასრულო ღმერთია: „ღმერთი სიყვარული არს“. წმინდანთა მოქმედებისა და გმირობის სიდიადე მხოლოდ ადამიანების სიყვარულს ეფუძნება.

ჰაგიოგრაფიული გმირები ღვთაებრივი მოწყალების ქვეშ იმყოფებიან და იციან, რომ არაფერი მოაკლდებათ, მაგრამ ყველაზე დიადი, რაც კი შეიძლება მათ მადლით მოიხვეჭონ, ეს სიყვარულია. ჰაგიოგრაფიული გმირი ბრძენია, მისი ნათელი გონებაც კი სიყვარულით საზრდოობს. სრულყოფილების მოპოვების ღვაწლში

წმინდანებს სიყვარული ებოძებათ, ვითარცა ღვთაებრივი საჩუქარი, სიცოცხლის სურვილი და ამავდროულად, უფრო ძლიერი, ვიდრე სიკვდილის შიში: „ადგა წმიდაი და ნეტარი შუშანიკ და თანა წარიტანა ევანგელე თვისი და ტირილით ესრეთ იტყოდა: „უფალო, ღმერთო, შენ უწყი, ვითარმედ მე გულითად სიკუდილდ მივაღ!“ (ქქალმ 1963: 16).

წმინდანი თავისი ღვაწლის რთულსა და განსაცდელებით აღსავსე გზაზე აღწევს ყველაფერს, რასაც მიზნად ისახავს, თან ისე, რომ საღვთო მიჯნურობის გარდა არაფერს არის მიჯაჭვული. ყველას, ვისაც უყვარს, იცნობს ღმერთს, რადგან სიყვარული ღვთისგანაა. სიყვარული ყველა სათნოების დამაგვირგვინებელი, ერთადერთი უნარია, რომელიც გმირის თავისუფლებას რეალურ შინაარსს აძლევს, ამიტომ ნებისმიერი ქმედების მიზეზიცა და მიზანიც ესაა, გმირი ბუნებრივად ისწრაფის მისკენ და ასე მოიპოვებს სასუფეველის ნეტარებას: „ტანჯითა ღზინებაი მოვიპოვო“. გმირის სრულყოფილება სიყვარულის ძალაშია. სულის ერთადერთი ბუნებრივი მდგომარეობა სიყვარულია. სული მხოლოდ უსიყვარულობის მდგომარეობაშია დევრადირებული და მაშინ ათას მანკიერებას იძენს, მათ შორის შიშსაც. მხოლოდ სიყვარული აბათილებს და გამორიცხავს მას, მის გარეშე არაფერი არ იძვრის, არ ცოცხლობს!

გმირი უამრავ სიძნელეს გაივლის. ტკივილით მოიპოვებს საღვთო ტრფიალებას, გამოუღეველ საუნჯეს, (რომლის მფლობელიც მდიდარია, რადგან ცაში იუნჯებს). „სიყვარული ტკივილია, რადგან ვისაც არ სტკივა, არ უყვარს“. რაც მეტ მორჩილებას იჩენს ჰაგიოგრაფიული გმირი, მით მეტ სიღრმესა და სიძლიერეს იძენს, რადგან მხოლოდ ტანჯვა მიახვედრებს, თუ რისი დაძლევა ძალუძს საკუთარ თავში. მაგრამ მიუხედავად ტანჯვა-ტკივილისა, სიყვარული ნეტარებასთან და სიხარულთან არის დაკავშირებული. ეგონიზმის დაძლევის გარკვეულ ეტაპზე ტანჯვას სრულიად ჩაანაცვლებს სიყვარულის სიხარული, როცა წმინდანს შეუძლია თავი გასწიროს. სიყვარულს სიმშვიდე, სიხარული, ბედნიერება და სილაღე მოაქვს მის გულში, აცოცხლებს, მშვიდსა და მიმტეველებს ხდის მას. რაც უფრო დიდია სიყვარული, მით მეტია ნეტარებაც და სიხარულიც და მით ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭება სირთულე-

სა და განსაცდელს. „ვითარ შევედ შინა, ვიხილე ხატი მისი დაბ-
ძარული და განსივებული და აღუტევე ხმაი და ვტიროდე, ხოლო
წმიდამან შუშანიკ მრქუა მე: ნუ სტირ ჩემთვის, რამეთუ დასაბამ
სიხარულისა იქნა ჩემთვის ღამე ესე“ (ქქალბ 1963: 18).

ჰავიოგრაფიული გმირი ფერნაცვალი, მეორედ შობილი ახა-
ლი ადამიანია. იგი ყოველდღიურად, ყოველ წუთს იცვლის ფერს.
გრძნობა მის სულს განახლებს, უკეთესსა და ლამაზს ხდის. გმი-
რისთვის სიკვდილის საიდუმლო იგივე თავისუფლების, მარადიული
სიყვარულის საიდუმლოა, რაც უპირისპირდება მონობას, შიშის
გამო ვიღაცის ან რაღაც მაიძულებელი ძალის მონობას. ის არის
პიროვნება, რომლისთვისაც არ არის მთავარი, რას იტყვიან, რო-
გორ შეაფასებენ მის საქციელს სხვები, უმრავლესობის აზრის
გავლენას ქვეშ არ არის მოქცეული, არამედ განმსჯელი და და-
ფიქრებულია. ჩვეულებრივი ადამიანები ეთანხმებიან საზოგადოებაში
მიღებულ კონვენციებს, ნორმებს და მას ემორჩილებიან მაშინაც
კი, როცა დამორჩილებას ან დაუმორჩილებლობას არანაირი შედე-
გი არ მოჰყვება, ან სულაც ბოროტებას ამრავლებს. გულის თვა-
ლით ბრძანი და ყრუნი შეჰკუებიან ერთხელ და სამუდამოდ დაწე-
სებულ კანონებს, არ ეუჭვებათ მათი მართებულობა. საზოგადოების
დიდი ნაწილი ასე აზროვნებს, გულქვა მორალისტები მრავლად
არიან.

ჰავიოგრაფიული გმირი კანონებს არ აღიქვამს როგორც
ბრძანებებს, რომელთაც უსიტყვოდ უნდა დაემორჩილო. მას აქვს
საკუთარი შინაგანი მორალი და შეხედულებები სწორი თუ არას-
წორი საქციელის შესახებ. მისი ქცევის, აზროვნების საფუძველი
წმიდა სიყვარულია, თავისუფალი ყოველგვარი სტერეოტიპისა და
კლიშესგან. მან იცის, რომ ღვთის ნების მიღვენება განუსჯელობას
როდი გულისხმობს, არამედ სამართლიანობის, ღვთაებრივი სიბ-
რძნის ღრმა წვდომას, რაც მწვდომელს ყოველ ღვთაებრივ განჩი-
ნებაში კაცისადმი დიდ სიყვარულს, ზრუნვას აგრძნობინებს და მას
საფუძვლად ქრისტესმიერი სიყვარული უღევს. ის უკვე რჯულის
კანონთა მონობის ნაცვლად მადლისა და სიყვარულის სამოსელშია.
ის ათბობს და იფარავს ყინვის, სიცივისა და სიცხისაგან. ეს უკვე
იძულების გარეშე არსებული მორჩილებაა. როდესაც ადამიანი კა-
ნონისა და სასჯელის, ან ნებისმიერი მაიძულებელი ფაქტორის ში-

შით მოქმედებს, ის არ შეიძლება იყოს თავისუფალი. ადამიანს ასეთი მორალით აქვს მონის ფსიქოლოგია. ამის შესახებ წმ. მარკოზ მონაზონი (განშორებული) წერს: ვინც ძალას ეძიებს, რათა მას სცეს თავყვანი, მასში მონური სულია. ძალისაღმი მორჩილება მონის საქმეა. თავისუფლება სიმართლის თავყვანისცემაა. ძალას გინდა თავყვანი სცე და დაუხარო თავი? - მაშინ მონა ხარ, ადამიანი, თუმცა თავი თავისუფალი გვონია. მონა ძალას ემორჩილება, თავისუფალი ადამიანი კი - სიმართლეს. ვერ მოითხოვს მონა თავისუფლებას როგორც ჯილდოს, არამედ იგი როგორც ვალდებულების შემსრულებელი, მოსაწონი ხდება ბატონისთვის და ამ თავისუფლებას მისგან როგორც მადლს, ისე მოელის. კანონი არის სულისთვის თავს მოხვეული იძულება, ხოლო სიყვარული ბუნებრივი და შინაგანი სიკეთეა. სადაც ღმერთია, ყველგან თავისუფლებაა და პირიქით, სადაც თავისუფლებაა, იქ ღმერთია. წმინდანს აკვალაინებს არა შიში კანონის წინაშე, არამედ სიყვარული და თავდადება. „სიყვარული ათავისუფლებს მათ, რადგან მხოლოდ მას ძალუძს გათავისუფლება. მათი სული „თავდახსნილია“ ადამიანთა მიერ მოგროვილი სტერეოტიპებისგან, უსულგულო კანონებისა და მათი ტყვეობისაგან.

ჰაგიოგრაფიული გმირები იმყოფებიან მორალური განვითარების უმაღლეს სტადიაზე, როცა ადამიანებს აქვთ უნივერსალური ეთიკური პრინციპები, რომლებიც დაფუძნებულია შინაგან ასევე უნივერსალურ სტანდარტებზე. მხოლოდ უმაღლეს ზნეობრივ-მორალურ საფეხურზე მყოფი პიროვნებაა უსაზღვროდ თავისუფალი. სიყვარული ღვთისგან მონიჭებული ერთ-ერთი უმთავრესი მადლია და მხოლოდ თავისუფალ ადამიანს შეუძლია მიიღოს, მონას სიყვარულის უნარი არ გააჩნია. თვითნებობა ამპარტავნებითაა გამოწვეული, ხოლო სიყვარულს კი საფუძვლად ჰუმანიზმი უდევს.

ნებელობის უმაღლესი თავისუფლება სიკვდილის შიშის დაძლევაა. ჰაგიოგრაფიული გმირი ამაღლებულია ყოველგვარ და უპირველესად, სიკვდილის შიშზე. იგი სიკვდილის მძლეველი, მასთან მორიგებული, აბსოლუტურად მამაცი, უშიშარი, აღტაცებული, აღფრთოვანებული და უკიდევანოდ თავისუფალია. ის რჩეულია, რადგან „ციური გულის დუდილის“ საკუთარ თავში აღმოჩენას კონკრეტული პიროვნებისაგან განსაკუთრებული სულიერება სჭირ-

დება. ჭეშმარიტმა სიყვარულმა არ იცის შიში და დაბრკოლება. გმირი ძლიერია და შეუძლია მსხვერპლად შეეწიროს ჭეშმარიტ ღირებულებებს: აზრის და სიმათლისათვის მხოლოდ ვაჟაკი ცკლებისა / ვაჟა-ფშაველა/.

მარხვა და ასკეზი არ არის მიზანთმიზანი, ის მხოლოდ საშუალებაა სასუფევლის ნეტარების მოსაპოვებლად. გმირი ლოცვით მოიხვეჭს უმაღლეს ადამიანურ უნარებს. ლოცვის დროს მის სულს სანეტარო თრობისმაგვარი ტკბობა ეუფლება, რადგან მის სიყვარულს არ ამძიმებს არავითარი ქვედამზიდველი ინსტინქტი.

ბიზანტიურსა და ქართულ პაგიოგრაფიაში სიკვდილ-სიცოცხლის, სიყვარულისა და თავისუფლების ცნებები ურთიერთგადანასკვულია. გმირი აბსოლუტურად მართავს თავის ნებელობას, ითმენს ხორციელ მიუსაფრობას, ადამიანებთან ურთიერთობის ბუნებრივ მოთხოვნილებას, მიუტევებს თავის შეურაცხმყოფელებს და ამ ღვაწლში უახლოვდება ზღვარს, რითაც უსაზღვრო სიყვარულს მოიპოვებს, რომლის წინაშე უძღურია ყოველგვარი საშინელება და სიკვდილის წყვედიადი“. მათთვის სიყვარული სულის ბუნებრივი მდგომარეობაა, ხოლო ვნებასა და ცოდვას ებრძვის, ვითარცა სიყვარულის დამთრგუნველსა და მტერს.

ჰაგიოგრაფიული ღრმ-სივრცული მოღვემბი

ჰაგიოგრაფები ხატავენ ისეთი ადამიანების პორტრეტებს, რომლებიც დამტკუნელობისამებრ მიემსგავსნენ შემოქმედს, მოახერხეს დაკარგული „ხატებისა“ და „მსგავსების“ აღდგენა საკუთარ თავში, თვითსრულყოფა, მადლის მოპოვება და მისი შენარჩუნება. ასკეტიკა ქმნის მშვენიერ ადამიანს, სხივმოხილ, შუქმფინარ პირველყოფილ სილამაზეს, შესაქმის ფაშს რომ ამკობდა ღვთის ხატად შექმნილს. ადამიანში ქრება ყოველივე უსაზური და გამოუკვეთელი და იგი იქცევა თავისივე თავის მხატვრულ პორტრეტად, იდეალურ პორტრეტად, რომელიც ასე ცოცხალი მასალისაგან გამოძერწა ხელოვანთა შორის უმაღლესმა ხელოვანმა. შინაგანი სინათლე ხილულად აღიქმება /პაველ ფლორენსკი/.

ჰავიოგრაფთა წინაშე დიდი ამოცანა დგას. მათ გმირის სათნოებისა და მისი საღეთო სიყვარულის ძალა უნდა აჩვენონ. ისინი ამ საქმეს უდიდესი პასუხისმგებლობით ეკიდებიან, ღვაწლის გზაზე წმინდანების თანამგზავრები არიან და უნდა ვივარაუდოთ, რომ არანაკლები სულიერი ძალმოსილებით გამორჩეულნი, რამეთუ მხოლოდ მსგავსს ძალუძს მსგავსის შემეცნება. ჰავიოგრაფი მწერალი აღწერს, როგორ ინარჩუნებს გმირი მღვიმარ მდგომარეობას და როგორ ცდილობს მოპოვებული სიყვარულით დაიხსნას სული, ზოლო თავისი სიცოცხლე - მიღევადი დროის სტრესის, რუტინისა და მონოტონურობისგან. მთელი სასულიერო მწერლობა იმ აზრითაა შთაგონებული, რომ ღვთის მადლითა და სულიწმინდის შთაგონებით იქმნება და ავტორი მხოლოდ უბრალო შემსრულებელია უფლის ნებისა. ძეგლებში ავტორი თითქოს უბოდიშებს მკითხველს კანდიერებისათვის, რომ გაბედა და ხელი ძნელ საქმეს მოჰკიდა, ამჟღავნებს განსაკუთრებულ მწერლურ პასუხისმგებლობას, უფლისაგან და მართლმორწმუნე ერისგან ითხოვს შენდობას და ლოცვებში მოხსენიებას; აღვწერე უღირსისაგან გონებისა ჩემისა შემოკრებული მარტვილობად წმიდისა მოწამისად“ (ქალბ 1963 : 47-48). მკითხველ-მსმენელთა შესაგონებლად, მსგავსად იოვანე საბანისძისა, „კონსტანტი-კახის მარტვილობის“ ავტორიც გამოხატავს თავმდაბლობასა და წმინდანის წამების აღწერის მოკრძალებულ სურვილს: „ამისვე მიზეზისათვის მეცა არაღირსმან ვინებე მიბაძვად პირველთა მათ და აღვწერე ცხოვრებად და წამებად წმიდისა და ნეტარისა მოწამისა კონსტანტისი“ (ქალბ 1963:165).

ჰავიოგრაფიული გმირი ყოველ ქმნილებაში შემოქმედის ნაკვალევს, მის სიბრძნესა და აბსოლუტურ გონს ჭვრეტს. ბუნებაში ყველაფერი ინდივიდუალური და განუყოფელია, მაგრამ ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული და ურთიერთგანპირობებული. ყოველი არსი შემოქმედს ამხელს და აქებს. „აბოს წამების“ ავტორი უფლის საიდუმლო ინიციალებსა და მის დიდებას ხედავს 16 სხვადასხვა საგანში: კარ, გზა, ტარიგ, მწვეფს, ლოდ საკიდურ, მარგალიტ, მარილ, ყვავილ, ანგელოზ, კაც, ღმერთ, ნათელ, ქვეყანა, მზე, მატლსა და მღოვვის მარცვალშიც კი. ამ ჩამონათვალში ჩანს ასევე ის, რით ემსგავსა აბო - ადამიანი - ღმერთს, ჩანს საგნების, ადამიანისა და ღვთის სამყაროს ურთიერთგანპირობებულობა

და ურთიერთ წილმქონეობა. ყველაფერი ერთმანეთს იზიდავს და იმსგავსებს. თვით ისეთი საგნებიც კი, რომლებსაც ერთი შეხედვით არაფერი საერთო აქვთ ერთმანეთთან.

გმირს ყოველი ქმნილებიდან უფალი შექლიძის და ისიც მზადაა ნებისმიერი არსი მეტაფორად და სიმბოლოდ, ყველა და ყველაფერი მისადმი მზრუნველობისა და მფარველობის ნიშნად აღიქვას. იგი დარწმუნებულია, რომ ცოდვილი კაცობრიობისთვის საგნის ჭეშმარიტი არსი მატერიის მიმე ფარდით არის დაფარული და მხოლოდ სუსტად არეკლილი მასში. გმირი ცდილობს ამოხსნას მათი საიდუმლო, იხილოს, რა არის ფარდის მიღმა და შეიცნოს იგი, რამეთუ შეცნობა იგივეა, რაც ხილვა; სახელის დარქმევა იგივეა, რაც მისი დასაკუთრება და ფლობა, ზეციური სილამაზისა და ნეტარების წინასწარ დაგეგმვება და საბოლოოდ კი მასთან შერწყმა. ადამიანს შემოქმედის სიყვარული და შეცნობა მხოლოდ მისი ქმნილების სილამაზის ტკობით ძალუძს და ამისთვის სხვა გზა არ არსებობს. ჰაგიოგრაფისთვისაც და გმირისთვისაც ღვთის ყოველი ქმნილება მათთვის დაწერილი სახარებაა. მხოლოდ მიწიერი ხატები დებენ ხიდებს ცასა და მიწას შორის. ყველაფერი, რაც მათ ახარებთ, ღვთისგან მათთვის სიყვარულით მოძღვნილი საჩუქარია. სამყაროში არსებული ყველა ურთიერთობა, კანონზომიერება და ყოველი ფიზიკური მოვლენა იმართება ერთი უნივერსალური სიყვარულის კანონით.

ჰაგიოგრაფიულ გმირს არ სურს დიდება და ტაში, ცრუპატივის მოპოვება მისი მიზანი არ არის. გრიგოლმა ეპისკოპოსად კურთხევაზე იმისთვის განაცხადა უარი, რომ იხილა თავისი თავი ზორციელ დიდებაში: „აწ პატივსა ვხედავ და პატიჟისაგან მეშინის“. ჰაგიოგრაფიული გმირი განმარტოებას ეძიებს, რათა ყოველგვარი ყურადღებისგან თავი დაიცივას, მაგრამ მისი სახელი მაინც „განითქვა ყოველსა ქვეყანასა“. ერთადერთი, რისი აღსრულებაც ვერ შეძლო, ეს ხალხისგან დამალვის სურვილი იყო. გრიგოლ ხანძთელი ზეციურ პატივს ეძიებდა და სურდა, მხოლოდ ღმერთს სცნობოდა, რადგან კაცთაგან დიდებას ჭეშმარიტი ყოფიერებისთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. გმირი სიკეთით აღვსებულია, რადგან ღმერთი მხოლოდ სიკეთეს სცნობს, ზოლო ბოროტს არა:

„მე არასოდეს არ გიცნობდით თქვენ, გამშორდით, ურჯულოების მოქმედნო“ (მათე. 7, 23).

ქართული ჰაგიოგრაფიის გმირები შუშანიკი, აბო, გრიგოლი, იოანე და ექვთიმე ათონელები წიგნთან და შემეცნებასთან ასოცირდებიან. მათი სწრაფვა ჭეშმარიტების შეცნობისკენ სინამდვილეში სხვა არაფერია, თუ არა ღმერთში სიყვარულით გაერთიანება, მისი ბაძვა. ბაძვის იდეა მომდინარეობს ანთროპოლოგიის განმსაზღვრელი უმთავრესი ბიბლიური მუხლიდან: „ადამიანი შექმნილია ხატად და მსგავსად ღვთისა“. საბედისწერო თავისუფალი არჩევანის უფლება მას მიეცა ნების გამოსაცდელად, რადგან არ არის სათნოება ის, რაც იძულებით კეთდება. ამავე არჩევანითა და სიყვარულით მოიპოვებს იგი „მსგავსებას“. „ხატება“ გულისხმობს ბუნებისაგან მონიჭებულ მშვენიერებას, ხოლო „მსგავსება“ ნებაყოფილობით სიკეთეს, რომელიც ღვაწლით არის მოსაპოვებელი, თუმცა წმ. გრიგოლ ნოსელი არ მიჯნავს „ხატებას“ და „მსგავსებას“, არ განასხვავებს მათ.

ქრისტიანობა არის ბაძვა ღვთაებრივი ბუნებისა. ზიარება ღმერთთან წილმქონების გზაა. ჰაგიოგრაფიული გმირი მიემსგავსება სიყვარულისთვის წამებულ იესოს იმ რწმენით, რომ თავისი სული მხოლოდ სარკეა, რომელიც თავისთავად არაფერია, სანამ მასში ღვთის ანარეკლი არ აისახება, თვითონ მხოლოდ მიწა და თიხაა, რომელსაც ღვთის ხატება ასულიერებს. ის კარგად ხედავს ადამიანის მატერიალურ არსში და პირველ რიგში, საკუთარ თავში ამ ქაოსს, არაფრობას, აწუხებს სიცარიელის, შლისა და ღპობის სევდა. და ეს არის მისი განსაცვიფრებელი თვინიერების საფუძველი და საიდუმლო.

ბაძვა-ზიარების პრინციპი ჩანასახოვანი ფორმით ანტიკურ ფილოსოფიაში, კერძოდ, პლატონის ნააზრევშიც არსებობდა: უპიროვნო იდეას - ნიმუშს - საგნები „ბაძავენ“. ქრისტიანულ თეოლოგიაში უპიროვნო იდეის ადგილზე განკაცებული ღმერთია, რომლის პიროვნულობის გარეშე ადამიანის ცოდვით დაცემული ბუნებისათვის შეუძლებელია ღვთაებრივი ბუნების ჭეშმარიტი „ბაძვა“.

არეოპაგიტული მოძღვრებით, უხილავი, არამატერიალური, სულიერი სამყარო ვიდრე ღმერთამდე განფენილია იერარქიულად, „იაკობის კიბის“ მსგავსად, სადაც ყოველი ქვედა საფეხური ბაძავს

ზედას და ასე სრულყოფს თავისთავს. „ყოველი იერარქიის მიზანია ღმერთს მიმსგავსებულ ღვთის სახოვნებასთან წინსწრაფულად შეერთება. ყოველი იერარქიული მოღვაწეობა გულისხმობს, ერთი მხრივ, წმიდა ზიარებას, მეორე მხრივ, შეურეველი სიწმიდის, ღვთიური ნათლისა და სრულყოფილი მეცნიერების გადაცემას“. „უზემოესი იერარქიის არსებები უქვემოესთ ზეაზიდავენ და ძალუმაღ მიიმსგავსებენ, რათა სრულყონ. უქვემოესნი შეძლებისდაგვარად ემსგავსებიან მათ“ (საღვთისმეტყველო კრებული 1991:233). პავლე მოციქული ამბობს: „მობაძვ ჩემდა იქმნენით, ვითარცა მე ქრისტესა“ (I კორ. 11, 1).

ბიზანტიურის მსგავსად, ქართულ აგიოგრაფიაშიც ყურადღებას იქცევს ფაქტი, რომ მთავარ პერსონაჟს - წმინდანს მოწაფენი „ბაძვენ“, წმინდანი კი - თავის მხრივ, მაცხოვარს. იქმნება პერსონაჟთა თავისებური იერარქია: „და ემსგავსებოდა მოძღუარსა კეთილსა, ვითარცა მოძღუარი მათი ემსგავსებოდა ქრისტესა, რომელიცა იტყვს: კმა არს მოწაფისა მის, იყოს თუ ვითარცა მოძღუარი თვისი (მათე 10,25) /„გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“/ (ძქალმ 1963:260).

აგიოგრაფიული თხზულების გმირი მოწოდებულია იყოს ზიარი ღვთაებრივი ბუნებისა, რამდენადაც ეს „დასატყვენელია“ კაცობრივი ბუნებისათვის, ითვისებს სულიწმიდის მადლს. „განღმრთობა არს ღმრთისა მიმართი რაოდენ დასატყვენელ არს მსგავსებად და ერთობად“ (დიონისე არეოპაგელი). საეკლესიო იერარქიაც „ბაძავს“ ზეციურ იერარქიას, ეკლესია „ბაძავს“ ცათა სფეროებს და ა. შ. „ბაძვა“ სრულყოფილების მოპოვების ერთ-ერთი გზაა. ქართულ აგიოგრაფიაში იგი ხშირად მოიხსენიება „საღმრთო შურად“ - მოშურნეობად, რაც ნიშნავს შეუწელებელ სწრაფვას ღმერთთან ერთობისათვის: 1. „წმიდამან და ნეტარმან ჰაბო, ვითარცა იხილა კაცთა მის ადგილისამთა გარდამეტებული ღმერთის მოყვარებად და ლოცვა ყოვლისა მის ერისად, დაუცადებელი შური საღმრთოდ აღიღო, რამეთუ მოიწესენა მან სიტყუად იგი წმიდისა მოციქულისად, ვითარმედ: „კეთილ არს ბაძვად კეთილისად მარადის“ (გალატ. 4, 18)/„აბოს წამება“/ (ძქალმ 1963: 9,66); 2. „...სადიდებლად წმიდათა მოწამეთა და აღსაბაძველად, რომელთა იგი შური საღმრთოდ აქუნდეს“/„კონსტანტი კახის მარტვილობა“/ (ძქალმ

1963:115); 3. „რადთა ხედვითა და სმენითა სათნოებათა მათთადათა შურად და ბაძვად ღირსებისა მათისა აღვიძრვლით“ („გიორგი მთაწმინდელის ცხოვრება“) (ქალღ 1963: 107); 4. „...ჰნატრიდეს გულს მოღვინებასა მისსა და ძალისაებრ ბაძვად მისსა აღვიძრვლიდეს“ („გიორგი მთაწმინდელის ცხოვრება“) (ქალღ 1963 :118).

მწერალი ბაძავს მოციქულთ, რომლებმაც აღწერეს ქრისტეს ცხოვრება: „ამის მიზეზისათვის მეცა არაღირსმან ვინებე მიბაძვად პირველთა მათ და აღვსწერე ცხოვრება“ („კონსტანტი კახის მარტვილობა“ (ქალღ 1963: 165). ქრისტიანული ანთროპოლოგიის განმსაზღვრელი მთავარი ბიბლიური თეზა, რომ ადამიანი შექმნილია „ხატად და მსგავსად“ ღვთისა, „გობრონის მარტვილობაში ასეა ფორმულირებული: „აგებულებად თვისი ვერ ესწავა უმაღლოთა მათ ნათესავთა და მსგავსებად მთავრობისა თვისისად ვერ გულისწმა-ეყო, რომლითა ხატი შემოქმედისა ღმრთისადა შურაცხვეს“ („გობრონის მარტვილობა“) (ქალღ 1963 :173).

ბაძვა-ზიარების იდეასთან მჭიდრო კავშირშია „ღვთის შვილობის“ (მამობრიობის) იდეა. ღიონისე არეოპაგელი გვასწავლის, რომ ღვთისმეტყველება „ღმერთებად“ სახელდება უწმიდეს და უმეტესად ღვთისმოყვარე კაცებს, თუმცა ღმერთმთავრობისეული იდუმალება ყველაფრისაგან ზეარსულად განკერძობებულია, ზედაფუძნებულია და სინამდვილეში სრულიად შეუძლებელი ჩანს არსებულთაგან ვინმეს მისი „მსგავსი“ ეწოდოს. მიუხედავად ამისა, რაც კი რამ გონისმიერია და ცნობიერი, ძალისაებრ, მთელი არსებით ესწრაფვის მასთან ერთობას, წვდომის უნარის შესაბამისად, ღვთიური გამობრწყინებისაკენ დაუცხრომლად ზეაიზიდება და შეიძლება ითქვას, ღირსი ხდება ღვთის მსგავსებისა და „ღმერთად“ სახელდებისა (ქალღ 1963: 253).

ქრისტე ასწავლიდა ხალხს, რომ ღმერთი არის მათი მშობლიური მამა, ცოცხალი და ყოვლისმოყვარე, ღმერთი - სიყვარულია. მას მამობრივი სიყვარულით ვუყვარვართ და არა მონებისადმი მონარქისეული სიყვარულით; ღვთის, როგორც მოყვარული მამის გაგება, ქრისტეს მოძღვრების ერთ-ერთი უდიადესი პუნქტია. საუფლო ლოცვაში ასე მიმართავენ მას: „მამაო ჩვენო, რომელი ხარ ცათა შინა“... ის მოძღვრავდა მოწაფეებს, რომ მისულიყვნენ ღმერთთან ისე, როგორც შვილები მიდიან მოსიყვარულე, ბრძენ და

მიმტკეველ მამასთან. მან თავის მიმდევრებს მისცა ხელმწიფება „ღვთის შვილობისა“ (იოანე, 1,12). ჭეშმარიტი „ღვთის ძე“ თვით მაცხოვარია. ახალი აღთქმიდან ციტატა „ღვთის შვილობის“ იდეის შესახებ მოყვანილი აქვს გიორგი მერჩულეს: „ჰპოვეს კაცთა თავისუფლება, ვითარცა თქუა პავლე: აზნაურებითა მით, რომლითა ქრისტემან ჩუენ გაგვააზნაურნა და სადა სული უფლისად, მუნ აზნაურებად“ (გალატ. 5, 1; კორ. 3, 17); მოეცა მათ ჯელმწიფებად „შვილ ღმრთისა ყოფად“ (I იოანე 3, 2).

გრიგოლის ამ სიტყვებიდან ჩანს, რომ „ღმრთის შვილობის,, იდეა უკავშირდება ქრისტიანული თავისუფლების პრინციპსაც, რომელიც გამოვლენილია ქართულ სასულიერო ლიტერატურაში. ეს იდეა იკითხება „ილარიონ ქართველის ცხოვრებაში“: „ვინამთგან არღარა მონებრ იშიშვოდის მოშიში იგი და არცა ვითარცა მიზღური სასყიდლისათვის შურებოდის, არამედ ვითარცა შვილი სასურველი და საყურელი მამისად მესამესა მას სისრულისა ხარისხსა სრულ იყოს, ილარიონი არის „ჭეშმარიტი შვილი ზეცათა მამისა“ (ქალბ 1963:11). ღვთიური ხატების სრულყოფილ ნუშუმს წმ.წერილი უწოდებს „ძე ღვთისას“ (ებრ.1,2; კოლ.1,15). ადამიანი არის ამ შეუღარებელი ნიშუმის ასლი, მაგრამ უეჭველია მათი კავშირი. ამიტომაც ადამიანს მიენიჭა „ღვთის შვილის“ (ლუკ.3,38), ღვთის ხატებისა და დიდების (1კორ.11,3) წოდება.

ჰაგიოგრაფიული გმირი მშვიდი და გაწონასწორებულია, რადგან სამყაროს ცენტრად ღმერთს მიიჩნევს და არა საკუთარ თავს, მაგრამ ძეგლებში გმირები ხშირად მნათობებად მოიხსენიებიან, რადგან ისინი, როგორც მნათობები, წუთითაც არ ამჟღავნებენ ღვთის ნებისაგან განდგომის მიდრეკილებას. ირგვლივ უღიადესი სამყაროსეული წესრიგი - კოსმოსი - ბერული მორჩილების ფორმა, ციკლური მოძრაობა ღვთის მორჩილების სახე და ხატია. კოსმოსი მომდინარეობს აბსოლუტურად ტრანსცენდენტული, ზედროული, არა მარტო მატერიალურ საზღვრებზე, არამედ თვით იდეალური იერარქიებზე ამაღლებული პიროვნული ღმერთისაგან. კოსმოსის წრიული სვლა სრულ შესაბამისობაშია ლიტურგიული დროის ციკლობასთან. „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ ნათქვამია, რომ წმიდანნი „ბრწყინვიდეს, ვითარცა მთიებნი ზეცისა სამყაროსა, ხილულსა ამას განქარვებადსა მზისა ქვეშე“ (ქალბ

1963: 249). ვითარცა მთიებნი ბრწყინვიდენ პირსა ყოვლისა სოფ-
ლისასა ბაძვად საღმრთოდ მოქალაქობისა გულსა ყოველთა მოწა-
ფეთასა“ (ძქალბ 1963: 320).

ზესთასოფელი ჰარმონიისა და წესრიგის, სრულქმნილი სი-
ლამაზის ასპარეზია, სადაც სიყვარული და ურთიერთმორჩილება,
ურთიერთის სრული, მარადიული თანხმობა და უსიტყვო მოფერე-
ბაა. წუთისოფელი კი არასრულყოფილია, რადგან იგი ურთიერ-
თქიშპის, ამბოხისა და ქაოსის, საყოველთაო არეულობის ადგილი,
უწესრიგობისა და უსიყვარულობის, გაღიზიანებული, აღელვებული
კაცობრიობის საცხოვრებელია. აბო, რომელიც ქალაქ ტფილისში
იმყოფებოდა, სულიერად უდაბნოში, ბრძოლის ველზე იყო და „ვი-
თარცა უდაბნოსა ზედა ეწყვებოდა მტერსა მას ეშმაკსა“. ქართულ
ჰაგიოგრაფიაში სიტყვა „უდაბნო“ გამოხატავს გამოცდის ადგილს,
სადაც კლინდება სულის სიძლიერეც და სისუსტეც.

ჰაგიოგრაფიული გმირი ჰგავს უცხო ქვეყანაში მოხეტიალე
მწირს, რომელიც იძულებულია დროებით მოითმინოს მარტობა,
სანამ ნამდვილ სამშობლოში, ზეციურ იერუსალიმში შებიჯების
უფლებას მოიპოვებს. წმ. აბო ამბობს: მწირობისა ჩემისა ზეთი არა
ვიცხო“. მან წუთისოფელი დიდი დარდის გარეშე დატოვა, რადგან
მარადიული, თავისუფალი, წარუვალი სამეფოს, სასუფეველის ხილ-
ვის სიხარული ელოდა. მიწიერი ქალაქები განქარდება, დაირღვევა,
ხოლო ღვთისგან შენებული კი საუკუნოდ ჰვებს.

წმ. შუმანიკისთვის სიკვდილი დამარცხებულია და იგი მხო-
ლოდ საუკუნო სიცოცხლის დასაწყისად არის აღქმული: “დასაბამ
სიხარულისა იქმნა ჩემდა ღამეი ესე”. ის დაუცხრომლად ესწრაფ-
ვის ქრისტესთან შეხვედრის სიხარულს, რადგან მთელი ცხოვრება
და განსაკუთრებით კი ბოლო ექვსი წელიწადი მხოლოდ მასთან
განმარტოვდა, ყველაფერი, რაც მის მარტობას ხელს უშლიდა,
დატოვა, მისი სიყვარულით იცხოვრა. ის იყო მისი უსასრულო
მონატრების მიზეზი, მისი სულის ღიადი ოცნება, ბავშვობიდან
ზეცნობიერში დავანებული მისი იღუმალი სასიძო, ამიტომ ციხე
და მცირე სენაკი სიდიდით ზეცის ტოლია და სიხარულის, ბედნი-
ერების ადგილია. პიტიანშის მორთული სასახლე განქარვებული
მატერიალური სიძლიერის, სამკაულებისა და ძვირფასი ნივთების,

ცრუ სილამაზის განსახიერებაა, რომელსაც აღემატა შუშანიკი და ახალი ცისა და ახალი დედამიწის მოქალაქეობა მიიღო.

წმინდანი კონკრეტულ, ისტორიულ დროსა და სივრცეს, გარემოს განჭვრეტს ზესთასოფლის ფონზე, ახდენს სივრცის ემპირიული ზომების აბსტრაგირებას და აღიქვამს მათ სიმბოლურად. მის მხერამში შემოჭრილია სხვა სინათლე, რომელიც მხოლოდ იმ მოვლენას, იმ ჟამსა და დროს, იმ ადგილს, სივრცის იმ მახასიათებელს ხედავს, რომელსაც სულისთვის სარგებლობა მოაქვს და სიკეთით მნიშვნელობს. მის ცნობიერებაში იდეალური და რეალური ერთმანეთს კვეთს. „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაში“, რომელიც სამცხე-ჯავახეთში სამონასტრო მშენებლობას ასახავს, აღწერილია ზღვა, რომელიც იქ საერთოდ არ არსებობს. აგიოგრაფის მიერ აღწერილი ბუნება არის არა გარე რეალობის, არამედ გმირის სულიერი რეალობის ადექვატური. გეოგრაფიული ობიექტი ქცეულია სამყაროს მოდელად, მიკროსამყაროდ, რომელიც თავისუფალად ეტევა მის გულში. მადლის მოფენის განსაკუთრებული საუფლოს, სივრცის კეთილი ნაწილის სიდიდე არ იზომება ემპირიული სიგრძე-სიგანით. ის შეიძლება მთელი სახელმწიფოც იყოს და წმინდანის პატარა სავანეც, ან ერთი ეკლესიაც და სამონასტრო კომპლექსიც, რადგან სიდიდე-სიმცირის მიუხედავად, ღვთის დიდებისთვის არის განჩინებული, ამიტომ ღირებულებით მთელ სამყაროს უდრის. მისი იდეური საზღვრები თითქმის მთელ კაცობრიობას სწვდება, მისი მახასიათებელია აბსოლუტური წესრიგი და სულიერება, რომლის მკვიდრთა ურთიერთობებს აწესრიგებს უმაღლესი ქრისტიანული მორალი, სიბრძნე და შრომა. ის სიმშვიდისა და ჰარმონიის, მშვენიერების საუფლოა.

„შინა“ სივრცეს აუცილებლად აქვს წმიდათაწმიდა ცენტრი, სადაც მაცხოვარი, ღვთისმშობელი ან წმინდანია, ირგვლივ კი — ქრისტიანული სოციუმი. იქ სუფევს წესრიგი, რადგანაც „სადაც წესრიგი არ არის, იქ მშფოთვარებაა, მოწესრიგებული სიმშვიდეს პოულობს“, (ნეტარი ავეუსტინე „აღსარებანი“). წესრიგი უმაღლესი ღვთაებრივი განგებულების სახეა და ამიტომაც სიკეთეა. იგი არსებობს და იძვრის ერთი გონების ნიშუშისამებრ. ნებისმიერი კანონზომიერება არის სახე სასულიერო წესრიგისა.

წმიდა მამათა სავანე ადამიანური ღვაწლით მოწესრიგებული გარემოა. მაღალი ზნეობა მაღალი კულტურის დამკვიდრებას მოასწავებს, ამიტომ აქ მხეცი, გარეული ნადირიც შინა-ურდება. დავითსა და ლუკიანეს ზრდიან ირმები, ზოლო წმიდა შიოს კარაულებს მწყემსავს მეელი. მისი ენა ესმით მხეცებს, ისინი ემორჩილებიან წმინდანს: „ესრეთ ადიდებს ღმერთი მოშიშთა მისთა, რომელ მხეცნიცა ველურნი, ვითარცა მონანი, დაემორჩილონ“, ნათქვამია „შიოსა და ევაგრეს ცხოვრებაში“ (ქქალბ 1964: 221). ჩანს სამოთხისეული ჰარმონია კაცისა და მხეცისა, იდეალური სივრცე - სახეა სამოთხისა, სადაც მშვიდობა, თანხმობა, მაღალი ზნეობა აღადგენს ღვთისგან თავიდანვე დადგენილ ჰარმონიას, სადაც ბუნებაც ჰუმანიზებულია. ბიბლიური კონცეფციებით, სამოთხეში ცხოველები არ ერჩოდნენ, ემორჩილებოდნენ ადამს.

ბიზანტიურ-ქართულ ჰაგიოგრაფიულ პროზაში თავისებურად არის გააზრებული დროის ფაქტორი. აქ ერთმანეთს უპირისპირდება ემპირიული დრო, რომელიც იზომება წამით, წუთით, საათით, წლებით, საუკუნეებით. . . და მარადისობა. ემპირიული დრო მარადისობის მუცლადყოფნის პერიოდად, მის „სახედ და ხატად“, არის ჩათვლილი. ჟამი ითვლება საგნებთან ერთად დაბადებულად, მას აქვს საწყისი, რაც გულისხმობს იმასაც, რომ ექნება დასასრულიც. ჟამის შემოქმედი მის გარეშე დგას და მასზე აღმატებულია. ემპირიულ დროს არ მივყავართ ღმერთამდე, თუ იგი სიკეთით, სიყვარულითა და სიბრძნით არ შინაარსდება.

ჰაგიოგრაფიული გმირი არ ცხოვრობს ემპირიული დროით, გონისმიერად ჩართულია ლიტურგიულ ციკლში ლიტურგიული ცნობიერებით. ნებისმიერ დღეს თავისი ფუნქცია და დანიშნულება აქვს მარადიულობასთან მისაახლებლად თანდათანობითი სულიერი ფერისცვალებით. „დღესასწაულზე წარსულის დღევანდელობას ვეზიარებით, უბრალოდ კი არ ვიხსენებთ, არამედ განვიცდით მას, როგორც დღევანდელ მოვლენას, წარსულიც და მომავალიც აწმყოდ იქცევა“ (რ. სირაძე). მონასტერში გატარებული ერთი წელი არსობრივად მეტია, ვიდრე ცოდვილთა სოფელში ამაოდ გატარებული ათასი წელი.

ჰაგიოგრაფები ინტერესს იჩენენ ქრონოლოგიისადმი მაშინ, როცა ამას წმინდანობის ფაქტის საჩვენებლად აქვს მნიშვნელობა.

ყველა დეტალი მოყოლილია მხოლოდ იმ მიზნით, რომ ფაქტის ზედროული მნიშვნელობა იყოს ნათელყოფილი. 1. „წამებათა“ ჟანრის ძეგლებში, დასაწყისში ან ბოლოში ავტორი აფიქსირებს თხზულების შექმნის დროს, ან კიდევ გვაძლევს ეპოქის დახასიათებას, თუ რა დროში და ვისი მეფობის ჟამს მოღვაწეობდა და აღესრულა წმინდანი. „შუშანიკის წამებაში“ იაკობ ხუცესი გვაწვდის ეპოქის დახასიათებას: „იყო მერვესა წელსა სპარსთა მეფისა-სა კარად სამეფოდ წარემართა ვარსკენ ჰიტიახში, ძჳ არმუ-შადსი...“ (ძქალძ 1963: 11) ეპოქას ახასიათებს აგრეთვე იოვანე საბანისძე „აბო თბილელის წამებაში“. იგი გადმოსცემს ქართლის მთავრის, ნერსეს მოღვაწეობას, რომელთანაც დაკავშირებულია აბოს მარტვილობა: „რამეთუ იყო ჟამი ოდეს ერისმთავარი იგი ქართლისაჲ, სახელით ნერსე, ძჳ ადარნესე კურაპალატისა და ერისმთავრისაჲ, მოწოდებულ იქმნა ქვეყანად ბაბილოვნისა მფლობელისა მისგან მის ჟამისა სარკინოზთაჲსა ამირა მუმნისა აბდილადსგან, რომელი იყო ქალაქსა მას დიდსა ბაღდადს, რომელიცა-იგი მან აღაშშნა“. ხშირ შემთხვევაში დაკონკრეტებულია მოქმედების ადგილიც. მწერალი რეალობას, მაგ.: პოლიტიკურ წყობას, ყოფა-ცხოვრებით პრობლემებს, სოციალურ სურათს არ ანიჭებს მნიშვნელობას, თუ მასში ზედროულსა და ზესივრცულს არ ჭვრეტს. დროისა და სივრცის კავშირი ჩანს არა ნებისმიერ ტერიტორიაზე, არამედ ღვაწლით განწმედილ ადგილებში.

სასულიერო მწერლობა ესწრაფის, მაღალი სულიერი იდეალების დამკვიდრებით დაძლიოს ემპირიული დრო და სივრცე; დროებითსა და წარმავალში ცდილობს მარადიულობის კვალის დანახვას.

„პოლისური“ აზროვნება

ქართულმა ჰაგიოგრაფიულმა პროზამ ბიზანტიურისგან შეითვისა ე. წ. „პოლისური აზროვნება“. ანტიკური პოლისი წარმოადგენდა ქალაქ-სახელმწიფოს, რომელსაც დანარჩენი სამყაროსგან, ქაოსური და უზნეო „ბარბაროსობისაგან“ — აკროპოლისი (გალავანი) მიჯნავდა. შუა საუკუნეების ხელოვნებაში (არა მხოლოდ ბი-

ზანტიურში) პოლისის ამგვარი სტრუქტურა ზოგადად სამყაროს სიმბოლოდ იქცა. ბიზანტიურ მწერლობაში ანტიკური „პოლისი“ უკვე არ ნიშნავს აკროპოლისით შემოსაზღვრულ ქალაქ-სახელმწიფოს. იგი ქცეულია სასურველი წესრიგის მეტაფორად. პოლისი (ბერძნული ტერმინის ქართული შესატყვისია „ქალაქი“) აკროპოლისის „მიდა“ სივრცეა, მის მიღმა კი ქაოსური და მოუწესრიგებელი „გარეა“.

ვლებულობთ სივრცობრივი ორიენტაციის შემდეგ მთავარ სეგმენტებს: ღვთის სუფევის, ანუ მადლის მოფენის ადგილს პოლისს- (ქალაქს) და მის მიღმა არსებულ, ამგვარ მადლს მოკლებულ, ანუ, თუ ქართველი ჰაგიოგრაფების ენაზე ვიტყვი, „უქმ“, „ურწყულ“, „ბნელ“ უღაბნოს. სასულიერო მწერლობაში ზეციური ქალაქი, საღვთო მოქალაქობა, ცხოვრება და მოქალაქობა გავრცელებული ტერმინებია და უნდა გვესმოდეს მათი სიმბოლური მნიშვნელობა, რათა სწორად წავიკითხოთ ნაწარმოები.

ჰიპონიის ეპისკოპოსმა ნეტარმა აგვუსტინემ თავის „აღსარებაში“ გამოიხსნა „ღვთის ქალაქი“ — ზესთასოფელი და „მიწის ქალაქი“ — ამა სოფელი, წუთისოფელი. „ღვთის მოქალაქობა“ სიყვარულითა და საკუთარი უღირსობის შეგნებითაა შთაგონებული. უღაბნოს შეხიზნული ბერ-მონაზვნები გვევლინებიან, როგორც „უღაბნოს“ (ქაოსის) „ქალაქად“ (წესრიგად) მქცევნი. ამით ემსგავსებიან შემოქმედს, რომელიც ასევე ქაოსისაგან ქმნის კოსმოსს. ამ მხრივ თვალსაჩინოა წმ. კვიპრიანე კართაგენელის, სერაპიონ ანტიოქელის, კირილე იერუსალიმელის, იაკობ მართალის თხზულებანი. „მარტვილობა წმ. იუსტინესი და მისისა მეგობრებისა“ (თანამედროვე ქართულით არის გამოცემული). კირილე სკვითოპოლელის „საბა პალესტინელის (939-532) ცხოვრება“ ქართულად უთარგმნიათ არაუგვიანეს მე-8 საუკუნისა. ამ ძეგლის მსგავსება „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებასთან“ შენიშნული აქვთ კ. კეკელიძესა (**კიმენი 1946: 143**) და რ. სირაძეს (რ. სირაძე, ქართული აგიოგრაფია, 1987). „საბას ცხოვრებაში“ არაერთგზის გვხვდება ტერმინი „ქალაქ ყოფა“: „შეჰგვანდა მის მიერ ადგილისა მის უღაბნოსა „ქალაქ-ყოფაი“ (**კიმენი 1946: 143**). „ადგილი იგი ქალაქ-ყო“ (**კიმენი 1946: 153**). ამ მაგალითების მოყვანით რ. სირაძე ასკვნის, რომ „ქალაქ-ყოფაი“ ტერმინია. საბა პალესტინელი და გრიგოლ

ხანძთელიც „უღაბნოს ქალაქად მქცევნი“ არიან, რაც არ ნიშნავს იმას, რომ მათ ქალაქები გააშენეს. „უღაბნოს „ქალაქ-ყოფა“ – (ქალაქად ქცევა) უღაბნოში ქრისტიანიზების უმაღლესი ფორმის, სამონასტრო წესრიგის დამკვიდრებას ნიშნავს (სირაძე 1987: 150). საბაძ და გრიგოლიც მიჩნეულნი არიან ზეციური ქალაქის მოქალაქეებად, ზეციური წმინდა ბანაკის, წმინდა მწყობრის მკვიდრებად. ასეთივე აზრია სხვა ძეგლებშიც:

1 „პატიოსანო და საღმრთოო კრებულო და მწყობრ-მდგომობით მომსგავსებულნო ზეცისა დასთანო“ /„სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება“/;

2. რამეთუ ყოვლითურთ მსგავს იქმნა ამათ წმიდათა მამათა, ყოვლად ბრწყინვალე და ზეცისა ჩინებისა ღირსი ყოვლად წმიდა მამა და მოძღუარი ნეტარ სერაპიონ /„სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება“/;

იოანე საბანისძისეულ განსახოვნებაში წარმოსახვითი „აკროპოლისის“ „შიდა“ სივრცეა აფხაზეთი, სად „არავინ ურწმუნოთაგანი მკვიდრად იბოვების საზღუართა მათთა, რამეთუ საზღუარ მათთა არს ზღუაი პონტოისა, სამკვიდრებელი ქრისტიანეთა“. მწერლისათვის ქართლი არის „შინას“ ნაწილი, მაგრამ მისი დასალიერი, განაპირა გოლოლი, „ყურე“. გეოგრაფიული მდებარეობა იმდენად არის მნიშვნელოვანი, რამდენადაც ეს წარმოაჩენს ქართლის კულტურულ-აღმსარებლობით მისიას. იოანე საბანისძისათვის ქართლი არის კულტურული მსოფლიოს განაპირა რეგიონი, „ყურე ქუეყანისა“, რომლის იქით ხაზარეთია, რომელიც არ შედის კულტურულ მსოფლიოში, რადგან ხაზარნი არიან „კაც ველურ, საშინელ პირითა, მხეცის ბუნება, სისხლის მჭამელ, რომელთა სჯული არა აქუს, გარნა ღმერთი ხოლო შემოქმედი იციან“ (ძქაღძ 1964: 58).

გიორგი მერჩულის მხატვრულ განსახოვნებაში ცენტრალური ქართლი მაღალ სულიერ იერარქიაში ჩართული სივრცეა: „ქართლად ფრიადი ქუეყანაი აღირაცხების, რომელსაცა შინა ქართულითა ენითა ყამი შეიწირვის და ლოცვაი ყოველი აღესრულების“, მის შიგნით ეშმაკი და ბოროტი ძალა „ვერ იკადრებდა დაცემად კაცთა წმიდათა ამათ ადგილთა“.

უდაბნო

ტერმინი „უდაბნო“ განიმარტება ასე: „გაუშენებელი, დაუსახლებელი, ოხერი, უმკვიდრო, უდაბნობა, უდაბურება; უშენობა“, ქაოსური და მოუწესრიგებელი, ურწყული, აკროპოლისის „გარეთ“ დარჩენილი სივრცე, რომელსაც არა აქვს სუბსტანცია. იგი დროებითი და განქარვებადია, როგორც ბოროტება. გარე-სკნელი სულხან-საბასთევისაც სიბნელის სამეფოა: (შდრ. გარესკნელის ბნელი). ეს სივრცის სულიერი იერარქიის დაბალი საფეხურია, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის ჩართული აღმსარებლობით კონტექსტში, რომელიც ჯერ კიდევ ითხოვს ღვაწლს, სჯას, რათა მიენიჭოს საზრისი, მასში გამოჩნდეს ადამიანის სულის კვალი. უდაბნო ანუ „გარე“ სივრცე.

ამ ფონზე განიხილება ეკლესიოლოგიური შინაარსი ტოპონიმისა „გარეჯა“. თუ რას ნიშნავს „გარე-ჯა“ და მისგან ნაწარმოები „სა-გარე-ჯო“, თვით „დავით გარეჯელის ცხოვრება“ გვიხსნის: „წმიდაი ძამაი ჩუენი დავით წარვიდა ადგილთა უდაბნოთა და ურწყულთა სჯად თავისა თვისისა, რაითა წუთ ერთითა ჭირითა მოიპოვოს საუკუნოი იგი და წარუვალი შუება და განსვენება“. „ამისთვის აღირჩია აქა სჯა გარეჯან უდაბნოთა შინა. ამისთვის ეწოდების უდაბნოსა მას გარეჯა“ (ძქალძ 1964: 151). მკვლევარი რ. სირაძე შენიშნავს, რომ სჯა ნიშნავს არა „განსჯას“ და მსჯელობას, არამედ „დასჯას“, ბერულ თვითგვემას, რომელიც ხდება „გარეთ, უდაბურ, დაუსახლებელ ადგილას, მარტომყოფობაში“. სხვაგან დავითი მიმართავს დოდოს: „წარვედ, ძმაო, რქასა ამას კლდისა, რომელ არს ჰირისპირ ჩუენსა და წარიტანენ თანა სხუანიცა ძმანი, რამეთუ წადიერ არიან, რაითა გარე ისჯებოდინ ხორცითა სულთა მათთა ცხონებისათვის“ (ძქალძ 1964: 116). მკვლევარი ასკვნის: „გარეჯა“ თავდაპირველად ადგილის სახელწოდებად, ანუ ოდენ ტოპონიმად კი არ წარმოქმნილა, არამედ სამონაზვნო ქმედების, მონაზვნების მიერ ტანჯვისა და შეჭირვების აღსანიშნად, რომელსაც ითხოვდა აქაური „უდაბნოს „ქალაქ-ყოფა“ (სირაძე 1987: 162).

ჰაგიოგრაფისათვის ბუნებას მშენიერების განცდა ახლავს მხოლოდ მაშინ, როცა შიგ ადამიანი ტრიალებს და იღვწის. ადამი-

ანი, კულტურის შემოქმედი, გარდაქმნის ბუნებას, რომელიც სა-
ხეცვლილია ბნელი ძალებისაგან.: „...მარგალიტნი და თუალნი პა-
ტიოსანნი მიმოგანბნეულ რაი იყვნენ თანა აღრევით მიწასა, არა
ესრეთ ბრწყინვენ წინაშე თუალებსა ხილვის-მოყვარესა, ვითარ-
იგი, რაჟამს გამოიხურვენ და განწმდენ და ოქროთხზულებით შე-
იწყვენ კეთილთა მიერ მჭვდელთა, მაშინდა გამოჩნდეს ბრწყინვე-
ლებაი მათი და იქოს მუშაკი და შუენიერებაი მათი. აგრეთვე ად-
გილი ესე რაჟამს ხელ-ყონ ხელოვანთა მუშაკთა, მაშინ იხილოს
თუალმან მხილველთამან შუენიერებაი ადგილისა მის,“ —ამბობს
„სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება“ (ქალმ 1964: 327). ამ სიტ-
ყვებში იკითხება ის აზრი, რომ ადამიანი აგრძელებს ღვთაებრივ
შესაქმეს და თავისი ფანტაზიითა და შემოქმედებით კიდევ მეტად
სრულყოფს მას. სიცოცხლე ნიშნავს გარდაქმნა მკვდარი და უნა-
ყოფო, ყოვლადუბრალო მასალა ადამიანისთვის ძვირფას, საყვარელ
და სასარგებლო საგნად; ჭეშმარიტი ცხოვრებისთვის აუცილებე-
ლია გარდაქმნა.

წმიდანი არის გარემოს გარდაქმნელი, მაგრამ არა მარტო
სახეს უცვლის სივრცეს, რომელშიც იმყოფება, არამედ სრულიად
„იმორჩილებს“ ირგვლივ ყველაფერს - მატერიალური სამყაროს
შემადგენელ ოთხივე ელემენტს: ცეცხლს, წყალს, ჰაერსა და მი-
წას. მისი სულიერი ძალმოსილება ცოდვის ნისლით დაბნელებულ
სივრცეს ანათებს, ფანტავს ბნელს. წმიდანები თვითონ ირჩევენ
ღვაწლის ადგილად უდაბნოს, „გარე“ სივრცეს, რათა სასულიერო
წესრიგს დაუმორჩილონ იგი. „აბიბოს ნეკრესელის მარტილობა-
ში“, სადაც ასურელ მამათა ღვაწლზეა საუბარი, ავტორი ამბობს,
რომ ერთ-ერთმა მამამ, „რომელმან მფრინველნი ცისანი და ქუე-
წარმავალნი ენასა თვისსა დაამორჩილნა, ვერ იკადრებდეს დადე-
ბად მას შინა, რომელსა-ესე თუალნი ჩუენნი ხედვიდეს დღეს და
ვითარ-იგი განშუენებულ არიან ყოველნი ადგილნი მათ წმიდათანი
და ყუაჲიან დღეს“ (ქალმ 1964: 247). საქართველოში არასოდეს
ყოფილა გათიშული აღმსარებლობითი ღვაწლი და კულტურულ-
საგანმანათლებლო საქმიანობა. უდაბნო „ბნელ ძალთა“ სამყოფე-
ლია, მაგრამ წმიდანებს ძალუძთ გათავისუფლება მათი ტყვეობისა-
გან. მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი: 1. (იოანე ზედაზნელი-ხ.გ.)
ამისთვის დაეყუდა ადგილსა მას, რამეთუ გოდოლი აღეშენა წარ-

მართთა და ეშმაკნი ფრიად დამკვიდრებულ იყვნეს და ჰმსახურებდეს კუამლითა ნაზორეველთათა და რაითა აწცა ლოცვითა მის ბერისაითა განწმიდოს ადგილი იგი („ცხოვრებაი იოანე ზედაზნელისაი“) (ქალმ 1964: 201-202); 2. ხოლო დავით აღამენა უდაბნოი იგი გარესჯისაი და დაეყუნა მრავალნი ჟამნი ვეშაპსა თანა. უკუნასქნელ უბრძანა და მუნით განავლინა ბუდე იგი ეშმაკთაი („ცხოვრება შიოსა და ევაგრესი“) (ქალმ 1964 : 229); 3. ხოლო ქვემო პარეხისა მის, რომელსა შინა იყოფებოდეს წმიდანი იგი, იყო სხუა პარეხი, რომელსა შინა იყოფებოდა ვეშაპი დიდი და საზარელი, რომელსა ესხნეს თუალნი სისხლის ფერნი და რქაი იყო შუბლსა და ფაფარი ფრიად ქედსა მისსა („ცხოვრება დავით გარეჯელისა“) (ქალმ 1964: 231). ასეთი საზარელი არსებებისგან გამოიცდებიან წმიდა მეუდაბნოენი და იმარჯვებენ მათზე.

„უდაბნო“ ხშირად იხატება „გარე“ სიერცისათვის დამახასიათებელი „მხეცისა“ და „ნადირის“ სიმბოლოებით. ასეა „სერაპიონ ზარზმელისა“ და „დავით გარეჯელის ცხოვრებებში“:

1. „ესე არს შესაკრებელი ნადირთა ველისათა და ბაკთა ეწოდების. ესე არს ტბაი მღვრიე ყოლადვე, რომელსა ეწოდების სათახუე და არს მას შინა სიმრავლე თახუთა და სხუა ნადირთაი და დედაი შფოთთა და ბრძოლაი, რამეთუ ჟამსა ამას აქა იხილვებინა მღევარნი ნადირთანი, მღევარნი საქმეთა უჯეროთანი“ (ქალმ 1964: 329); 2. „უდაბნოთა ამით ვიდრე აქამოდღე ფრიად არს ნადირი, ირემი და გარეთხა და სხუა ნადირთა თვითო სახეთა ურიცხუებაი მრავალი“ (ქალმ 1964: 233).

ამ ძეგლში სხვაგანაც არაერთგზის გვხვდება ცნობები გარეჯის უდაბნოში გარეული ნადირის არსებობის შესახებ. ქართული საისტორიო მწერლობის ნიმუშებშიც ხშირია სოციალური წესრიგის არარსებობის აღწერა „გარე-ს“ სიმბოლიკის გამოყენებით, კერძოდ, ნათქვამია, რომ მხეცი და ნადირი დამკვიდრდა სოციუმის ადგილას (სურგულაძე 1993: 195). ამით მინიშნებულია კულტურული გარემოსათვის დამახასიათებელი წესრიგის მოსპობა. წმიდა მამათა სავანე ადამიანური ღვაწლით მოწესრიგებული გარემოა. მაღალი ზნეობა მაღალი კულტურის დამკვიდრებას მოასწავებს, ამიტომ აქ მხეცი, გარე-ული ნადირიც შინა-ურდება. დავითსა და ლუკიანეს ზრდიან ირმები, ხოლო წმიდა შიოს კარაულებს მწყემ-

სავს მგელი. მისი ენა ესმით მხეცებს, ისინი ემორჩილებიან წმიდანს: „ესრეთ ადიდებს ღმერთი მოშიშთა მისთა, რომელ მხეცნიცა ველურნი, ვითარცა მონანი დაემორჩილონ“, ნათქვამია „შიოსა და ევაგრეს ცხოვრებაში“ (ძქალმ 1964: 221). ჩანს სამოთხისეული ჰარმონია კაცისა და მხეცისა. ქრისტიანული კულტურისათვის იდეალური სივრცე სახეა სამოთხისა, სადაც მშვიდობა, თანხმობა, მაღალი ზნეობა აღადგენს ღვთისგან თავიდანვე დადგენილ ჰარმონიას, სადაც ბუნებაც ჰუმანიზებულია. ბიბლიური კონცეპციებით, სამოთხეში ცხოველები არ ერჩოდნენ ადამს, ემორჩილებოდნენ მას.

სასულიერო მწერლობის კანონით, მხოლოდ იდეალური გმირების ქცევაა ეტიკეტით განსაზღვრული, ხოლო ბოროტი ძალები და უარყოფითი პერსონაჟები შედარებულნი არიან მხეცებს, რადგან ისინი, როგორც მხეცები, საკუთარ ქცევებს არ აკონტროლებენ: (ვარსქენ) ვითარცა მხეცი მძვინვარეი ყოიდა და იზაზდა, ვითარცა ცოფი, ამბობს „შუშანიკის წამება“ (ძქალმ 1964:17); ხაზარნი არიან „კაც ველურ, საშინელ პირითა, მხეცის ბუნება“, ნათქვამია „აბო ტფილელის წამებაში“ (ძქალმ 1964: 58). „ევსტათი მცხეთელის მარტვილობაში კი წესრიგი მიჩნეულია ქრისტიანული სჯულის მახასიათებლად, ხოლო „აღრუელობა“ ანუ ქაოსი – წარმართობისა. წარმართული ზნეობა ქრისტიანული მორალის სიმაღლიდან „მხეცის“ ბუნებად იხილვება. „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაში“ ნათქვამია, რომ დაბის მცხოვრებლებმა არ ინებეს ეკლესიის აშენება თავიანთ დაბაში, რადგანაც „იყვნეს ყოვლითურთ მხეცებრივ, უწირავ და ბოროტ, რამეთუ არა ინებეს კურთხევაი წმიდათა მათგან“ (ძქალმ 1964: 324). ამით ავთოგრაფები ერთხმად უსვამენ ხაზს იმას, რომ ქრისტიანული კულტურისა და ზნეობის გარეშე ადამიანს არ შეიძლება ჰქონდეს ადამიანის სახე: „მერმე ღმრთისა შექმნულნი კაცნი საცხოვართა პირუტყვთა მამლობასა და დედლობასა არა იციან მშობელი, არცა შობილი მათგანი და ესრეთ აღრუელად გარდავიზადით ბუნებაი იგი ჩუენი. ხოლო აწ მაღლითა ღმრთისაითა, ვინაითგან იქმნა ნათლისღებაი და რჩული ქრისტიანობისაი იციედ კაცთა, მიერთგან განქარდა უწესო იგი საქმე“, - ამბობს „ევსტათი მცხეთელის მარტვილობა“ (ძქალმ 1964: 43).

ამრიგად, „მხეცი“ შეიძლება ნახმარი იყოს მისი პირდაპირი მნიშვნელობითაც და სახეობრივად, არაქრისტიანის, ურჯულოს, აგრეთვე ეშმაკის, ბოროტის გაგებითაც, როგორც, მაგალითად, ეს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“: მოსვლასა წმიდასა გრიგოლისასა ცხოვარნი იგი განმხნდეს და მხეცი იგი ეშმაკნი განიოტეს“ (ქქალძე 1964: 264). ყველა შემთხვევაში მისი მხატვრული ფუნქცია „გარეს“ თვისებათა გამოხატვაა. ეს სიმბოლო გვხვდება როგორც აგიოგრაფიულ ძეგლებსა და მატრიანებში, ასევე მითოსურ ტრადიციებშიც.

ამრიგად, ზოგადჰაგიოგრაფიული ლიტერატურული განსახოვნებისათვის ნიშანდობლივია სივრცის ესთეტიკური აღქმა. მისი დიფერენციაცია მოწესრიგებულ კულტურულ „შინად“ და ქაოსურ, უდაბურ, გაუშენებელ „გარედ“. მსგავსია არა მარტო ეს დაყოფა, არამედ მათი გამოსახვის სიმბოლიკა.

თვითშეგნება - სინანული - სრულყოფილების მოკოვების ბზა

ქართულსა და ბიზანტიურ ჰაგიოგრაფიაში რაფინირებულია მაღალზნეობრივი პრინციპები, რომლებიც ბიბლიური სიბრძნითაა შთაგონებული. მათ მსჭვალავს ზოგადქრისტიანული სინანულის მოტივი, რომელიც გულისხმობს „ახალი ადამიანის“ გაღვიძებას, რომელიც სრულ ჰარმონიაშია „ზეციურ კაცთან“. ცოდვა აუცილებლად ითხოვს სინანულს, რომელიც ნაცვალგებაა შეცოდებათა წილ, ზოგჯერ აუცილებელი ხდება მისი სისხლით ჩამორეცხვაც კი, რათა აღდგეს ღვთაებრივი წესრიგი. სულიერი საწყისი შინაგან წინააღმდეგობათა დაძლევის გზით ზეიმობს ხორციელზე. ადამიანში მყარდება სრული წონასწორობა იდეალურსა და რეალურს, სულიერსა და გრძნობადს შორის. სინანული არის უცვლელი შინაგანი მდგომარეობა გამოწვეული საკუთარი ცოდვილიანობის განცდით და არა წამიერი სენტიმენტალური აფექტი. აქ იკითხება სარწმუნოებით განმტკიცებული სიბრძნე იმის შესახებ, რომ ადამიანური სევდისა და დრტვინვის მიზეზია ცოდვა, რომელიც არ არის ორგანული და თანდაყოლილი, არამედ როგორც დავით აღმა-

შენებლის „გალობანი სინანულისანი“ ამბობს, იგი ისევე არაბუნებრივია, როგორც მდინარის აღმა სრბოლა. ცოდვა ღვთაებრივი წესრიგის დარღვევაა. იგი გარკვეული ცილობაა ღმერთთან, რაღაც უშუალოდ ძიებაა იმ სიკეთებისა, რომელთა მოცემაც მხოლოდ ღმერთს ძალუძს და რომელთა მოპოვებაც შეუძლებელია მის გარეშე. გლოვა-ცრემლი სულიწმინდის მადლია, რომელიც აღზოცს მას და აღადგენს დამცრობილ ღვთის ხატს ადამიანში.

„Христианство учит человека воспринимать свое тело как храм бога весьма веская причина скорбеть о том, что храм этот „вес осквернен,,. Христианство внушает человеку, что он есть носитель образа божия - каких же слез хватит, чтобы оплакать унижение этого образа“ (Аверинцев 1977: 81).

„იოანე ზედაზნელის ცხოვრებაში ჩართული „სწავლანი“ განმარტავს, რომ ორი ნებაა ადამიანში „ხორცთა ნება“ და ზეალ-მსწრაფი სულიერება; პირველი უნდა დაემორჩილოს მეორეს, მართოს იგი: „ესე ორნი ნებანი ურთიერთს წინააღმდეგობი გუქონან, ვითარცა მოციქული იტყვის: „ბოროტთა გული უთქუამს სული-სათვის და სულსა - ხორცთათვის და მხდომ არიან ურთიერთას“ (გალტ. 5,17). „ზრახვაი იგი ხორცთა სიკვდილი არს, ხოლო ზრახვაი სულისა ცხორება არს“ (რომ 8,6). ეს სწავლა ბასილი დიდთან ასეა ჩამოყალიბებული: „რომელმან ხორცთა ღწოლაი შეჰმატოს, სულსა დახსნის და კუალად რომელი სულისა მიმართ განაწესებდეს, იგი დაიმონებს ხორცთა, რამეთუ ესენი ურთიერთას წინააღმდეგომ არიან“. ზოგადჰაგიოგრაფიული პრინციპით, მოწამემ საკუთარ თავში, საკუთარ არსში უნდა დაძლიოს წინააღმდეგობა, ხორციელი საწყისები სულიერებას დაუმორჩილოს.

სამყარო ადამიანის განხნაა, მისი პროექციაა. იგი იძვრის ღმერთსა და ადამიანს შორის. ამიტომ ადამიანის არსის წვდომა ეს იგივეა, რაც სამყაროსა და მისი შემოქმედის შეცნობა. იგი იწყება საკუთარი თავის განსჯით, თვითანალიზითა და თვითშემეცნებით. თვითშემეცნება თვითსრულყოფის გზაა. თვითშემეცნება ხდება საკუთარ სულში ჩაღრმავებით, რასაც თან უნდა სდევდეს ფსალმუნება, მარხვა, ტანჯვა-წამება სულიერი უკუმიმართება, ადამიანებთან ურთიერთობა; ყველა საოცნებო საგანი ზესთასოფელში გადაღის და წუთისოფელს სცდება. მის ხელშია, მის ნებას ექვემდება-

რება ყველაზე ძვირფასი რამ — სიცოცხლე. ამიტომ ის სულიერად, არსებითად, უკიდევანოდ თავისუფალია ადამიანი ბედნიერია თავისუფლებით მაშინაც კი, თუნდაც მისი თავისუფალი არჩევანი წამების გზით გავლას ითხოვდეს (სირაძე 1098:34-35). ჰაგიოგრაფიულ ძეგლებში აქცენტირებულია ღმერთის მიერ ადამიანისათვის ბოძებული მთავარი ნიჭი — ნებელობის თავისუფლება: კეთილსა და ბოროტს შორის არჩევნის გაკეთების დამოუკიდებელ ნებაზე.

ცრემლი ადამიანური გრძნობების ყველაზე ფაქიზი გამოვლინებაა. იგი კაცს თან სდევს სიმწარეში, სიხარულსა და ბედნიერებაშიც. ეს ასე იყო, ალბათ, ყოველთვის, მაგრამ სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული არსი განსხვავებულად გაიაზრებოდა შუა საუკუნეებში და აქედან გამომდინარე, ქრისტიანულ მწერლობაში. ცრემლსაც უფრო დიდი ფუნქცია აქვს, ვიდრე დროებითი და განქარვებადი გრძნობების გამოხატვაა. ყველაზე დიდი მადლი ცოდვების გაცნობიერება და მათი აღიარებაა. რაც უფრო მეტად ახერხებს ამას ადამიანი, მით უფრო დიდ სულიერ სიმაღლეს აღწევს იგი. შუშანიკის მგლოვიარე გულის გამოხატულებაა ძაძა, რომელსაც ის ანტიოქიის პალეკარტის ქვეშ მალულად ატარებს.

სასულიერო მწერლობა განარჩევს გარდაცვალებას, ანუ გადასვლას თვისობრივად სხვა სულიერ განზომილებაში და სულიერ სიკვდილს, რომელიც მართლაც, ყველაფრის დასასრულია. იგი ნიშნავს ღვთის წინაშე არარაობად ქცევას. ნაწარმოები ეფუძნება იმ ქრისტიანულ ჭეშმარიტებას, რომ ადამიანი უკვდავებისთვის ჩნდება. მისი ამქვეყნიური ცხოვრება მხოლოდ თვითსრულყოფის შანსია, ფერისცვალების გზაა. პირქვე დამხობილი და სიმწრით სავესე დედოფალი თავს მიწას ახლის. ვარსქენი ჯერ კიდევ ცოცხალია, მაგრამ ზემხედველი თვალნი დედოფლისა გლოვობს სულიერად მკვდარ ქმარს: „დავარდა იგი ქუეყანასა ზედა და თავსა დამართ სცემდა და ცრემლითა მწართა იტყოდა: „საწყალობელ იქმნა უბადრუკი ვარსქენ, რამეთუ უარყო ჭეშმარიტი ღმერთი და აღიარა ატრომანი და შეერთო იგი უღმრთოთა“ (ძქალბ 1964:12). ტირის არა მხოლოდ დედოფალი, არამედ იაკობ ზუცესი, რადგან აქვს სინანული და საკუთარი ცოდვების ხედვის ნიჭი. როცა ვარსქენის საქციელი შეიბუყვეს, სასულიერო პირები დიდად დამწუხრდნენ: „ხოლო ჩვენ აღვივსენით მწუხარებითა და დიდითა ტირი-

ლითა ვტიროდეთ განმწარებულნი ცოდვათა ჩვენთა წარმოჩინებისათვის“ (ქალმ 1964 :13) რომელი ცოდვის წარმოჩინებაზე საუბრობს ხუცესი? მართლმადიდებლური მოძღვრების თანახმად, უდიდესი ღირსებაა, როცა ადამიანი სხვის დანაშაულში საკუთარ ბრალსაც შეიცნობს. სასულიერო მწერლობაში განცალკევებულად არ არსებობს პირადი და საზოგადოებრივი. ხუცესი საკუთარ დანაშაულს ხედავს ვარსკენის ცოდვაში, რადგან როცა შეილება სცოდავენ, პასუხი მშობლებსაც მოეთხოვებათ და ხდება პირიქითაც, მშობლების ცოდვებს ზღავენ შეილება და შეილიშვილები.

„შუშანიკის წამებაში“ მრავლად არის თანაგრძნობის ცრემლი. მწერალი სწორედ ცრემლის სიმბოლოთი ახერხებს გამოხატოს ხალხის ერთსულოვნება, სიყვარული დედოფლის მიმართ: „და მივიდოდა წმიდისა მის თანა ამოხი მრავალი ღედებისა და მამებისაი, სიმრავლე ურიცხვი, რამეთუ უკანა შეუდგეს, ხმაი აღმაღლა და ტიროდეს და იხახდეს დაწუთა მათთა და საწყალობლად დასთხვედეს ცრემლთა მათთა წმიდისა შუშანიკისათვის. ხოლო წმიდამან შუშანიკ უკმოხედნა ერსა მას და ჰრქუა მათ: ნუ სტიროთ, ძმანო ჩემნო და დანო ჩემნო და შეილნო ჩემნო, არამედ ლოცვასა მომიხსენეთ“ (ქალმ 1964:21).

მართლ-ბიზანტიური ჰაბიტობრაჟიული პროზის სიუჟეტურ-კომპოზიციური შაბლონები

ჰაგიოგრაფიული ჟანრის ბიზანტიურმა მწერლობამ, როგორც კეკელიძე აღნიშნავდა, ჯერ კიდევ წინამეტაფრასულ ხანაში შეიმუშავა გარკვეული სქემები, რომელთაც მკვეთრად ჩამოყალიბებული შაბლონის, შტამპის სახე მიიღეს და რომლებიც შემდგომ სავალდებულო გახდა ბიზანტიურ კულტურულ სამყაროსთან დაკავშირებული ყველა ხალხის მწერლობაში, მათ შორის ქართულშიც. „ამ სქემებმა გამოვლინება პოვეს არა მარტო ლიტერატურულ ფორმაში, არამედ იმ სიუჟეტურ მოტივებშიაც, რომელთაც ამ ჟანრის ლიტერატურაში ვხედავთ“ (კეკელიძე 1945: 99).

ჰაგიოგრაფს მოეთხოვება ჟანრული კანონის დაცვა, გარკვეულ საზღვრებში მოქცევა, რადგან ეს პროზა კონსერვატიული და

ჰერმეტიული სისტემაა. ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურა, მსგავსად ფერწერისა და ხატწერისა, წმინდანთა ცხოვრების გარკვეულ მზა სქემებს, ტრაფარეტებს ემორჩილებოდა. სიუჟეტური ქარგა, კომპოზიცია ყველა ძეგლს აერთიანებს, იდეალური პერსონაჟებიც ერთნაირად წარმოსახება, მაგრამ თითოეულ მწერალს თავისი ხელწერა აქვს და გმირიც ინდივიდია. ცალკეულ ავტორებთან ცალკეული მთავარი პრინციპი არსებობს, რაც ქმნის მის თავისებურებას. ის თავის ინდივიდუალობას მკაცრად ჩამოყალიბებული ჩარჩოს შიგნით მაინც ამჟღავნებს. ყოველი ჰაგიოგრაფი არის ტრადიციის გამძლელებელიც და სიახლის შემცველიც.

ჰაგიოგრაფიულ ჟანრულ კანონებზე თავის დროზე წერდა კ. კეკელიძე, შემდგომში ამ საკითხს შეჰხებთან ე. ხინთიბიძე, რ. სირაძე. მკვლევარი ი. ჯავახიძე ადგენს „წამებათა“ ჟანრის თხზულებების სიუჟეტურ-კომპოზიციურ პარალელებს, მსგავსი თუ განმასხვავებელი კომპოზიციური შაბლონების გამოკვლევით:

1. სასულიერო მწერლობის კანონი უარყოფს მხატვრულ გამონაგონს, ანუ როგორც თვითონ ჰაგიოგრაფები იტყვიან, „ნატყუარს“. იგი ეყრდნობა სანდო პირთაგან „ჭეშმარიტად თხრობილად მოცემებს, „ჭეშმარიტ და უტყუელ“ ფაქტებს. ჰაგიოგრაფის მიზანია სინამდვილესთან მიახლოება უმარტივესი ადეკვაციით და ამ სინამდვილის ამაღლებულობის ჩვენება; ჰაგიოგრაფიაში რეალურ ისტორიული ამბებია ესთეტიზებული. ხშირად არის მოვლენათა დეტალიზაცია და ნიუანსირებაც, რაც რეალურობის შთაბეჭდილებას ბადებს (სირაძე 1987:13). „წამებათა“ ჟანრის ძეგლებში ავტორი მოწადინებულია, დაარწმუნოს მკითხველი თავისი ნაამბობის ჭეშმარიტებაში. მაგალითად, იაკობ ზუცესი აღნიშნავს: „და აწ დამტკიცებულად გითხრა თქუენ აღსასრული წმიდისა და სანატრელისა შუმანიკისი“ (ძქალძ 1964 :11). ხოლო როდესაც სამოელ ქართლის კათალიკოსი სწერს იოვანე საბანისძეს და სთხოვს, რომ „ხელ-ყავ გამოთქუმად სრულიად ჭეშმარიტად, ვითარ იგი იყო და ვითარცა შენ თვთ უწყვი, და აღწერე მარტვილობად წმიდისა მოწამისა ჰაბოდისაი“ (ძქალძ 1964 :46-47), იოვანე საბანისძე საპასუხოდ შენიშნავს, რომ „აღწერე უღირსისგან გონებისა ჩემისა შემოკრებული მარტვილობად ჭეშმარიტი და უტყუელი წმიდისა მოწამისაი“ (ძქალძ 1964 :47-48).

2. ჰავიოგრაფი ყურადღებას ამახვილებს წმინდანის ოჯახზე, მშობლებზე, წარმომავლობაზე; იაკობ ხუცესი შუშანიკის წარმომავლობაზე ამბობს: იგი იყო „ასული ვარდანისი, სომეხთა სპადაპეტისად, რომლისათვის ესე მივწერე თქუენდა, მამისგან სახელით ვარდან, და სიყუარულით სახელი მისი შუშანიკ, მოშიში ღმრთისად, ვითარცა იგი ვთქუთ, სიყრმითგან თვისით“ (ძქალმ 1963: 11). ხოლო აბო თბილელს ასე ახასიათებს იოვანე საბანისძე: „ესე ნაშობი იყო აბრამეანი ძეთაგან ისმაელისათა, ტომისაგან სარკინოზთადსა, და არა თუ უცხოდასაგან თესლისა, არცა ხარჭისაგან შობილი, არამედ ყოლადვე არაბიელთა თესლი, მამულად და დედულად, რომლისად მამად მისი და დედად მისი და ძმანი და დანი მისნი იყვნეს მუნვე ქალაქსა მას შინა ბაღდადს“ (ძქალმ 1963: 56). „კონსტანტი-კახის წამებაში“: „იყო ვინმე ქუეყანასა ქართლისასა, სანახებსა ზენა სოფლისასა, კაცი, რომელსა ერქვა კონსტანტი, რომელსა ეწოდა კახად, სახელად მამულისა მის ქუეყანისა. კაცი ესე იყო წარჩინებულ ფრიად დიდად ყოველსა ქუეყანასა ქართლისასა, ფრიადი სიმდიდრემ აქუნდა და მრავალი საშუებელი ამის სოფლისად. და განთქმულ იყო სახელი მისი ქუეყანათა შორეულთა“ (ძქალმ 1963:165).

3. ხშირად წმინდანი ბავშვობიდანვე გამოჩენულია სულიერებით, შინაგანი თვისებებით; „ცხოვრებათა“ ჟანრის ჰავიოგრაფიული ძეგლებისაგან განსხვავებით, „წამებათა“ ჟანრის ნაწარმოებებში შედარებით ნაკლები ყურადღება ექცევა წმინდანთა სიყრმეს, მათ წარმომავლობას, გარემოსა და სხვა ცხოვრებისეულ ფაქტებს. მაგალითად, თუ მეტი ცნობაა მოცემული გრიგოლ ხანძთელის, ექვთიმე ათონელისა და ილარიონ ქართველის ბავშვობაზე, ჩვენ ნაკლებ ცნობებს ვაწყდებით შუშანიკის, აბო თბილელის, კონსტანტი-კახისა და გობრონის ბავშვობის შესახებ. აქ უფრო მეტად აქცენტირებულია მარტვილთა ცხოვრება-მოღვაწეობის ის დრო თუ ეპიზოდი, როდესაც იგი შეუდგება ქრისტესმიერ გზას, ე.ი. განსაკუთრებით წარმოჩენილია კულმინაციური მომენტები, თუმცა მათი აღრინდელი ცხოვრების გზაც არაა ყურადღების მიღმა დარჩენილი.

4. წმინდანებს სულიერი მოძღვრები თუ დაახლოებული პირები საუბრებითა და შეგონებებით წინასწარ ამზადებენ მოსალოდნელი განსაცდელისათვის, იმ მოწამეობრივი აღსასრულისათვის,

რომელიც თავადვე აირჩიეს. ისინი მოუწოდებენ მათ სულიერი სიმხნევისაკენ, სულგრძელობისა და მოთმინებისაკენ: „ნუუკუე მტერმან, ვითარცა სრსვილმან საძოვარი ჰპოოს შენ თანა“, „იყავ მხნე, მოთმინე და სულგრძელ“ - აფრთხილებს იაკობ ხუცესი შუშანიკს.

5. ნაწარმოებში გვხვდებიან ცრუმოდვრებიც. ისინი წუთისოფლის სასოებაზე დამყარებული ადამიანები არიან, რომლებსაც არ გაეგებათ წმინდანის ღვაწლის საიდუმლო და კეთილმოსურნის ამპლუაში ცდას არ აკლებენ, რათა მარადიულ სასუფეველზე მათი სასოება შეცვალონ წუთისოფლის სიამეთა რწმენით და მოწამე შეშინებით, მოსყიდვით ან ცრუდაპირებით გადმოიბირონ.

6. მოწამეები, მიუხედავად გაფრთხილებისა მოსალოდნელი განსაცდელის შესახებ, აცხადებენ თავიანთ მზადყოფნას მოწამეობრივ ცხოვრებაზე ქრისტეს სიყვარულისთვის. აფხაზეთის მთავარიც მოსალოდნელ განსაცდელს აუწყებს აბო თბილელს: „ნუ განხუალ შენ ამიერ ქუეყანით, რამეთუ ქვეყანად იგი ქართლისად სარკინოზთა უპყრიეს და შენ ხარ ბუნებით სარკინოზ. და არა ვიტეონ შენ ქრისტეანობით მათ შორის; და მეშინის შენთვს, ნუუკუე კუალად განდრიკონ შენ სარწმუნოებისაგან ქრისტესისა ნეფსით, განა უნებლიეთ, და ესოდენი შრომად შენი წარსწყმიდო“ (ქალმ 1963 : 61). ასევე მზაობას აცხადებს ევსტათი მცხეთელი ქრისტეს სიყვარულისათვის: „არა ხოლო თუ ტანჯვად განმზადებულ ვარ ქრისტეს სიყვარულისათვის, არამედ სიკუდილცა თავი ჩემი არა მეწყალის“ (ქალმ 1963: 32).

7. წმინდანები მოწამეობრივ ცხოვრებაზე მზადყოფნის გარდა, გამოხატავენ მადლიერებას უფლისადმი, რომელმაც ღირსყო ისინი და მოუვლინა სატანჯველი, რათა ხელახლა სწამონ ქრისტეს გზა. შუშანიკი, მაგალითად, ამგვარად განაცხადებს: „მე აწ ამას ვმადლობ ღმერთსა, რამეთუ ტანჯვითა მისითა მე ღზინებად ვპოო, და გუემათა და თრევათა მისთათვის მე განსვენებასა მივემთხვიო, და უგულისხმოებისა და უწყალოებისა მისისათვის მე წყალობასა მოველი იესო ქრისტესს მიერ უფლისა ჩემისა“ (ქალმ 1963: 27). აბო თბილელი „ჰმადლობდა უფალსა და იტყოდა: „ჰმადლობ შენ, უფალო და მაცხოვარო ღმერთო ჩუენო, იესუ

ქრისტე. რამეთუ ღირს მყავ მე განკითხვასა და პერობილებასა სახელისა შენისათჳს წმიდისა“ (ქალმ 1963 : 65-66).

8. წამებათა ჟანრის ძეგლებში წმინდანები საპერობილეში ყოფნის დროსაც გამუდმებით ლოცულობენ, მარხულობენ, მორჩილად ითმენენ ათასგვარ ტკივილს, ტანჯვას უფლის სიყვარულისთვის და ასე აღესრულებიან; შუშანიკმა „ექუსი წელი ციხესა მას შინა აღასრულა და წესიერებითა საღმრთოდთა ყუაოდა: მარხვითა, მარადის მღვიძარებითა, ზედგომითა, თაყუანის-ცემითა უწყინოდ და კითხვითა წიგნთადათა მოუწყინებლად. განაბრწყინა და განაშუენა ყოველი იგი ციხე სულიერითა მით ქნარითა“ (ქალმ 1963: 22). ზოლო აბო თბილელი იმყოფებოდა „საპერობილესა შინა მარხვითა და ლოცვითა და ფსალმუნებითა დამს და დღს განუსუენებლად და პყოფდა იგი ქველის საქმესა, რამეთუ განყიდა მან ყოველი, რადცა აქუნდა მას, და პზრდიდა იგი მშიერთა და ნაკლულევანთა მის თანა პერობილთა მათ“ (ქალმ 1963:66).

9. „წამებათა“ ჟანრის ძეგლებში ხშირად ვხვდებით სცენებს, რომლებშიც აღწერილია საზოგადოებისაგან ტირილით გამოშვიდობება და გაცილება წმინდანისა. მოწამეობრივ ვზახე მიმავალი წმინდანებიც ერთმანეთის მსგავსი სიტყვებით მიმართავენ და აწყნარებენ თავიანთ გულშემატკივრებს; საპერობილეში მიმავალ შუშანიკს აცილებდა „ამბოხი მრავალი დედებისა და მამებისად, სიმრავლს ურიცხვ, რამეთუ უკუანა შეუდგეს, ჳმად აღემალა და ტიროდეს და იკაცდეს დაწუთა მათთა და საწყალობლად დასთხვედეს ცრემლთა მათთა წმიდისა შუშანიკისთვის. ზოლო წმიდამან შუშანიკ უკმოპხედნა ერსა მას და პრქუა მათ: „ნუ სტირით, ძმანო ჩემო, არამედ ლოცვასა მომიხსენეთ და ჯმნულმცა ვარ მე თქუენგან ამიერიტგან, რამეთუ არღარა მიხილოთ ცოცხალი გამოსრული ციხით“. გამოიყვანეს „ეგრეთვე ბორკილთა ფერხთა და ხელთადათა და მიპყვანდა იგი შორის ქალაქსა, და რომელნი ხედვიდეს მას ქრისტეანენი და მეცნიერნი მისნი, ცრემლოდეს მისთჳს, ზოლო წმიდამან ჳაბო პრქუა მათ: „ნუ სტირით ჩემ ზედა, არამედ გიხაროდენ, რამეთუ უფლისა ჩემისა მივალ, ლოცვით წარმგზავნეთ და მშვიდობამან უფლისაგან დაგიცვებით თქვენ“ (ქალმ 1963: 20-21).

10. წმინდანები სიკვდილის წინ ლოცულობენ და მადლობას სწირავენ უფალს, ისინი ამავე დროს უფლისაგან ითხოვენ მფარველობას, შეწევნასა და მათი თავგანწირვის დაფასებას სხვა მარტვილთა გვერდით სასუფეველში დამკვიდრებისათვის; აბო თბილელმა სიკვდილის წინ პირველად გადაისახა და შესთხოვა უფალს: „გმადლობ და გაკურთხევე შენ, სამებაო წმიდაო, რამეთუ ღირს მყავ მე მიმთხუვეად ლუაწლსა მას წმიდათა მოწამეთა შენთასა!“ და ესე რამ თქუა, უკუნ იხსნა ჳელნი თჳსნი ჯუარის სახედ ზედა ზურგსა თჳსსა და მხიარულითა პირითა და კანდიერითა სულითა ღაღად-ყო ქრისტეს მიმართ და მოუდრიკა ქედი თჳსი მახვილსა“ (ძქალმ 1963:71). ევსტათი მცხეთელმა კი მუხლის მოდრეკით თქვა: „შენ იცი უფალო ჩემო იესუ ქრისტე, რამეთუ არავინ ვირჩიე შენსა, არცა მამამ, არცა დედამ, არცა ძმანი, არცა ნათესავნი, გარნა შენ მხოლოდ უფალი შეგიფუარე და სახელისა შენისათვის ესერა თავი წარმეკუეთების დღესა და ამას ვილოცავ და გვედრები და ვითხოვ შენ სახიერისაგან, რადთა არა დაეტეოს გუამი ჩემი აქა ტფილისს შინა, არამედ ძალიერადთა დაემარხოს იგი მცხეთას წმიდასა, სადა-იგი შენ გამოჩნდი,“ (ძქალმ 1963: 44).

11. „წამებათა“ ჟანრის ძეგლებში, „ცხოვრებათა“ ჟანრის წმინდანთაგან განსხვავებით, აღესრულებიან მოწამებრივი სიკვდილით, ხანგრძლივი ასკეტური ღვაწლისა და მომქანცველი შრომის შემდეგ; სწორედ ეს მოწამებრივი აღსასრული ჰყენთ მათ „წმინდანობის“ შარავანდელს. ამდენად, მათი სიკვდილის, დაკრძალვის და გლოვის რიტუალი ნაჩვენებია უფრო ტრაგიკულად, არაქრისტიანთაგან ქრისტიანების დევნის, შევიწროვების ფონზე. აღწერილია, თუ როგორ ანადგურებდნენ, წვაავდნენ და მიმოფანტავდნენ წმინდანთა გვამის ნაშთებსაც კი მწამებლები, რათა შიშის დაეთესათ სხვა ქრისტიანებს შორის; „აბო თბილელის წამებაში“ აღწერილია, თუ როგორ სთხოვენ სარკინოზები თავიანთ მსაჯულს გარდაცვლილი აბოს გვამის მიცემას, „რადთა განვილოთ და დავწუათ იგი ცეცხლითა და განვაქარვოთ იგი და აღვხოცოთ საცთური ქრისტიანეთამ, რადთა იხილონ ყოველთა და შეეშინოს და რამდენიმე მათგანი მოიქცენ ჩუენდა და ჩუენგანთა ემინოდის და არღარა შეუდგენ სწავლასა ქრისტიანეთასა“ (ძქალმ 1963:72).

ასეც მოხდა, რის შემდეგაც ხალხმა „განაგდეს შიში მძლავროთა მათ და განვიდოდეს ყოველნივე ადგილსა მას, სადაცა დაწუნეს ხორცი იგი წმიდისა მოწამისანი; მოხუცებულნი მორბოდეს კუერ-თხებითა თვასითა, მკელობელნი ვლდომით ვითარცა ირემნი, ჭაბუკნი სრბით, ყრმანი ჳდომით ურთიერთს; დედანი მსგავს იყვნეს წმიდათა მათ მენელსაცხებელთა, რომელთა სრბით მიაქუნდა სულ-ნელება იგი წმიდისა მის ქრისტეს ღმრთისა ჩუენისა საფლავისა... (ძქალმ 1963:72). „შუშანიკის წამებაში“ კი ორმა ეპისკოპოსმა იოანემ და აფოცმა, „ვითარცა ხართა მხნეთა, დაუღლვილთა ზეს-კნელისა მის ფასისათა, ყოვლით კრებულითურთ ფსალმუნებითა სულიერითა და კეროვნითა ანთებულითა და საკუმეველითა სულნე-ლითა აღვიზუენით პატიოსანნი ძუაღნი და გამოვიზუენით წმიდასა მას ეკლესიასა. და დაკრძალენით წმიდანი და დიდებულნი და პა-ტიცემულნი ნაწილნი წმიდისა შუშანიკისნი განმზადებულსა მას ადგილსა. და მას ღამესა ანგელოზთა სახედ ღამწ იგი განვათიეთ და დავითის ქნართა მით ყოვლად ძლიერსა ღმერთსა და ძესა მისსა უფალსა ჩუენსა იესუ ქრისტესა ვადიდებდით“ (ძქალმ 1963: 28). ასევე დიდი პატივით და დიდებით დაკრძალეს აბიბოს ნეკრე-სელი.

12. ჰაგიოგრაფიისათვის მთავარ გმირთა წინასახეები წმიდა წერილის პერსონაჟები არიან თავიანთი ღვთივსულიერებითა და სათნო მოღვაწეობით; გრივოლ ხანძთელის წინასახეა ბიბლიური მამამთავარი აბრაჰამი; ჰაგიოგრაფიული გმირის ამალღებული სა-ხის შექმნა, ხდება ღვთის რჩეულ პირთა სახეებთან, არქეტიპებთან მსგავსების საფუძველზე, პარალელების მოძებნა. ღმერთშემოსილი წმინდანი ზოგჯერ უბრალოდ არის შედარებული ძველი ან ახალი აღთქმის პერსონაჟს, ზოგჯერ კი ახსნილია ამგვარი შედარების საფუძველიც. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ძველებში ბიბ-ლიურ პერსონაჟებთან მოწამეთა შედარებას არ ეთმობა იმდენად დიდი ადგილი, როგორც ამას ვხვდებით „ცხოვრებათა“ უანრის ნა-წარმოებებში (ჯავახაძე 2005).

ჰაბიტობრაფიის სტილისათვის დამახასიათებელი სინტაქსური ფიგურები:

ივანე ამირხანაშვილმა V-XI საუკუნის ქართული აგიოგრაფიისათვის დამახასიათებელი სტილური თავისებურებები განსაზღვრა. მისი დაკვირვებები მოკლედ შეიძლება ასე შევაჯამოთ:

ა) **რიტორიკული შეკითხვა და მიმართვა:** რიტორიკული მიმართვის ხერხს ხშირად იყენებენ როგორც მარტვილობათა, ისე ცხოვრებათა ავტორები. „გრივოლ ხანძთელის ცხოვრებაში,, ამ ხერხის ყველანაირი ვარიაცია გვხვდება: „ო, ძმანო სანატრელნო...,, „ღმრთის-მსახურო მეფეო...,, „წმიდაო მამაო...,, „შენ უფალო...,, „შვილნო...,, „ო, საწყალობელო...,, „ქრისტეს მოყვარენო...,, და ა. შ. რიტორიკული მიმართვა რიტორიკულ ირონიაში გადაიზრდება, როცა ავტორი სათქმელში პოლემიკურ სიმძაფრეს ღებს. რიტორიკული ირონიის მაგალითია შუშანიკის მიმართვა ვარსკენისადმი. „უბადლო, შენ-ღა თავი თვისი არა შეიწყალე და განსდგე ღმრთისაგან, შენ მემცა შემიწყალეა?, რიტორიკული ირონიაა აგრეთვე აბო თბილელის მიმართვა მსაჯულისადმი: „ვითარცა კედელსა მაგას, რომელსა მიყრდნობილ ხარ, ვერე არა მესმინ ცუდნი ეგე სიტყუანი შენნი,, ცალკე ერთეულად უნდა მივიჩნიოთ მიმართვის ის ფორმა, რომელსაც რიტორიკულ შეკითხვას უწოდებენ: „კეთილისა ამისთვის სტირა, ხუცეს? („შუშანიკის წამება,,); „რად არს, ჭაბუკო, რად განიზრახე თავის შენისა?,, („აბოს წამება,,). რიტორიკული სიტყვისგებანი ძირითადად მარტვილობებში გამოიყენება. ამ ფიგურის გამოყენების ტიპური მაგალითები გვხვდება აბო თბილელის, აბიბოს ნეკრესელის, აგრეთვე დავით და კონსტანტინეს მარტვილობებში.

ბ) **ანაფორა** არის სინტაქსური ფიგურის ერთ-ერთი სახე, სადაც ევექტს ქმნის ერთი და იმავე სიტყვის რამდენჯერმე გამეორება. მაგალითად, ანაფორის წესით არის შედგენილი იოანე საბანისძის თხზულების ცნობილი ფრაზა: „გარდაგულარძნეს რომელნიმე მძლავრებით, რომელნიმე შეტყუვილით, რომელნიმე სიყრმესა შინა უმეცრებით, რომელნიმე მზაკუვარებით,, იმავე წესს იყენებს „ეკსტათი მცხეთელის მარტვილობის,, ავტორი: „რასაც მიმართის, გინა ტყესა, გინა ველსა, გინა სახლსა...,, გიორგი მცირის მიერ

გიორგი მთაწმიდელის დატირება: „სადა არიან თუაღნი, ზეცისა საიდუმლოთა მხილველნი, სადა არიან ყურნი იგი, საღმრთოდას მის ხმისა მსმენელნი, სადა არს ენად იგი წმიდად, ტკბილად მასწავლელი ცოდვილთად სინანულსა, სადა არს ტკბილი იგი მყუდროებად თუაღთა მისთად, სადა არს წესიერი იგი ღუმილი ბაგეთა მისთად, სადა არს საწადელი იგი მარჯუენე მისი...“.

გ) **მეტაბოლა** - ეს არის სინტაქსური ფიგურა, რომელშიც შედის რამდენიმენაირი სახეცვლილი გამეორება. მაგალითად, გრივოლ ხანძთელის მიერ აშოტ კურაპალატის დატირება მეტაბოლის წესით არის დაწერილი, ვინაიდან აქ შერწყმულია „და...“კავშირიანი ფიგურის, მიმართვისა და სახეცვლილი ანაფორის ელემენტები: „ო, მეფეო ჩემო, ძლიერო და დიდებულო, სიმტკიცეო ეკლესიათაო და ზღუდეო ქრისტიანეთაო, სადამთ-მე მოველოდი, აღმოსავალით-მე ანუ დასავალით, ჩრდილოდ-მე ანუ სამხრით...“.

დ) სპეციფიკური სინტაქსური ფიგურა, რომელიც ემსახურება ყურადღების მოკრებას, მობილიზებას, აღქმისა და განცდის თავისუფლებას და მთლიანობის შეგრძნების ჩამოყალიბებას: ივანე ჯავახიშვილის აზრით, ეს ფიგურები არის „წესი თხრობისა,, რომელიც მოხრობელს უკრძალავს გადახვევას, მაგრამ წიაღსვლას თუ მაინც დაუშვებს, მაშინ იგი მოვალეა მკითხველს შეახსენოს, რომ პირველ სიტყვას უბრუნდება . ტექნიკური ანუ კომპოზიციური თვალსაზრისით, ეს მართლაც ასეა, ფიგურული შაბლონი თხრობის კომპოზიციური საქცეველის ფუნქციას ასრულებს, მაგრამ ამავე დროს, მასში დევს ესთეტიკური ელემენტი: „პირველსავე სიტყვისა მივიდეთ,, (გიორგი მცირე, „გიორგი მთაწმიდელის ცხოვრება,,). „არამედ მე სარბიელსავე სიტყვასა ჩემთასა ვიდოდი,, „ხოლო ვითარცა პირველვე ვთქუთ,,(იქვე); „მოვაქციოთ აფრა სიტყვისა,,; „არამედ აწ კუალად პირველსავე სიტყუასა მივიდეთ (გიორგი მერჩულე, „გრივოლ ხანძთელის ცხოვრება,,); „არამედ აწ კუალად ნეშტი იგი პირველი განვაახლოთ,,; „ხოლო ჩუენ კუალად აღვიდეთ პირველსავე სიტყვასა,, (ბასილ ზარზმელი, „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება,,); „ხოლო ჩუენ აქა წარვმართოთ სიტყუა,,; „ხოლო აწ პირველსავე შევეხნეთ თქუმად,,; „ამიერ კუალად ვიპყრათ ნეშტი იგი თხრობისა და პირველსავე სიტყუასა აღვიდეთ,,; „ხოლო აწ კუალად აღვიდინ სიტყუა ჩუენი პირველ დაწყებულთა

სიტყუათა შემდგომითი შემდგომად,,; „არამედ ჩუენ პირველსავე სარბიელსა სიტყუისასა მოვიდეთ,, (,,ილარიონ ქართველის ცხოვრება,,); „ხოლო ჩუენ პირველსავე გზასა ვიწყოთ სლვა,, (გრიგოლ დღოდორქელი, „წამება ქეთევანისი,,)(ამირხანაშვილი 2005).

დასკვნები:

1. ძველი ქართული სასულიერო მწერლობა ჟანრობრივად იმეორებს ბიზანტიური მწერლობის სტრუქტურულ მოდელს;

2. ლიტერატურული პროცესები საქართველოსა და ბიზანტიაში სინქრონულად და ერთნაირი ინტენსივობით მიმდინარეობდა;

3. ორივე მწერლობაში ჩამოყალიბდა ადამიანის იდენტური კულტურული იდეალი;

4. როგორც ბიზანტიურ, ასევე ქართული აგიოგრაფიულ პროზაში მთავარი მოტივები საერთოა: მათში ზოგადქრისტიანული მენტალიტეტი ერთნაირად არის გამოვლენილი;

5. ქართულ სასულიერო მწერლობას არა თუ შეთვისებული და გადამუშავებული აქვს ბიზანტიური კულტურის მიღწევები, არამედ, მისი უშუალო შემქმნელი და კულტურული პროცესების თანამონაწილეა.

6. ქართული სააზროვნო სისტემა, მსოფლმხედველობა, ესთეტიკურ-ეთიკური შეხედულებები, ფილოსოფიურ-ლოგიკური განსჯანი და სახეობრივი აზროვნება ტიპოლოგიურად მსგავსია შუა საუკუნეების ეპოქის ბიზანტიური მენტალობისა. ეს განპირობებულია იმით, რომ ქრისტიანულ აღმოსავლეთსა და დასავლეთში საზოგადოებრივი, თეოლოგიური და ლიტერატურული აზროვნების პროცესი სინქრონულად და ერთობლივად მიმდინარეობდა.

დაგოწმებული ლიტერატურა:

1. **Аверинцев 1977:** Аверинцев С., Поэтика ранневизантийской литературы, 1977.
2. **ამირხანაშვილი 2005:** ამირხანაშვილი ი., სტილისტური პარადიგმები V-XI სს-ის ქართულ აგიოგრაფიაში, ლიტერატურული ძიებანი, 2005, №25, <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-01000-00---off-0period--00-1--0-10-0-0-0---Oprompt-10---4---4---0-1-11-en-10---10-preferences-50-00-3-about-00-0-00-11-1-0utfZz-8-00-0-11-1-~>
3. **საღვთისმეტყველო კრებული 1991:** საღვთისმეტყველო კრებული, III, წმ. დიონისე არეოპაგელი, ზეციური იერარქიის შესახებ, თარგმნა ე.ჭელიძემ, თბ, 1991.
4. **კეკელიძე 1945:** კეკელიძე კ., „ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან“, ტ. II, თბ., 1945.
5. **კეკელიძე 1955:** კეკელიძე კ., ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, III, თბ., 1955.
6. **მენაბდე 1995:** ლ.მენაბდე, ძველი ქართული ლიტერატურული ურთიერთობანი, „ფილოლოგიური ძიებანი“, თბ., 1995, გვ. 107-115;
7. **სირაძე 1992:** სირაძე რ., ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა, თბ, 1992.
8. **სირაძე 1987:** სირაძე რ., ქართული აგიოგრაფია, თბ, 1987.
9. **ფარულავა 2001:** ფარულავა გ., სიყვარულის სათნოება და თავისუფლების პრინციპი ქართულ სასულიერო მწერლობაში, ფ. ცისკარი, 2001, # 3.
10. **კიშინი 1946:** ქართული აგიოგრაფიული ძეგლები, ნაწილი I, კიშინი, ტ. II, გამოსცა კ.კეკელიძემ, თბ., 1946.
11. **ხინთიბიძე 1982:** ხინთიბიძე ე., „ქართულ-ბიზანტიური ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიისათვის“, თბ., 1982.
12. **ქქაძე 1963:** ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ილია აბულაძის საერთო რედაქციით, წიგნი I, თბ., 1963.
13. **ჯავახაძე 2005:** ჯავახაძე ი., „წამებათა,, ჟანრის ქართულ აგიოგრაფიულ თხზულებათა სიუჟეტურ-კომპოზიციური ურთიერ-

თმომართებისათვის, კლასიკური და თანამედროვე ქართული
მწერლობა, 2005, №9.

<http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-01000-00---off-0period--00-1--0-10-0---0---0prompt-10--4-----0-1l--11-ka-50---20-help---00-3-1-00-0-0-11-1-OutfZz-8-10&cl=CL4.5&d=HASH018e5ebddc2a4d662ed99653.1.2&x=1>

რუსთველი და დასავლური პროტორენესანსი

(„ვეფხისტყაოსნის“ და დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედიის“ მიხედვით)

შესავალი

აღმოსავლური და დასავლური რენესანსი, როგორც ერთიანი კულტურული პროცესის სხვადასხვა ვექტორით განვითარებული მოცემულობა, საერთო კანონზომიერებებისა და პრინციპების გავლენით წარმოიქმნა და შესაბამისად, შედეგიც იძლევა საშუალებას, რომ ამგვარ მსგავსებათა ძიება, ეროვნული თავისებურებებისა და განსხვავებების მიუხედავად, ფუჭ საქმედ არ ჩაითვალოს.

რენესანსის პოეტიკის კომპარატივისტული შესწავლა მდიდარ მასალას გვაძლევს მწიგნობრულ-ლიტერატურული და ხალხური პოეზიის ურთიერთობის სფეროში ანალოგიურ მოვლენებზე დაკვირვებისთვის. ეს ვითარება ერთნაირად დამახასიათებელია როგორც აღმოსავლეთისათვის, ისე დასავლეთისთვის. აღმოსავლური რენესანსის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ნიჰამი განჯელის პოეზიას ისევე აქვს ხალხურ თქმულებებსა და ლეგენდებში ფესვები გადგმული, როგორც ქართული რენესანსის პოეზიას, რომლის ხალხური ფესვები ლიტერატურულად ათვისებულ იქნა მოსე ხონელის ხელოვნებაში. ასეთივე ვითარება იყო იტალიურ რენესანსშიც, სადაც, დანტედან მოყოლებული, ბოკაჩოს ჩათვლით, ხალხური პოეზიის ნაკადი გზას იკვლევდა რენესანსულ პოეზიაში. აქედან გამომდინარე, აღმოსავლეთის ან დასავლეთის კულტურული სიტუაციის თავისებურება მხოლოდ სახეს უცვლის მსოფლიო რენესანსის ძირითად კანონზომიერებას და პრინციპულად არ ცვლის მის ხასიათს.

დასავლურ პროტორენესანსთან რუსთველის მიმართება არ შეიძლება განვიხილოთ ქართული რენესანსისგან – საქართველოში XI საუკუნის ბოლოდან XIII საუკუნის მეორე ნახევრამდე განვითარებული იდეოლოგიურ-ლიტერატურული მოძრაობისგან – იზოლირებულად (ჯავახიშვილი 1965 : 301).

რუსთველის პოეზია ასახავს როგორც დასავლური, ისე აღმოსავლური რენესანსის წარმომქმნელი მხატვრულ-ლიტერატურული, კულტურულ-ისტორიული და პოლიტიკურ-იდეოლოგიური მოვლენების და ფაქტორების განმსაზღვრელ მნიშვნელობას და აღმოსავლური და დასავლური რენესანსის აღმოცენების პროცესს.

ჩვენი სამეცნიერო პოზიცია, ამ თვალსაზრისით, გამოძინარეობს შალვა ნუცუბიძის რუსთველოლოგიური კონცეპციის ერთ-ერთი ცენტრალური პოსტულატის მნიშვნელობიდან, რომ რენესანსს, როგორც მსოფლიო კულტურულ მოვლენასა და ერთიან პროცესს, აქვს სივრცესა და დროში განვითარების ვექტორი (საგულისხმოა, რომ ორივე ცვლადი – სივრცის ვექტორი და დროის ვექტორი – ერთმანეთს ემთხვევა), ესაა: აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ.

რენესანსის იდეურ-ესთეტიკური საფუძვლების განსაზღვრა აღმოსავლეთსა და დასავლეთში ერთი და იმავე ხასიათის (ანტიკურისა და შუასაუკუნეობრივის შერწყმის, ინდუსტრიული კულტურის კვლავწარმოქმნის) მოვლენებმა განაპირობა, თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ამასთან ერთად, დასავლური კულტურა აღმოსავლური კულტურის მიმართ „მიმღების“, ხოლო აღმოსავლური – „გამცემის“ ფუნქციით ხასიათდებოდა.¹

ჩვენი ამოცანაა, რუსთველისა და დანტეს პოემების რენესანსული მახასიათებლები სწორედ ამ პოზიციიდან გამოძინარე გამოვიკვლიოთ. ერთი მხრივ, რუსთველის პოემაში ვეძიოთ „კოდები“, რომლებიც ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელი მჭიდრო ურთიერთობების (აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დამაკავშირებელი უალტერნატივო სავაჭრო გზა კავკასიის (საქართველოს) გავლით, ჯვაროსნული ომები, ლათინთა იმპერიის დაარსება) წყალობით „კულტურული აგენტებისა“ და „ტექსტი პროვოკატორების“ (ტერმინთა განმარტება იხილეთ ზემოთ – თ.ბ.) ფორმით გავ-

¹ ტერმინების განმარტება, „მიმღები“ და „გამცემი“ კულტურა (კ. გამსახურდია, „მიღებისა და გაცემის პრინციპებზე“, გაზ. „ლომისი“, 1922, 2), „კულტურის აგენტები“, „ტექსტი პროვოკატორები“ იხ. კრიტიკუმი, 13, გ. გაჩეჩილაძე, „ქართული კულტურა გლობალიზაციის კონტექსტში“, თბ., ლიტინსტ.გამომც., 2005. გვ.57-63.

რცელდა დასავლურ სამყაროში.¹ შესაბამისად, ერთ-ერთი მიზეზი დასავლური და აღმოსავლური რენესანსის ურთიერთმსგავსების, საერთო ფორმებისა და შინაარსებისა, არის არა მარტო მათი განმაპირობებელი ფაქტორების ხასიათის იგივეობა (პოლიტიკურ-იდეოლოგიური, მხატვრულ-ლიტერატურული, კულტურულ-ისტორიული), არამედ ისტორიულად, დროში წინმსწრებად აღმოცენებული რენესანსული კულტურის – აღმოსავლური რენესანსის გავლენა დასავლურ პროტორენესანსზე.

ანტიკური და შუა საუკუნეების ფილოსოფიური სკოლებისა და მიმართულებების შერწყმა, როგორც აღმოსავლური და დასავლური რენესანსის წარმოქმნის ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორი შალვა ნუცუბიძის რუსთველოლოგიური კონცეპციის მიხედვით, აღმოსავლური რენესანსის საფუძვლები ქრისტიანული სააზროვნო სისტემის ანტიკურ ფილოსოფიასთან შერწყმის პროცესში უნდა ვეძიოთ. ამ თვალსაზრისით, შალვა ნუცუბიძის აზრით, შეუქცევადი პროცესები დაიწყო აღმოსავლეთ საქრისტიანოს მეუღაბნოე მამათა ღვთისმეტყველებით შრომებში, რომელთაგან პრინციპული სიახლით გამოირჩევა ფსევდო დიონისე არეოპაგელის ნაშრომთა ნუსხა, სახელწოდებით „Corpus Dionyssianum“, სადაც აპოფატიკური და კატაფატიკური ღვთისმეტყველების პარალელურად თანაბარი მნიშვნელობით გამოცალკევდა ჭვრეტითი შემეცნება ღვთისა (პირადი მისტიკური გამოცდილება), რაც მოგვიანებით ისინაზმს დაედო საფუძვლად (არქ. კერნი 1996 : 231).

შალვა ნუცუბიძის თეორიის მიხედვით, აღმოსავლეთ საქრისტიანოს, მეუღაბნოე მამათა, კერძოდ, არეოპაგიტული მოძღვრების ადებტთა გავლენა ჯერ არაბული ფილოსოფიის წარმომადგენლებთან შეიქმნევა, რაც მოგვიანებით სპარსული პოეზიის მიმართულებით ტრანსფორმირდა და ამ გზით გადმოლახა ქართული კულტურისა და ლიტერატურის საზღვრები. საბოლოოდ კი სრულყოფილი ფორმით რუსთველის პოეზიაში აისახა, რადგან მისტიკური ტკბო-

¹ გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ 1204 წლიდან 1260 წლამდე საქართველოს უშუალო მეზობელი იყო არა ბიზანტია, არამედ ლათინელ რაინდთა მიერ მიტაცებული და „გადარჯულებული“ „ლათინთა იმპერია“.

ბის სიმბოლოდ სათაყვანებელი ქალის გამოცხადება, როგორც ლიტერატურული ტრადიცია, აღმოსავლურ პოეზიაში იღებს დასაბამს. მოგვიანებით კი ტრუბადურთა და მინეზინგერთა პოეზიაში ამ აღმოსავლური ტრადიციის რეპრეზენტანტულობა სწორედ შალვა ნუცუბიძის რუსთველოლოგიურ კონცეპციაში დეკლარირებული რენესანსის სივრცული და დროითი ვექტორის მიხედვით უნდა განვსაზღვროთ.

შალვა ნუცუბიძის კონცეპციის მიხედვით,¹ აღმოსავლური ანტიკურობიდან აღმოსავლურ რენესანსამდე განვითარების უწყვეტი ხაზი მეტად დამახასიათებელია იმ ერთიანი კულტურულ-ლიტერატურული კომპლექსის დასადგენად, რომელიც დაკავშირებულია ზოგადად კავკასიასთან, ან კავკასიის ვიწრო გაგებით, აფხაზეთთან. დასავლეთისათვის აფხაზეთი – ესაა კულტურის სახე, მაგრამ ეს ტერმინი ყოველთვის საქართველოს აღნიშნავდა (**ნუცუბიძე 1980 : 384**). ასე აღიქმებოდა ეს როგორც აღმოსავლური, ისე დასავლური რენესანსის ეპოქაში. ცნობილია, რომ ბიზანტიური ფილოსოფიური რენესანსის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იოანე იტალი იოანე პეტრიწს თავის წერილში ასე მიმართავდა: „ჩემო აფხაზო“, თუმცა მშვენივრად იცოდა თავისი აღსაზრდელისა და შემდეგ ფილოსოფიური თანამებრძოლის წარმოშობა (**ნუცუბიძე 1980 : 384**).

საქართველოს, როგორც აღმოსავლური რენესანსიდან დასავლურ რენესანსამდე სივრცული და შედეგად, კულტურული დერეფნის როლის შესახებ შალვა ნუცუბიძე წერს: „საქართველოსკენ კულტურულ ლტოლვას მეზობლების მხრივ ხანგრძლივი ისტორია ჰქონდა. მისი ამოსავალი მომენტი იმ პირობებში გამოვლინდა, რომლებმაც შესაძლებელი გახადეს ანტიკური მემკვიდრეო-

¹ დონისე არეოპაგელთან, ხსენებული ტექსტის ავტორთან დაკავშირებით აუცილებლად უნდა დაზუსტდეს, ერთი მხრივ, სამეცნიერო და მეორე მხრივ, საეკლესიო პოზიცია. სამეცნიერო პოზიციის მიხედვით (ნუცუბიძე-პონიგმანი) ავტორი პეტრე იბერია, ხოლო საეკლესიო პოზიციის მიხედვით, ამ ფსევდონიმს ამოფარებული ავტორის ვინაობა დღემდე უცნობია (**არქ. კერნი 1996 : 229**).

ბის ათვისება არეოპაგიტული სულისკვეთებით. ამ მიმართულებით ოდითგანვე დაისახა სულიერი ერთობა საქართველოს უახლოეს მეზობლებთან. XI და XII საუკუნეების მიჯნაზე შეიქმნა მყარი პოლიტიკური სიტუაცია, რომელმაც ხელი შეუწყო იდეურ-ლიტერატურული კავშირების აღორძინებასა და შემდგომ გაღრმავებას იმ ელემენტებს შორის, რომლებმაც შექმნეს აღმოსავლური რენესანსის საფუძვლად მდებარე კულტურის ერთიანი კომპლექსი. კულტურის ეს კომპლექსი გასაგებს ხდის მრავალ მხარეს რუსთველის შემოქმედებაში, რომელიც დაგვირგვინება, ან, როგორც ამბობს აკად. ი. ა. ორბელი, „შეჯამება“ იყო „საქართველოს, კავკასიისა და საქართველოსთან და კავკასიასთან განუყრელად დაკავშირებული ქვეყნების კულტურის განვითარების ხანგრძლივი გზისა“ (ნუცუბიძე 1980 : 385). აქედან ცხადია, რომ რუსთველის დამოკიდებულება აღმოსავლურ რენესანსთან ნათელს ჰფენს კულტურის განვითარების საკმაოდ ბევრ მხარეს არა მარტო საქართველოს, არამედ, სამართლიანად მიუთითებს აკად. ი. ა. ორბელი, „მთელი ჩვენი აღმოსავლეთისა, რომელმაც იმხანად ბევრად გაუსწრო ევროპას“. იმ პროცესის იდეურ-ლიტერატურულ შინაარსს, რომლითაც აღმოსავლეთმა „იმხანად ბევრად გაუსწრო ევროპას“, უპირველეს ყოვლისა, გამოხატავს აღმოსავლური რენესანსის ცნება, ხოლო რუსთველი დაგვირგვინება ან „შეჯამება“ იყო როგორც აღმოსავლური, ისე ქართული რენესანსისა (ნუცუბიძე 1980 : 385, 386).

რენესანსის, როგორც შუა საუკუნეების ფორმებისა და იდეების ანტიკურთან შერწყმის ტრადიციის აღმოსავლური დასაბამის იდეას, კონცეპციასა და სრულფასოვან თეორიას იზიარებს და საკუთარი მყარი არგუმენტებით ასაბუთებს ზ. გამსახურდია. ის ამტკიცებს, რომ მედიევისტიკაში აღიარებულ ჭეშმარიტებად ითვლება, რომ კურტუაზული სიყვარულის მეხოტბე პოეტები შუა საუკუნეების ალგორითის დიდი ეპოქის ფუძემდებლებად არ გვევლინებიან. ეს ტრადიცია შექმნეს უფრო განსხვავებული წყობის ავტორებმა. მათ ვააცოცხლეს ეს მეთოდი და განვითარება მისცეს თავიანთ შემოქმედებაში. ზ. გამსახურდია ასახელებს XII საუკუნის სამხრეთ საფრანგეთის ქალაქ შარტრის პლატონურ ფილოსოფიურ-ლიტერატურულ სკოლას, რომლის იდეებმაც უდიდესი ზეგავ-

ლენა მოახდინა შუასაუკუნეობრივი ევროპის კურტუაზულ მწერლობაზე და ალეგორიულ სამიჯნურო პოეზიაზე.

ზვიად გამსახურდია ჩამოთვლის ამ სკოლის წამყვან წარმომადგენლებს. ესენია ალანუს აბ ინსულისი (ალენ დე ლილი), ბერნარდუს სილვესტრისი, ბერნარდუს შარტრელი და სხვები. მისი მტკიცებით, ამ თეორეტიკოსთა ლიტერატურული შემოქმედების ძირითად მიზანს წარმოადგენდა ახალი მითოსის შექმნა ალეგორიების ფორმაში, რაც, მათი გაგებით, განუყოფელი იყო სულიერი შემეცნების პრაქტიკისაგან (**ზ. გამსახურდია 1991 : 70**).

შარტრის სკოლის წარმომადგენელთა მახასიათებელი პირდაპირ კავშირშია ანტიკური ეპოქის რენესანსულ ინტერპრეტაციასთან. მათი აზრით, ანტიკურობა და მასში მომწიფებული თუ დეკლარირებული იდეები საკმაოდ მოძველებული და უსიცოცხლო იყო საიმისოდ, რომ მათი რესტავრაცია უცვლელი სახით მომხდარიყო. საჭირო შეიქნა მათი გაცოცხლება, საყოველთაოდ მიღებული და გაზიარებული პოეტური ალეგორიების საშუალებით განედლება და ახალი სიცოცხლით, ახალი ფორმით რეპრეზენტაცია პოეზიაში, რადგან პოეზია მათთვის ღვთისმეტყველების დარგი იყო, ისევე როგორც პეტრიწისა და რუსთველისთვის (**ზ. გამსახურდია 1991 : 71**).

შარტრის სკოლის ალეგორიული მეთოდი ახლებურად ვითარდება დანტეს უკვდავ პოემაში. იგი დანტეს პოეტური სტილის ერთ-ერთი უმთავრესი თავისებურებაა. დანტეს პირველი კომენტატორებიდან მოყოლებული (**ჯიველეგოვი 1968**) ვიდრე თანამედროვე კრიტიკოსებამდე და მათი ჩათვლით (**გოლენიშნეკ-კუტუზოვი 1967**); (**სანქტის ფრანჩესკო დე 1963**); (**ტომაშევსკი 1981**); (**კ. გამსახურდია 1963**); (**ზ. გამსახურდია 1991**) და ა.შ., აღიარებული და დადასტურებულია (უნდა აღინიშნოს, რომ დანტეს ერთ-ერთი პირველი კომენტატორი, ჯოვანი ბოკაჩოს გარდა, იყო თავად დანტეს უფროსი ვაჟი), რომ დანტესთვის მისი მიჯნური, ბეატრიჩე, განსახიერებაა თეოლოგიის, ქრისტიანული სიბრძნისა და რწმენის, ისევე როგორც ვერგილიუსი განსახიერებაა ანტიკური სიბრძნისა და გონებისა. ალეგორიული მეთოდი დანტესთან, ერთი მხრივ, პოემაში ქრისტიანული სიმბოლიკის სისავსით გამოიხატება,

მეორე მხრივ, მითოლოგიური და ანტიკური კულტურისა და ლიტერატურის მასალის ჭარბად გამოყენებით.

ყველაფერთან ერთად, ბეატრიჩე სიმბოლურად გამოხატავს ღვთის გამოცხადებას. ბეატრიჩე პოეტისთვის „მისტიკური შერთვის“ ობიექტია (**ზ. გამსახურდია 1991 : 74**). ამასთან, დანტეს პოემაში ფიგურირებენ მარადქალწულებრივი საწყისის სხვა სიმბოლური ასპექტებიც, ანტიკური მითოლოგიის ქალღმერთების სახით. ზემოთქმულის მაგალითად **ზ. გამსახურდიას** განხილული აქვს დემეტრე-პერსეფონეს მითის ალუზიები „ღვთაებრივ კომედიაში“. ამით **ზ. გამსახურდია** გვიჩვენებს ალეგორიული მეთოდის განვითარების ხაზს, შარტრის სკოლიდან ვიდრე დანტემდე და მათში შუასაუკუნეობრივისა და ანტიკურის შერწყმის პრეცედენტს განიხილავს.

ღვთაებრივ კომედიაში შესატყვისი მითის ალუზია „სალხინებლის“ სტრიქონებშია გადმოცემული. სალხინებლის მწვერვალისკენ მიმავალ პოეტს შემოეყრება უცხო ასული, რომელიც განმარტოებით კრეფს ყვავილებს და თანაც მღერის. პოეტი მიმართავს მას:

„ჰოი, ასულო, სიყვარულის სხივით გამთბარო,

თუ სარწმუნოა სათნოება გულისხმიერი,

გულის სიკეთის გარეგანი მაუწყებელი...

შენ მომაგონებ, თუ სად იყო, როგორი იყო

თვით პროზერპინა, როცა დედამ დაჰკარგა იგი,

ხოლო მას თავად გაზაფხული გამოეცალა. “ (**სალხინებელი**

28: 43-50).

ანტიკური ლიტერატურისა და მითოლოგიის შუა საუკუნეების ალეგორიულ მეთოდთან შერწყმის შესახებ, რასაც კონკრეტული მაგალითის მიხედვით განიხილავს და მას შარტრის სკოლას უკავშირებს, **ზ. გამსახურდია** წერს: „ეს ქალწულია პროზერპინე (პერსეფონე), პოემაში მატყილდად მეტამორფოზირებული, ივია „უფლის ასული ბუნება“, ანუ იგივე ნატურა „უფლის სულითა და ხელოვნებით აღმოცენებული“, როგორც პოეტი უწოდებს მას. ეს ასული მოძღვრავს პოეტს, განუმარტავს ბუნების მოვლენათა საიდუმლოებას, ეს ის ნატურაა, რომელსაც აქებდნენ შარტრის სკო-

ლის პოეტები და ბრუნეტო ლატინი, მათი გავლენის ქვეშ მყოფი პოეტი. ამავე დროს დანტეს მათილდა ერთგვარი ორეულია ბეატრიჩესი, საღვთო სიბრძნისა, სოფიასი, იგი მარადქალწულებრივის გამოვლენაა ბუნების დიდი დედის ასპექტში. მისი და ბეატრიჩეს იდენტურობა იქიდანაც ჩანს, რომ ბეატრიჩეს მისდარად მწვანე სამოსი აცვია (ისევე როგორც დემეტრე-პერსეფონეს ანტიკურ მითებში), თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ბეატრიჩეს – პერსეფონეს ბუნებასთან ერთად გააჩნია მინერვას (სიბრძნის ქალღმერთის, ათენას) ბუნებაც, დანტე ერთგან მას „მწვანით მოსილ მინერვასაც“ უწოდებს (სალზინებელი 30 : 68), (ზ. გამსახურდია 1991 : 75, 76).

ხსენებული საკითხი, რენესანსი, როგორც ანტიკური და შუა საუკუნეების ტენდენციებისა და პრინციპების შერწყმა და მისი აღმოსავლური ძირების დასავლეთისაკენ მიმართული განვითარება, რუსთველოლოგებს შორის საკამათო თემა არ არის, რადგან შეუძლებელია ასეთი რაოდენობრიობისა და თვისობრიობის ფაქტებსა და მყარ არგუმენტებს აქტიური ოპონენტი გამოუჩნდეს. ამ თვალსაზრისთან დაკავშირებით ელ. ხინთიბიძე მიგვითითებს, რომ რუსთველი გვიანდელი შუა საუკუნეების მოაზროვნეა. „ვეფხისტყაოსანი“ ქართული ქრისტიანული აზროვნების პროცესში გამოჩნდა გარკვეულ ეტაპზე, როდესაც ქართულ სინამდვილეში ისახებოდა იმ ტიპის მსოფლშეგრძნება, რამაც შემდგომ განვითარებაში, ევროპული საზოგადოებრივ-ფილოსოფიური აზრის პროცესის მაგალითზე, კაცობრიობა რენესანსის ეპოქამდე მიიყვანა: „ეპოქის მსოფლშეგრძნების ამ ახლებური ტენდენციის დონეზე „ვეფხისტყაოსანშიც“ ის პასაჟები და პოემის იმგვარი ინტერპრეტირებაა უფრო მიმზიდველი, რომელიც უფრო მეტ კონტაქტს შუა საუკუნეებთან, მისტიკურ-ირაციონალურთან წარმოაჩენს. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ „ვეფხისტყაოსანის“ ისტორიულ-ფილოლოგიური ინტერპრეტირებისას, კაცობრიობის ცივილიზაციის პროცესში რუსთველის ადგილის დადგენისას, მივჩქმალთ პოეტის აშკარა მიმართება რენესანსული აზროვნების ფენომენტთან. ეს იქნება ტოლფასი ევროპული ქრისტიანული აზროვნების განვითარებაში რუსთველის ადგილის უარყოფისა. მეორე მხრივ, ჩვენი მტკიცებით, რუსთველი ევროპული ცივილიზაციის პროცესში შუა საუკუნეებიდან რენესან-

სულ აზროვნებაზე გარდამავალ ხანას უკავშირდება. ამდენად, მისი შემოქმედება ევროპული რენესანსის გარიჟრაჟის მოვლენაა“ (**ხინთიბიძე 1993 : 21**).

შუა საუკუნეებისა და ანტიკურის შერწყმის შედეგად - რენესანსულის საუკეთესო ნიმუშებად ელ. ხინთიბიძე რუსთველის „ვეფხისტყაოსანსა“ და დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივ კომედიას“ მიიჩნევს. მისი აზრით, რუსთველისა და დანტეს მსგავსება განპირობებულია არა ამ ორი დიდი პოეტის ინდივიდუალური შემოქმედებითი თავისებურებებით, არამედ გვიანდელი შუა საუკუნეების დროს. ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული განვითარებისა და ქრისტიანული აზროვნების ერთგვაროვნებით საქართველოსა და დასავლეთ ევროპაში. აქედან გამომდინარე, ის მიიჩნევს, რომ სრულიად კანონზომიერია რუსთველის შემოქმედების ტიპოლოგიური მიმართების კვლევა არა მხოლოდ დანტეს შემოქმედებასთან, არამედ იმ ლიტერატურულ ნაკადთან, რომელმაც შეამზადა ახლებური, საერო იდეალი დანტეს შემოქმედებაში. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა, რომ ელ. ხინთიბიძეს შუასაუკუნეობრივისა და რენესანსულის შერწყმის საუკეთესო გამოვლინებად სიყვარულის კატეგორიის მხატვრული გაგება მიაჩნია (**ხინთიბიძე 1993 : 167**).

ამის შესახებ ელ. ხინთიბიძე წერს: „დანტე ალიგიერის შემოქმედებაში შუა საუკუნეების ტრადიცია შერწყმულია ახალ, რენესანსულ იდეალთან. ეს შეერთება, უპირველეს ყოვლისა, სიყვარულის დანტესეულ კონცეფციაში ჩანს. ეს ახლებური კონცეფცია გამოჩნდა დანტეს წიგნში „ახალი ცხოვრება“, რომელიც ამქვეყნიური, ახალგაზრდული სიყვარულის, გამიჯნურებული პოეტის ბიოგრაფიის ინტიმური სიძღერაა ... და დანტეს პოეზიის გვირგვინის - „ღვთაებრივი კომედიის“ წინამორბედა“ (**ხინთიბიძე 1993 : 168**).

შედარებით განსხვავებულია ამ საკითხთან დაკავშირებით კორნელი კეკელიძის პოზიცია. გარდა იმისა, რომ აკად. კ. კეკელიძის მტკიცებით, რუსთველს არაფერი აქვს საერთო აღმოსავლურ სუფიზმთან და ამის დასტურია პროლოგში მიჯნურობის თეორიის პირველი სტროფები, სადაც რუსთველი თავისი პოეზიის საგნად, ზეციურ სიყვარულს კი არა მიწიერ, „რომელნი ხორცთა ხვლებიან“, ადამიანურ სიყვარულს აცხადებსო (**კეკელიძე 1979 :**

101), ამას გარდა, კორნელი კეკელიძე რუსთველის პოეზიას სქოლასტიკური მისტიკისგან გათავისუფლებულად აცხადებს და იქვე მიუთითებს, რომ შედარებით გვიანდელი მოვლენა - დანტეს პოეზიის სახით, უფრო მეტადაა შუა საუკუნეების სქოლასტიკური მისტიკისგან დავალებული, ვიდრე რუსთველი.

კ. კეკელიძე წერს: „რუსთველი არ ჩანს ისეთ მოაზროვნედ, რომელიც რომელიმე ფილოსოფიური დოქტრინის ვიწროდ შემოფარგლულ ნაჭუჭში ეტეოდეს, ის, ზედმიწევნით მცოდნე იმდროინდელ და უფრო ძველ ფილოსოფიურ მოძღვრებათა და სკოლათა, იღებს და ისრუტავს თვითეული ფილოსოფიური სისტემიდან იმას, რასაც მასში ხედავს საუკეთესოს, საყოველთაოს, საკაცობრიოს. ის პროდუქტია დასავლეთში, ბიზანტიაში, მეთე-მეთერთმეტე საუკუნეებიდან დაწყებული სინთეზური მიმართულებისა ფილოსოფიაში, რომელსაც ჩვენში ისეთი მკვეთრი წარმომადგენელნი ჰყავს, როგორნიც არიან ეფრემ მცირე და იოანე პეტრიწი; მას არაფერი საერთო არ აქვს არც დასავლურ იმდროინდელ სქოლასტიკასთან, არც აღმოსავლურ პანთეისტურ მისტიკასთან. რუსთველი თავისუფალია სქოლასტიკის ყველა წვრილმანისაგან, თავისუფალია სქოლასტიკური მისტიკისაგან უფრო მეტად, ვიდრე შემდეგ ევროპაში ამღერებული დანტე. მისი გმირები უფრო ამქვეყნიურ ზორციელ არსებებს წარმოადგენენ, ვიდრე „ღვთაებრივი კომედიის“ სისხლგამოცილილი ფიგურები. აიღეთ ერთი მხრით, ბეატრიჩე: „ეს არის მაღალი ოცნება, ჭვრეტისა და თაყვანისცემის საგანი, კეთილშობილურად დამუშავებული მედალიონი ლამაზი ქალის სახით და მასში მოთავსებული საყვარელი ადამიანის თმებით, მაგრამ, ბოლოს დაბოლოს, აქ არ არის ნამდვილი ქალი“ (კეკელიძე 1979 : 100).

რენესანსი - აღმოსავლური, დასავლური, - ერთიანი მოვლენაა, რომლის ეროვნულ-რეგიონულ გამოვლინებებს საერთო უფრო მეტი მოეძებნება, ვიდრე - განმასხვავებელი. შესაბამისად, ქართული რენესანსი და მისი გვირგვინი - შოთა რუსთველის „ვეფხისტყაოსანი“, როგორც აღმოსავლურისა და დასავლურის შერწყმის საუკეთესო ნიმუში, მაქსიმალურ სიახლოვეს ავლენს დანტეს „ღვთაებრივ კომედიასთან“, რომელიც სამხრეთ იტალიისა და სამხრეთ საფრანგეთის, ასევე არაბულ კულტურასთან შერწყმული ესპანეთის აზიური ელემენტების გავლენის ანტიკურ და

შუასაუკუნეობრივ კულტურასთან ჰარმონიული ნაზავის ნაყოფს წარმოადგენს. შესაბამისად, ამო ტვირთად და უმაღურ შრომად მიმანია ან რუსთველის ან დანტეს შემოქმედებაში აღმოსავლური სუფიზმის (მდრ. ზ. გამსახურდია, შარტრის სკოლის ტრადიცია), ანტიკური ფილოსოფიის, შუა საუკუნეების სააზროვნო სისტემებისა და გავლენების შესამჩნევი კვალი ან მნიშვნელოვანი წილი უარყო.

დასავლური რენესანსი თავისთავადად წარმოადგენდა აღმოსავლეთში გადადგმული გაბედული ნაბიჯის შედეგს – ივულისხმება ანტიკური ფილოსოფიური სკოლების შერწყმა ქრისტიანულ სააზროვნო სისტემებთან, ერთი მხრივ (არეოპაგიტიკა, ავიცენა – აბუ ალი იბნ სინა, იოანე პეტრიწი, ეფრემ მცირე), და მეორე მხრივ, სუფისტური მისტიციზმის კურტუაზული და მინეზინგერული პოეზიის სახით ტრანსფორმირება, რაც დასავლეთში რენესანსულ მეტამორფოზებს დაედო საფუძვლად (შარტრის სკოლა, ტრუბადურულ პოეზიაში ასახული სუფისტური მისტიციზმი).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, დანტესა და რუსთველის და მათი უკვდავი პოემების ერთიანი კულტურული პროცესის ჭრილში განხილვა, სამეცნიერო თვალსაზრისით, გამართლებული კვლევითი პოზიციაა.

აღორძინების, როგორც ზოგადი ერთიანი მოვლენის, არსებითი მახასიათებლების ძიება ქართულ და დასავლურ რენესანსში – ესენია აღმოსავლური რენესანსის გავლენის პლასტები, ანტიკური ფილოსოფიისა და ესთეტიკის ანტიკურისადმი აღტერნატიული შუა საუკუნეების ფილოსოფიასა და ესთეტიკასთან შერწყმის დასტური – დანტეს „ღვთაებრივი კომედიისა“ და რუსთველის „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით, ჩვენი სამეცნიერო ნაშრომის მთავარი თემაა. ამას გარდა (მატერიალისტური და პოსტმატერიალისტური სააზროვნო სისტემით განსაზღვრული კრიტიკის სკოლების (მაგ. კომუნისტურის და ნეომატერიალისტურ-ნეოლიბერალისტურის) საწინააღმდეგოდ), აღსანიშნავია, რომ შუა საუკუნეების კულტურა თავისი არსით პროგრესულ საფუძველზე იდგა (რაც ცივილიზაციის განვითარების შემდგომმა ეტაპებმა ცხადყო), ისევე როგორც ანტიკური ან რენესანსული კულტურები. ამგვარი პოზიციის გამოხატვის საფუძველს მამლევს მოდერნიზმის არსებითი მახასიათებე-

ლი – ალტერნატიულობის (კულტურის შიდა ალტერნატიულობა – ეროვნული, სარწმუნოებრივი და სხვა ფუნდამენტური ელემენტების ურთიერთალტერნატიულობა კულტურის განვითარების პროცესში, ერთი მხრივ და მეორე მხრივ, წინამორბედი ეპოქების არსებით პრინციპებთან და მახასიათებლებთან დაპირისპირებით ალტერნატიული ფორმებისა და შინაარსების შექმნის პროცესი), როგორც ტრადიციული და კლასიკური კულტურებისა და ცივილიზაციების საპირისპიროდ რეაქციული სიახლის შექმნის პროცესი (ბიგანიშვილი 2012 : 146-151). შუა საუკუნეების კულტურისათვის (ფერწერა, არქიტექტურა, მუსიკა, პოეზია, სკულპტურა) ხელოვნების ყოველი სფერო ტენდენციურად, მიზანმიმართულად უპირისპირდებოდა ანტიკურს, მაგრამ ალტერნატიულობის ცნებას, კატეგორიას მხოლოდ მტკნარ განმარტებას – „საპირისპიროს“ – ვერ დავუქვემდებარებთ. არ არსებობს არავითარი „საპირისპირო“, რომელიც პოტენციურად არ გულისხმობს იმას, რასაც „უპირისპირდება“. სწორედ ამგვარი თვალსაზრისია წარმოდგენილი პროფ. ქ. ბეზარაშვილის სამეცნიერო გამოკვლევაში, სახელწოდებით „რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებათა ქართული თარგმანების მიხედვით“. აქ ყურადღება გამახვილებულია ანტიკურისა და შუა საუკუნეების, ქრისტიანულისა და ელინურის სინთეზურად შერწყმის საკითხებზე. ქ. ბეზარაშვილი წერს: „მაღალი, ღრმა ქრისტიანული შინაარსის გამოხატვა ასევე მაღალი კლასიკური სტილით (ახალი შინაარსით დატვირთული ანტიკური ლიტერატურულ-ფილოსოფიური ფორმებით) განსაკუთრებით მისაბაძი გახდა ბიზანტიური მწერლობისათვის კაპადოკიელთა მოღვაწეობის შემდეგ, რომლებმაც განახორციელეს თავიანთ თხზულებებში ქრისტიანული შინაარსისა და ელინური ფორმის ეს კავშირი... გრიგოლ ღვთისმეტყველის, ისევე როგორც დანარჩენ კაპადოკიელთა და იოანე ოქროპირის, თხზულებათა სტილი ელინურია ... მაგრამ სულ სხვა იყო ამგვარი თხზულებების გამოცხადებითი სისადავე, ენის კეთილშობილური უბრალოებით გადმოცემული მათი სიცხადე – მიფარულება (ერთდროულად) და ლაკონურობა და სხვა – საღვთისმეტყველო-ფილოსოფიურ თხზულებათა ტერმინოლოგიური სირთულე-ბუნდოვანება და მისი ლაკონურობა, რომელიც ელინური ფილოსოფიის

ცნებით-ტერმინოლოგიურ აპარატს ეფუძნებოდა“ (ბეზარაშვილი 2004 : 260-265).

აქედან გამოძინარე, საკმაოდ მარტივი კონცეპტუალური ხერხით შუა საუკუნეების ესთეტიკამ შექმნა „ნაგულისხმევი სილამაზის“ („ესთეტიკური კატეგორიების ფსიქოლოგიური მხარე“ – ელბაქიძე 2013 : 79) ალტერნატიულ, დისონანსურ, ასიმეტრიულ შეფარდებებს შორის პოტენციურად მოცემული ანტიკური სიმეტრიულობისა და პროპორციულობის ფენომენი, რომელმაც თავისი მასშტაბურობით (რადგან ის იყო „ალტერნატიული“, ანუ ერთდროულად ახალი ფორმებისა და ძველი ანტიკური ესთეტიკის პოტენციურად შემცველი) განაპირობა და განსაზღვრა რენესანსის ეპოქაში ანტიკურობის რესტავრაციისა და შუა საუკუნეების ანტიკურთან ჰარმონიულად შერწყმის შესაძლებლობა.

**სიმბოლურ-ალეგორიული მეთოდისა და ანტიკური
მაოქის კომეტური მსთეტიკის შიდაწყობა
„გაფხისტყარონისა“ და „ღვთაებრივი კომედიის“
მიხედვით**

სიმბოლურ-ალეგორიული მეთოდი შუა საუკუნეების ხელოვნებასა და ლიტერატურაში იყო მეორეული ფუნქციის ინსტრუმენტი, კერძოდ, მიუწვდომლისა და შეუცნობლის გამოსახვისა და წვდომის საშუალება. ამ შემთხვევაში პირობითობა შეიძლება განუსაზღვრელის დატევის საუკეთესო ხერხი ყოფილიყო.

შუა საუკუნეების კულტურაში უმაღლესი „ღარგი სიბრძნისა“ იყო ღვთისმეტყველება, რომლის ორივე ფორმა – კატაფატიკური და აპოფატიკური – სწორედ სიმბოლური აზროვნების მეთოდს გულისხმობს. საფუძველი ამისა კი აქსიომატური ჭეშმარიტებაა. უშუალო შემეცნებითი წვდომით ღვთის არსის შეცნობა, შესწავლა, გააზრება შეუძლებელია, ამიტომ აპოფატიკური ღვთისმეტყველება – განუსაზღვრელობითი თეოლოგია – მიუთითებს, თუ რა არ არის ღმერთი (თუ როგორი დაუტყვეველია მისი არსი ნებისმიერი ფორმისა და შინაარსის თვალსაზრისით), ხოლო კატაფატიკური – მტკიცებითი თეოლოგია – პირიქით. ამას გარდა, შუ-

ასაუკუნეების კულტურის წამყვანი სააზროვნო სქემა იყო იერარქიულობა. ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროში კი ეს ღვთისმეტყველების, როგორც ძირითადი მეცნიერებისა და მასთან „ბაძვით“ დაკავშირებული სხვა დარგების განვითარებით ვლინდება.

ალეგორიული მეთოდი მხოლოდ შუა საუკუნეების მიგნებას არ წარმოადგენს. ანტიკური ეპოქისა და შუა საუკუნეების ეპოქის ალეგორიულ მეთოდებს შორის განსხვავება არის მათი გამოყენების მიზეზი. ანტიკურ ეპოქაში ალეგორია უფრო ესთეტიკურად დატვირთულ, მხატვრული აზროვნებისკენ მიდრეკილ მითო-პოეტურ საშუალებას წარმოადგენდა, რომელიც პოეტურისა და ფილოსოფიურის, მხატვრულისა და სარწმუნოებრივის შეთავსების საუკეთესო ფორმა იყო. მაშინ, როცა შუა საუკუნეებისთვის ეს გახლდათ ღვთისმეტყველების პრიმატებიდან გამოძინარე გარდაუვალი მეთოდი, რადგან ღვთის შეცნობა უშუალოდ იყო შეუძლებელი, დაუტევნელის გამოსათქმელად და განუსაზღვრელის გამოსახატავად ადამიანის ხელთ მხოლოდ სიმბოლურ-ალეგორიული, მეტაფორული აზროვნების ხერხიღა რჩებოდა.

ანტიკური ეპოქისათვის დამახასიათებელი ალეგორიული მეთოდის შესახებ ზ. გამსახურდია წერს: „ტერმინი „ალეგორია“ ელინისტური ეპოქიდან იხმარება და გადმოსცემს იმავე იდეას, რასაც არქაულ პერიოდში გადმოსცემდა „ჰიპონომია“, რაც ნიშნავს „მიხვედრას“, „ვარაუდს“... ასე მაგალითად, ქსენოფონის „ნადიმში“ სოკრატე საუბრობს რაფსოდების შესახებ, რომელთაც არ უწყიან დაფარული მნიშვნელობანი „ილიადისა“ და „ოდისეას“ პოეტური სახეებისა. ასევე საუბრობს პლატონი ამგვარ ფარულ საზრისზე, რომელიც გააჩნია მითოსს (რესპ. II, 378). პროკლე დიადოხოსიც ალეგორიული მეთოდის განსაზღვრისას აღნიშნავს, რომ მითებში მოცემულია ფიზიკური ფენომენების ფარული მნიშვნელობანი, ხოლო კვინტილიანეს ზემოხსენებული განსაზღვრება ალეგორიისა, როგორც „განგრძობილი მეტაფორისა“, საყოველთაოდ მიღებული იყო ანტიურობაში. თანამედროვე მეცნიერება სწავლობს ანტიურობის ალეგორიულ თეორიებს, რომელნიც ავლენენ ურთიერთისაგან განსხვავებულ სპეციფიკაციებს თხრობისას და ხატოვანი გამოთქმისას. ცნობილია, ალეგორიები ისტორიული, მორალური, ფსიქოლოგიური, ფიზიკური და ა.შ. “ (ზ. გამსახურდია 1991 : 27; 28).

რუსთველისა და დანტეს უკვდავ პოემებში მათი პოეტური ესთეტიკის განმსაზღვრელი კატეგორიები არც წმინდად შუა საუკუნეებსა და არც, მით უმეტეს, ანტიკურს არ წარმოადგენს, არამედ, თუკი ერთიცა და მეორეც რენესანსულის დასაბამად გვესახება, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ დანტესა და რუსთველს ანტიკური და შუასაუკუნეობრივი ეთიკური და ესთეტიკური კატეგორიების შერწყმა არ გასჭირვებიათ. თუმცა, რა თქმა უნდა, ისინი მეტ-ნაკლებად ეფუძნებოდნენ იმ ტრადიციას, რომელიც როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქრისტიანოში მყარად იყო დამკვიდრებული (იგულისხმება ანტიკური ესთეტიკის, ფილოსოფიური ცნებებისა და ქრისტიანული კატეგორიების შეთავსება პავლე მოციქულის ეპისტოლეებიდან მოყოლებული (იხ. ბიგანიშვილი 2009 : 45, 46 – ბაძვის ცნება ახალ აღთქმაში), კაპადოკიელ და უდაბნოს მამათა, ბიზანტიური რიტორიკული, საღვთისმეტყველო, ჰიმნოგრაფიული, ეგზეგეტიკური და ჰომილეტიკური სკოლებისა და არეოპაგიტული მოძღვრების ჩათვლით (ნუცუბიძე 1976 : 111); (არქ. კერნი 1996 : 229).

მთავარი ესთეტიკური და ეთიკური კატეგორიები (ანტიკური და შუა საუკუნეების) – ბაძვა, კათარზისი და იერარქიულობა – თითქმის იდენტური მნიშვნელობითა და ფორმითა წარმოდგენილი როგორც დანტესთან, ისე რუსთველთან. შესაბამისად, ამ ძირეული ეთიკურ-ესთეტიკური კატეგორიების განხილვას თანმიმდევრულად შემოგთავაზებთ.

1. იერარქია, როგორც აღმ. და დას. რენესანსული ესთეტიკური კონცეპციების კავშირი და რუსთველური და დანტესეული ესთეტიკური კატეგორია

ა/ იერარქიის კატეგორია რუსთველთან

შ. ნუცუბიძის მიხედვით, აღმოსავლურ რენესანსს – ანტიკურისა და შუა საუკუნეების შერწყმას - ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის შრომებმა მისცა დასაბამი. მართალია, შ. ნუცუბიძე ანტიკურისა და შუა საუკუნეების შერწყმას ფსევდო-დიონისეს ერეტიკულ მოძღვრებაში ხედავდა (ნუცუბიძე 1976 : 112-114), მაგრამ ამ საკითხში გენიალური ფილოსოფოსის პოზიციას არ ვიზიარებ. კერძოდ, ანტიკურთან შუა საუკუნეების კავშირი იმპლიციტურად არ

გულისხმობდა ერესს. ამას გარდა, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის შრომების კომენტატორებს შორის იყვნენ მაქსიმე აღმსარებელი და იოანე პეტრიწი (იოანე პეტრიწი 1937); (იოანე პეტრიწი 1940), რომლებიც ფსევდო-დიონისეს შრომებს ორთოდოქსულ დოგმატებთან სრულ თანხმობაში განმარტავდნენ (ნუცუბიძე 1976 : 113, 114), შესაბამისად, არც „მიზეზთა წიგნი“, არც „ზეცისა მღვდელმთავრობათათვის“ და არც „საღმრთოთა სახელთათვის“ ეკლესიის მიერ ერეტიკული მოძღვრების საფუძვლად აღიარებული არ არის, თუმცა ეს სრულებით არ აკნინებს შალვა ნუცუბიძის კოლოსალურ შრომას და მის ფასდაუდებელ კონცეპციას იმის შესახებ, რომ არეოპაგიტული წიგნები – ესაა ფილოსოფიასა და ღვთისმეტყველებაში ანტიკურისა და შუა საუკუნეების შერწყმის იდეალური მაგალითი და ამან დაუღო საფუძველი ჯერ აღმოსავლურ, შემდეგ კი, კავკასიის კულტურული დერეფნის გაშუალებით, დასავლურ რენესანსს. ამის შესახებ შალვა ნუცუბიძე წერს: „მთელი ეს პროცესი, რომელიც დასავლეთის რენესანსის სოციალურ-კლასობრივ, იდეოლოგიურ საფუძვლებს შეადგენდა, მოკიდებული დანტეს წინარენესანსიდან, რომელმაც პოეტურად შეასხა ხორცი იერარქიულ ზეაღსვლას მიწიდან ზეცამდე მიმავალი მატებადი ნათლის პრინციპის შესაბამისად, და დამთავრებული ინგლისური რენესანსის წარმომადგენელი ედმუნდ სპენსერთ, მიმდინარეობდა. ბურჟუაზიულ მეცნიერებაში ცდილობენ განიხილონ განვითარების ეს ხაზი, როგორც კავშირი ანტიკურობის მემკვიდრეობასა და სქოლასტიკას შორის“ (ნუცუბიძე 1976 : 112).

არეოპაგიტული წიგნების გავლენა ქართული რენესანსული ესთეტიკისა და სააზროვნო სივრცის ფორმირების საქმეში არაერთი რუსთველოლოგის ყურადღების საგანი გამხდარა. ამის შესახებ ს. ცაიშვილი წერს: „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი კარგად იცნობს შემდეგში დასავლეთ ევროპაში ასე გახმაურებულ არეოპაგიტულ ქრისტოლოგიას (ნუცუბიძე-პონიგმანის ჰიპოთეზით, მისი ავტორია მე-5 საუკუნის მოღვაწე პეტრე იბერიელი). შეხვედრის აშკარა ფაქტებს „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორისა და არეოპაგიტულ ნააზრევს შორის ვხვდებით არა მხოლოდ ცალკეული ტერმინების მსგავსების სახით, არამედ თვით ზეციური იერარქიის წარმოსახვის დროსაც (პოემაში დამოწმებულია არეოპაგიტული წიგნების

ავტორიც). შოთა რუსთაველი განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამ-
ჟღავნებს, აგრეთვე, მის წინამორბედ ქართველ ნეოპლატონიკოსებ-
თან, კერძოდ, გამოჩენილ ქართველ ფილოსოფოს იოანე პეტრიწ-
თან“ (ცაიშვილი 1988 : 354, 355).

იერარქიულობა რუსთაველის პოემაში, გარდა იმისა, რომ მო-
ცემულია პოემის არქიტექტონიკის სახით [სამ პირობით ნაწილად
დაყოფილი პროლოგი: ხოტბა (ხოტბით პოემის დაწყება, დასაწყის-
შივე ღვთის დიდება აღმოსავლურ-სუფისტური ტრადიციის გავლენ-
ად მიაჩნია უკრაინელ მთარგმნელსა და რუსთაველოლოგს ნ. გუ-
ლაკს - გრიციკი 2013 : 129), შაირობის თეორია, მიჯნურობის
თეორია, ასევე სამი კატეგორიის „ლექსი“: „შაირობა პირველად-
ვე“, „მეორე ლექსი“, „მესამე ლექსი“; სამი კატეგორიის სიყვარუ-
ლი: „ვთქვა მიჯნურობა პირველი“, „ვთქვენ ხელობანი ქვენანი,
რომელნი ხორცთა ხვდებიან, მართ მასვე კბაძვენ“, ხორციელი
ბრმა ვნება - სიძვა, რომელიც არაა მიჯნურობა], ასევე ვლინდება
პატრონჟმური ურთიერთობის, პატრონისა და ვასალის დამოკიდე-
ბულების, სოციალურ-ყოფითი ურთიერთობების პროფანული ფორ-
მების გამოსახვისას, მაგრამ ამ თვალსაზრისით იგი ნაკლებ მნიშ-
ვნელოვანია.

იერარქიულობა, როგორც აღენიშნეთ, დაცულია პროლოგის¹
პირველ ნაწილშიც, რომელსაც პირობითად „ხოტბას“ ვუწოდებთ.

1. „რომელმან“ – მამა, „ძალითა მით ძლიერითა“ – ძე, „სუ-
ლითა ჰყვნა ზეცით მონაბერითა“ – სულიწმიდა – ესაა ხოტბა
ღმერთს.

2. ხოტბა მეფეს, დავით სოსლანს – „ვის შვენის ლომსა,
ხმარება შუბისა ფარ-შიმშერისა...“

3. ხოტბა თამარ მეფეს „თამარს ვაქებდეთ, მეფესა...“

იერარქიის ამავე პრინციპითაა წარმოდგენილი „ვეფხისტყა-
ოსნის“ მიკრო სიბრძნისმეტყველებითი მოდელის – პროლოგის
არქიტექტონიკა. ასევე შაირობისა და მიჯნურობის თეორიების
მხატვრული მოცემულობა.

¹ პროლოგი არარუსთაველურად მიაჩნია რუსთაველოლოგთა ნაწილს (კარი-
ჭაშვილი 2013 : 63-70), თუმცა ჩემი პოზიცია საპირისპიროა.

შაირობის თეორია:

1. „საღმრთო შაირობა“ – უმაღლესი სიბრძნის დარგი;
2. მეორე ლექსი – „მეორე ლექსი ცოტაი, ნაწილი მოშაირეთა, არ ძალუც სრულქმნა სიტყვათა გულისა გასაგმირეთა“ (16, 1;2);

3. მესამე ლექსი – „მესამე ლექსი კარგი არს სანადიმოდ, სამღერელად“ (17,1), რადგან „მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“ (17,4), ამიტომ მესამე კატეგორიის ლექსი მხოლოდ „ამხანაგთა სათრეველად“ გამოდგება და პირველ შაირობას ტოლს ვერ დაუდებს.

მიჯნურობის თეორიის ამოსავალი პრინციპი, გარდა ქრისტიანული ღვთისმეტყველებისა, რომ ღმერთი მიუწვდომელია და მასზე მოსაუბრის „ენა დაშვრების“, ხოლო მსმენელის „ეგრნიცა დავალდებთან“, ასევე იერარქიულობაა. ამის ერთ-ერთი მიზეზი კი რუსთველის სიბრძნისმეტყველების არეობაგიტული ძირებია, რაც რუსთველოლოგიაში საკამათო თემა არ არის (ხინთიბიძე 1993 : 93).

მიჯნურობის თეორია:

1. „ვთქვა მიჯნურობა პირველი“, რომელიც არის „ტომი გვართა ზენათა“, „რამეთუ ღმერთი სიყვარული არს“ (I იოანე 4:7,8).

2. მეორე კატეგორიის, ანუ შედარებით დაბალ იერარქიულ საფეხურზე მდგომი სიყვარული, ესაა კაცობრივი სიყვარული, რომელიც რუსთველისთვის პოემის ერთ-ერთი მთავარი მოტივია და თავადვე გვამცნობს: „ვთქვენ ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ხვდებიან, მართ მასვე ჰბაძვენ თუ ოდენ არ სიძვენ, შორით ბნდებიან“ (21,4;5) (ზ. გამსახურდია 109-113).

3. მესამე კატეგორიის სიყვარული, მიჯნურობა, რომელიც სინამდვილეში სიყვარულის ნაკლებობაა და მიჯნურობის ფალსიფიცირებაა, ისევე როგორც მესამე კატეგორიის ლექსი, ესაა სიძვა, რომელიც იმდენად შორს დგას მიჯნურობისგან, რომ მათ შუა უფსკრულია „შუა უზის დიდი ზღვარი“ და რაც მთავარია, მათი აღრევა დაუშვებელია, „ნუვინ გაჰრევთ ერთმანეთსა! გესმის ჩემი ნაუბარი?“

რუსთველის მიერ სიყვარულის კატეგორიებისა და პროლოგში მისი ესთეტიკურ-იდეოლოგიური კონცეპციის წარმოდგენის

შესახებ საინტერესო თვალსაზრისს გვთავაზობს ელგუჯა ხინთიბიძე. ამასთან ერთად უნდა აღინიშნოს, რომ მისი პოზიციის დამოწმება ჩვენი მოსაზრების სასარგებლოდ ერთ-ერთ ძლიერ არგუმენტად უნდა ჩაითვალოს. ელ. ხინთიბიძე წერს: „ზოგჯერ რუსთველისეულ სიყვარულის კონცეფციას სხვაგვარადაც განმარტავენ. ფიქრობენ, რომ რუსთველი ერთმანეთისგან განასხვავებს სიყვარულის არა სამ, არამედ ორ ნაირსახეობას, თითქოსდა სიძვა არაა სიყვარულის სახეობა, რადგანაც თვითონ პოეტი კატეგორიულად ამბობს (24): „მიჯნურობა სხვა რამეა არ სიძვისა დასადარი, იგი სხვაა, სიძვა სხვაა, შუა უზის დიდი ზღვარი, ნუვინ გაპრევთ ერთმანეთსა! ვესმის ჩემი ნაუბარი?“ პოეტი ამ სიტყვებით მიჯნურობის იმ სახეობას, რომელსაც თვითონ აიდეალებს და მხატვრული ასახვის საგნად აქცევს (ამქვეყნიურ ამაღლებულ სიყვარულს) მიჯნავს მდაბალი, ხორციელი სიყვარულისგან, სიძვისგან. მათ შორის დიდი ზღვარიაო, – ამბობს. თავისთავად ეს ხორციელი ვნება ანუ სიძვაც, რუსთველის აზრით, რომ, როგორც რაობაა, სიყვარულის კატეგორიაა, ამას სიძვის პოეტისეული დახასიათებაც ადასტურებს: „მძულს უგულო სიყვარული, ხვევნა, კოცნა, მტლამამტლუმი“ (25)... ესეც რომ არ იყოს, განა შეიძლება შუა საუკუნეების ფილოსოფიის დონეზე, სადაც თვით ბოროტება განიმარტება, როგორც მქონე არა თავისი საკუთარი არსისა, არამედ, როგორც სიკეთის მოკლება, სიძვა ანუ „უგულო სიყვარული“ სიყვარულის კატეგორიად არ ჩაითვალოს?!“ (ხინთიბიძე 1993 : 174).

საკმაოდ საინტერესო და უდავოდ მნიშვნელოვანი თვალსაზრისი აქვს ელ. ხინთიბიძეს გამოთქმული არეოპაგიტული წიგნების გავლენით რუსთველური იერარქიული კატეგორიების „ნივთისა და ვალის“ შესახებ. ის წერს: „რუსთველის მიერ ავთანდილის სიდიადისადმი ქება-დიდების შესხმა – „იგია ლხინი სოფლისა, იგია ნივთი და ვალი“ – გვიანდელი შუა საუკუნეების ფილოსოფიური ტერმინოლოგიით გადმოსცემს რენესანსის ეპოქის უაღრესად პრინციპულ დებულებას ადამიანის ღირსებასა და უპირატესობაზე: ავთანდილია ქვეყნის უმაღლესი ნეტარება, იგია არსებობის ყველა მიზეზი – მატერიალურიც და დანიშნულებითიც. ამავე დროს, ისიც შეინიშნება, რომ რუსთველის მიერ ღვთაებრივი სიკეთის გამოსავლენად ამაყად და ლაღად გამგზავრებული შეყვარებული რა-

ინდის მიმართ ამგვარი მეტაფიზიკური დეფინიციების მოხმარებაში ჩანს პოეტის ამაღლება შუასაუკუნეობრივ სქოლასტიკაზე, მისი პოეტური, ამაღლებული ხედვა ამ ლოგიკურ-მეტაფიზიკური კატეგორიებისადმი. სულით ამაღლებული ადამიანის თითქოსდა მსუბუქი, პოეტური გადაბიჯება ყველა ამგვარ მეტაფიზიკურ წიაღსვლაზე. ავთანდილია ყველაფერი: ერთადერთი რეალობაც, ამ რეალობის ჭეშმარიტებაც და მისი სიკეთეც. ავთანდილია ყველა მიზეზი არსებობისა: მატერიალურიც და დანიშნულებითიც. პოეტის ეს დამოკიდებულება შუა საუკუნეების სქოლასტიკური კატეგორიებისადმი იმგვარი ახლებური, ჰუმანიტური ტენდენციების შემცველია, რომელსაც უფრო მოგვიანებით ევროპულ სინამდვილეში რენესანსული ეწოდა“ (ხინთიბიძე 1993 : 109).

ბატონ ელ. ხინთიბიძეს რუსთველის სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინების „ნივთი“ და „ვალი“ განმარტებისა და გაშიფრვის საკითხში შეუძლებელია არ დავეთანხმოთ, მით უმეტეს, რომ ამ საკითხში არაერთი რუსთველოლოგის პოზიცია საერთოა, თუმცა ტერმინთა განმარტების შემდეგ რუსთველის სიბრძნისმეტყველებით კონტექსტში მათი ინტერპრეტირების ფორმას ვერ დავეთანხმებით.

ავთანდილის სახელის სიმბოლური მნიშვნელობის განმარტებისას ზ. გამსახურდია, თავის მხრივ, იღია აბულადის შრომებს ეყრდნობა (აბულაძე 1936) და ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ავთანდილი არის რწმენის, სარწმუნოებრივი ნათლის პერსონიფიკაცია, კერძოდ კი, აზუსტებს ის – ფილოსოფიური რწმენისა (შდრ. „არა ვიქმ, ცოდნა რას მარგებს ფილოსოფოსთა ბრძნობისა“ (784,3) – ის არის პრაქტიკული ანუ ქმედითი სარწმუნოების პერსონიფიკაცია (ზ. გამსახურდია 1001 : 248, 249). გარდა ამისა, რუსთველის სიბრძნისმეტყველებითი სისტემისათვის დამახასიათებელია ცნებების, ტერმინების, ცნებითი კატეგორიების მრავალპლანიანობა. აქედან გამომდინარე, სიმბოლურ-ალეგორიული მნიშვნელობით წარმოთქმული სიტყვების: „ივია ღვინი სოფლისა, ივია ნივთი და ვალი“, რუსთველის სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინოლოგიის გათვალისწინების გარეშე ინტერპრეტირება სწორად არ მიმჩნია. ამასთანავე, ამ ატრიბუტების მიკუთვნება არა ავთანდილის, როგორც პერსონაჟის სიმბოლური მნიშვნელობისათვის, არამედ უშუალოდ არაბი ჭაბუკის, თინათინისა და როსტევეან მეფის პირველი

ვასალის თვისებათა რიგისათვის, რომ ავთანდილი, თუნდაც სრულყოფილი ადამიანი, არის ცხოვრების მატერიალური და დანიშნულებითი ძირი, გამართლებულად ვერ ჩაითვლება. ამავდროულად, ამ ატრიბუტებს, „ნივთი და ვალი“, არ შეიძლება გამოვაკლოთ პირველი ატრიბუტი „ლხინი“ („იგია ლხინი სოფლისა, იგია ნივთი და ვალი“). რუსთველის სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინოლოგიის მიხედვით, ლხინი /ლხინი-ქორწილი; შდრ „ქორწილი კრავისა“ – ქრისტიანული სიმბოლიკის, სახარების იკავთმეტყველების მიხედვით, სასუფეველია/ არის ზეციური სუფევის ფორმა: „შიაჯეთ ვინ, ხორცთა დაწვა კმარის მისცეს სულთა ლხენა, სამთა ფერთა საქებელთა ჰლამის, ლექსთა უნდა ვლენა“. აქედან გამომდინარე, ელ. ხინთიბიძის მიერ სრულიად მართებულად განმარტებული მნიშვნელობები სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინებისა „ნივთი და ვალი“, რასაც აუცილებლად უნდა დაუმატოთ ზ. გამსახურდიას მიერ განმარტებული ტერმინი „ლხინისა“, მიეწერება არა პერსონაჟ ავთანდილს, არამედ იმ ზოგად თეოლოგიურ და ფილოსოფიურ კატეგორიას, რომლის სიმბოლოცაა ავთანდილი – ქმედითი სარწმუნოება. რუსთველური იერარქია იმეორებს ბიბლიურ იერარქიას ადამიანური ცხოვრების ეტაპებისა: საღმრთო პირველმიზეზი (ლხინი/სუფევა) – ნივთიერი ყოფა (ნივთი/მატერიალური საწყისი) – დანიშნულება ანუ განდმრთობა (ვალი/საქმით აღსრულებული რწმენა).

ბ/იერარქიის კატეგორია დანტესთან

იერარქიულობა დანტეს პოემის არქიტექტონიკაში არსებითი მნიშვნელობისაა, ისევე როგორც რუსთველთან. დანტეს პოემის სტრუქტურული სქემა იმეორებს „ხილვის“ ჟანრის ყველა მანამდე შექმნილი ნაწარმოების იპოდემურ მოცემულობას. ამ თვალსაზრისით, უმთავრესი არქეტიპული ფუნქცია ახალი აღთქმის ბოლო წიგნს - აპოკალიპსისს, იოანე მახარებლის გამოცხადებას უნდა მივანიჭოთ, რადგან დანტე არათუ იმეორებს „ხილვის“ ჟანრისათვის დამახასიათებელ არსებით ტენდენციებს, არამედ მისი ესთეტიკა პირდაპირი მნიშვნელობით ემთხვევა ღვთაებრივ სიბრძნესა და ნათელთან ინიციაციის ახალაღთქმისეულ მოდელს, რომლის

სტრუქტურაც ემთხვევა რუსთველური „იერარქიის“ ესთეტიკურ სქემასაც.

1. დასაბამიერი დაუსაბამობა – დანტეს განზრახვა საყვარელ ადამიანთან (სიმბოლოურად კი ღვთაებრივ სიბრძნესთან) შერწყმისა, მისი ფანტასმაგორიული („ხილვის“ ყანრი) მოგზაურობის მიზეზი;

2. ჯოჯოხეთად შთასვლა და ხთონური სამყაროს შიდაიერარქიული შრეები (შდრ. დანტე სკრუპულოზურად იცავს ქრისტიანული თეოლოგიის მიხედვით 7 მომაკვდინებელი ცოდვისა და სხვადასხვა ფორმით დაცემული, ცოდვილი მღვდმარეობის მიხედვით ჯოჯოხეთისა და სალხინებლის არქიტექტონიკის სქემის იერარქიული ესთეტიკით აგების პრინციპს: ჯოჯოხეთის 8 გარსი, მერვე გარსის 9 ჯურღმული). აქ არსებითად მნიშვნელოვანია თანმიმდევრული სვლის სქემა, რადგან დანტე და ვერგილიუსი ჯოჯოხეთში არა „ქვემოდან ზემოთ“, არამედ პირიქით, „ზემოდან უკიდურეს სიღრმემდე“ ანუ ჯოჯოხეთის ფსკერამდე მოგზაურობენ, რაც „იერარქიის“, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის დანტესეული მოცემულობის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც დანტეს პოემაში წარმოდგენილი სამყარო იერარქიულია, რაც უშუალოდ უკავშირდება სივრცეში განფენილ კატეგორიებს. თუკი „ჯოჯოხეთად შთასვლა“, როგორც ქრისტიანული ესთეტიკის, ისე დანტეს პოემის ესთეტიკის მიხედვით, იერარქიის ქვედა საფეხურის, ანუ დაცემულობისა და დაკნინებულის სივრცული კატეგორიაა [შდრ. ვერგილიუსისა და დანტეს მოგზაურობა ჯოჯოხეთის „ქვედა“ სივრცული მოცემულობით, უკიდურესი სიღრმით ანუ უკიდურესი დაცემულობის სივრცული კატეგორიების მიხედვით აღწერილობით მთავრდება; იგივე შდრ. რუსთველთან მესამე ლექსი – „სალადობო, ამხანაგთა სათრეველი“ – იერარქიის ქვედა სტრუქტურა – სიძვა, რომელიც მიჯნურობის თეორიაში იერარქიის ქვედა სტრუქტურაა და სივრცულ-არქიტექტონიკული გამომსახველობითი ფორმების ძიებისას რუსთველი მას უფსკრულს უკავშირებს – „იგი სხვაა, სიძვა სხვაა, შუა უზის დიდი ზღვარი.“ – დიდი ზღვარია მათ შორის/უფსკრულია მათ შორის (შდრ. „დანახეთქი დიდი“ სახარებაში ჯოჯოხეთსა და სასუფეველს შორის უფსკრულს გამოხატავს – **ლუკა 16 : 26**], სამაგიეროდ, ნათელსა და სიბრძნესთან მიახლოების, ინიციაციის მოცემულობა „იერარქიის“

როგორც ესთეტიკური კატეგორიის სხვადასხვა მხატვრული ფორმებით გამოხატვის თვალსაზრისით, შალვა ნუცუბიძის ტერმინებით რომ ვთქვათ, „მიწიდან ზეცამდე მიმავალი მატებადი ნათლის პრინციპის“ (ნუცუბიძე 1976 : 112) შესაბამისადაა გამოხატული.

3. პოემის არქიტექტონიკის ცენტრალური ესთეტიკური კატეგორიის – იერარქიის უმაღლესი სტრუქტურა ღვთაებრივ ნათელთან ზიარებაა, რაც იოანეს გამოცხადების იპოდომის პარადიგმატული მოცემულობაა. ეს კი „ხილვის“ ჟანრის არსებითი მახასიათებელია. ამ იერარქიულ სტრუქტურას – დასაბამი – სიკვდილი („ჯოჯოხეთად შთასვლა“) – ისევ დასაბამი (განახლება/„ხელახლად შობა“/ *Rinascita*), ანუ ხელახლა ზიარება პირვანდელ დაუსაბამობასთან, კონსტანტინე გამსახურდიას მიხედვით (კონსტანტინე გამსახურდიამ და კონსტანტინე ჭიჭინაძემ სრულად თარგმნეს დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედია ქართულ ენაზე), საკმაოდ დამახასიათებელია ევროპელი ერების ესთეტიკური კონცეპციებისთვის; ის სვამს კითხვას, საიდან გაჩნდა იტალიურ და შემდეგ კი ევროპელი ერების კონცეპციაში თავად ცნება „ხელახლად შობისა“? და პასუხსაც გვთავაზობს: ცხადია, იოანე მახარებლისგან და ძველბერძნული მისტერიებიდან. საერთოდ, ბერძნული მითი მრავალგზის იხსენიებს „ხელახლა შობის“ ამბავს. კ. გამსახურდიას აზრით, შუა საუკუნეების ევროპის რელიგიურ ფანტასმაგორიებშიაც არა ერთხელ შევხვდებით ამ ცნებას. იტალიის პოლიტიკურ ისტორიაში, მაკიაველი აღწერს კოლა და-რიენცოს მიერ ატეხილ პოლიტიკურ რევოლუციას. სენატორების განდევნის შემდეგ რომი ხელახლა იშვა. *Roma era rinuova*. კონსტანტინე გამსახურდია ამას იტალიის განახლების სურვილს უკავშირებს. მისი თქმით, როგორც ჯოტოს წარმოდგინა იტალიური ხელოვნება, როგორც განვითარების მთლიანი ჯაჭვი, ძველი საბერძნეთიდან მის თანადროულობამდის, ასევე პოლიტიკურ ისტორიაში მაკიაველი ფიქრობდა, რომ მისი თანამედროვე რომი გაგრძელება იყო ანტიკური, ცეზარების დროინდელი რომისა. ამიტომაც ორივეს დასჭირდათ ცნება „ხელახლად შობა“ (*Rinascita*).

კ. გამსახურდია იერარქიის დანტესეულ პარადიგმას უკავშირებს იერარქიის ესთეტიკური კატეგორიის იპოდომურ მოცემულობას – იოანეს გამოცხადებას. ის წერს: „იოანეს გამოცხადება:

„და ვიხილე ცამ ახალი და ქვეყანა ახალი, რამეთუ პირველი იგი ცამ და პირველი ქვეყანა წარხდეს (გამოცხადება ი. თავი კ.ა.) / (გამოცხ. 21: 1) - თ. ბ. / ეხმაურება ანტიკური მითოლოგიიდან თუნდაც დიონისოს ხელახლად შობის მისტიერას. ასევე ქრისტეს ხორციელი შემუსვრის (ჯვარცმის - თ.ბ.), ხელახლა აღდგომის და ცათამაღლების, ახალი იერუსალიმის აღდგენის ამბავს და სხვ. ასეთი განახლების, ხელახლად შობის იდეალს ფესვი ჰქონდა გამდგარი დანტეს თანამედროვე იტალიის ცხოვრების ყოველ დარგში. მხატვრობაში თუ ჯიოტო ითვლებოდა ამ „რინასციტას“ პირველი ორნატის გამვლებად, რელიგიის საქმეებში ფრანჩესკო ასიზელი ქადაგებდა ეკლესიის განახლებისთვის. თომას და-ჩელანო (renovare), ჯაკ-პონოდა-ტოტო აღორძინებულ ეკლესიას მიესწრაფის“ (დანტე 1963 : XXXII).

„ხელახლა შობის“ რუსთველური პარალელური სიბრძნის-მეტყველებითი ტერმინებია: „ახლად ჩენა“ /, თვალთა მისგან უნათლოთა ენატრამცა ახლად ჩენა“/, ასევე „სულთა ლხენა“ და „შერთვა“, როგორც მისტიკური მოვლენა /, „შერთვა ზესთ მწყობრთა წყობისა“/. შესაბამისად, თუკი დანტესთან Renovare/ Rinascita მეტ-ნაკლებად პოლიტიკურ ელფერს ატარებს, თუმცა აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ დანტეს პოემაში პოლიტიკურ მოტივებს რელიგიური მოტივები აღემატება, სანაცვლოდ რუსთველთან ეს ბოლომდე სარწმუნოებრივი მნიშვნელობის ტერმინებია და პოლიტიკურ მოტივებთან ამას არავითარი კავშირი არ აქვს.

დანტეს პოემაში იერარქიის, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის პარადიგმულ მოცემულობას, საფუძველი დასავლური რენესანსის ძირებსა და დასავლური ეკლესიის ქრისტიანულ ესთეტიკურ კონცეპციაში რომ უნდა ვუპოვოთ, რაც, თავის მხრივ, აღმოსავლურ საქრიასტიანოში წამოწყებული პროცესის გავლენით მიმდინარეობდა, ამის შესახებ შალვა ნუცუბიძე წერს: „იმან, რისკენაც მოუწოდებდნენ ბიზანტიელი მისტიკოსები მაქსიმე აღმსარებლიდან მოკიდებული, დამთავრებული ნიკიტათი, კაბასილასით და სიმეონით, აგრეთვე ერუგენათი და ბონავენტურათი - დასავლური რენესანსის გვიანდელი განვითარების ცენტრებში, ყოველივე ამან თავისი გამოხატულება ჰპოვა „რევოლუციური ოპოზიციის“, თეორიისა და პრაქტიკის ერთიანობაში, რომელმაც თავის უმაღლეს

საფეხურს მიაღწია XVI საუკუნეში თომას მიუნცერის მისტიკური იდეების დროშით მიმდინარე სახალხო აჯანყებაში. მთელი ეს პროცესი, რომელიც დასავლეთის რენესანსის სოციალურ-კლასობრივ, იდეოლოგიურ საფუძვლებს შეადგენდა, მოკიდებული დანტეს წინარენესანსიდან, რომელმაც პოეტურად შეასხა ხორცი იერარქიულ ზეაღსვლას მიწიდან ზეცამდე მიმავალ მატებადი ნათელის პრინციპის შესაბამისად, და დამთავრებული ინგლისური რენესანსის წარმომადგენელი ედმუნდ სპენსერთ, მიმდინარეობდა ერთი და იმავე აზრის დროშით...“ (ნუცუბიძე 1976 : 111, 112).

იერარქიის ესთეტიკური კატეგორია ასახულია დანტეს სიყვარულის კონცეპციაშიც. მართალია, რუსთველის მიჯნურობის თეორიის მკვეთრად გამოხატული იერარქიული სქემა (საღმრთო, კაცობრივი და ვნებისმიერი სიყვარული) დანტესთან მოცემული არ არის, მაგრამ პოემის შინაარსიც და ცალკეული დეტალებიც საშუალებას გვაძლევს ეს იერარქიული წყობა, ღვთაებრივთან, სრულყოფილებასთან მიმართებით საფეხურებრივი სტრუქტურა, ტექსტის ღრმა შრეებს შორის ამოვიკითხოთ და გამოვყოთ.

ღვთაებრივი სიყვარული პოემაში ბეატრიჩეს თანხლებით ზეცად ამაღლების ალევორითაა გამოხატული. კაცობრივი სიყვარული, რომელიც ახალადთქმისეული მოძღვრების მიხედვით, ღვთაებრივის ბაძვაა, დანტეს პოემაშიც საღმრთო სიყვარულს ფორმად, გამოხატვის სიმბოლოდ ემსახურება. რაც შეეხება ყველაზე მდაბალ, ვნებისმიერ, ბიწიერ „სიყვარულს“, დანტეს ამაზე, თუმცა მკრთალად, მაგრამ არა ერთხელ მიუნიშნებია. ამის ნიმუშია „სალხინებელში“ დანტესა და ვერგილიუსის განწმენდა სიძვის ვნებისა და ცოდვისაგან (**სალხინებელი, ქება XXX**), ერთი მხრივ, მეორე მხრივ კი დანტე უშუალოდ გვთავაზობს როგორც წმინდა, ისე ბიწიერი სიყვარულის სიმბოლიზებას „სალხინებლის“ ეპიზოდში, რაზეც ყურადღებას ამახვილებს აკად. ელ. ხინთიბიძე: „დანტე ალიგიერი ერთმანეთისგან მკვეთრად გამოიჯნავს სიყვარულის ორ სახეობას. ერთი მათგანი პერსონიფიცირებულია უბრალოდ ჩაცმული, ხალხური ენით მოლაპარაკე მწირში. იგი მდაბალი სიყვარულია, ვნების სიყვარულია. მეორე მაღალი სიყვარულია. იგი განსახიერებულია თეთრ პერანგში გამოწყობილ ლათინურად მოლაპარაკე ახალგაზრდა ლამაზ ბიჭში. მაღალი სიყვარული აბსოლუტურად

სრულყოფილია, კეთილია, ბრძენია. იგი წრის ცენტრშია მოთავსებული და მას პოეტი მიჰყავს სიბრძნისა და სიმშვედისაკენ. მის საპირისპიროდ დგას მდაბალი, არასრულყოფილი, ვნების სიყვარული, რომლის არსი სიმწარეში მდგომარეობს და რომელსაც მიჯნური სიკვდილისკენ მიჰყავს. დანტესეული მაღალი სიყვარული ღვთაებრივი სიყვარულია, ხოლო მდაბალი სიყვარული – ამქვეყნიური ხორციელი სიყვარული“ (ხინთიბიძე 1993 : 172, 173).

მაშასადამე, დანტეს შემოქმედებაში იერარქიის ესთეტიკური კატეგორია უნდა ჩათვალოს შუა საუკუნეების ესთეტიკისა და დასავლეთ ევროპაში იმ პერიოდისთვის საკმაოდ პოპულარული, აღმოსავლურ საქრისტიანოში ანტიკური ფილოსოფიის გავლენით აღმოცენებული, არეოპაგიტული მოძღვრების შერწყმის მხატვრულ გამოვლინებად (ნეოპლატონიზმი დასავლეთ ევროპაში იმ ემიგრანტებმა გაავრცელეს, რომლებიც ბერძნულ ტექსტებს იცნობდნენ. დასავლეთში არეოპაგიტული მოძღვრების მცოდნეთა შორის ერთ-ერთ გავლენიან მოაზროვნედ ვიცნობთ იოანე სკოტ ერიუგენეს, რომელმაც თარგმნა არეოპაგიტული წიგნები - შტეკლი 1994 : 68).

2. ბაძვა – ანტიკური და შუა საუკუნეების ფილოსოფიურ-ესთეტიკური კატეგორიის შერწყმა, როგორც რუსთველისა და დანტეს შემოქმედების რენესანსული მახასიათებელი

ბაძვა, როგორც ფილოსოფიურ-ესთეტიკური კატეგორია, სისტემატიზებული განხილვის საგანია ანტიკური ფილოსოფიური სკოლების სამი კორიფეს სიბრძნისმეტყველებით შემოქმედებაში. ესენია: სოკრატე, პლატონი და არისტოტელე. სოკრატეს ნაზრევის უშუალოდ გაცნობა შეუძლებელია, მაგრამ მისი კვალი ატყვია როგორც პლატონის, ისე არისტოტელეს კონცეპციებს. „ბაძვა“ („მიმეზის“), როგორც ხელოვნების პრინციპებისა და არსის ასახვად გარდაუვლად მნიშვნელოვანი კატეგორია, პლატონმა „დიდ ჰიპიაში“, ასევე „იონში“, ხოლო არისტოტელემ „პოეტიკაში“ განიხილეს.

ა/ ბაძვა პლატონთან

„დიდ ჰიპიაში“, რომელშიც პლატონი მშვენიერების პრობლემას ეხება, სოკრატეს პირით ამბობს, რომ მშვენიერება არ შეიძლება იყოს ის, რაც მხოლოდ ვარგისია, არც ის, რაც შესაფერისია და სასარგებლო, და არც ის, რაც მზერასა და სმენას ანიჭებს სიამოვნებას. სოკრატე ახერხებს ჰიპია მიიყვანოს მშვენიერების შესახებ უკვე არსებულ შეხედულებათა უარყოფამდე, თუმცა არც თვითონ იძლევა ჩამოყალიბებულ პასუხს, როცა აცხადებს, რომ დარწმუნდა ერთი ანდაზის ჭეშმარიტებაში: – „მშვენიერება – ძნელია.“ აბსოლუტური მშვენიერების წვდომის გზა პლატონთან საფეხურებრივია. ვისაც აბსოლუტური მშვენიერების ჭვრეტა სურს, მან მშვენიერი სხეულის ჭვრეტით უნდა დაიწყოს. მშვენიერ სხეულთაგან მშვენიერ საქმეებზე უნდა გადავიდეს, შემდეგ მშვენიერ მოძღვრებებზე, ამის შემდეგ კი აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას ეზიარება და შეიცნობს მას.

პლატონისთვის ხელოვნება ბაძვაა: ყოველი საგნის სამი სახე არსებობს – ამბობს პლატონი, მაგ: საწოლი – ერთი არსებობს ბუნებრივი, იგი ღმერთის მიერაა შექმნილი, მეორე შექმნილია ღურგლის მიერ, ხოლო მესამეს კი ფერმწერი მეორის მიბაძვის შედეგად ქმნის, ე.ი. ფერმწერის მიერ შექმნილი თავისი ჭეშმარიტი არსიდან მესამე საფეხურზეა (რატიანი 2012 : 50,51). პლატონის „ბაძვა“ არ არის ხელოვანის დადებითი ატრიბუტი, რადგან პოეტს ის უწოდებს მოაზროვნე პიროვნების საწინააღმდეგოდ – მიმბაძველს, რაც პლატონის მიხედვით, ბევრად დაბალი კატეგორიაა, ვიდრე ჭვრეტის უნარი. შესაბამისად, ხელოვანს, შემოქმედს, პოეტს მოვლენათა და საგანთა ჭეშმარიტი არსის წვდომა არ შეუძლია, არამედ მათ მიერ გამოთქმული თუ გამოსახული აჩრდილის აჩრდილია. ამგვარი მსჯელობის დასტურია ისიც, რომ „იონში“ პლატონმა პოეტს „შეპყრობილი“ უწოდა, ხოლო „სახელმწიფოში“, მისი აზრით, ხელოვან ადამიანებს ღირსეული მოქალაქეობა არ ეკუთვნით, რადგან გასაქანს აძლევენ ქაოსურ და უგუნურ საწყისს. თუმცა ფილოსოფოსის ბოლო დიდ ნაწარმოებში, „კანონები“, მკაცრი შეხედულება ხელოვნებაზე ოდნავ შერბილებულია. მასში პლატონი განასხვავებს ორ მუზას – „მომწესრიგებელსა“ და „დამატებობელს“. ადვილი მისახვედრია, რომ მათ შორის უპირატესო-

ბას პირველს ანიჭებს. შესაბამისად, ხელოვნება, პოეზია, პლატონის კონცეპციის მიხედვით, საგნებისა და მოვლენების ჭეშმარიტი არსის „ბაძევა“ და ამასთანავე – ადამიანთა ზნეობის გასაუმჯობესებელი საშუალება (ჰელი 1964 : 1-5).

ბ/ ბაძევა არისტოტელესთან

ხელოვნების არსს არისტოტელე „პოეტიკის“ პირველსავე თავში განსაზღვრავს. მისი მოძღვრების თანახმად, ხელოვნების სპეციფიკას ბაძევა წარმოადგენს. ხელოვნების ყოველი სახე, პოეზიის ყოველი ჟანრი ბაძვის შედეგია. ყველა ხელოვანი ბაძავს.

არისტოტელეს თეორიის მიხედვით, პოეტმა შეუძლებელი დასაჯერებელი უნდა არჩიოს შესაძლებელ დაუჯერებელს. დასაჯერებელი ხომ უფრო სუბიექტური თვალსაზრისით არსებული კატეგორიაა, ვიდრე ობიექტურით. სუბიექტური ალბათობა იმის ასახვას გულისხმობს, რაც დასაჯერებლად გვეჩვენება. თუ ამგვარი ცნების ამგვარი გაგება სწორია, მაშინ პოეზიის ყოველი სახე (ეპოსი, კომედია, ტრაგედია), მართალია, სამყაროს მიბაძვითაა შექმნილი, მაგრამ მის ასლს არ წარმოადგენს.

არისტოტელეს კომენტატორებისა და მისი თეორიების შემსწავლელი მეცნიერების აზრით, მისი „ბაძევა“ შეუძლებელია კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე „ბაძვად“ ვთარგმნოთ, რადგან ზოგჯერ ეს სიტყვა გულისხმობს წარმოდგენასა და წარმოსახვას. ხელოვნების წარმომქმნელი უპირველესი მიზეზიდან გამომდინარე, ფილოსოფოსმა პოეზიის სხვადასხვა სახეებს „მიბაძვანი“ უწოდა და არა „ასახვანი“. ტერმინები „ასახვა“ და „წარმოდგენა“ ხომ გარე სამყაროსთან ადამიანის უფრო რთულ შემეცნებით დამოკიდებულებას გულისხმობს, ვიდრე ბაძევა. არისტოტელეს არსად მოუთხოვია, რომ მიმბაძველ ხელოვანებს ცხოვრებისეული სიმართლის ასლი გადმოეღოთ. არისტოტელე რეალური სამყაროს უზუსტეს ასახვას დამაჯერებელ გამონაგონს ამჯობინებდა, თუმცა ეს არ ნიშნავდა ხელოვნებაში სიმართლის ასახვის სრულ უარყოფას. ჭეშმარიტების შეცნობა არ გულისხმობს ცხოვრებისეული სიმართლის დეტალურ აღწერასა და გადმოცემას. მხატვრულ ნაწარმოებში აუცილებლად უნდა იგრძნობოდეს ხელოვანის ინდივიდუალური დამოკიდებულება აღსაწერი, გადმოსაცემი მოვლენების მიმართ. არისტოტელესთვის უმჯობესია ასახვის ობიექტი შესაძლებელი

არაჭეშმარიტი ან შესაძლებელი ჭეშმარიტი იყოს. ნაწარმოებში, აზრობრივი თვალსაზრისით, უფრო გამართლებული იქნება, თუ სიტყვები და აზრები პერსონაჟთა ხასიათებს შეესაბამება. არისტოტელეს მიხედვით, ხელოვნების ყოველი სახეობა ბაძვის შედეგია (პელი 1964 : 6-11).

გ/ ბაძვა პავლე მოციქულის ეპისტოლეების მიხედვით

ბაძვა სასულიერო მწერლობასა და პოეზიაში არის სუბიექტური პროცესი, რომელიც სახე-სიმბოლოთა იერარქიული სისტემის მსგავსების პრინციპის კორელაციურია. ეს პრინციპი ზორციელდება სახე-სიმბოლოთა პირველმიზეზის, ცენტრალური ხატის საფუძველზე არსებული ურთიერთმიმართებით, ხოლო ბაძვა – პიროვნების ღმერთთან მიმართებით, რაც სწორედ ამ სახე-სიმბოლოებითაა გაშუალებული.

ბაძვის ამგვარი გაგება პავლე მოციქულის ეპისტოლეებში იღებს დასაბამს, თუმცა ის, თავის მხრივ, არის შესაქმისეული „ხატებისა და მსგავსების“, ასევე სახარებისეული იპოდიგმის, „იყენებით თქვენ სრულ, ვითარცა მამად თქუენი ზეცათად სრულ არს“, პარადიგმატული მოცემულობა. პავლე მოციქული საღვთო წერილს ეფუძნება და შესაბამისად მისეულ „ბაძვას“ ძველ აღთქმასა და სახარებაში აქვს ფესვები გადგმული: „გლოცავ თქვენ, მობაძავ ჩემდა იყუნით.“ (Iკორ. 4:16); „მობაძავ ჩემდა იქმნებით, ვითართა მე ქრისტესა.“ (Iკორ. 11:1); „შეუდევით სიყუარულსა და ჰბაძევდით სულიერსა მას.“ (Iკორ. 14:11); „კეთილ არს ბაძვად კეთილისათვის მარადის.“ (გალატ. 4:18).

პავლესეული ბაძვა ზოგადქრისტიანული კატეგორიაა, რომელიც, ერთი მხრივ, განისაზღვრება საღვთო წერილში დომინანტური „მსგავსების“ პრინციპით, მეორე მხრივ კი ის განსაზღვრავს მთელი ქრისტიანული ლიტერატურის ტენდენციურობას სწორედ ბაძვის პავლესეული გაგების თვალსაზრისით. ამ მხრივ კი განსაკუთრებით გამოირჩევა ლიტურგიკული და საღვთისმსახურო ჰიმნოგრაფია.

ლიტურგიკული ღვთისმსახურების საგალობელთა სახისმეტყველების არსს ბაძვა გამოხატავს. ბაძვის გარეშე სახისმეტყველების ლიტურგიკული ფუნქცია ნიველირდება, რადგან იპოდიგმურ-პარადიგმულად აგებულ სახეობრივ სისტემას სწორედ ეს

დატვირთვა აქვს, რომ მსმენელის, ანუ მლოცველის ცნობიერება ამ იერარქიულ წყობას მიამსგავსოს (ამ იერარქიის მოდელზე გადააწყოს) და შესაბამისად, პიროვნება სრულყოს. იერარქიულობის პრინციპით ყოველი სახე-სიმბოლო პირველმიზეზისადმი გარკვეული ხარისხით მსგავსებას შეიცავს (**სირაძე 1987**) და შესაბამისად, თითოეული მათგანის წარმოჩენა პირველმიზეზთან მსმენელის (მლოცველის) საფეხურებრივად მიახლოებას (მიახლებას) ისახავს მიზნად. ესაა პროცესი, რომელიც ერთბაშად მიუღწევადია და მხოლოდ თანდათანობით განვითარებას მოითხოვს. ამ პროცესს ემსახურება ლიტურგიკული დატვირთვის ყოველი სახე-სიმბოლო, რომელიც ვლინდება როგორც ჰიმნოგრაფიაში, ისე თავად რიტუალურ მოქმედებაში, საღვთო წერილში და ა.შ. ამ პრინციპისაა მთელ ქრისტიანულ კულტურაში არსებული სისტემა სახე-სიმბოლოთა, რომელთა შორის მსგავსების პრინციპია დაცული და ამის საფუძველზე – იერარქიულობა. სახეთა შორის მსგავსების პრინციპი იმპლიციტურად გულისხმობს სახე-სიმბოლოთა გაცნობიერების (მათ შორის იერარქიული პრინციპით განპირობებული ურთიერთმსგავსების გაცნობიერების) საშუალებით ბაძვის აუცილებლობას. შესაბამისად, ბაძვის შესახებ პავლე მოციქულის ეპისტოლეებში გადმოცემული სწავლება ერთიანი ქრისტიანული პრინციპის კონკრეტული გამოვლინებაა.

დ/ ბაძვის ეთიკურ-ესთეტიკური კატეგორია დანტეს „ღვთაბრივ კომედიაში“

დანტეს „ღვთაბრივი კომედია“ რომ შუა საუკუნეების სარწმუნოებრივი მსოფლმხედველობითაა გაჯერებული, ეს საკითხი სადავო არც არასდროს ყოფილა. მიუხედავად იმისა, რომ დანტე რომის პაპებსა და კარდინალებს ფლორენციისა და იტალიის სხვადასხვა ქალაქების ბელუკულმართობის გამო ისევე ადანაშაულებს, როგორც ურთიერთდაპირისპირებულ გველფებსა და ვიბელინებს, ან „თეთრებისა“ და „შავების“ პარტიებს, მაინც ეკლესია დანტესთვის ღვთის სადიდებელი ტახტია. ეს განსაკუთრებით ხაზგასმულია სალხინებლის 29-ე ქებაში, სადაც გადმოცემულია სამი ასულის ღვთაბრივი ცეკვა, რაც ალუზიაა იერუსალიმში აღთქმის კიდობნის (ეკლესიის წინასახის) გადმოსვენების დროს დავით მეფისა და წინასწარმეტყველის საღმრთო სიხარულით სავსე როკვისა.

დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ არც არისტოტელესეული და არც პლატონური ბაძვა არ არის თეორიული ნააზრევის ფორმით გადმოცემული, როგორც ეს გვხვდება „ვეფხისტყაოსანში“, სადაც ეთიკურ-ესთეტიკური კონცეპცია მოცემულია სიბრძნისმეტყველებითად დატვირთულ თავებში: პროლოგი, ავთანდილის ანდერძი, ნესტან-დარეჯანის უკანასკნელი წერილი. თუმცა დანტე თავის პოემაში მეტაფორულად, სიმბოლურ-ალეგორიული ხერხებითა და კონცეპტუალური გამონათქვამების სახით გადმოგვცემს ბაძვის, ერთი მხრივ, ანტიკურ და მეორე მხრივ, ქრისტიანულ შინაარსს.

დანტეს პოემაში ბაძვა სამი ძირითადი ფორმით ვლინდება და ამათგან ყოველი ცალ-ცალკე დანარჩენს მსჭვალავს და მოიცავს:

1. სიუჟეტური წარმომავლობა, როგორც არა მარტო „ხილვის“ ჟანრის თავისებურების სესხება, არამედ იოანე მახარებლის „გამოცხადების“ პირდაპირი და მიზანმიმართული ბაძვა, როგორც სტრუქტურის, ისე სხვადასხვა თავისებური ტენდენციის მიხედვით;

2. ანტიკური და შუა საუკუნეების კონცეპციების მიხედვით, ბაძვის, როგორც მორალურ-ესთეტიკური კატეგორიის მხატვრული ფორმებით გადმოცემა;

3. ერთი მხრივ, მისტიკური მოგზაურობის, ტრანსცენდენტური წიაღსვლის, როგორც ანტიკური („ოდისეა“) და შუა საუკუნეების (ახალალექსისეული და სასულიერო მწერლობისთვის ნიშნეული „ხილვის“ ჟანრი) იპოდიგმის პარადიგმატული გამეორება და მეორე მხრივ, სუბიექტური გამოცდილების ფორმით (დანტე თავადაა ამ მისტიკური მოგზაურობის სუბიექტი) მისი განხორციელება ანუ შემოქმედებითი ბაძვა.

„ხილვის“ ჟანრისა და დანტეს პოემის სიუჟეტის ურთიერთმსგავსების შესახებ არაერთ მკვლევარს უსაუბრია (დანტე 1963 : XXXII) და იქვე აღუნიშნავთ, რომ „ღვთაებრივი კომედიის“ მხატვრული ქარგა მდიდარი წარმოსახვითი ფორმებითა და მითოლოგიური პერსონაჟებით საკმაოდაა დავალებული ძველბერძნული და რომაული მითოლოგიისგან (უნდა აღინიშნოს, რომ თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების ულტრაპროგრესული ტექნიკის პირობებში შექმნილი ვერც ერთი ფანტაზიური ჟანრის კინოსურათი ვერ დაიკვეხნის მხატვრული ფორმებისა და სურათების მრავალ-

ფეროვნებას ისეთი სიჭარბითა და სიმდიდრით, როგორც ეს დანტე ალიგიერის „ლვთაებრივ კომედიაში“ გვხვდება). ამასთანავე, დანტეს სახეები – გრაფიკული და სკულპტურულია, ფერწერული სიზუსტით შექმნილი, რითაც მხარში ამოუდგა თავის თანამედროვეს – ჯოტოს. „კომედიის“ საუკეთესო ილუსტრაციები მოცემულია გრაფიკასა და სკულპტურაში. რაფაელის სიქსტის კაპელას და მიქელანჯელოს ფრესკულ ფერწერას შთაგონების წყაროდ დანტეს „კომედია“ უნდა ემსახურებოდეს (მიქელანჯელო იყო ერთ-ერთი ინიციატორი იმისა, რომ დანტეს ცხედარი რავენიდან ფლორენციაში გადმოესვენებინათ. სიცოცხლეში მისთვის ყველა კარი დახურული იყო, სიკვდილის შემდეგ კი მის ცხედარსაც კი იხვეწებოდნენ). კვატროჩენტოსა და ჩინკიჩენტოს ფერწერაში მრავლად გვხვდება დანტეს ილუსტრაციები. განკითხვის დღის განსახიერებანი ორკანიდან სინიორელიმდე და ფრა ანჯელოდან მიქელანჯელომდე „კომედიით“ არის შთაგონებული (**ჯიველეგოვი 1968; ვენტური 1979**).

არა მარტო „ჯოჯოხეთში“, არამედ „სალხინებელშიც“ და „სამოთხეშიც“ გვხვდება მითოლოგიური პერსონაჟები და მოვლენები. დანტეს ჯოჯოხეთში წარმოდგენილია ფურიები, ერინიები, კენტავრები, პლუტონი, სტიქსი, ქარონი, ცერბერი, აქერონი, მინოსი, გორგონე, ჰარპიები და ა.შ. (**ჯიველეგოვი 1968**).

პოეტი „სალხინებელში“ ახსენებს მდინარე ლეთეს, ხოლო ეტლში, რომელიც სამოთხის პირას აღმართულ მთასთან დაეშვა, გრიფონებია შებმული. შესაბამისად, დანტესთან მითოლოგია სიუჟეტის განვითარების საშუალებაა და ქრისტიანულ მსოფლმხედველობასთან ისეთი ჰარმონიითაა შეთავსებული, რომ წარმართობის არათუ მტკიცების საფუძველს, აპოლოგიის ილუზიასაც კი არ ქმნის. აქედან გამომდინარე, ბერძნულ-რომაული მითოლოგია დანტესთვის ეროვნული იდენტობის ერთ-ერთი წყაროა, მისთვის ქრისტიანობა და მითოლოგია ერთიანი ეროვნული თვითშეგნების ორი სხვადასხვა მხარეა.

დანტეს პოემაში მხატვრული ფორმით გადმოცემული „ბაძვის“ ეთიკურ-ესთეტიკური კატეგორია ნახევრად აფორისტული ან თეორიულ-კონცეპტუალური თქმებით შეგვიძლია ამოვიკითხოთ. „სამოთხის“ 33-ე ქებაში ვკითხულობთ:

„აქ ვჭკვრეტდი სუბსტანცს, შემთხვევასა, არსთა რაობას, ეს ყოველივე ისე იყო ერთად შერწყმული, რომ ეს ნათქვამი მხოლოდ მკრთალი ჩრდილია მისი“ (სამოთხე, ქება XXXIII).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პლატონის ბაძვის მიხედვით, ხელოვნება მხოლოდ ჩრდილი და მერეული მსგავსებაა იმისა, რასაც ღმერთი ქმნის.

ხოლო „ჯოჯოხეთის“ 11-ე ქებაში კვითხულობთ:

„... რომ ხელოვნება ჩვენი, რამდენადაც შეიძლება, ბუნებას ბაძავს, როგორც შეგირდი თავის ოსტატს და რომ ღვთისაგან, ვით პაპისაგან შვილიშვილი, გამოდის იგი“ („ჯოჯოხეთი“, ქება XI).

თამაძად შეიძლება ითქვას, რომ ზემოთ მოყვანილი ციტატა პლატონის „ბაძვის“ მხატვრულ-პოეტური პერიფრაზია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პლატონის „ბაძვა“, როგორც ესთეტიკური კატეგორია, რომელიც პოეტისა და ნებისმიერი ხელოვანის შემოქმედებითი პროცესის ჭეშმარიტებასთან კავშირს ასახავს, სწორედ ამ კონკრეტულ სტროფში მოცემული სამი ძირითადი კატეგორიის: ღმერთი, ბუნება, ოსტატი (ხელოვანი), მოცემულობას შეიცავს (სამმაგი ეტაპი – შდრ. „რომ ღვთისაგან, ვით პაპისაგან შვილიშვილი, გამოდის იგი“). თუმცა რენესანსული მსოფლმხედველობისთვის და შესაბამისად, პროტორენესანსისთვისაც ისაა დამახასიათებელი, რომ მასში მოცემულია შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობის უკვე მზა კონცეპციები, რომლებიც თავისი არსით პლატონურისა და არისტოტელურის შერწყმასა და პავლე მოციქულისეულ „ბაძვასთან“ მათ სინთეზს წარმოადგენს. ამიტომ დანტე თავისი თეორიულ-ესთეტიკური კონცეპტუალური თქმებით ენათესავება არა მარტო პლატონს, არამედ არისტოტელესაც.

„ჯოჯოხეთის“ 32-ე ქებაში დანტე თავისი ხელოვნების დასახვეწად, მწედ მუზებს უხმობს და იქვე ავითარებს აზრს, რომ ხელოვნების მიზანია, სათქმელი გამოხატოს ისე, რომ გამოხატუ-

ლი ნამდვილი გეგონოს (შდრ. ბაძვა არისტოტელესთან – არისტოტელე რეალური სამყაროს უზუსტეს ასახვას დამაჯერებელ გამონაგონს ამჯობინებდა – **ჯიველეგოვი 1968 : 237**).

დანტეს პოემაში პავლესეული ბაძვა წარმოდგენილია მთავარი ხატის და მხატვრული სახის საშუალებით. ეს არის ქრისტე, როგორც დანტეს „სამოთხის“ ცენტრალური ფიგურა და ყოველი ადამიანისთვის ბაძვის საგანი. ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს, რომ თუკი რუსთველთან ავთანდილი „ყმა ტკბილი და ტკბილ-ქართული“, დანტეს მარადიული სუფევა (სამოთხე) იტალიის სახელოვანი წარსულის ანარეკლთანაა დაკავშირებული. „სალხინებლის“ 32-ე ქებაში ბეატრიჩე მიმართავს დანტეს:

„აქ შენ მცირე ხანს დაყოვნება თუ მოვიხდება,
ხოლო ჩემთან კი მოქალაქედ დაჰყოფ მარადჟამს,
იმ რომში, სადაც რომაელი არს თვით იესო“ **(სალხინებელი, ქება XXXII)**.

დანტეს ბაძვის ობიექტი არის როგორც მაცხოვარი, ასევე იოანე მახარებელი, როგორც მისტიკოსი და მისი აპოკალიფსისი. სამოთხის ქებაში აღსავსეა აპოკალიპტური ალუზიებით.

ვიდრე ბაძვას, როგორც რუსთველურ ეთიკურ-ესთეტიკურ კატეგორიას განვიხილავთ, უნდა აღინიშნოს, რომ დანტე და რუსთველი, პირველ რიგში, ქრისტიანი პოეტები არიან, ხოლო ქრისტიანული ღვთისმეტყველებისთვის (ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ქრისტიანული დოგმატიკის მაგალითზე, რადგან ყოველი დოგმატი ურთიერთამხსნელი და ურთიერთგამომდინარეა) დამახასიათებელია ძირითადი ცნებებისა და კატეგორიების ურთიერთგამსჭვალვა, ურთიერთგანსაზღვრულობა და ურთიერთგამომდინარეობა. ანტიკური სიბრძნის კორიფეებს სიბრძნის რეციპიენტთა და ფილოსოფიის ადებტთა წინაშე ბაძვისა და კათარზისის ცნებები ცალცალკე კატეგორიებად წარმოუდგენიათ, თუმცა ჩვენ მაინც ვხვდებით ამ ორი ცნების მეტ-ნაკლები კავშირის ფორმებს მათსავე ფილოსოფიაში. ეს საგულისხმოა, რადგან რუსთველთან და დანტესთან „ბაძვა“ და „განწმენდა“ ურთიერთგამომდინარე სიბრძნისმეტყველებითი კატეგორიები და ესთეტიკური ფენომენებია. ამ ცნებე-

ბის ერთიან კონტექსტში მოცემულობის მაგალითი პლატონის „კანონებში“ არის წარმოდგენილი „მოძვესრიგებელი“ და „დამატკობელი“ მუხების სხვადასხვაობის სახით. (შდრ. რუსთველი – „საღმრთო საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი“), ხოლო არისტოტელეს კათარზისი – ვნებათაგან განწმენდას გულისხმობს, რაც ასევე ახლოს დგას ქრისტიანული განწმენდის ცნებასთან, რომლის საბოლოო დანიშნულება ღმერთთან შეერთებაა (მჭედლიძე 1990).

როგორც დანტეს, ისე რუსთველის ბაძვის, როგორც ეთიკურ-ესთეტიკური კატეგორიის, სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინის კათარზისისგან განცალკევებით განხილვა მართებული არ არის. დანტეს და რუსთველის რენესანსულობა შუა საუკუნეების აღმოსავლურ და მოგვიანებით, დასავლურ ღვთისმეტყველებაში, ფილოსოფიასა და ესთეტიკურ კონცეპციებში ანტიკურისა და ქრისტიანულის შერწყმის შედეგია. შესაბამისად, ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მთავარი მახასიათებელი – ცნებების, ძირითადი ეთიკურ-ესთეტიკური კატეგორიების ურთიერთგამსჭვალვა მათი შემოქმედებისთვის თითქმის თანაბრად ნიშნულია.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, დანტესეული „ბაძვა“, ისევე როგორც რუსთველური, ეპოქის აზროვნების კულტურის გათვალისწინებით, სასურველია, რომ „განწმენდის“, „კათარზისის“ ცნებასთან კავშირში განვიხილოთ.

ანტიკურ ფილოსოფიაში „კათარზისის“ ცნების, როგორც ეთიკურ-ესთეტიკური კატეგორიის, დამკვიდრება არისტოტელეს უკავშირდება, კერძოდ, მისი „პოეტიკის“ VI თავს, სადაც ის აღნიშნავს, რომ ტრაგედიის შედეგი ვნებათაგან განწმენდაა. „პოეტიკის“ არაერთმა კომენტატორმა სცადა არისტოტელური კათარზისის ახსნა და განმარტება. ყველა თეორიის განხილვა ჩვენი კვლევის საგანს დაგვაშორებს, მაგრამ საინტერესოა გოეთეს ინტერპრეტაცია, რომლის მიხედვითაც, ხელოვნება პიროვნების სულიერი სამყაროს სრულყოფას იწვევს არა იმიტომ, რომ ხელოვნებას მორალისთვისა და მენტორის ფუნქცია აქვს, არამედ ესთეტიკურად მოწოდებული ტრაგედია ბუნებრივად იწვევს პირველ ეტაპზე გრძნობათა აღზნებას და მეორე ეტაპზე – ვნებათაგან განწმენდას (კოპლატაძე 1986). შესაბამისად, „ბაძვა“, რომელიც შემოქმედის-

თვის თავისი ხელოვნების სწორ გზაზე წარმართვის საუკეთესო საშუალებაა, პირდაპირი გზით უკავშირდება განწმენდას, კათარზისს. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ არც დანტე და არც რუსთველი არისტოტელურ კათარზისს თავიანთ სიბრძნისმეტყველებით სისტემაში წმინდა სახით არ გვთავაზობენ, მაგრამ ანტიკური კათარზისის ქრისტიანულ განწმენდასთან შერწყმა, საბოლოოდ, დანტეს პოემაშიცაა ასახული და რუსთველთანაც.

დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ განწმენდის ეთიკურ-ესთეტიკური ასახვა სიმბოლოს (ესაა სალხინებლის შვიდი გარსის და ანგელოზის მიერ დანტეს შუბლზე შვიდი ლათინური ასო-ბგერის გამოსახვა) და ალევორიის საშუალებითაა (ბეატრიჩეს მოთხოვნის თანახმად, დანტე სალხინებლის მდინარეებში განიწმინდება) გადმოცემული.

სალხინებელში შვიდი გარსია – შვიდი მომაკვლინებელი ცოდვის შესაბამისად. სალხინებელში ანგელოზი დანტეს შუბლზე შვიდ ლათინურ ასოს ამოუტკვიფრავს (შვიდი ლათინური ასო-ბგერა (P), ცოდვის აღმნიშვნელი სიტყვის გამოსახატავად), ხოლო, როდესაც დანტე ავხორცობის გამო ცეცხლში გვიღო გვეინჩელისთან, ვირგილიუსსა და სტაციუსთან ერთად განიწმინდება, დანტეს ანგელოზის მიერ ამოტკვიფრული უკანასკნელი ასო-ბგერაც (P) ჩამოშორდება (**სალხინებელი, ქება XXX**). აქ ის ვირგილიუსს ემშვიდობება, რადგან მას ღვთაებრივ ნათელსა და სიბრძნესთან ზიარება ელის, ამიტომ სარწმუნოებრივი დოგმატების მიხედვით, წარმართი ვირგილიუსი მას ვერ უწინამძღვრებს. აქედან მიწიერი სა მოთხის საზღვარი იწყება. დანტე ხედავს, როგორ მოაქროლებს გრიფონი მოზეიმე - ზეციური ეკლესიის ეტლს, ხოლო ამ ეტლში ზის ბეატრიჩე. შესაბამისად, ბეატრიჩე ღვთაებრივი სიბრძნისა და ღვთაებრივი ნათლის სიმბოლოა. დანტეს განწმენდა იყო ღვთაებრივ ნათელთან შერწყმამდე გასავლელი ეტაპი. შესაბამისად, ისევე როგორც, რუსთველთან, დანტესთანაც „ბაძვა“, „განწმენდა“ და „ინიციაცია“ ურთიერთგანმსაზღვრელი და ურთიერთგანმსჭვალავი ეთიკურ-ესთეტიკური კატეგორიებია.

ბეატრიჩე დანტეს საყვედურობს ღალატს და ავხორცობის ცოდვისგან განწმენდას სთავაზობს. აქ დანტე ჯერ მდინარე ლეტეში (თავდავიწყების მდინარე), ხოლო შემდეგ ევნოეში (ტეშმარიტი

შემეცნება) განიბანება (განიწმინდება) და მზად არის სამოთხეში შესასვლელად, სადაც ის ბეატრიჩეს შეჰყავს. სამოთხეში დანტე ხვდება როგორც თავის წინაპარ (სამოთხე, ქება XV-XVIII) კაჩაგვიდას, რომელიც პირველი ჯვაროსნული ლაშქრობის მონაწილე იყო და დანტე ამით ამაყობდა, ასევე იმპერატორ იუსტინიანეს (ქება XI), თომა აქვინელს, ფრანცისკანელ ბონავენტურას, ხოლო დანტეს ინიციაციის დასასრული არის ემპირიუმი და საბოლოო მიზანი - ღვთის ხილვა, რაც ინიციაციის ბოლო ეტაპია. შესაბამისად, დანტესთან „ბაძვა“, „განწმენდა“ და „ინიციაცია“ მთავარი ეთიკურ-ესთეტიკური კატეგორიებია, რომლებიც ერთმანეთს გამსჭვალავს და ურთიერთგანმსაზღვრელია. ისინი „ღვთაებრივ კომედიამი“ სიმბოლოებისა და ალეგორიების ფორმითაა წარმოდგენილი.

ვ/ ბაძვის ეთიკურ-ესთეტიკური კატეგორია რუსთველის „ვეფხისტყაოსანში“

რუსთველური „ბაძვა“, პოემის რამდენიმე სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინის, რუსთველური ესთეტიკური კონცეპციისა (პროლოგი, ანდერძი, ნესტანის წერილი) და სიმბოლურ-ალეგორიული პლანის რელიგიურ-ფილოსოფიური ფენის ძირითადი ეთიკურ-ესთეტიკური კატეგორიების გამაერთიანებელი ცნება, მოიცავს „ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგ სიბრძნისმეტყველებით ტერმინებს: „ბაძვა“ („მართ მასვე ჰბაძვენ“), „სულთა ლხენა“, „შერთვა“, „ღათმობა“, ასევე შაირობის თეორიის „პირველი მიჯნურობა“, რომელიც არის „ტომი გვართა ზენათა“.

რუსთველის სიბრძნისმეტყველებით ტერმინთა ურთიერთგამსჭვალვისა და ურთიერთგანსაზღვრულობის პრინციპი „ვეფხისტყაოსანში“ ბევრად უფრო განცალკევებულია სიმბოლურ-ალეგორიული პლანის რელიგიურ-ფილოსოფიური ფენისგან, ვიდრე ეს დანტეს პოემაში გვხვდება, რადგან, თუკი „სალხინებელსა“ და „სამოთხეში“ დანტეს უშუალოდ განსწავლის ბეატრიჩე და ის, ფაქტობრივად, იმეორებს ქრისტიანული ღვთისმეტყველების არსებით კონცეფციებს, რუსთველთან ყოველი სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინი, მხატვრული, ესთეტიკური თვალსაზრისით, ბევრად უფრო „დამუშავებულია“, რადგან სულ მცირე, რუსთველი ყოველ ქრისტიანულ ტერმინს პარალელურ მხატვრულ აღსანიშნს უძებნის. მა-

გალითად, „ქება“ (ლიტურგიკული მნიშვნელობით) (ფს. 49:23; ფს. 49:7-14) – რუსთველთან არის „ლექსთა ვლენა“, „სალმრთო შაირობა“. ღვთისა და მოყვასის სიყვარული – რუსთველთან „მიჯნურობა“ (მღრ.რუსთველი სიტყვა „მიჯნურობას“, როგორც ტერმინს, იყენებს არა მარტო როგორც სალმრთო სიყვარულის – „ვთქვა მიჯნურობა პირველი“, ან როგორც ქალისა და მამაკაცის ამაღლებული ტრფობის, „მართ მასვე ჰბაძვენ, თუ ოდენ არ სიძვენ, შორით ბნდებიან“, აღსანიშნად, არამედ პოემაში ეს ცნება ზოგადადამიანური, მოყვასისადმი უანგარო სიყვარულის აღმნიშვნელია. ნადირობის შემდეგ ავთანდილის წარმატებით გახარებული როსტვეანის შესახებ რუსთველი გვეუბნება: „აქვს მიჯნურობა ამისი, ვითა ბულბულსა ვარდისა“ (81,3), ანუ როსტვეანს ისე უყვარდა ავთანდილი, როგორც ბულბულს – ვარდი, რაც პირველ რიგში აღმზრდელისა და აღსაზრდელის სიყვარულია და შემდეგ – პატრონყმური), „სუფევა“ – რუსთველთან არის „სულთა ღხენა“, ქრისტიანული „მსხვერპლი“ – რუსთველთან „დათმობა“, ზოლო სიბრძნესთან, ნათელთან, ღმერთთან ზიარება – „შერთვა“ („შერთვა ზესთ მწყობრთა წყობისა“). ეს პოზიცია არაა ორიგინალური, რადგან ხსენებული სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინები არაერთ რუსთველოლოგს განუმარტავს და ერთიანი რუსთველური სიბრძნისმეტყველებითი სისტემის კონტექსტში განუხილავთ.

„შერთვა ზესთ მწყობრთა წყობისა“ ღმერთთან შერთვის მნიშვნელობით აქვს განმარტებული ვიქტორ ნოზაძეს. ის მიიჩნევს, რომ დღენისეული სიტყვაა არა „წყობისა“, არამედ „მწყობისა“: „გარჩეული შაირი უნდა იკითხებოდეს ასე – მოგვცეს შერთვა ზესთ მწყობრთა მწყობისა¹... ეს ლექსი გადმოითარგმნება შემდეგ-

¹ იმისათვის, რომ „შერთვის“ სიბრძნისმეტყველებითი შინაარსი დააზუსტოს, ვ. ნოზაძე სიბრძნისმეტყველებით ტერმინს „მწყობრთა წყობისა“ გვთავაზობს, როგორც „მწყობრთა მწყობისა“, მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში იქნება ეს „მწყობრთა მწყობისა“, ანუ „მწყობრთა დამწყობ ღმერთთან“ შერთვის თუ „მწყობრთა წყობის“, ანუ ანგელოზთა დასების მნიშვნელობით, ინიციაციის არსი - ღმერთთან შერთვის მნიშვნელობით, მაინც არ იკარგება.

ნაირად: მოგვცეს შერთვა = შეერთება ზესთ = უმაღლეს მწყობ-
თან, ღმერთთან, რომელმაც მოაწყო „მწყობრნი“, ანუ მსოფლიოს
მთელი წყობაო“ (ნოზაძე 1954 : 371). იქვე ვ. ნოზაძე შერთვას
პირდაპირ უკავშირებს განწმენდის ცნებას (იხ. კარი მესამე, „ერო-
სი“ პლატონის, პლოტინის, პროკლოსის სწავლაში - ნოზაძე
1954 : 356-371).

მოცემული ტერმინები, ძირითადად, პროლოგის, ანდერძის,
ნესტანის წერილისა და პოემის სიუჟეტის სიმბოლურ-ალეგორიუ-
ლი პლანის რელიგიურ-ფილოსოფიურ ფენებშია თავმოყრილი.
რუსთველი, როგორც არეოპაგიტული მოძღვრების ერთ-ერთი
ადეპტი, ტერმინების გამოყენების დროს მრავალპლანიანობის (მრავალ-
პლანიანობა - იერარქიულად დაწყობილი მნიშვნელობების გა-
გებით) პრინციპის ერთგულია. შესაბამისად, რუსთველის პოემაში
იერარქიული მრავალპლანიანობით მოცემულია არა მარტო შაირობის
(სამი ლექსი), მიჯნურობის (სამი კატეგორიის სიყვარული)
სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინები, არამედ ზემოხსენებული პლა-
ტონური იერარქიულობის „ბაძვაც“ (შდრ. პლატონის საფეხურებ-
რივი ბაძვა - „მშვენიერი სხეულიდან - აბსოლუტური ჭეშმარი-
ტების ჭვრეტამდე“), რაც არეოპაგიტული ეთიკურ-ესთეტიკური
კატეგორიის „მიზეზთა“ კიბით მოცემული იერარქიის შერწყმას
წარმოადგენს.

შაირობისა და მიჯნურობის, როგორც რუსთველური ეთი-
კურ-ესთეტიკური კატეგორიების მრავალპლანიანობა, პროლოგში
განხილული შაირობისა და მიჯნურობის თეორიებშია წარმოდგენი-
ლი. ამის შესახებ ზემოთ ვიმსჯელებთ. შესაბამისად, რუსთველური
„ბაძვა“, მართალია, ერთხელაა ნახსენები პოემაში - მიჯნურობის
თეორიაში, როცა რუსთველი ქალისა და მამაკაცის ამაღლებულ
სიყვარულს პირველსახედ ღვთაებრივ სიყვარულს უსახავს („მართ
მასვე ჰბაძვენ“), თუმცა, ამის მიუხედავად, პროლოგში მიჯნურო-
ბის კოდექსის დეკლარირებით რუსთველი, ფაქტობრივად, სქემას
გვთავაზობს, თუ როგორ უნდა განზორციელდეს ბაძვა, რომელიც
კაცობრივ სიყვარულს ღვთაებრივამდე აამაღლებს, ღვთაებრივს მი-
ამსგავსებს - „ვთქვენ ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ზედე-
ბიან, მართ მასვე ჰბაძვენ, თუ ოდენ არ სიძვენ, შორით ბნდებიან“
(21,3;4).

რუსთველი თავის მიერვე ნახსენები ბაძვის მრავალპლანიან სიბრძნისმეტყველებით ტერმინს გვთავაზობს, რომლის მრავალწახნაგიან მნიშვნელობებს წარმოადგენს: „დათობა“, „შერთვა“ და „სულთა ღზენა“. მოცემული სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინებიდან ერთი გვხვდება როგორც ავთანდილის ლოცვასა და მის მიერ (ავთანდილის პირით) წარმოთქმულ ტექსტებში, ასევე პროლოგში, ესაა „დათობა“:

„აკლა გულსა ეტყვის: „დათობა ჰკვანდეს სიბრძნისა წყაროთა.

არ დავთმოთ, რა ვქნათ, სევდასა, მითხარ, რა მოუგვაროთა?

თუ ღზინი გვინდა ღმრთისაგან, ჭირიცა შევიწყნაროთა“
(720, 2-4);

„მე იგი ვარ, ვინ სოფელსა, არ ამოვჰკრეფე კიტრად ბერად, ვის სიკვდილი მოყვრისათვის თამაშად და მიჩანს მღერად; ჩემსა მზესა დავეთხოვე, გაუშვივარ, დავდგე მე რად! მას თუ დავსთმობ, სახლსა ჩემსა ვეღარ დავსთმობ ვისსა ვერად?“ (780)

„ილოცავს იტყვის: „მაღალ ღმერთო ხმელთა და ცათაო, ზოგჯერ მომცემო პატიჟთა, ზოგჯერ კეთილთა მზათაო, უცნაურო და უთქმელო, უფალო უფლებათაო, მომეც დათობა სურვილთა, მფლობელო გულის-თქმათაო!“
(803)

პროლოგში კი – „დათმოს წყენა მეფეთაგან, მისი ჰქონდეს რიდი, კრძალვა“ (27,4); მეორე ტერმინი გვხვდება მხოლოდ ანდერძში – „შერთვა“, ხოლო მესამე მხოლოდ პროლოგში – „სულთა ღზენა“. შესაბამისად, ანდერძის „შერთვა ზესთ მწყობრთა წყობისა“ იგივეა, რაც პროლოგისეული „სულთა ღზენა“, „საღმრთო საღმრთოდ გასაგონი“, „საქმე საზეო, მომცემი აღმაფრენათა“. ამ ტერმინების კავშირის წარმოჩენა რთულ ამოცანას არ წარმოადგენს, რადგან ეს საკმაოდ ნათლად აქვს რუსთველს გადმოცემული. ჩვენ მიერ ქვემოთ წარმოდგენილი მსჯელობა უშუალო

დასტურია რუსთაველის სიბრძნისმეტყველებით ტერმინთა ურთიერთგამსჭვალვის პრინციპისა.

პროლოგის მიხედვით, „სულთა ღხენისათვის“ საჭიროა „გამიჯნურებული გულით ველთა რბენა“, „ხორცთა დაწვა“ და „სამთა ფერთა საქებელთა“ მიმართ სწრაფვა („ჰლამის“). ასევე მათი (სამი ფერის, სამი იპოსტასის, სამების) ქება („ლექსთა ვლენა“), ანუ ცხონებისათვის („სულთა ღხენისთვის“) საჭიროა სიყვარულით სავსე გულით გაკეთებული საქმე, რომელიც „ველთა რბენას“, ანუ „დათმობას“ (მსხვერპლს – ბიჯანიშვილი 2005 : 97), ყოველივეზე უარის თქმას („ველთა რბენა“, იგივეა, რაც ზემოთ წარმოდგენილი სტროფების მიხედვით ყველაფრის დათმობა, ველად გაჭრა საგმირო საქმეებისთვის, რომელიც ავთანდილისთვის, პირველ რიგში, მოყვასის სიყვარულითაა ნაკარნახევი) გულისხმობს. ეს კი „ხორცთა დაწვისა“ და სამების ქების („სამთა ფერთა საქებელთა“), ღვთისადმი სწრაფვის („ჰლამის“) გარეშე არ აღსრულდება.

შემოქმედება, რომელიც სრულყოფილია, საღმრთოა და „საღმრთოდ გასაგონი“, მსმენელთათვის მარგია, ანუ შედეგად იწვევს სრულყოფისაკენ სწრაფვას, პიროვნული განვითარების სურვილს, რაც, ამავედროულად, მსმენელის („მსმენელთათვის დიდი მარგი“), მკითხველის, რეციპიენტის შემოქმედებით ძალებს აღძრავს, აამოძრავებს, ააქტივებს (შდრ. არისტოტელეს კათარზისი – შიში და თანაგრძნობა) და მას (მკითხველს, მსმენელს, რეციპიენტს) პოეტის შემოქმედებითი პროცესის თანაზიარს ხდის, რისთვისაც „საღმრთოდ“ დაწერილი „საღმრთოდვე“ შეიმეცნება („საღმრთო საღმრთოდ გასაგონი“). შესაბამისად, ამით დასაბამი ეძლევა ამაღლების, განვითარების, დახვეწისა და სრულყოფისაკენ (შდრ. პლატონის „მომწესრიგებელი“ მუზა) სწრაფვას. მიჯნურობა კი, როგორც ყველა კაცობრივი „საქმის“ მიზეზი, რადგან ის სიყვარულია, არის საზეო საქმე, იგივე საღმრთო საქმე, რომელიც, როგორც პირველი შაირობა და ნებისმიერი სხვა ადამიანური „საქმე“ („რაცა ვის რა ბედმან მისცეს...“), აღმაფრენის მომცემია, ეს კი იგივეა, რომ „შეერთო ზეციურ დასს“, „ზესთ მწყობრთა წყობას“, ანუ განიდმრთო და ანგელოზთა თანა აქებდე უფალს.

ავთანდილი ყოველივე ამის მიღმა შემეცნებით პროცესს ხედავს – „მით ვისწავლებით, მოგვეცეს შერთვა ზესთ მწყობრთა წყობისა“ – ესაა ინიციატია, საღმრთო სიბრძნის ჭვრეტა (შდრ. დანტეს „სამოთხის“ დასასრული), რაც იოანე ღვთისმეტყველის მიხედვით, შეუძლებელია სიყვარულის განხორციელების გარეშე (I იოანე 4:7,8).

მაშასადამე, განღმრთობა, ანუ ზეციურ წყობასთან (ანგელოზათა დასთან, მოზიემე ეკლესიასთან) შეერთება იგივეა, რაც ინიციატია, ღვთაებრივ სიბრძნესთან ზიარება, რაც სიყვარულით, ანუ ქმედითი რწმენით (შდრ. ავთანდილი - ქმედითი სარწმუნოების, ფილოსოფიური რწმენის სიმბოლო (ზ. გამსახურდია 1991 : 249; ხეცურიანი 2005 : 67) მიიღწევა, რადგან არც „ფილოსოფოსთა ბრძნობისა“ და არც სარწმუნოებრივი საკითხების განყენებული ცოდნა არაფრის მომტანია, თუ ამას არ ახლავს საქმე – [თუ] „არა ვიქმ, ცოდნა რას მარგებს, ფილოსოფოსთა ბრძნობისა“ (784,3), მაგრამ რუსთველი აქვე გვთავაზობს მეორე ფორმულას – თუ „ფილოსოფოსთა ბრძნობის“ ცოდნა არ გვარგებს, „მსმენელთათვის დიდი მარგი“ მაინც არის (შდრ. პროლოგის ტერმინი „მარგი“ და ანდერძის „ცოდნა რას მარგებს ფილოსოფოსთა ბრძნობისა“) საღმრთო სიბრძნე, რომელიც, ავთანდილის თქმით, არის „შერთვა ზესთ მწყობრთა წყობისა“, რომლითაც ვისწავლებით, ანუ რომელიც გვაძლევს ღვთის ცოდნას არა ფილოსოფიური შემეცნებით, არამედ ქმედითი რწმენით, სიყვარულიანი შემეცნებით: „ყოველი, რომელსა უყუარდეს, ღმრთისაგან შობილ არს და იცის ღმერთი. რომელსა არა უყუარდეს, მან არა იცის ღმერთი, რამეთუ ღმერთი სიყვარული არს“ (I იოანე 4 : 7,8).

უშუალო კაცობრივი ინტელექტუალური პროცესებითა და შემეცნებით ღვთის, როგორც აბსოლუტური არსის შეუცნობლობა ქრისტიანული ღვთისმეტყველების საერთო პოსტულატია. ამის დასტურია როგორც კატაფატიკური (მტკიცებითი), ისე აპოფატიკური (უარყოფითი) ღვთისმეტყველება. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, რუსთველური ბაძვა, განწმენდა და ინიციატია პირდაპირ უკავშირდება შუა საუკუნეების საღვთისმეტყველო არსებით პოსტულატს, თუმცა საინტერესო უნდა იყოს ამ ზოგადშუასაუკუნეობრივი ტენდენციის გამოვლინება დანტესთან.

ინიციატია ანუ ეპოპტა დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“

ვიდრე დანტე სამოთხის 24-ე და 27-ე ქების ტექსტში სრული დეკლარირებით წარმოადგენს თავის მრწამსს და აღიღებს სამებას – მამას, ძეს და სულიწმიდას, იგი რწმენისა და ღვთისგან გამოცხადებული ჭეშმარიტების გარეშე საღმრთო ჭეშმარიტების შეცნობას უარყოფს. ამას დანტე ბეატრიჩეს პირით გვეუბნება, როცა იგი დანტეს კითხვაზე ასე პასუხობს: „რადგანაც იცი, რის შეცნობაც აგრე გწაღია, თავათ შეიცავს უფსკრულების იღუმალე-ბას, რაც მოკვდავთათვის მუდამ რჩება თვალმიუწვდენი“ (სამოთხე, ქება XXI). ბეატრიჩეს პასუხი სრულად:

„ღვთაების სხივმა მე დამადგა მოწყალე თვალი,
ჩასწვდა ნათელში, სადაც ვიყავ დავანებული,
ამადაც ვიწვი სიხარულით გულანთებული,
მან აღმაზევა და მიტომაც ვხედავ სათავეს
უზეშთაესის, მარადჟამულ ძალმოსილებას.
აჰა, მიზეზი ჩემი ეგ ზომ აღტყინებისა,
რადგან რამდენად სული ჩემი უზადო ქმნილა,
იმდენად უფრო მაცისკროვნებს ნათლის სამოსი.
ვისაც არ ჰკითხავ აქ შემომხვდარ ნეტართა შორის,
თუნდ სერაფიმი, ვინც თავათ ჭვრეტს სახეს უფლისას,
ვერვინ მოვიგებს შენს კითხვაზე დაბეჯითებით,
რადგანაც იცი, რის შეცნობაც აგრე გწაღია,
თავათ შეიცავს უფსკრულების იღუმალე-ბას,
რაც მოკვდავთათვის მუდამ რჩება თვალმიუწვდენი.
როს მომაკვდავთა სამყაროში კვლავ მიბრუნდები,
აუწყე კაცთა, ნურვინ ცდილობს, რომ გადალახოს
გონებისათვის შეწერილი მაღალი მზღვარი.
აქ თუ გონება ნათელია, მანდ ის კვამლია,
თავათ განსაჯე, რაც არ უწყის აქ ცისიერმა,
იმ სამყაროში ვინ შეიძლებს იმის შეცნობას.“

(სამოთხე, ქება XXI).

მოცემული ტექსტი ცხადყოფს, რომ დანტეს ეპოპტა, რომლის კულმინაციას პოემის დასასრული წარმოადგენს („ძალი მოაკ-

ლდა ფანტაზიას ჩემსას ანაზღად, მაგრამ წადილი, ნებისყოფა ჩემი შეირხა, როგორც ბორბალი, სიყვარულით მძლავრად დაძრული, იმ სიყვარულით, რაც აბრუნებს მზეს და ვარსკვლავებს.“ – ქება 33-ე), არის ვიზუალიზებული, დასურათხატებული აღქმა იმ შინაარსისა, რასაც თანაბრად გულისხმობს, როგორც რუსთველური ინიციაცია – „შერთვა“, ისე დანტესეული ინიციაცია – ეპოპტა.

რუსთველური „დათმობა“, „თავისა დაღება“, „სახელის მოხვეჭა“ და „ანდერძი“

რუსთველურ „შერთვას“ – ქმედით, აღსრულებულ ბაძვას, რომელიც „განწმენდის“ – სრულყოფის, ვნებათაგან, ამაო საზრუნავისგან დაცლის და ღმერთთან შესახვედრად გამზადების შინაარსს გულისხმობს, მოეძეება კიდევ ერთი ნიშნული ასპექტი, რომელიც იდენტურია „ვეფხისტყაოსნის“ სიბრძნისმეტყველებითი სისტემის ისეთი კატეგორიებისა და ცნებებისა, როგორცაა „დათმობა“, „თავისა დაღება“, „სახელის მოხვეჭა“ და „ანდერძი“.

„შერთვა“, განღმრთობა, ინიციაცია, ეპოპტა ვერ განხორციელდება მსხვერპლის გარეშე. დანტესთან პიროვნული მსხვერპლის პარადიგმული სახე სატრფოსთან შეხვედრის მოტივით იმქვეყნად, საიქიოში „გამგზავრება“ და „ჯოჯოხეთად შთასვლა“ (ჯოჯოხეთი, ქება IV, 52-61). საღმრთო მსხვერპლისა კი, ქრისტეს მიერ „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“.

რუსთველური მსხვერპლის სიმბოლურ-ალეგორიული, მხატვრული ასახვა, ერთი მხრივ, ესთეტიზებულია პერსონაჟთა ურთიერთთავგანწირვის ფორმით, მეორე მხრივ, სიბრძნისმეტყველებითად სისტემატიზებული. პირველ რიგში, რუსთველური მსხვერპლის ესთეტიკა სიკვდილის ესთეტიზებულ სიმბოლოსთანაა შერწყმული, რაც განსაკუთრებით ღიად და ცხადად ვლინდება ავთანდილის ანდერძში.

ავთანდილი სიკვდილისთვის მზად არის, თანახმაა, რომ ამ საქმეს, მოყვასის დახმარებას სიცოცხლე შესწიროს:

„მერმე ვიშიშვი, მეფეო, თქვენად კადრებად ამისად;
სცთების და სცთების, სიკვილსა ვინ არ მოელის წამისად;
მოვა შემყრელი ყოველთა ერთგან დღისა და ღამისად,
თუ ვერა გნახე ცოცხალმან, ყოფამცა მქონდა ჟამისად“. (795)

მსხვერპლი, რომელიც ავთანდილმა გაიღო, არის სიყვარული სიყვარულის სანაცვლოდ, სიცოცხლე სიცოცხლის სანაცვლოდ, რომლის იპოდემური სახე მაცხოვრის მსხვერპლია. ავთანდილი თინათინისადმი სიყვარულს მსხვერპლად სწირავს მოყვასისადმი (ტარიელისადმი) სიყვარულს არა იმიტომ, რომ მეორე პირველზე აღმატებულია, არამედ იმიტომ, რომ მისი ზნეობრივი კოდექსი, მიჯნურობის დაუწერელი კანონი ამას მოითხოვს. ის მსხვერპლად¹ სწირავს საკუთარ სიცოცხლეს, რათა ტარიელი დაუბრუნოს ამ ცხოვრებას და ამას აკეთებს არა იმიტომ, რომ ავთანდილის სიცოცხლე ნაკლებ ღირებულია ვიდრე ტარიელისა, არამედ ამით ავთანდილი საკუთარ სიცოცხლეს უფრო მეტ ღირებულებასა და მნიშვნელობას ანიჭებს და მას საღმრთო მსხვერპლის (მაცხოვრის მსხვერპლი რუსთველური „დათმობის“ იპოდემია) სიდიადემდე ამაღლებს: „სჯობს სახელისა მოხვეჭა, ყოველსა მოსახვეჭველსა!“ (793,4). „სახელის“ მოხვეჭა აქ პოპულარობას არ ნიშნავს, არამედ საუბარია იმგვარი სახელის დამკვიდრებაზე, რომელიც ღირსებასთანაა საძულადმოდ შერწყმული. ეს კი შეუპოვარი, სიკვდილის პირისპირ უშიშრად მდგარი გმირისგან აღსრულებდა. ასეთია ქრისტე და მას ჰბაძავენ რუსთველის პერსონაჟებიც:

¹ საღმრთო მსხვერპლი მთელი ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ცენტრალური სიბრძნისმეტყველებითი კატეგორიაა, ცენტრალური მისტიკური მოვლენაა და მასთან სიბრძნისმეტყველებითი კავშირის გარეშე რუსთველის ტერმინების ურთიერთგანმსჭვალვისა და ურთიერთგანსაზღვრულობის პრინციპი, რომელიც დასაბამს შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობის ესთეტიკიდან იღებს, აზრს კარგავს.

„ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა გზა ვიწრო, ვერცა კლდოვანი;
მისგან ყოველი გასწორდეს, სუსტი და ძალგულოვანი;
ბოლოდ შეყარნეს მიწამან ერთგან მოყმე და მსცოვანი.
სჯობს სიცოცხლესა ნადრახსა სიკვდილი სახელოვანი!“

(794)

ავთანდილი აღასრულებს უმთავრეს სიბრძნეს, რომელიც არის „ფილოსოფოსთა ბრძნობაზე“ უარის თქმა, და თუ როსტევა-ნი სიმბოლოა ფილოსოფიური სიბრძნისა (ზ. გამსახურდია 1991 : 256; 257), მაშინ გასაგებია რას გულისხმობს არაბი სპასპეტი, როცა მეფეს მიმართავს: „რაზომცა სწყრები, შემინდევ შეცვლა თქვენისა მცნებისა!“ (788,1). აქედან გამომდინარე, ავთანდილი ფილოსოფიური სიბრძნის მიღმა მოქმედებს (შდრ. მთელი შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობა, ეს იყო ანტიკური ფილოსოფიის ალტერნატიული სიბრძნისა და ესთეტიკის დამკვიდრების მცდელობა, რაც, თავისი არსით, ამ ორი ეპოქის სინთეზსაც გულისხმობდა), „არა ვიქმ, ცოდნა რას მარგებს ფილოსოფოსთა ბრძნობისა?“ (784,3). ესაა ქმედითად აღსრულებული, უფრო აღმატებული სიბრძნე: „მით ვისწავლებით, მოგვეცეს შერთვა ზესთ მწყობრთ წყობისა.“ (784,4).

მაშასადამე, ეს სიბრძნე ღვთისადმი სწრაფვას, ანუ „ზეციურ წყობასთან შერთვას“ გულისხმობს, რაც, როგორც აუცილებლობას, მსხვერპლსაც გულისხმობს, ანუ ყოველივეს დათმობას:

„ამას მოსთქმიდის ტირილით ცრემლისა დასაღვართა,
კვლა გულსა ეტყვის: „დათმობა ჰგვანდეს სიბრძნისა წყაროთა.
არ დავთმობ, რა ვქმნათ, სევდასა, მითხარ, რა მოუუგვართა?
თუ ღზინი გვინდა ღმრთისაგან, ჭირიცა შევიწყნართა.“ (720)

(შდრ. „ღზინი“ - „სულთა ღზენა“ - სუფევა, რომლის საწინდარია „შესაწყნარებელი ჭირი“, ანუ „დათმობა“, მსხვერპლი, თავგანწირვა, თავდადება). აქედან გამომდინარე, „დათმობა“ (მსხვერპლი) ჰგავს სიბრძნის წყაროს. „დათმობა“ არის სიცოცხლის გაძღება, მისთვის (ღვთისთვის, მოყვასისთვის - თ.ბ.) თავისა დადება“ (721,2). „დათმობა“ ის თავგანწირვა ყოფილა, რომე-

ლიც სიბრძნის წყაროს ჰგავს და „ფილოსოფოსთა ბრძნობას“ უპირისპირდება. თავად ავთანდილი საკუთარ ქტევას „თავდადებას“ უწოდებს: „დრო დამიც ჩემგან მისლვისა, მითქვამს დადება თავისა“ (696,3). რუსთველის სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინი „თავისა დადება“ პარადიგმა სახარებისეული „სულისა დადებისა“ (მარკოზ. 8 : 34-37). შესაბამისად, ავთანდილისა და ტარიელის ურთიერთთავგანწირვა (ტარიელმა თავგადასავლის მშობით ასევე დიდი საფასე გაიღო), ურთიერთმსხვერპლი (ჯვარცმა), რაც კონცეპტუალურად ანდერძშია წარმოდგენილი, არის პროლოგისეული მიჯნურობისა და შაირობის თეორიების შევსება („სიყვარული აღგვამალღებს“) სიბრძნისმეტყველებითი ტექსტით, რომ ბაძვა (შემოქმედება, „საზეო საქმე“), განწმენდა („შერთვა“) და ინიციაცია („სულთა ღზენა“) წარმოუდგენელია მსხვერპლის („დათმობის“) გარეშე.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პოემის სიუჟეტის სიმბოლურ-ალეგორიულ შრეებში გადმოცემული რელიგიურ-ფილოსოფიური პლანი – რუსთველის ალეგორიის ასევე მრავალგანზომილებიანი ფუნქციონდანი გამომდინარე (მრავალგანზომილებიანი, მრავალპლანიანი არის არა მარტო რუსთველური სიმბოლო ან ცნება, არამედ ალეგორიაც), ხვარაზმმას ძის მკვლელობის ამბის რელიგიურ-ფილოსოფიური ასპექტით განხილვის საშუალებას გვაძლევს. ეს კი, პოემაში „კარვის“ სიმბოლური მნიშვნელობის, ქრისტიანულ საღვთისმეტყველო ტერმინოლოგიაში ცნება „უსისხლო მსხვერპლის“ გათვალისწინებით, ლიტურგიკული მსხვერპლის წინასახეს – ძველათქმისეული „კრავის“, სიმბოლოს უკავშირდება (სულავა 2009 : 81-91). აქედან გამომდინარე, პოემაში საღვთისმეტყველო „მაცხოვრებელი მსხვერპლის“ კატეგორია მოცემულია სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინებით (მაგ: „დათმობა“), ასევე მრავალგანზომილებიანი ალეგორიების ფუნქციონით (მაგ. ნესტან-დარეჯანის სულიერი ღვაწლი - მსხვერპლი, როცა ის ტარიელს სთხოვს, „წადი, ინდოეთს მიმართე, არგე რა ჩემსა მშობელსა, მტერთავან შეიწირებულსა, ყოვლგნით ზელაუპყრობელსა“ (1297,1;2) და ამით საკუთარ თავს მსხვერპლად სწირავს სატრფოს და სამშობლოს სიყვარულს, ასევე თავის მოვალეობას (თამარი ნესტან-დარეჯანის პროტოტიპია). მაშასადამე, ხვარაზმმას ძის „უსისხლოდ“ მოკვლის ამბავი, როგორც ალეგორია, სხვა ას-

პექტების გარდა (პოლიტიკურ-იდეოლოგიური, ისტორიული და ა.შ.), ლიტურგიკული „უსისხლო მსხვერპლის“ ბიბლიური იპოდემის (პასექის კრავის) მნიშვნელობის მატარებელია (**მდრ. ზ. გამსახურდია 1991**).

ასეთია რუსთველის რელიგიურ-ფილოსოფიური, ეთიკურ-ესთეტიკური ტერმინების ურთიერთგანმსჭვალვის, ურთიერთგანსაზღვრულობის პრინციპი და რუსთველური ბაძვის, განწმენდისა და ინიციაციის იდენტიფიკაცია პოემის სიბრძნისმეტყველებითი ესთეტიკის მიხედვით.

სიმბოლურ-ალეგორიული ხერხის აღმნიშვნელი ცნებები რუსთველის პოემაში. რეალურ-ისტორიულია და წარმოსახვითის შერწყმა, როგორც რენესანსული იმაჟინიზმის საფუძველი

რუსთველის პოემის ერთ-ერთი გამორჩეული ნიშანი არის იმაჟინიზმი, წარმოსახვითი, გამოგონილი სიუჟეტი, რაც საშუალებას გვაძლევს, დანტეს „ღვთაებრივი კომედიისგან“ განსხვავებით, „ვეფხისტყაოსანს“ პოემა-რომანი ვუწოდოთ (**არაბული 2013 : 31**). შესაბამისად, მასში წარმოსახვითი სიუჟეტით გადმოცემული ამბავი შესაძლებლობას გვაძლევს, სწორედ სიმბოლურ-ალეგორიული მეთოდის გამოყენებით მისი რამდენიმე პლასტი გამოვყოთ, რაც, თავის მხრივ, ასევე ამბავს წარმოადგენს, ოღონდ სიმბოლურ-ალეგორიული მეთოდის საშუალებით ირიბად, „შეფარვით“ თქმულს, რომლის ამოკითხვაც მხოლოდ ქარაგმების გაშიფრვის შემდეგ შეიძლება. ვეფხისტყაოსანში მოთხრობილი ამ „რამდენიმე ამბის“ აღმნიშვნელია რუსთველოლოგიაში უკვე კარგად ცნობილი ტერმინი, რომელიც პოემაში რელიგიურ-ფილოსოფიურ, ისტორიულ-პოლიტიკურ, წარმოსახვითსა და ავტობიოგრაფიულ ფენებს ცალ-ცალკე გამოყოფს. პოემაში ამგვარი ქარაგმების ძიების საფუძველს იძლევა უშუალოდ ტექსტში თავად ავტორის მიერ მოცემული ტერმინების მნიშვნელობა.

პოემაში სიმბოლურ-ალეგორიული მეთოდის გამოყენების აღმნიშვნელი ტერმინებია: „შეფარვით თქმა“; „გრძელი სიტყვის მოკ-

ლედ თქმა“ (იხ. ქ. ბეზარაშვილი - „მიფარულება და ლაკონურობა“ - **ბეზარაშვილი 2004 : 260-267**), რომლებიც სიმბოლურ-ალეგორიული მეთოდის ორი არსებითი კატეგორიაა. შესაბამისად, „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამაღ კარგი.“ (**12,4**), ეს დებულება, მიუხედავად იმისა, რომ ამ აფორიზმში რუსთველი ეპიკური ჟანრის უპირატესობაზე ამახვილებს ყურადღებას, მხოლოდ ტექსტის სიგრძე-სიგანეს, ჟანრის მიკუთვნებულობას არ გულისხმობს, არამედ „ლაკონურობისა და მიფარულების“ მეთოდის უპირატესობასაც აღნიშნავს; „საღმრთოდ გასაგონობა“ (**ზ. გამსახურდია 1991 : 54**); „საქმე დაფარული“ - ღრმა და ძნელად სათქმელი საზრისის („ამა საქმეს დაფარულსა ბრძენი დიუნოს გააცხადებს“ - **1481,1**) ბევრად მარტივად „მოკლე“ ანუ სახისმეტყველებითი, სიმბოლურ-ალეგორიული ფორმით თქმას ნიშნავს; „სპარსული ამბავი“, რომელიც ქართულადაა გადმოთარგმნილი, გადასხვაფერებული, ფერიცვალებული, მეტამორფოზულია.

„სპარსული ამბის“ მნიშვნელობის მხოლოდ ისტორიულ-პოლიტიკური რაკურსით ინტერპრეტირება გამართლებულად არ მიმაჩნია, მიუხედავად იმისა, რომ აბსოლუტურად ვეთანხმები პოზიციას, რომ ამ სიტყვის ერთ-ერთ მნიშვნელობად დგმა ბატონიშვილის წინააღმდეგ დესპოტური შურისგების მეტამორფოზულად გადმოცემა უნდა ვიგულოთ (**გუგუნავა 2012 : 91, 92**). დემნას აჯანყება რუსთველის მრავალპლანიანი პოემის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფენაა, თუმცა არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ რუსთველური ცნება, რუსთველური თქმა, რუსთველური სტროფი, რუსთველის ნებისმიერი მხატვრული კატეგორია პოლისემიურია (**წერეთელი 2012 : 73**). „ვეფხისტყაოსნის“ სიტყვის, აზრის, შინაარსის, ცნების, სიბრძნისმეტყველებით-მხატვრული კატეგორიის, სიუჟეტის, სიმბოლოს, პერსონაჟთა სახეების მრავალწახნაგურობა რუსთველის უბადლო ტალანტის დასტურია. შესაბამისად, მათი მხოლოდ ერთადერთ მნიშვნელობაზე უაპელაციოდ დაყვანა გამართლებულად არ მიმაჩნია. ამის დასასაბუთებლად რუსთველოლოგია, ვახტანგ მეექვსეიდან ვიდრე დღემდე, უამრავ მყარ არგუმენტს შეიცავს. პროფ. ნ. სულავა რუსთველური სიმბოლოების მრავალპლანიანობის შესახებ წერს: „მითოსური, რელიგიური, ფილოსოფიური და ლიტერატურული თვალსაზრისით, მღვიმეს, გამოქვაბულს და

უდაბნოს განსაკუთრებული ფუნქცია აკისრია. „ვეფხისტყაოსანში“ გამოქვაბული და უდაბნო მრავალმხრივ აღუზიას და სიმბოლოს წარმოადგენენ: ბიბლიურს, მითოლოგიურს, ფილოსოფიურს, ისტორიულს, ლიტერატურულს, ჰაგიოგრაფიულს. ისინი ამბივალენტური მნიშვნელობისაა, ვინაიდან ერთდროულადაა დადებითი და უარყოფითი ფუნქციებით აღჭურვილი“ (სულავა 2009 : 53).

ასევე ძლიერ არგუმენტად შეგვიძლია მოვიშველიოთ სულმნათი რ. სირაძის მსჯელობა მხატვრული ენის, როგორც მრავალწახნაგოვანი ფენომენისა და რუსთველური მხატვრული კატეგორიების პოლისემიურობის შესახებ (სირაძე 2012 : 40,41). აქ მრავალწახნაგურობის, პოლისემიურობის კატეგორია რუსთველურ სიმბოლოებს, მხატვრულ სახეებსა და პოემის პერსონაჟებს მიეწერება. ჩვენ ეს რუსთველური ენის ზოგად თავისებურებად მიგვაჩნია და მით უმეტეს, პოემის ამბად ნაგულისხმევი „ამბავი სპარსული“, რომელიც „ქართულადაა ნათარგმანები“, ისტორიულ-პოლიტიკურ მნიშვნელობამდე რომ დავიყვანოთ, ეს იგივე იქნებოდა, პოემის სიუჟეტის მრავალპლანიანი ფაქტურა (კარიჭაშვილი 2011 : 44), რომელიც ისტორიულის პარალელურად რელიგიურ-ფილოსოფიურ, მითოლოგიურ-ფოლკლორულ, ლიტერატურულ და ა.შ. მნიშვნელობებს მოიცავს, გაუაზრებლად შეგვეკვეცა, დაგვევიწროებინა. მართალია, დემნა უფლისწულის პროტოტიპი ტარიელიცაა (ფარსადანის წინააღმდეგ ამბოხი), ავთანდილიც (როსტევეანის აღზრდილი) და ფრიდონიც (ბიძა და ბიძაძენი ფრიდონს პაპის ნაბოძებ კუნძულს ეცილებიან), მაგრამ, თუკი „ამბავი სპარსული“ თავისი არსით განზოგადებული ტერმინია და პოემაში მოთხრობილ ამბავს გულისხმობს (და არა ამბის რომელიმე ნაწილს, თუნდაც დემნას აჯანყებას), ის კი მხოლოდ ისტორიულ-პოლიტიკურ მნიშვნელობაზე დაიყვანება, მაშინ სრულიად გაუგებარია რუსთველის პერსონაჟების პროტოტიპებად წმ. გიორგის, დავით სოსლანის, სხვა წმინდანებისა და ასევე ღვთაების გამოცხადება (სირაძე 2012 : 50,51).

„ესე ამბავი სპარსული“ – აქ სიტყვა „სპარსული“ ატრიბუტია, ანუ პოემაში გადმოცემული შინაარსის, პოემაში მოთხრობილი ამბის თვისობრიობის აღმნიშვნელია. ე.წ. „აღორძინების ხანის“ ქართულ ლიტერატურაში „ვეფხისტყაოსანს“ „სოფლის ზღაპარი“

ეწოდებოდა, რაც გარდა იმისა, რომ პოემის ფაბულიდან გამოდინარე, „ვეფხისტყაოსნის“ ამბავს ჯადოსნური (ფანტაზიური/წარმოსახვითი/იმაჟინური) ზღაპრის ფოლკლორულ კატეგორიას მიაკუთვნებს (**კარბელაშვილი 2012:13,14**), ამავდროულად – რაინდული რომანის მხატვრულ კონსტრუქციასაც აღნიშნავს (**იმედაშვილი 1968 : 242, 243**). „ვეფხისტყაოსნის“ ალეგორია ასევე „შესაქმის ამბის“ მნიშვნელობითაცაა ინტერპრეტირებული (**გონჯილაშვილი 1999; სულაგა 2005 : 157-167**), რაც ადამიანის ცოდვით დაცემისა და კვლავ აღდგომის შესახებ მხატვრულ, პოეტურ თხრობას გულისხმობს.

ამის შესახებ ზ. გამსახურდია წერს: „ტარიელი და ნესტანი დაცემულ ადამ და ევას განასახიერებენ, რომელნიც არიან მატარებელნი ცოდვისა... კაცობრიობის ცოდვების გამოსყიდვის ერთადერთი გზაა... განწმენდისა და კათარზისის გზა, რომელსაც გადიან ნესტანი და ტარიელი მამისეული სამეფოს, ინდოეთის (სამოთხის) დაკარგვის შემდეგ. მათი სულიერი ევოლუცია ამ ტანჯვის შედეგად იწვევს მათ კვლავ აღზევებას, აღდგომას და ინდოეთის (სამოთხის) კვლავ დაბრუნებას. ამ შემთხვევაში ეს ევოლუცია ანუ ინიციაცია მთავარი გმირისა, ტარიელისა სიმბოლურად წარმოდგენილია მის მიერ ნესტანის ძებნით, ქაჯეთის აღებითა და ნესტანის გამოხსნით, ისევე როგორც ამას ადგილი აქვს რაინდულ რომანებში“ (**ზ. გამსახურდია 1991 : 335**).

„სპარსული“, როგორც პოემაში მოთხრობილი ამბის თეოსობრიობის გამომხატველი („ესე ამბავი სპარსული“) სასურველი იქნება ბევრად ზოგადი მნიშვნელობით განვმარტოთ, როგორიცაა „უარყოფითი“, „არაქრისტიანული“ (პოემის პერსონაჟები მუსულმანები არიან და შესაბამისად, ეს ატრიბუტი პოემის სიუჟეტით გადმოცემული ამბის მუსულმანურობასაც უნდა აღნიშნავდეს, თუმცა ეს ამბავი „ქართულადაა ნათარგმანები“, რადგან ამავდროულად მისი პერსონაჟები „ტკბილქართულნი“ ანუ ქრისტიანები არიან), „ურჯულო“ (ძველი ქართული ენა საკუთარი სახელების განზოგადების თვისებითაც გამოირჩევა: „ალაფობდეს საჭურჭლესა მისსა ვითა ნათურქალსა“ [55,1], აქ „ნათურქალი“ განზოგადებული სიტყვაა და უშუალოდ „თურქს“ არ უკავშირდება, არამედ, ერის მეხსიერებითა [ენა როგორც ერის მეხსიერება] და XI საუკუნის 80–

იანი წლების „დიდი თურქობის“ გამოცდილებით, ის განზოგადებული მნიშვნელობისაა. ისევე როგორც „მუშანიკის წამების“ „კაცი იგი სპარსი“, აქ სიტყვა „სპარსი“ მხოლოდ ამ პერსონაჟის წარმომავლობას არ აღნიშნავს, არამედ – მის მზაკვრობას, უარყოფითი თვისებების მატარებლობას – **მეტრეველი 2000 : 37**), „უკანონო“, „ავი“ (მდრ. „სპარსული ამბავი“ დემნა უფლისწულის დასჯას გულისხმობს... საქართველოში დატრიალებული სისხლიანი სპარსული ამბავი 1176–1177 წლებისა... რუსთველმა სპარსული ამბის უარყოფით დაგმო, – **გუგუნავა 2012 : 94**), „არასჯულისმიერი“, „ღვთისმგმობი“ და ა.შ. რუსთველმა წარმოგვიდგინა, როგორც „ქართულად ნათარგმანები“ ანუ მეტამორფოზული, რჯულისმიერი, წაღმა, გადმოქართულებული, გადმოქრისტიანებული ფორმით.

ზემოთ ჩამოთვლილ უარყოფით მნიშვნელობათაგან ერთ-ერთი, ბიბლიურ–სარწმუნოებრივი ასპექტი, არაერთ რუსთველოლოგს განუხილავს (ზ. გამსახურდია, ნ. სულავა, ლ. წერეთელი, ნ. გონჯილაშვილი) და მათ შორის ყველაზე თვალსაჩინო, ზ. გამსახურდიას ვერსია, ზემოთ წარმოვადგინეთ, ხოლო ისტორიულ–პოლიტიკური ასპექტი დეტალურად განიხილეს მ. კარბელაშვილმა, თ. ერისთავმა, რ. პატარიძემ, ლ. გუგუნავამ, ლ. ხეცურიანმა და სხვა ავტორებმა.

რუსთველური ამბის, როგორც პოემის მთავარი შინაარსის, როგორც ერთი მთლიანი იგავის, თუმცა მრავალპლანიანისა და მრავალწახნაგოვნის შესახებ ზ. გამსახურდია წერს: „აი, სწორედ ამის გამო (იგულისხმება ტარიელისა და ნესტანის თავგადასავლის განზოგადება, ადამ და ევას ჩათვლით, მთელი კაცობრიობის ბიბლიური ისტორიისა: შესაქმე, დაცემა, გამოხსნა–გამოსყიდვა, ძღვევა, აღდგომა, მეორედ მოსვლა, მარადიული სუფევა – თ.ბ.) „ვეფხისტყაოსანს“ ე.წ. „აღორძინების ხანის“ ლიტერატურაში ეწოდება „სოფლის ზღაპარი“. რას უნდა ნიშნავდეს ასეთი გამოთქმა? „ზღაპარი“ ძველ ქართულ ენაზე „მითსაც“ ნიშნავს („ელლინთა ზღაპრობანი“), ე.ი. „ვეფხისტყაოსანი“ განიხილებოდა როგორც მითი სოფლის შესაქმის შესახებ, ადამიანის ცოდვითდაცემისა და კვლავ აღდგომის შესახებ. ასეთი ტრადიცია უთუოდ პოემის შექმნის ეპოქიდან მომდინარეობდა... „სოფლის ზღაპარი“, ანუ მითი მოცემუ-

ლია თავად ბიბლიაში, შესაქმის წიგნში, ხოლო რუსთველი გვაძლევს მის მხატვრულ ინტერპრეტაციას, ისევე როგორც რაინდული რომანების ავტორები, გოეთე „ფაუსტში“ და მილტონი თავის პოემებში“ (ზ. გამსახურდია 1991 : 335,336).

ამავე საკითხითაა დაინტერესებული რუსთველოლოგი ლ. ხეცურიანი, რომელიც „ვეფხისტყაოსანში“ წარმოსახულისა და ისტორიულის, ალეგორიულისა და რეალურის შერწყმის შესახებ წერს: „ალეგორიულისა და რეალურის შერწყმა-ჰარმონიზაცია დიდ მწერალთა ხვედრია მხოლოდ, მათი განმარტება კი ჭეშმარიტ ლიტერატორებს ხელეწიფებათ. სწორედ ორგვარი წაკითხვის, გარეგანი და შინაგანი აღქმის არსებობის აუცილებლობაზე საუბრობს „დავითნის“ განმარტების წინასიტყვაობაში ეფრემ მცირე“ (ხეცურიანი 2005 : 72).

შესაბამისად, აზრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, რუსთველოლოგთა შორის, ნიკო მარის, ასევე დ. კარიჭაშვილისა და რამდენიმე მეცნიერის გარდა, თითქმის არავინ უარყოფდა, რომ „ამბავი სპარსული“ მეტაფორაა და უარყოფითი შინაარსის შემცველ ამბავს გულისხმობს, რომელიც რუსთველმა „ქართულად გადმოთარგმნა“, ანუ მისი ტრანსფორმირების, ფერისცვალების, მხატვრული მეტამორფოზის მოწმედ გვაქცია. შესაბამისად, პროლოგის მე-9 სტროფის ეს სტრიქონი რუსთველის მიერ ალეგორიული მეთოდის გამოყენების ერთ-ერთი ცხადი დასტურია. რუსთველოლოგთა შორის აზრთა სხვადასხვაობას ზემოჩამოთვლილი („ურჯულ“, „უკანონ“, „ავი“ და ა.შ.) ზოგადი მნიშვნელობების (მათი საერთო მახასიათებელია „უარყოფითი“) კონკრეტული რაკურსით ინტერპრეტირება იწვევს. თუკი ნაწილი „სპარსულ ამბად“ დემნას დასჯის სისასტიკესა და იმ ეპოქის დესპოტიზმს განიხილავს (დარცმელიძე 2005 : 121,122), რომელიც რუსთველმა პოემაში „ქართულად გადმოთარგმნა“, ანუ დემოკრატიულ, პროგრესულ, არადესპოტურ, ტოლერანტულ და ქველ საქმედ აქცია, „გარდათქვა“ და „საქმე ქმნა საჭოჭმანო“, სამაგიეროდ, რუსთველოლოგთა მეორე ნაწილი „სპარსულ ამბავს“ მუსულმანურ ატმოსფეროში განვითარებული მოვლენების შესახებ თხრობის აღმნიშვნელ მინიმუმბად მიიჩნევს, რომელიც „ქართულად გადმოთარგმნას“, ანუ ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მიხედვით განმარტებას საჭი-

როებს, ხოლო რუსთველოლოგთა ასევე მნიშვნელოვანი ნაწილი „სპარსული ამბის ქართულად თარგმანებას“ სამოთხისმიერი ცოდვით დაცემის - სპარსული, ურჯულო ამბის - ქართულად, ანუ ქრისტიანულად გადმოთარგმნას, აღდგომის, ამაღლების, ძლევის, ჯოჯოხეთის წარტყვევნისა და მარადი სუფევის შესახებ ამბად „გარდათქმას“, „ლექსად გარდათქმას“, ბიბლიური ამბის გამხატვრულების აღმნიშვნელ ქარავმას უწოდებს.¹

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჩვენი მსჯელობისთვის უმთავრესი დასკვნაა ის, რომ რუსთველი თავად ადასტურებს, მკითხველს თავად მიანიშნებს ალეგორიული მეთოდის გამოყენების შესახებ და შესაბამისად, პოემის მხატვრულ-სიბრძნისმეტყველებითი კატეგორიების პოლისემიურობა „ვეფხისტყაოსანში“ წარმოსახულისა და ისტორიულის, ალეგორიულისა და რეალურის შერწყმის საფუძველზე მიუთითებს.

* * *

დანტესა და რუსთველის შემოქმედების საერთო მახასიათებლებისა თუ განმასხვავებელი ეროვნული ტენდენციების ურთიერთშეპირისპირებითი ინტერპრეტაციის დროს საკმაოდ ბევრი მნიშ-

¹ სპარსული დედნის, ან პოემაში მოთხრობილი ამბის სპარსული ლიტერატურული ანალოგის შესახებ რუსთველოლოგიური კონცეფციების სასარგებლოდ უნდა ითქვას, რომ შუა საუკუნეებში დამკვიდრებული ტრადიციის მიხედვით, ამბის ზუსტი ანალოგის ნაცვლად მისი ინტერპრეტირებული ვარიანტის გადმოთარგმნა ხდებოდა. საგულისხმოა, რომ „ამბავი ტრისტანისა და იზოლდასი“ არაერთ მკვლევარს აღმოსავლური „ვისრამიანის“ დასავლურ ინტერპრეტაციად მიუჩნევია. შესაბამისად, რადგან რუსთველიც ახსენებს „ვისრამიანს“, „იგი ჭირი არ უნახავს არც რამინსა, არცა ვისსო“, შესაძლებელია პოემაში „ვისრამიანის“ გავლენით შექმნილი ფენების მოძიება, თუმცა მთელ პოემაში მოთხრობილი ამბის სრული ანალოგის ძიება სპარსულ ლიტერატურაში მართებულად არც ჩვენ მიგვაჩნია.

ვნელოვანი საკითხი შეიძლება გამოცალკევდეს, მაგრამ ჩვენ ზემო-
განხილული თემები ვარჩიეთ.

დასასრულ უნდა ითქვას, დანტეს მიერ „ღვთაებრივ კომედი-
აში“ თვითწარდგენას, რომელიც ამავედროულად პოეტის მხატვრუ-
ლი თვითშეფასებაცაა, რომაული ძლევამოსილების იერი დაჰკრავს.
მაშინ როცა, რუსთველური თვითწარდგენა და დამოკიდებულება
საკუთარი პერსონის მიმართ ქართული გარინდული სულიერებითა
და ბუნებრივი თავმდაბლობითაა შემკული.

„ჯოჯოხეთის“ მეოთხე ქებაში, სადაც ვერგილიუსი დანტეს
ანტიკური საბერძნეთისა და რომის ოთხ დიდ მგოსანს წარუდგენს
(ჰომეროსი, ჰორაციუსი, ოვიდიუსი და ლუკანი), დანტე ხოტბას
ასხამს მათ, თუმცა იქვე დიდების გვირგვინს საკუთარ თავსაც უმ-
ზადებს:

„მითხრა ოსტატმა...

გახლავს ჰომერი, პოეტების ზესთ-ზენარი,
მას რომ მოჰყვება - ჰორაციუს სატირიკოსი,
შემდეგ ოვიდი და მეოთხე გახლავთ ლუკანი.
ერთად გვითხზავდა ჩვენ ხუთივეს დიდების გვირგვინს,
ერის გულისხმა ერთობლივად გამულავნებული,
და ამიტომაც შენ თავადაც ხომ კარგად ხედავ
... ამ გზით მეექვსედ მაღიარეს გენიოსთ შორის,
ასე ვიარეთ ვიდრე ბნელი არ გაგვეყარა
და შემოგვადგა მოლიცლიცე სინათლის შუქი.“ (ჯოჯოხეთ-
თი, ქება IV, 85-100).

რუსთველი, დანტესთან შედარებით, სიმბოლიზებისა და
ალეგორიზების ბევრად ღრმა, „შეფარული“ და „ძნელად სათქმე-
ლი“ ქარაგმების მხატვრულ ხერხს მიმართავს. ამის მიუხედავად,
სიმბოლურ-ალეგორიული მეთოდის ათასწლოვანი თუ უფრო ხან-
გრძლივი ტრადიციის საფუძველზე, რუსთველური ტექსტის მეტ-
ნაკლებად სწორი „გაშიფვრა“, მართებულად ამოკითხვა შესაძლე-
ბელია. მართალია, რუსთველოლოგიაში დღემდე სადავოა ჭეშმარი-
ტი რუსთველური სტროფებისა და მოგვიანებით გადამწერთა თუ
მიმბაძველთა მიერ ჩართული ტექსტის ფენების, სტროფების სა-

კითხი, მაგრამ ამის მიუხედავად, საკმაო საფუძველი არსებობს იმისა, რომ პროლოგიცა და ეპილოგიც ერთიანი რუსთველური კონცეფციის ნაწილად მივიჩნიოთ და მათი ავთენტურობა კითხვის ნიშნის ქვეშ არ დავაყენოთ. რაც შეეხება რუსთველურ თვითწარდგენასა და თვითშეფასებას, უშუალოდ, ღიად, „შეფარვითი“ თქმების გარეშე, სწორედ პროლოგსა და ეპილოგშია მოცემული. დანტეს ზემოგანხილული თვითწარდგენის პარალელური ტექსტი „ვეფხისტყაოსნის“ ეპილოგის ბოლო სტროფია:

„ამირან დარეჯანის ძე მოსეს უქია ხონელსა,
აბდულ-მესია – შავთელსა, ლექსი მას უქქეს რომელსა,
დილარგეთ – სარგის თმოგველსა, მას ენა-დაუშრომელსა,
ტარიელ – მისსა რუსთველსა, მისთვის ცრემლშეუშრომელსა.“ (1590)

რუსთველი, ისევე როგორც დანტე, ხოტბას ასხამს თავის თანამოკალმეებს, თუმცა დანტე ანტიკური ეპოქის დიდ პოეტებს ჩამოთვლის და მათ გვერდით საკუთარ თავსაც დიდების გვირგვინით მოსავს, რუსთველი კი თანამედროვეებს ახსენებს, ასევე არ იშურებს მათთვის პატივისცემის გამომხატველ სიტყვებს და სულ ბოლოს მათ რიცხვს საკუთარ თავსაც მიათვლის – მსგავსად გენიალური მხატვრის დიდებული ტილოს კიდეში მინაწერი ავტორაფისა.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. **აბულაძე 1936** : აბულაძე ი., თსუ შრომები, ტ. III, თბილისი, 1936.
2. **არაბული 2013** : არაბული გ., „ლიტერატურული წერილები და სხვა...“, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის სტამბა, თბ., 2013.
3. **ახალი აღთქმად** : ახალი აღთქმად, საქართველოს საპატრიარქოს გამოცემა, თბ., 1995.
4. **ბეზარაშვილი 2004** : ბეზარაშვილი ქ., რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებათა ქართული თარგმანების მიხედვით, გამომც. „მეცნიერება“, თბილისი, 2004.
5. **ბიგანიშვილი 2005** : ბიგანიშვილი თ., პარალელები „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგისა და აუთანდილის ანდერძის სიბრძნისმეტყველებით ტერმინებს შორის, რუსთველოლოგია, ტ. IV, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი, 2005-2006.
6. **ბიგანიშვილი 2009** : ბიგანიშვილი თ., ჰიმნოგრაფიის სიმბოლური სახისმეტყველების საფუძვლები ძველსა და ახალ აღთქმაში, გამომც. „უნივერსალი“, თბილისი, 2009 (სადოქტორო დისერტაცია).
7. **ბიგანიშვილი 2012** : ბიგანიშვილი თ., ნიჰილიზმი, როგორც პოსტმოდერნიზმის პანიდეა და „ახალი თეორიის“ ვაკუუმი, „ლიტერატურული ძიებანი“, XXXIII, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი 2012.
8. **ზ. გამსახურდია 1991** : გამსახურდია ზ., „ვეფხისტყაოსნის“ სახისმეტყველება, გამომც. „მეცნიერება“, თბილისი, 1991.
9. **კ. გამსახურდია 1963** : გამსახურდია კ., დანტე ალიგიერი, რჩეული თხზულებანი, ტ. VI, გამომც. „ს. საქართველო“, თბილისი, 1963.
10. **გაჩეილაძე 2005** : გაჩეილაძე გ., ქართული კულტურა გლობალიზაციის კონტექსტში, კრიტიკიუმი, 13, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი, 2005.

11. **გონჯილაშვილი 1999** : გონჯილაშვილი ნ., „ვეფხისტყაოსნის“ რამდენიმე პარადიგმული სახე, თბილისი, 1999.
12. **გუგუნავა 2012** : გუგუნავა ლ., მეტაფორული აზროვნების ზოგიერთი პარადიგმა „ჰამლეტსა“ და რუსთველოლოგიაში, რუსთველოლოგია, ტ. VI, ლიტ. ინსტიტუტის გამომც., თბ., 2011-2012.
13. **დანტე ალიგიერი 1941** : დანტე ალიგიერი, „ღვთაებრივი კომედია“, თარგმანი და კომენტარები კ. გამსახურდიასი და კ. ჭიჭინაძისა, გამომც. „სახელგამი“, თბ., 1941.
14. **დარცმელიძე 2005** : დარცმელიძე ა., „ვეფხისტყაოსნის“ დაბოლოების შესახებ, რუსთველოლოგია, ტ. IV, ლიტ. ინსტიტუტის გამომც., თბ., 2005-2006.
15. **ელბაქიძე 2013** : ელბაქიძე მ., შუასაუკუნეებისა და რენესანსის ესთეტიკურ კატეგორიათა ურთიერთმიმართებისათვის, სჯანი, 14, ლიტ. ინსტ. გამომც., თბ., 2013-14.
16. **იმედაშვილი 1968** : იმედაშვილი გ., „ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული კულტურა, გამომც. „მეცნიერება“, თბ., 1968.
17. **კარბელაშვილი 2012** : კარბელაშვილი მ., ვახტანგის „თარგმანი „ვეფხისტყაოსნისა“ თანამედროვე მედიევისტის კონტექსტში, რუსთველ., ტ. VI, ლიტ. ინსტ. გამ., თბ., 2011-12.
18. **კარიჭაშვილი 2011** : კარიჭაშვილი ლ., „ვეფხისტყაოსანი“ და პოსტმოდერნიზმი, თბ., 2011.
19. **კარიჭაშვილი 2013** : კარიჭაშვილი ლ., მსახურება ღვთისა და ერისა, გამომც. „ჩვენი მწერლობა“, თბ., 2013.
20. **კეკელიძე 1979** : კეკელიძე კ., შოთა რუსთველი და მისი „ვეფხისტყაოსანი“, გამომც. „განათლება“, თბ., 1979.
21. **კობლატაძე 1986** : კობლატაძე გ., ლიტერატურისმცოდნეობა არისტოტელეს მოძღვრებაში, თბ., 1986.
22. **მეტრეველი 2000** : მეტრეველი ფ., ავიოგრაფიული სიტყვა და ლოგოსი, გამომც. „ნეკერი“, თბ., 2000.
23. **მჭედლიძე 1990** : მჭედლიძე ს., ღვთისმსახურების შესახებ, საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა, თბ., 1990.
24. **ნოზაძე 1954** : ნოზაძე ვ., „განკითხვანი „ვეფხისტყაოსნისა-ნი“, ბუენოს-აირესი, 1954.

25. **ნუცუბიძე 1976** : ნუცუბიძე შ., რუსთველი და აღმოსავლური რენესანსი, თბ., 1976.
26. **ნუცუბიძე 1980** : ნუცუბიძე შ., შრომები, ტ. IV, თბ., 1980.
27. **იოანე პეტრიწი 1937** : იოანე პეტრიწი, შრომები, გამოსაცემად მოამზადეს შ. ნუცუბიძემ და ს. ყაუხჩიშვილმა, თბ., 1937.
28. **იოანე პეტრიწი 1940** : იოანე პეტრიწი, შრომები, გამოსაცემად მოამზადეს მ. გოგებერიძემ და ს. ყაუხჩიშვილმა, თბ., 1940.
29. **რატიანი 2012** : რატიანი ი., ფაბულა და სიუჟეტი, ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი, ლიტ. ინსტ. გამომც., თბ., 2012.
30. **შოთა რუსთველი 1966** : შოთა რუსთველი, „ვეფხისტყაოსანი“, ა. შანიძისა და ალ. ბარამიძის რედაქციით, თბ., 1966.
31. **შოთა რუსთველი 1986** : შოთა რუსთველი, „ვეფხისტყაოსანი“, რედაქტირება, შესავალი წერილი და ლექსიკონი ს. ცაიშვილისა, გამომც. „მერანი“, თბ., 1986.
32. **შოთა რუსთველი 1986** : შოთა რუსთველი, „ვეფხისტყაოსანი“, გამომც. „ს. საქართველო“, თბ., 1986.
33. **სირაძე 1987** : სირაძე რ., ქართული აგიოგრაფია, გამომც. „ნაკადული“, თბ., 1987.
34. **სირაძე 2012** : სირაძე რ., „ვეფხისტყაოსნის ცნებათმეტყველებანი და სახისმეტყველებანი, რუსთველოლოგია, ტ. VI, ლიტ. ინსტ. გამ. თბ., 2011-12.
35. **სულავა 2005** : სულავა ნ., კარვის სიმბოლიკა „ვეფხისტყაოსანში“, რუსთველოლოგია, ტ. IV, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი, 2005-2006.
36. **სულავა 2009** : სულავა ნ., „ვეფხისტყაოსანი“ - მეტაფორა, სიმბოლო, ალუზია, ენიგმა, გამომც. „ნეკერი“, თბ., 2009.
37. **ფსალმუნნი** : ფსალმუნნი მეფისა დავითისა, საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა, თბილისი, 1997.
38. **შტეკლი 1994** : შტეკლი ალბერტ, შუა საუკუნეების ფილოსოფიის ისტორია, გამომც. თბილისის დამოუკიდებელი უნივერსიტეტი, თბ., 1994.

39. **ცაიშვილი 1988** : ცაიშვილი ს., შოთა რუსთაველი და მისი პოემა, ქართული მწერლობა, ტ. IV, გამომც. „ნაკადული“, თბ., 1988.
40. **წერეთელი 2012** : წერეთელი ლ., ალვის-ხის სიმბოლიკა „ვეფხისტყაოსანში“, რუსთაველოლოგია, ტ. VI, ლიტ. ინსტ. გამ., თბ., 2011-12.
41. **ხეცურიანი 2005** : ხეცურიანი ლ., ხვარაზმას შვილის ინდოეთს მოსვლა საქორწილოდ და ტარიელისაგან მისი მოკვლა, რუსთაველოლოგია, ტ. IV, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი, 2005-2006.
42. **ხინთიბიძე 1993** : ხინთიბიძე ელ., შუასაუკუნეობრივი და რენესანსული „ვეფხისტყაოსანში“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1993.
43. **ჯავახიშვილი 1965** : ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია, ტ. II, გამომც. „საქართველო“, თბ., 1965.
44. **ჯანჯიბუხაშვილი 2003** : ჯანჯიბუხაშვილი მ., კულტუროლოგია, „წყაროსთვალი“, თბ., 2003.
45. **ჯიველეგოვი 1968** : ჯიველეგოვი ალ., დანტე ალიგიერი, გამომც. „ნაკადული“, თბ., 1968.
46. **გოლენიშჩევ-კუტუზოვი 1967** : Голенищев-Кутузов И., Данте, М., 1967.
47. **გრიციკი 2013** : Грицык Л., Украинская рецепция „Витязя в Тигровой Шкуре“, Руставели: между Н. Гулаком и А. Лотоцким, სჯანი, 14, ლიტ. ინსტ. გამომც., თბ., 2013.
48. **კერნი 1996** : Арх. К. Керн, Антропология Св. Григория Паламы, „Паломник“, М., 1996.
49. **სანკტის ფრანჩესკო დე 1963** : Санктис Франческо Де, История Итальянской Литературы, Т. I, изд. Иностранная литература, М., 1963.
50. **ტომაშევსკი 1981** : Томашевский Н., Традиция и Новизна: Заметки о Литературе Италии и Испании, изд. „художественная Литература“, М., 1981.

51. ვენტური 1979 : Lionello Venturi, Renaissance Painting from Leonardo to Durer, By editions d'Art Albert Skira, Geneva, 1979.
52. ჰელი 1964 : Vernon Hall, A Short History of Literary Criticism, The Merlin Press, London, 1964.

ქართული განმანათლებლური იდეების სათავეებთან

ძველი ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციის საკითხის გადასინჯვის მოთხოვნით ათეულობით წელია გამოდიან ქართველი მეცნიერები. ქართულ ლიტერატურაში მოცემული საკითხის კვლევის იდეა ეკუთვნის გ.გაჩეჩილაძეს, მისი თეორია განავრცო ი.კენჭოშვილმა, რომლის მოსაზრებითაც ქართული მწერლობის პერიოდიზაცია რუსულ-კომუნისტური დალითაა აღბეჭდილი; კანონიკურად მიჩნეულ პერიოდიზაციაში გამოტოვებულია ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პერიოდი, გარდამავალი ხანა ძველ და ახალ პერიოდებს შორის; გამოტოვებულია ის პერიოდი, რომლის ანალოგს დასავლეთ ევროპის ლიტერატურათა ისტორიაში რენესანსის, ჰუმანიზმის, ბაროკოსა და განმანათლებლობის ხანა ეწოდება. ჩვენთან გარდამავალი ხანა იწყება არა XVIII საუკუნის მიწურულს, როგორც ეს მიღებულია ლიტერატურის ისტორიის კურსებში, არამედ XII საუკუნის დამლევს. ის ხანა, რომელსაც „ძველი მწერლობის მეორე პერიოდი“ ეწოდება, სინამდვილეში ძველ და ახალ მწერლობას შორის განუფენილი გარდამავალი პერიოდია (კენჭოშვილი 2000:3).

ი. კენჭოშვილის სიტყვებით, დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის გარდამავალი პერიოდებისგან ქართული ლიტერატურის ანალოგიური პერიოდი იმით განსხვავდება, რომ უფრო ადრე დაიწყო, ვიდრე დასავლეთში, მაგრამ გაცილებით უფრო გაჭიანურდა, თუმცა ევროპულ ლიტერატურაში არსებული ყველა ასპექტი განიცადა: „თუ ვცნობთ ქართული რენესანსის იდეას, უნდა ვცნოთ ქართული ბაროკოს არსებობა, ვინაიდან ბაროკო სხვა არა არის რა, თუ არა ხვედრი რენესანსისა“ (კენჭოშვილი 2000 : 11).

ბაროკო ჩაისახა იტალიაში XVII საუკუნის დასაწყისში და შემდეგ მთელ ევროპას მოედო. მისი პოპულარობა და წარმატება წახალისებული იქნა რომანული კათოლიკური ეკლესიის მიერ იმ მოსაზრებით, რომ ბაროკოს სტილი კარგი საშუალება იყო რელიგიურ თემათა პირდაპირი და ემოციური ხასიათის წარმოსაჩენად. ბაროკოს ლიტერატურაში რამდენიმე თემა მიჩნეულია ლიტერატურ-

რული დამუშავების ღირსად: ქრისტიან წამებულთა ცხოვრება, ანტიკური ეპოქის გმირებისა და რაინდების საქმენი, ხელისუფალთა ქება-დიდება, სოფლური, პასტორალური იდილიები, მოწოდება ცხოვრებით ტკობისკენ, ალეგორიულობა, ესქატოლოგიზმი, სტოიციზმი, პათოსი, თეზა, ანტითეზა, გამოცანა, ფიგურალური ლექსი, ფორმალისტური ძიებანი, რაც ზოგჯერ გაუგებრობასაც კი იწვევს; ახასიათებს, ასევე, ამქვეყნიური ცხოვრების წარმავლობის მძაფრი შეგრძნება, ანუ „სიზმარი“ და „ჩრდილი“, იგივე „სოფლის სამღურავი“.

უნდა ითქვას, რომ ბაროკოს ლიტერატურის მოთხოვნებს სავსებით შეესაბამება XVII-XVIII საუკუნის ქართული მწერლობა, რაც სათანადოდ არის გამოკვლეული მ. ნაჭყებიას მიერ. მისი მოსაზრებით: „საქართველოში, რომელიც ევროპას იყო მოწვევტილი და არ ჰქონდა ისეთი კავშირი დასავლეთთან, რომ მის ლიტერატურაზე გავლენა მოეხდინა, მაინც ჩაისახა ლიტერატურული მიმართულება – ბაროკო. ამის მიზეზი, ჩემი აზრით, არის ზოგადქრისტიანული მსოფლმხედველობა.

ამრიგად, XVII-XVIII საუკუნეების ლიტერატურა, ცნობილი ე. წ. აღორძინების ხანის სახელწოდებით, ქართული ბაროკოს ლიტერატურაა, რომლის გამოვლენაც კომპარატივისტული კვლევების საფუძველზე გახდა შესაძლებელი“ (ნაჭყებია 2009 : 21).

საგულისხმოა, რომ ბაროკოს ლიტერატურა არსებობდა საქართველოში, მაგრამ ევროპული გავლენის გარეშე. ამდენად, გეოგრაფიული კვეთა ორი ერის აზროვნებაში გამოვლენილი პარალელებისთვის არ არის აუცილებელი.

ამ პროცესების გათვალისწინებით, შეგვიძლია ვისაუბროთ ქართულ განმანათლებლობაზეც, რომელმაც, გავრცელებული შეხედულებით, ევროპული ქვეყნების მსგავსად, მაგრამ განსხვავებული ფორმით, საქართველოშიც იჩინა თავი. „განმანათლებლობა არაა მოვლენა ძველი ლიტერატურისა. სწორედ განმანათლებლობის ხარისხია ერთგვარი საზომი ახალი ლიტერატურის მოახლოებისა“ (კენჭოშვილი 2000 : 12).

ქართული განმანათლებლური იდეების ძირებს ს. ხუნდაძე XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ეძებდა. მისი აზრით, ვახუშტის, ანტონ ბაგრატიონის, დავით გურამიშვილის შემოქმედებამ

იგრძნობა განმანათლებლური იდეების კვალი (გაფრინდაშვილი 1971 : 194).

ამ საკითხს საგანგებოდ ეხება რევან ბარამიძე, რომლის მოსაზრებითაც „დღეს ეჭვს არ იწვევს, რომ არჩილი, სულხან-საბა და დავით გურამიშვილი სათავეს უდებენ ჩვენში განმანათლებლობას. მათი მოღვაწეობა (განსაკუთრებით არჩილისა და სულხან-საბასი) აშკარად განმანათლებლური ხასიათისაა. არც გურამიშვილია ამ მხრივ უგულებელსაყოფი“ (ბარამიძე 2005 : 108).

საინტერესოა აღინიშნოს, ასევე, რომ ლ. ცაგარელი „ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალში“ განმანათლებლობის ამა თუ იმ ქვეყნის წარმომადგენელთა ჩამოთვლისას, ქართული განმანათლებლობის წარმომადგენლად სულხან-საბა ორბელიანს ასახელებს (ცაგარელი : 2, pdf. nplg.gov.ge).

ევროპაში ენციკლოპედიკების მოძრაობა სწორედ ამ პერიოდში იკიდებს ფეხს. ჩვენი ქვეყანა, კულტურულ-შემოქმედებითი თვალსაზრისით, ყოველთვის გვერდში ედგა მოწინავე ევროპელებს. შესაბამისად, მათი იდეებით იკვებებოდა(თუმცა გარკვეული საკითხისადმი ორიგინალური ხედვაც არაერთხელ გამოუმჟღავნებია ქართულ გენიას), XVII-XVIII საუკუნეებში კი იგი თითქოს ვაკუუმში მოექცა. მაჰმადიანური სამყარო ზღუდავს ქართველებს, აღადგინონ ევროპასთან საუკუნეების წინ გაწყვეტილი ურთიერთობა. ბიზანტიისა და რომის იმპერიების ნამუსრევებზე აღმოცენებულ სახელმწიფოებთან დამეგობრების არაერთი მცდელობა კრახით დამთავრდა. მიუხედავად ამისა, აღნიშნულ ეპოქაში რუსეთ-ევროპასთან დიპლომატიურმა კავშირმა, იტალიელი მისიონერების მოღვაწეობამ, როგორც ცნობილია, ქართული მეცნიერების აღორძინებას დიდად შეუწყო ხელი. რაც შეეხება, მეცნიერებისა და რელიგიის ურთიერთმიმართებას, უნდა ითქვას, რომ, სხვა ქვეყნებისგან განსხვავებით, ჩვენთან ერთს მეორე არ გადაუფარავს, რამდენადაც აქ პირველის გავრცელების არეალი და განვითარების ხარისხი რამდენადმე სუსტი იყო. ამდენად, მეცნიერების აღმოცენება-აღორძინებას ხელი არ შეუშლია რელიგიისთვის, პირიქით, ცხოვრება და ჭვრეტა განუყოფელი გახდა. ზემოთ დასახელებულმა ქართველმა მოღვაწეებმა, რომელთა გვერდითაც აუცილებლად უნდა ვახსენოთ თეიმურაზ მეორეც, მოზარდთათვის ქრისტიანული სწავლება-მოძ-

ღვრების თავისებური ფორმით შეხსენება გადაწყვიტეს. არ არის გამორიცხული, ეს ეპოქის მოთხოვნებს გამოეწვია, რადგანაც ქრისტიანობა იმ გაუსაძლის ხანაში ერის იდენტობის გამოხატულებად იქცა.

საინტერესოა, რა ხდება ევროპაში რელიგიური ცნობიერების თვალსაზრისით.

თეოლოგები (იანსენი, „სულიერი კაცის გარდაქმნა“; არნო, „ხშირი ზიარებისათვის“; სენ-სირანი, „სულიერი წერილები“, „ახალი გული“) ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში ამტკიცებდნენ, რომ ქრისტიანული რელიგიის წმიდათაწმიდა მოძღვრების მიხედვით, დასაბამიერმა ცოდვამ არა მარტო ღვთიური მადლისგან განმარცხა კაცი, არა მარტო ზებუნებრივი ნიჭი მიჰხადა, და, ამრიგად, დააკნინა მისი ბუნება, არამედ, სულის სიღრმემდე შებღალა იგი. მათი მიმდევრები უფრო შორს წავიდნენ. ისინი მიიჩნევდნენ, რომ ბავშვებს, ბუნებით, წილი უდევთ დასაბამიერ ცოდვაში, და რომ ისინი ცოდვილნი არიან უკვე თვით მათი დაბადების ფაქტით. სულიერი ამაღლების გზად მათ ესახებოდათ ეგოიზმის დათრგუნვა და იმის გაცნობიერება, რომ კაცის ამქვეყნიური არსებობის მიზანი მეცნიერება კი არ არის, არამედ სულის სიწმინდე; არა დაუოკებელი სურვილი ამ წარმატალი სინამდვილის შემეცნებისა, არამედ მარადიულ ჭეშმარიტებათა წინაშე ქედის მოდრეკა. ამიტომაც **„ნერგავდნენ სკოლებში ეგოისტური მგრძობელობის ყოველგვარი გამოვლენის ჩამშობ რიგორისტულ მორალს“** (ბრეგვაძე 1981:340), რაც მოზარდებში წარმატებულობის განცდის დათრგუნვას ისახავდა მიზნად. ისინი შეგირდებს ასკეტებად ზრდიდნენ.

მათ ნააზრევზე აღზრდილმა ბლევ პასკალმა პირველმა შეიტანა ეკვი მის ჭეშმარიტებაში: **„მე ბევრი დრო შევალეი განყენებულ მეცნიერებათა შესწავლას, მაგრამ რაკი ბევრი ვერა შევიძინე რა, ბოლოს გული ავიყარე მათზე“** (პასკალი 1981:225), —წერს იგი ერთგან და თავისი შეხედულებებით XVIII საუკუნეში ევროპაში გაბატონებული განმანათლებლობის მიმდევართა იდეურ წინაპრად გვევლინება. განმანათლებლობისა, რომელიც რამდენიმე რელიგიური მიმდინარეობით ხასიათდება. ესენია: დეიზმი (ვოლტერი), რომლის მიხედვით ღმერთი არსებობს, მაგრამ არ ერევა ხალხის ცხოვრებაში, იგი მხოლოდ უმაღლესი წესრიგის გარანტია; თეიზმი

(ჟან-ჟაკ რუსო), რომელიც კეთილისმყოფელ და უბედურთა შემწე ძალის არსებობას ამტკიცებს; ათეიზმი (დიდრო), რომელიც ყოველივეს ხსნის ღვთის არსებობის გარეშე. გამოიყოფიან მატერიალისტებიც, რომლებიც მატერიით ხსნიან სამყაროს არსებობას. განმანათლებელთა დებულებები, პასკალის გარდა, ეფუძნება რენე დეკარტისა და ვილჰელმ ლაიბნიცის ფილოსოფიურ მოძღვრებას, რომლის მიხედვითაც შემეცნება გონებაზე, აზროვნებაზეა დამყარებული. რაციონალისტების აზრით, სწავლა ყველას შეუძლია, ყველას შეუძლია იყოს ბრძენი და კეთილი. ამასთან, რაციონალური აზროვნების ფარგლებში სიკეთე გაიგივებულია გონიერებასთან. ადამიანი თავად ქმნის საკუთარ ბედს, საკუთარ მორალს.

ერთი სიტყვით, ევროპელი განმანათლებლები „ცდილობენ, რელიგია განდევნონ მეცნიერებიდან. ფრანგი მატერიალისტები რელიგიურ რწმენას გონებას, ცოდნის ძალას უპირისპირებენ. მათ მიაჩნიათ, რომ განათლება თავისთავად მოსპობს ცრურწმენას, რომ მეცნიერება დაეხმარება ხალხს, შეიცნოს ბუნების კანონები, რაც მათ რელიგიის უარყოფამდე მიიყვანს. სწორედ ამიტომ, ფრანგი განმანათლებლების აზრით, სკოლაში რელიგიის სწავლებას ადგილი არ უნდა ჰქონდეს“ („პედაგოგიკის ისტორია“ 1988:97).

ამ მხრივ საინტერესოა ჟან-ჟაკ რუსოს, ვოლტერის, მონტესკიეს, დენი დიდროსა და სხვათა შემოქმედება.

ვოლტერის, დეიზმის ტიპური წარმომადგენლის, აზრით, ადამიანსა და სახელმწიფოს არ შეუძლიათ ღმერთის გარეშე არსებობა: „ღმერთი რომ არ არსებობდეს, მისი გამოგონება მოგვიწევდა, მაგრამ მთელი ბუნება ერთხმად ღაღადებს, რომ ღმერთი არსებობს“. ვოლტერს არც სამშენველის უკვდავებაში ეპარება ეჭვი.

ამ საფუძველზე ამყარებს ის ადამიანის ზნეობრივ ცხოვრებას და კატეგორიულად უარყოფს ყოველივე ზებუნებრივსა და საეკლესიოსს. მისი თქმით, ღმერთი არსებობს უწინარეს ყოვლისა იმიტომ, რომ საზოგადოებას ესაჭიროება მისი არსებობა.

ლ. ასათიანის მოსაზრებით, ღვთის არსებობის ასეთი უტილიტარული დასაბუთების გარდა, ვოლტერს კიდევ ორი საბუთი მოჰყავს: კოსმოლოგიური და ტელეოლოგიური: „ვინაიდან ყოველ მოვლენას აქვს თავისი მიზეზი, ამიტომ მიზეზთა და შედეგთა თანმიმდევრობაში უნდა არსებობდეს ერთი თავდაპირველი მიზეზი, ე.ი.

ღმერთი, წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ მივიღებდით დაუსრულებელ ჯაჭვს, რაც სისულელეა და გონების წინააღმდეგი. ტელეოლოგიური დასაბუთება ღვთის არსებობისა მდგომარეობდა შემდეგში: სამყარო და მისი მოვლენები ემორჩილებიან განსაზღვრულ წესს, მზის გარშემო დედამიწის ტრიალი... ყველაფერი დამყარებულია ზუსტ მათემატიკურ კანონებზე. არსებობს მკაცრი წესრიგი და მიზანშეწონილობა, რაც პირდაპირ გვიკარნახებს, ვიფიქროთ იმაზე, ვინც შექმნა წესრიგი და კანონზომიერება, ე. ი. ღმერთზე“ (ასათიანი 1933:18-19).

მკვლევრის აზრით, „ვოლტერი არ იყო დამოუკიდებელი მოაზროვნე, მას არ შეუქმნია საკუთარი ფილოსოფიური კონცეფცია, იგი იყო ლოკის მოწაფე“ (ასათიანი 1933:18). როგორც ვიცით, ჯონ ლოკს რელიგიის მიმართ თანმიმდევრული პოზიცია არ აქვს. მისი აზრით, რელიგიას კანონის ძალა ეძლევა („პედაგოგიკის ისტორია“ 1988:81). რაც შეეხება ვოლტერს, ანტირელიგიური შეხედულებები ყველაზე მკვეთრად სწორედ მის ნააზრევში გამოვლინდა. იგი აკრიტიკებს კათოლიკურ ეკლესიას, მისი აზრით, რელიგიურმა ფანატიზმმა, სქოლასტიკური აზროვნების გაბატონებამ, ინკვიზიციამ შეაფერხა ევროპის გონებრივი განვითარება ფილოსოფიის, მეცნიერებისა და ხელოვნების დარგში. იგი ხსნას რელიგიურ შემწყნარებლობაში ექებდა: „უკლებლივ ყველა ხალხის რელიგია ერთსა და იმავე ჭეშმარიტებას გვიმზელს. აზიელი ერების რელიგიური ცერემონიები მეტისმეტად ახირებულია, რწმენა უაზროა, მაგრამ მათი მორალის წესები სამართლიანია... გონების რელიგიის დამყარება – აი, მომავალი კაცობრიობის ბედნიერების საწინდარი“ (ვოლტერი 2005 : 21).

გ. ქიქოძის მოსაზრებით, ჯერ „ზადიგსა“ და შემდეგ „პოემაში ლისაბონის კატასტროფაზე“ ვოლტერმა წამოსწია წუთისოფლის ამაოებისა და ცხოვრებისეული კანონზომიერების პრობლემა. თუ სამყარო უზენაესი გონების მიერ არის შექმნილი, საიდან წარმოდგება უნივერსალური ბოროტება და რით შეიძლება იმის გამართლება, რომ მაგალითად, სტიქიური უბედურების, მიწისძვრის, წყალდიდობის, ხანძრის დროს ათასობით და ათი ათასობით სრულიად უდანაშაულო ადამიანი იღუპება? განა 30000 კაცი, რომლებიც ლისაბონის მიწისძვრის დროს დაიღუპნენ 1755 წელს, უფ-

რო ცოდვილი იყო, ვიდრე პარიზის მცხოვრებლები, რომელნიც ამ დროს მხიარულობდნენ და ცეკვავენ? რატომ ხდება, რომ ამ ქვეყნად სათნო ადამიანები ხშირად იხვეებიან, ხოლო არამზადები ბედნიერები არიან? ვოლტერი ამ კითხვაზე პასუხს „ზადიში“ იძლევა, მაგრამ იგი წმიდა მამათა შეხედულებებისგან განსხვავდება. ნეოპლატონური მოძღვრების მიხედვით, ბოროტი საწყისი არ არსებობს. ქრისტიანული მსოფლმხედველობის გათვალისწინებით კი ღვთისგან მოვლენილი უბედურება შეცოდებისთვის დასჯად, ან უფრო დიდი მომავალი უბედურებისგან დახსნად აღიქმება. „ბოროტის რელიგიის მიხედვით, სამყარო კეთილი და ბოროტი პრინციპის – ორმუზდისა და არიმანის ბრძოლას წარმოადგენს. ვოლტერი ამტკიცებს, რომ მოკვდავ ადამიანს არ ძალუძს ღვთაებრივი ნებისყოფის გამოცნობა. მაშასადამე, მას არ შეუძლია ბოროტების მეტაფიზიკური არსებობის შეცნობა, რაც შეეხება ფიზიკური და სოციალური ხასიათის ბოროტებას, ის მიღებული უნდა იქნას, როგორც ემპირიული ფაქტი, მხოლოდ უნდა ვიბრძოლოთ, რათა ადამიანი აღზრდის შემწეობით, უფრო სამართლიანი და კეთილგონიერი, ხოლო საზოგადოება, ბრძნული კანონმდებლობის შემწეობით, უფრო ჰარმონიული გახდეს“ (ქიქოძე 1949 : 321-322).

ამდენად, სიკეთე გაიგივებულია გონიერებასთან, ხოლო ღვთის განზრახვათა ამოცნობა მოკვდავთათვის აუხსნელ ფაქტად მიიჩნევა.

მწერლის ტენდენცია ტრაგედია „აღზირას“ წინასიტყვაობაში ნათლად იკვეთება: „უსარგებლო რიტუალების აღსრულება და ადამიანის ვალდებულებათა ღალატი, ლოცვების წარმოთქმა და ბიწიერების შენარჩუნება... მახლობლის სიძულვილი, ვერაგობა, ძალმომრეობა – აი, უმეცარი ქრისტიანის სარწმუნოება. ნამდვილი ქრისტიანის რელიგია კი იმაში მდგომარეობს, რომ მან ყოველი ადამიანი თავის ძმად ჩათვალოს, მას სიკეთე უყოს და ბოროტება აპატიოს“ (ქიქოძე 1949 : 326). ასევე, დიდი მოაზროვნე ერთგან წერს: „მე ვკვდები ისე, რომ თავყვანს ვცემ ღმერთს, მიყვარს ჩემი მეგობრები და არ მძულს მტრები, მაგრამ მეზიზღება ძალმომრეობა“ (ვოლტერი 2005 : 17).

როგორც ვხედავთ, ვოლტერს ღვთის ჭეშმარიტებაში ეჭვი არ ეპარება. იგი ილაშქრებს სქოლასტიზმის წინააღმდეგ და რე-

ლიგიურ დოგმატს ამოფარებულ გაიძვერა თაღლითებს კიცხავს, თუმცა უზენაესს ეთაყვანება. ის მთელი შეგნებული ცხოვრება ებრძოდა ინკვიზიციას, კათოლიკურ ეკლესიას კი სადაგელს უწოდებდა. ამიტომაც, ვოლტერი ისტორიაში შევიდა როგორც რელიგიური მრწამსის მტერი.

ლ. ასათიანს მისაღებად მიაჩნია მარტინ ლუთერთან ვოლტერის შედარება, ამ ორი გენიოსის ანტიპოდური შემოქმედების გათვალისწინებით, **„რადგან ლუთერმა იმდენივე გააკეთა ქრისტიანობის სასარგებლოდ, რამდენიც ვოლტერმა მის დასაზრევად“**(ასათიანი 1933:8).

რაც შეეხება რუსოს, მისი ანტირელიგიური არგუმენტაცია, მწერლის მსოფლმხედველობრივი წყობისა და სტილური ხელწერის შესაბამისად, მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა ვოლტერის ფილოსოფიისგან. რუსოს რელიგიური შეხედულებები ვლინდება „ახალ ელიოზაში“, „საზოგადოებრივ ხელშეკრულებასა“ და „ემილში“.

„ახალ ელიოზაში“ რელიგიის პრობლემა განხილულია ოჯახის ჭრილით. მორწმუნე იქნები თუ ათეისტი, ამას ოჯახური ჰარმონიისთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, რადგან ოჯახის საფუძველი რელიგიური რწმენა კი არ არის, არამედ გონიერულ ნიადაგზე დაფუძნებული გულითადი ურთიერთპატივისცემა. „ახალ ელიოზაში“ პერსონაჟი იუღია, სრულებით არ თვლის საჭიროდ, რელიგიურ ატმოსფეროში აღზარდოს ბავშვები. მას მიაჩნია, რომ, როცა წამოიზრდებიან და გონებრივად მომწიფდებიან, შვილები თავად განსაზღვრავენ თავიანთ დამოკიდებულებას რელიგიისადმი. ამდენად, აღსაზრდელს მხოლოდ მაშინ გააცნობენ ბუნებრივი რელიგიის პრინციპებს, როცა მას უკვე ექნება დამოუკიდებლად განსჯის უნარი. **„ზნეობისთვის საკმარისია ცნობიერება, როგორც ბუნების ინსტინქტური მოძრაობა. აღსაზრდელმა დიდი დრო უნდა დაუთმოს ბუნების შესწავლას“** (რუსო 1982 : 587). მას საკუთარი შეხედულებები გააჩნია სამოციქულო ეკლესიისა და წმიდა წერილისადმი. **„საზოგადოებრივ ხელშეკრულებაში“ იგი არ მისდევს სამოციქულო ეკლესიის ჩაბიებით კვლევას... თუმცა მას გადაჭრით უარყოფს.“** (ობოლაძე 1976 : 293). თავის მეგობარ კერნესთან მიწერილ წერილში კი აფასებს სახარებას და მას ყველა წიგნს შორის მეტად

ამაღლებულ წიგნს უწოდებს, თუმცა იქვე დასძენს: „მაგრამ ბოლოს და ბოლოს ეს მხოლოდ წიგნია, რომელიც ამასთან კაცობრიობის სამი მეოთხედისთვის უცნობია. არა, ჩემო ღირსეულო მეგობარო, ღვთის კანონი უნდა ეძებო არა რამდენიმე გაფანტულ ფურცელზე, არამედ გულში“ (ობოლაძე 1976:297).

ზემოთ მოყვანილი მოსაზრებები ცხადყოფს ევროპის სულისკვეთებას. იმ ეპოქაში გაბატონებულმა ტენდენციამ ფაქტობრივად მთელი მსოფლიო მოიცვა, მათ შორის რუსეთშიც მოიკიდა ფეხი და ამ გზით ჩვენთანაც გადმოვიდა.

საქართველოში ვოლტერიანობის შესახებ კონკრეტული ცნობებია მოცემული იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“, პლატონ იოსელიანის „გიორგი XIII-ის ცხოვრებაში“, ზაქარია ჭიჭინაძის შრომაში ვოლტერიანობის შესახებ, ასევე, 1933 წელს გამოცემულ ლ. ასათიანის ეტიუდში, „ვოლტერიანობა საქართველოში“.

ვოლტერის იდეების პირველი გამზიარებლები იყვნენ ალ. ამილახვარი, დავით ბატონიშვილი, დავით ციციშვილი, ქართული რომანტიზმის წარმომადგენლები. მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში ალ. ამილახვარმა მონტესკიეს გავლენით დაწერა პოლიტიკური ტრაქტატი „ბრძენი აღმოსავლეთისა“. განმანათლებელთა იდეების გავლენა განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ გამოვლინდა ქართველი ბატონიშვილების, ერეკლეს შვილიშვილებისა და გიორგი XII-ის შვილების: დავით, იოანე და თეიმურაზ ბატონიშვილების შემოქმედებაში. ისინი, როგორც მოაზროვნეები, ჩამოყალიბდნენ საქართველოსა და პეტერბურგში.

დავით ბატონიშვილის კალამს ეკუთვნის მხატვრული ნაწარმოები „ახალი შიხი“. ეს არის ვოლტერისა და რუსოს „ბუნებითი სჯულის“ ზეგავლენით შექმნილი ქალ-ვაჟის სასიყვარულო მიმოწერა, მის უშუალო წყაროდ რუსოს „ახალ ელიოზას“ მიიჩნევენ.

რუსეთის კარზე აღზრდილი ბატონიშვილის საქართველოში დაბრუნების შემდეგ მამა-შვილს – გიორგი XII-სა და დავითს – შორის იდეური ბრძოლა დაწყებულა. პლატონ იოსელიანის თქმით: „დავით, მოსრული რუსეთით, ვერ იქცეოდა სურვილისამებრ მამისა, ამისთვის სწუხდა ურწმუნოებისათვის მისისა წესისამებრ წმინდისა ეკლესიისა“ (იოსელიანი 1936: 70).

მეფეს შვილის უკეთურების გამო პატრ ნიკოლასთანაც დაუ-
ჩივლია, რომელიც, თავის მხრივ, ესაუბრება მეფეს ვოლტერის
მოდღვრების შედეგად წაბილწული ფრანგების შესახებ, რომლებ-
საც უარუყვიათ წირვა, ქორწინება, ლოცვა.

„საქართველოს უკანასკნელი მეფე, ღვთისმოყვარე გიორგი
XII ასე აფრთხილებდა საკუთარ მემკვიდრეს: „შვილო, დავით,
თურმე ეკლესიას თეატრს ეძახი, ცისკარს სათამაშოს და წირვას
წარმოდგენას: ნუ შერები ამისთანა ღვთისგარეშე საქმეს, მოიქეც
და იწამე.“ – მაგრამ ამაოდ, ვოლტერის იდეები უფრო იტაცებდა
ქართველ უფლისწულს, ვიდრე ქრისტეს მცნებებით ცხოვრება“
(ბაკურაძე 2001 : 24).

როგორც ჩანს, ანტირელიგიურმა ნაკადმა ჩვენშიც ჰპოვა სა-
დინარი, მაგრამ ჩვენი მსჯელობის საგანია არა მიმბაძველობით
შექმნილი თეორიების განხილვა, არამედ იმ ინოვაციებზე საუბარი,
რომლებიც ბაროკოს ეპოქის ქართველთა შემოქმედებაში შეიმჩნევა
და რომლითაც გვეძლევა საშუალება, ჩვენს ქვეყანაში არსებულ
განმანათლებლურ ტენდენციებზე ვისაუბროთ, როგორც წმინდა
ქართულ ფენომენზე. სახელდობრ, მართალია, ქართველმა მწერ-
ლებმა ევროპული განმანათლებლობიდან დიდაქტიკური შეხედულე-
ბები გადმონერგეს, მაგრამ მას ორგანულად შეურწყეს ქრისტიანუ-
ლი მოძღვრება, რითაც ქართული განმანათლებლობის თვისებრივი
სიახლაც გამოიკვეთა, ეს კი მოზარდთათვის ქრისტიანული სწავ-
ლება-მოძღვრების თავისებური ფორმით შესხენებით გამოიხატა.

„დავითიანის“ პრობლემატიკის განხილვისას მკვლევარი რ.
ბარამიძე საგანგებოდ ეხება ამ საკითხს. მისი მოსაზრებით, გურა-
მიშვილის თანამედროვე მწერალთა შემოქმედებაში „ადიარებული
და განვითარებული იდეები, სინამდვილის აღქმა და ეთიკური
პრინციპების დამკვიდრება აშკარად განმანათლებლურია. ჩვენ სა-
განგებოდ ვუსვამთ ხაზს სწორედ ეთიკურ პრინციპებს, რადგან მა-
თი(ჩვენი მწერლობის) პოლიტიკური და სოციალური კონცეფციები
ჰუმანისტურად განწყობილი ფეოდალ არისტოკრატების ლიბერა-
ლური პოზიციების გამომხატველია და ნაკლებად თანხვედრია ამ
საკითხებზე განმანათლებელთა შეხედულებებისა... ამ დიდ ძვრებში
ქართველ მწერალთა ერთ-ერთი ნიშანდობლივი თავისებურება იმა-
ში გამოვლინდა, რომ მათი აზროვნების სტილი საოცარი ჰარმონი-

ულობით ითავსებს განმანათლებლურ და ქრისტიანულ კონცეფციებს, რაც, რასაკვირველია, განაპირობა ისტორიულმა ატმოსფერომ, რომელშიაც მათ უზღებოდათ მოღვაწეობა და ჩამოყალიბება.

ბუნებრივია, ისმება კითხვა: როგორ შეერწყა ერთმანეთს ღრმადმორწმუნე ქრისტიანი და განმანათლებელი? საქმე ის არის, რომ ჯერ ერთი, მაჰმადიანური გარესამყაროთი მოცული ჩვენი მწერლებისთვის (და საერთოდ მოქალაქეთათვის) ქრისტიანობა თავდაცვისა და ეროვნული კონცეფციის გამოვლენის ფორმად იქცა, ხოლო, მეორე მხრივ, მე-18 საუკუნის ქართველი მწერლები თვით ქრისტიანობაში ხედავდნენ ჰუმანისტური მსოფლგაგების და განმანათლებლობის წინაპირობას...

სწორედ ქრისტეს მარადი ხსოვნა, მასთან მარადი თანაარსებობის სურვილი – გამუდმებული სულიერი მოთხოვნილებაა მე-18 საუკუნის ქართველი მწერლებისა“ (ბარამიძე 2005 : 108-109).

გარდამავალი ხანის მოღვაწეთა დამოკიდებულება განმანათლებლობისადმი მართლაც სპეციფიკურია. არჩილის, სულხან-საბას, ვახტანგ VI-ის დიდაქტიკურ შეხედულებებში აქცენტი ძირითადად ქრისტიანული თეოლოგიის საფუძვლიან შესწავლაზე კეთდება (ქართული პედაგოგიკის ისტორია 1974 : 288).

ს. გამსახურდია წერს: „მინც რა უნდა იცოდეს არჩილის შეხედულებით ფეოდალმა, „ზნესრულმა რაინდმა“. როგორი უნდა იყოს მისი ცოდნა, რა საკითხების სწავლებით უნდა მოხდეს მისი გონებრივი განვითარება? უპირველეს საცოდნელ დარგად არჩილს თეოლოგია მიაჩნია, თვით „სიბრძნეს“ „ღვთის შიშით შემსჭვავლა“ უნდა. უამისოდ „ემმაკისა მონებაა“ ყოველგვარი ცოდნა („სამღვთო საქმის უმეცარი ბერს ავს საქმეს წაადგების“) (გამსახურდია 1975:147-148).

გურამ რამიშვილი სულხან-საბა ორბელიანის დაინტერესებას სალექსიკონო მუშაობით სწორედ ამ ეპოქაში შექმნილი ვითარებით ხსნის: „ქართველთა ზნეობრივად გადაგვარების საფრთხე იმ ხანაში სრულიად აშკარა გახდა. ეროვნული რელიგია შეეჯახა ცხოვრების კეთილად მოწყობის მაშინდელ ბიოლოგიურ ინსტინქტებს და რელიგიის შენობამაც რყევა დაიწყო... იგი (სულხან-საბა, -თ.რ.) ეროვნული თვითმყოფადობის სწორედ იმ საძირკველს მიადგა, რომლის ცხადყოფაც სრულიად აუცილებელი იყო ჩვენი ხალ-

ხის თვითცნობიერების განსამტკიცებლად...ეს საძირკველი იყო დედა ენა, რომლის შესაძლებლობათა გამოსავლენად დაიწერა „სიტყვის კონა“ “(რამიშვილი 2009 : 271).

ქრისტიანული მორალი გასდევს ლაიტ-მოტივად „სიბრძნე სიცრუისას“, ოღონდ ის იგავით ინიღბება. მორალურ-ეთიკური ცნებების ქება-ძაგება, სედრაქის მხრიდან უფლისწულის დალოცვა, ლეონის მიერ ჯუმბერის აღზრდა თუ ფინეზის წინაშე მისი წარდგომა ამის ნათელი მაგალითია.

საინტერესოა ელიზბარ ჯაველიძის მოსაზრება ლეონის აღზრდის პრინციპთან დაკავშირებით. მკვლევარი ლეონის აღზრდის სპარსულ-სპარტანულ მეთოდებთან კავშირზე გაბატონებულ შეხედულებებს უპირისპირებს საკუთარ თეორიას, რომლის მიხედვითაც ლეონის აღზრდის პრინციპში განმსაზღვრელია რელიგიური ფაქტორი: „ჩვენ აზრით, შუა საუკუნეების რელიგიურ აზროვნებაში არსებული თეზა, რომლის მიხედვითაც, სხეულის გვემა სულიერად აფაქიზებს და ზნეობრივად სრულყოფს ადამიანს, უდევს საფუძვლად ლეონის აღზრდას“ (ჯაველიძე 2009 : 278).

აღსაზრდელისადმი ასეთივე დამოკიდებულება ვლინდება დავით გურამიშვილის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაშიც. იგიც იგავურად აზროვნებს, ირიბად ამბობს სათქმელს. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა „დავითიანის“ ერთი თავი, „ქაცვია მწყემსი“. მამასთან საუბარში იკვეთება ქაცვიას ლტოლვა შემეცნებისადმი. სწავლის სურვილი იმდენად დიდია, რომ თუკი მამა მას ცოდნას შესძენს, იგი დაქორწინებას გადადებს („მამავ, მოვიცდი ქორწინებასა, თუკი მასწავლით რასმე მცნებასა“ (გურამიშვილი 1973 : 441); „მამავ, მასწავლე, რაც შენ იცოდე“ (გურამიშვილი 1973 : 442); მამა კი ბიბლიურ სიბრძნეს აზიარებს ვაჟს, „მაგრამ აქ მთავარი, მისივე სიტყვებიდან გამომდინარე, ისტორიული ან ფაქტობრივი ღირებულების მქონე ამბავი არ არის, არამედ ესაა საღვთო სიბრძნე, წინაპართა სიბრძნე, ზნეობრივ-ეთიკური მემკვიდრეობა, რომელიც ძველი თაობის წარმომადგენელმა ახალ თაობას უნდა გადასცეს. მამის მონათხრობი ანდერძის ტოლფარდია, რადგან შვილმაც შემდეგში მომავალ თაობებს უნდა გადასცეს ის სიბრძნე, რათა კაცობრიობის განვითარების პროცესი არ შეჩერდეს“ (სულავა 2005 : 76).

მ. ლაღანიძე თაობათა შეხვედრა-დიალოგს ასე აფასებს:

„საკუთარი გზის პოვნის აუცილებლობა არ გამოირიცხავს მემკვიდრეობითობასა და უწყვეტობას (შემთხვევითი არ არის, რომ ქაცვია მამამისის გამოცდილებას საკუთარ გამოცდილებად აქცევს და თავის გზას იქ იწყებს, სანამდეც მამამისმა იარა. რაც უნდა თანამედროვე თვალთ გკითხულობდეთ გურამიშვილს, იგი მაინც იმ სააზროვნო სისტემაში ცხოვრობდა, რომლისთვისაც თავის შეცნობა და თავის პოვნა კულტურულ-მსოფლმხედველობრივ კონტინუუმში ხორციელდებოდა... თაობათა ფერხულში ტრადიციის განუწყვეტელი ჯაჭვისთვის ხელის ჩაჭიდება უფრო ბუნებრივი იქნებოდა მისთვის, ვიდრე სამყაროს სიცარიელეში პასკალური მართობელა დგომა, თუმცა, მათ განსხვავებას უფროს-უმცროსობა კი არ განსაზღვრავს, არამედ ის, რომ ბლეზ პასკალი, XVII საუკუნის ფრანგი, ახალი დროის (ზოგადად) ერთ-ერთი ფუძემდებელია, ხოლო XVIII საუკუნეში დაბადებული და გარდაცვლილი გურამიშვილი კი ქართული შუასაუკუნეობრივი აზროვნების უკანასკნელი ბრწყინვალე აქტის არა მარტო ავტორი, არამედ ვმირიც. სულიერი მემკვიდრეობის თაობიდან თაობისთვის გადაცემა არა მართლ შესაძლებელია, არამედ აუცილებელიც. ამიტომაც აქცია გურამიშვილმა თავისი სულიერი გამოცდილების შედეგად მიღწეული ცოდნა სასწავლო წიგნად, ამიტომაც მიენიჭა ერთი კაცის ცხოვრების წიგნს დიდაქტიკური ფუნქცია“ (ლაღანიძე 2002:7).

შესაძლოა, გურამიშვილის ნააზრევში არ იყოს ძირეული სი-ახლე, მაგრამ ის რომ ცოდნის აუცილებლობას ქადაგებს, ეს ფაქტია, თანაც ისე, რომ არ მოსწყდეს მოზარდი ძირებს, ტრადიციებს, რაც, ვგონებთ, ქართული აზროვნების თვისებრივი სიახლეა და არა ძველი შუასაუკუნეობრივი შეხედულებების ბრმა მიბაძვა.

ამდენად, რ. ბარამიძის მოსაზრება უფრო მისაღებად მიგვაჩინია, რომლის მიხედვითაც „დავით გურამიშვილის შემოქმედებისთვის ნიშანდობლივია მკვეთრად გამოვლენილი რეალისტური ტენდენციები და განმანათლებლური პოზიციები, რომლებიც ორგანულად ერწყმიან ქრისტიანულ კონცეფციას“ (ბარამიძე 2005: 106).

ასევე, მართებულად არის შენიშნული სამეცნიერო ლიტერატურაში, რომ დ. გურამიშვილის რელიგიურ-მისტიკური შინაარსის შემცველ ტექსტებში სჯულის სიმტიკიცის დაცვის, ტრადიციული

რელიგიური რწმენის შეურყვნელობის პრობლემასთან გვაქვს საქმე **(გამსახურდია 1975 : 289)**. მისი ლიტერატურული შემკვიდრება გაჯერებულია ბიბლიური თემატიკით. გვხვდება საღვთო სჯულის პასაჟების სიმბოლურ-ალეგორიული გააზრების, ინტერპრეტირების ნიმუშები. მეტაფორული აზროვნების დიდოსტატია პოეტი. იგი თანმიმდევრულად კი არ მისდევს ბიბლიის თხრობას, ზოგჯერ თუ საღვთო წერილის დარად ლექსავს, ზოგან სპონტანურად გაიელვებს ბიბლიური ნაკადი. ცნობილია, რომ თავს დავით ფსალმუნთმგალობლის სულიერ შემკვიდრედ თვლის და ლექსებსაც ფსალმუნის დარად აწყობს ხოლმე.

კ. კეკელიძემ ერთ-ერთმა პირველმა გამოიკვლია მწერლის სიმბოლურ-ალეგორიული ნააზრევი, გამოკვეთა მეტაფორული სახეები, მიუთითა ბიბლიურ წყაროებზე **(კეკელიძე 1986 : 234)**.

უნდა ითქვას, რომ ქართველმა პოეტებმა დავით გურამიშვილმა, თეიმურაზ მეორემ, დიმიტრი ორბელიანმა ამ კუთხითაც ახალი სიტყვა თქვეს ჩვენს მწერლობაში. მათ „ცხოვრების წიგნი“ გადაგვარებულ თუ იმედგაცრუებულ ქართველთათვის გამოსაფხიზლებლად გამოიყენეს და მისი დიდაქტიკური ფუნქცია წინ წამოწიეს. თუმცა, ვიდრე უშუალოდ მათი შემოქმედების ბიბლიური წყაროების დაძებნას შევუდგებოდეთ, რამდენადმე შევეხებით საუკუნეების მანძილზე ბიბლიის თემებით მწერალთა დაინტერესების ტენდენციას.

„ვერასოდეს მოიგონებს და შექმნის ადამიანი იმას, რაც ბიბლიაში არაა; მწერლის უპირველესი და უმთავრესი მოვალეობაა, ბიბლიის მარადი სიბრძნეები, თუ გაფრთხილებები მთელი თავისი მწერლური ხერხებითა და საშუალებებით მიაწოდოს მკითხველს“ **(დოჩანაშვილი 2005 : 1)**, – წერს გ. დოჩანაშვილი ერთგან.

ქართული მწერლობის დასაბამიდანვე იყო ბიბლია შემოქმედთა შთაგონების წყარო. საღვთო ისტორიის სიუჟეტების, იგავების სიმბოლური გააზრებისა და ინტერპრეტირების უჩვეულო მაგალითების მოხმობა შეიძლება.

სწორად არის შენიშნული სამეცნიერო ლიტერატურაში, რომ შუა საუკუნეების „ყველა ქართველი მწერლის მსოფლმხედველობითსა თუ მხატვრულ-ესთეტიკურ მრწამსს მეტ-ნაკლებად

მსჭვალავს ბიბლიური მსოფლგაგება, ეთიკა-მორალი, მხატვრული თუ ენობრივ-სტილური მოდელები“ (დანელა 1981 : 125).

უნდა ითქვას, რომ ბიბლიურ თემებს, მოტივებს, სიუჟეტებს, ეპიზოდებს, ფაბულას კუთვნილი ადგილი უკავია არა მარტო ქართულ, არამედ ბიზანტიურ, დასავლეთ ევროპის ქვეყნების, ასევე, რუსულ ლიტერატურულ ძეგლებში.

ბიზანტიელი მწერალი ნონოს პანოპოლეელი (მე-4ს.) გარკვეული მიზანსწრაფვით ლექსავს „იოანეს სახარებას“. შედარების ობიექტები გრიგოლ ნაზიანზელს (მე-4ს.) აღებული აქვს ძველი და ახალი აღთქმებიდან; ბასილი კესარიელის (მე-4ს.) თხზულების „ექუსთა ღლეთაძს“ (თარგმნა გიორგი მთაწმინდელმა) ცხრა თავში ძველი აღთქმის წიგნების მიხედვით განხილულია, თუ როგორ შეიქმნა სამყარო; რომანოზ მელიოდოსის (მე-5-მე-6სს.) თხზულებები ეხება ქრისტეს, მარიამს, მოციქულებს, ძველი აღთქმის წიგნთა პერსონაჟებს (ადამი, ევა, აბრაამი, ისაკი, ნოე...); ევრემის კონტაკიონი „პირველი ადამიანები“ ბიბლიაზე დაყრდნობით მოგვითხრობს ადამიანის თიხისაგან გამოძერწვის ისტორიას, ხოლო მისივე ნაწარმოებში, „დაკარგული სამოთხე“, ადამის განცდებზეა საუბარი სამოთხის დაკარგვის გამო. ბიზანტიელ უცნობ ავტორს თავისი ღრამის — „ქრისტეს ვნებანი“ — შესაქმნელად სიუჟეტის ფაქტიური მასალა აღებული აქვს სახარებიდან და ახალი აღთქმის სხვა წიგნებიდან (ყაუხნიშვილი 1973 : 58,59,93,97,140,148,265).

ინგლისელ მწერალს ჯონ მილტონს (მე-17ს.) ეკუთვნის პოემები: „დაკარგული სამოთხე“, „სამსონი“, „დაბრუნებული სამოთხე“.

ბიბლიურ თემაზეა დამყარებული გერმანელი მწერლის ფრიდრიხ კლოპშტოკის (1724-1803) „მესიადა“; მისივე ღრამები — „ადამის სიკვდილი“, „სოლომონი“, „დავითი“ — ბიბლიურ სიუჟეტებზეა დაწერილი.

სპარსელი პოეტის ფარიდ ელ-დინ ათარის (1141-1229) ნაწარმოებ „ფრინველთა საუბრის“ შესავალში გადმოცემულია ადამისა და ევას თავგადასავალი, სამოთხიდან მათი გამოდევნის ისტორია (კობიძე 1975 : 245).

ცნობილია, რომ ბიბლიური პერსონაჟის იოსებ მშვენიერის სათავეგადასავლო ეპიზოდები გამოუყენებია ფირდოუსს, აბდურაჰმან ჯამის, ნიზამს და სხვ.

სიმონ პოლოცკი თავის თხზულებაში „კომედია-თქმულება გზააბნეულ შვილზე“ იყენებს ბიბლიურ თქმულებებს; საინტერესოა, მოვიგონოთ მ. ლომონოსოვის „ოდა ამოკრეფილი იობის 38,39,40 და 41 თავებიდან“; მეჩვიდმეტე საუკუნის რუსული კომედიები ბიბლიურ სიუჟეტზე იყო აგებული — „ესთერი“, „ივდიტი“, „კომედია ადაშა და ევაზე“; მეოცე საუკუნის უდიდესი მწერლის თეოდორ დოსტოევსკის მთელი შემოქმედება ძალუმად არის ნაკვები ბიბლიით.

დაუსრულებლად შეიძლება ჩამონათვლის გაგრძელება. მოხმობილი მასალაც საკმარისია იმის ნათელსაყოფად, თუ რა პოპულარული იყო ბიბლიური თემები მსოფლიოს სხვადასხვა მწერალთა შემოქმედებაში. ტ. მოსიას თქმით, მწერლები „თვითმიზნური გატაცებით როდი მიმართავდნენ ბიბლიურ სიუჟეტებს — მას იყენებდნენ თავიანთი ეპოქის აქტუალური საკითხების გადასაწყვეტად. ბუნებრივია, ამასვე ემსახურებოდა ქართველ შემოქმედთა დაინტერესებაც“ (მოსია 1986: 11-12).

არ შევჩერდებით იმაზე, თუ საიდან იწყება ჩვენს მწერლობაში ბიბლიური თემების შემოღების ათვლა. ქართული ლიტერატურის კარიბჭე ქრისტიანული მწერლობით იღება. უდავო ფაქტია, რომ ძველი ქართული მწერლობის პირველი პერიოდის ტექსტები ჭარბად არის ნასაზრდოები ბიბლიით. „საღვთო სჯულის“ საკითხავები ხელმისაწვდომია მკითხველთა ფართო საზოგადოებისთვის.

დავითის „ფსალმუნებით“ უსარგებლია თვით შუშანიკს (ცურტაველი 1963:23). „ეესტათი მცხეთელის წამების“ ავტორის მსოფლმხედველობაში „დიდაქეს“ ანუ „თორმეტმოციქულის სწავლების“ გავლენა შეინიშნება („ეესტათი მცხეთელის წამება“ 1963:37-39).

შემდგომი პერიოდის ჰაგიოგრაფ თუ ჰიმნოგრაფ მოღვაწეებზე აღარაფერს ვიტყვით, რადგანაც თვითონ თემატიკა მოითხოვდა, მათ ბიბლიური მოტივები ალებეჭდათ თავიანთ თხზულებებში, მით უმეტეს, რელიგიური ლიტერატურაც უკვე საკმაოდ იყო თარგმნილი ქართულ ენაზე.

ადამისა და ევას გაჩენისა თუ კიდობნის მშენებლობის ისტორიას ვკითხულობთ ჩახრუსაძის „თამარიანში“, ბიბლიურ ცოდვებს ვხვდებით დავით აღმაშენებლის თხზულებაში „გალობანი სინანულისანი“. ბიბლიით ფართოდ სარგებლობს შოთა რუსთაველი.

გარდამავალი ხანის (XII-XVIII სს.) ქართველი მწერლების მიერ ბიბლიური ლეგენდების გარკვეული დოზით გამოყენებას მკვლევრები ეპოქის მოთხოვნებით ხსნიან(ბარამიძე 2005:108-109).

ბუნებრივია, ამ ეპოქაში ბიბლიამ ახალი დატვირთვა შეიძინა. „დიდ ღამედ“ მონათლული დაცემის ეპოქის შემდეგ ქართველ ერს სულიერი გამოღვიძება და მხნეობა სჭირდებოდა. კალმოსნებიც ბიბლიური სიუჟეტების გაღვიძებითა თუ მეტაფორულ-ალეგორიული გააზრებით შეეცადნენ დაეყენებინათ მამულიშვილნი სწორ გზაზე... ამჯერადაც აქტუალური იყო ქართველთა შორეული, ასევე პატრიოტი წინაპრის სიტყვები, ისევ ცოტანი იყვნენ ისეთები, ვინც „...ქრისტეს სიყვარულითა და შიშითა, ჩვეულებისაებრ მამულისა სღვისა, ჭირთა მოთმინებითა არა განეშორებიან მხოლოდ-შობილსა ძესა ღმრთისასა“ (საბანისძე 1963:50).

მეთექვსმეტე-მეჩვიდმეტე საუკუნეების ქართული ფეოდალური საზოგადოების ერთი ნაწილის ინდიფერენტიზმი, გულგრილი დამოკიდებულება ქრისტიანული სარწმუნოებისადმი მიჩნეულია ქართველი მოაზროვნეების მხრიდან ბიბლიური მოტივების წინა პლანზე წამოწევის უმთავრეს მიზეზად: „შემთხვევით როდი დაიკვნესა პოეტმა, „არვის უნდა სახარება, არცა წიგნი მოციქულთა, არ გიკვირთ, რომ დაივიწყეს შემოქმედი მისგან ქმნულთა“ (თეიმურაზ პირველი). სარწმუნოებრივი გადაგვარება ზომ ეროვნული გადაგვარების მაცნე იყო. საჭირო შეიქნა რადიკალური ზომების გატარება. გამოსავალი გზების ძიება ქართველ ერში ქრისტეს სჯულის განმტკიცებისაკენ მიემართება. ქართველმა მოღვაწეებმა (თეიმურაზ პირველი, არჩილი, სულხან-საბა ორბელიანი, დავით გურამიშვილი, ვახტანგ მეექვსე, დიმიტრი ორბელიანი, თეიმურაზ მეორე...) ქრისტიანული იდეების პროპაგანდისათვის უებარ საშუალებად მიიჩნიეს ბიბლიური წიგნების შინაარსისა და მსოფლმხედველობის დაყვანა გადაგვარებულ („გათათრებულ“) ქართველთა ცნობიერებად. ამისთვის საჭირო შეიქნა, მათ შემოქმედებაში გზა

გახსნოდა ბიბლიურ სიუჟეტებს, ბიბლიურ პერსონაჟებს, რელიგიურ მოტივებს, კონფესიონალურ მომენტებს“(მოსია1986:11-12).

უნდა ითქვას, რომ აღნიშნულ მწერალთა ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში ბიბლიური ნაკადი სტიქიურ ხასიათს კი არ ატარებს, არამედ საოცარი გათვლითა და შორსმჭვრეტელური სურვილით არის ეპიზოდები გააზრებული და მოტანილი.

არჩილ მეფე უჩიოდა „საღვთო წიგნის“ თემებით დაუინტერესებლობას:

„საღვთო წიგნი ბევრი წახდა უყდოთა და უბუდობით, საშაიროს ინახავენ სტავრის ბუდით, ან ნახლობით...“ (355) (არჩილი1936:61).

როგორც ჩანს, „საშაირო წიგნებსა“ და თხზულებებს ანუ საერო მწერლობის ნიმუშებს მეტი გავლენა ჰქონდა საზოგადოებაში, ვიდრე საღვთო წერილსა და საეკლესიო ლიტერატურას. ამიტომაც, შემოქმედნი ცდილობდნენ მკითხველთათვის შეეხსენებინათ ესა თუ ის საკითხავი.

საინტერესოა ისიც, რომ „საღვთო სჯულის“ საკითხავები პოეტებმა სწორედ ეპოქისთვის დამახასიათებელი ფორმით (ლექსად) მიაწოდეს მკითხველს. ამ პროცესს განსაკუთრებით XVIII ს.-ში მიუღია მასშტაბური ხასიათი. ბუნებრივია, ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელი ტენდენციის გავლენით არის გაპირობებული ის, რომ **„ლექსს უფრო ყურსა უპყრობენ, ამბის წიგნები ძეს ავად“.**

გავიხსენოთ დ. გურამიშვილის „ქაცვია მწყემსიდან“ მამის სიტყვები, რომელიც ბიბლიურ ისტორიას უყვება შვილს:

**„მე ლექსად სიტყვებს ამაღ ვაწყობდი,
უფრო ტკბილად ჩნდა, ამას ვატყობდი;
არ მაქენდა იმედი, შენ ამაღ ისმენდი,
მოუწყინებლად“ (488)(გურამიშვილი1973:444).**

ცხადია, პოეტს ეჭვი ეპარება, „ამბად“ დაწერილ მოძღვრებას გულისყურით მოუსმინონ მოზარდებმა. ამიტომაც, რაკილა ლექსად შეწყობილი უფრო „ტკბილად ჩნდა“, მას მიმართა. „ერთი სიტყვით, მშვენიერად, ლამაზად, პირდაპირ მომხიბლავი ფორმით - „ტკბილი ლექსებით“ დავითს უნდა ხელი შეუწყოს რელიგიურ-მორალური აზრების პოპულარიზაციას, რადგანაც ასეთი აზრების

პოპულარიზაცია მას მიაჩნია ერთ-ერთ საშუალებად საზოგადოებრივი ცხოვრების გამოჯანსაღებისა“ (ბარამიძე 2005:46).

სწორედ ზემოთ დასახელებული ტენდენციების გათვალისწინებით განუხილავთ თავიანთ ძეგლებში დ. გურამიშვილს, დ. ორბელიანს, თეიმურაზ მეორეს საღვთო ისტორიის ესა თუ ის საკითხავი. ამათგან სიუჟეტების გალექსვის მასშტაბურობით მეფე-პოეტი თეიმურაზ მეორე გამოირჩევა.

რამდენადაც გურამიშვილის შემოქმედება საფუძვლიანად არის გამოკვლეული, შეგვეცდებით, მეტი ყურადღება დავუთმოთ თეიმურაზ მეორის „სარკე თქმულთას“, ანუ „დღისა და ღამის გაბაასებას“, და მისი გაანალიზების ფონზე ვაჩვენოთ ქართული განმანათლებლობის თვისებრივი განსხვავებულობა.

უნდა ითქვას, რომ თუკი მწერლები საკუთარ შემოქმედებით ქურაში გადადნობილ და ინტერპრეტირებულ სურათებს წარმოგვიდგენენ ბიბლიიდან, თეიმურაზ მეორე წმინდა წიგნის საკითხავების პირდაპირ პერიფრაზირებას ახდენს და, როგორც აღინიშნა, სიუჟეტთა გალექსვის სიმრავლითაც ვერავინ უტოლდება ქართულ მწერლობაში. მას თავის ორ „ანბანთქებაში“ ბიბლიის თავები და მუხლები გამოცანის სახით წარმოუდგენია მკითხველი საზოგადოებისთვის, თანაც სიუჟეტების ზედმიწევნით ცოდნას მოითხოვს და ერთგვარ წყველა-კრულვასაც კი უგზავნის მათ, ვინც უმეცრებას გამოიჩენს და ვერ მიუთითებს გამოსაცნობ ადგილს („**ხანაც გაუხმეს, ვინც იყოს უცნობი ამ სიტყვისასა**“) (33,4) (თეიმურაზ მეორე 1939:129).

მწერლების მიზანი ერთია, მომავალ თაობას გაუღვივონ ბიბლიისადმი ინტერესი და თუ რა ფორმით მიეწოდება ეს მათ, ამას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს, იგი ხომ შემოქმედის ინდივიდუალურობასთან არის დაკავშირებული. თუკი დ. გურამიშვილმა ორი თაობის წარმომადგენელი მოიყვანა (მამა თავის ცოდნას აძლევს შვილს) და სწორედ დიდაქტიკური მოტივით გახაზა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი პასაჟები ბიბლიიდან, თეიმურაზ მეორემ თავის „ანბანთქებაში“ ამას გამოცანის სახე მისცა (უნდა ითქვას რომ, ორივე ანბანთქებას რეფრენივით გასდევს შემდეგი სიტყვები: „**ოი მას, ვისაც არა სწამს— არიან დაბრკოლებულნი!**“ აქვე ვხვდებით გალექსილი სწავლა-მცნებების და ეპიზოდების უმეცართადმი

მიმართულ ზემოთ ნახსენებ ერთგვარ წყველა-კრულვასაც („ანბან-თქება III“, 36,4; „ანბანთქება IV“, 37,2) (თეიმურაზ მეორე 1939: 129; 130; 135;). უფრო ადრე კი დაწერა „დღისა და ღამის გაბაასება“, რომელშიც პირდაპირ ვადმოიტანა საღვთო სჯულის ისტორიებიდან მისთვის სასურველი ეპიზოდები. მართლაც, ბიბლია ერთ-ერთი უმთავრესი წყაროა საანალიზო პოემისა.

„თეიმურაზის „გაბაასება“ ორიგინალური, ეროვნულ - ქართულ ნიადაგზე აღმოცენებული ნაწარმოებია... არაა გამორიცხული, რომ იგი იცნობდა ბიბლიური ეპიზოდების გალექსვის სხვა ქართულ ცდებსაც (მაგ. დ. ორბელიანისა და სხვ.), მაგრამ გავლენაზე ლაპარაკი ზედმეტია: თეიმურაზის უშუალო წყარო ბიბლიაა. მას უფრო სრულად და უფრო ვრცლად აღუწერია ბიბლიური ეპიზოდები, ვიდრე წინამორბედებს“ (მენაბდე 1997:184), - წერს ლ. მენაბდე.

პოეტის რელიგიური შეხედულებები თხზულების პირველივე სტროფებიდან გამოვლინდა. იგი სამებას პოემაში საგანგებო ყურადღებას უთმობს. მას, გარდა ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებისა, ვადმოუღია დოგმატური ღვთისმეტყველების მასალა, კონკრეტულად მსოფლიო საეკლესიო კრებების აქტები. პოეტი უმეტესწილად სქიზმას ეხება, შეგვახსენებს მწვალებელთა განკვეთის ფაქტებს. თან მკაცრად მიუთითებს სამების უზენაესობას. ეს ნაბიჯიც წინასწარი გათვლით არის გადადგმული. იგი პირველი არ იყო, ვინც კრებების აქტების შეხსენება გადაწყვიტა.

ქრისტიანული დოგმატიკის დადგენა მართლმადიდებლური რელიგიის გავრცელებისთანავე დაიწყო. „სწავლება 12 მოციქულისა, ანუ „დიდაქე“, რომელიც I-II საუკუნეებში შეიქმნა, საეკლესიო სამართლის ჩვენამდე მოღწეული უძველესი წყაროა. III საუკუნეში გამოვიდა „წმინდა მოციქულთა საეკლესიო კანონები“, ამ საუკუნეშივე გამოჩნდა „დიდასკალა“. IV-VIII საუკუნეებში დოგმატიკის დადგენამ უფრო მასშტაბური ხასიათი მიიღო. ამ პერიოდში მოწვეულ იქნა 7 მსოფლიო საეკლესიო კრება.

კრებები ძირითადად სქიზმის შემთხვევაში დგებოდა. იზილებოდა სადავო საკითხები, იცემოდა კანონები, რომელთაც შემდგომში ავრცელებდნენ ღვთისმეტყველნი. ხშირად ადგილი ჰქონდა

მწვალებელთა განკვეთას, უფრო იშვიათად – განხეთქილი მხარეების შერიგებას.

ბუნებრივია, საქართველო, როგორც უძველესი ქრისტიანული ქვეყანა, ადრიდანვე სარგებლობდა ამ დოგმატიკით. ცნობილი ფაქტია, რომ ჯერ კიდევ პირველ მსოფლიო კრებას ესწრებოდა ბიჭვინთის ეპისკოპოსი. ცხადია, არც მაშინ და არც შემდეგ საუკუნეებში კანონიკური ძეგლები თუ კრებების მასალები უცხო არ იქნებოდა ქართველ ღვთისმსახურთათვის – ამას ავთოგრაფიული ძეგლებიც მიგვანიშნებს – **(„ქართული მწერლობა“ 1987:264;268)**, როგორც ჩანს, საელკესიო კრებებში მონაწილე პირთაგან უმრავლესობის თხზულებებსაც ადრიდანვე იცნობდნენ **(კეკელიძე 1960:115)**.

არსებობს მოსაზრება, რომ საქართველოში V საუკუნისთვის გავრცელებული იყო სირიულ-რომაული სამართალი **(ჯაფარიძე 2003:105)**.

დადგენილი ქრისტიანული დოგმატის ხელახლა შესხენებისადმი ინტერესი არასდროს განელებულა. ამას მოწმობს ის, რომ შემდეგ საუკუნეებში ბიზანტიელი ღვთისმეტყველების ნააზრევი, თუ კრების აქტები არაერთხელ ითარგმნა: X საუკუნის დასაწყისში გრიგოლ ოშკელს სომხურიდან გადმოუღია გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულება „საკითხავი სამხილებელი არიანოზთა და ევნოძიანოზთა“ **(კეკელიძე 1960:29)**. XI საუკუნეში ექვთიმე ათონელმა თარგმნა „მცირე სჯულის კანონი“. უფრო ადრე „რუის-ურბნისის ძეგლისწერაში“ კიდევ ერთხელ იქნა მითითებული საეკლესიო კრებებში მიღებულ კანონთა რიცხვსა და ჩატარების ადგილზე **(„ქართული სამართლის ძეგლები“ 1970:109-110)**.

დოგმატური თხზულებების გადმოღებით XVI-XVIII საუკუნის მწერლებიც არ ჩამოუვარდებოდნენ წინამორბედთ. ვახტანგ VI-მ სხვა დიდ მართლმადიდებელ ერებზე უფრო ადრე მისცა ქართველ ერს ცნობილი ბიზანტიელი კანონმდებლების საკანონმდებლო ძეგლთა განმარტებანი, კერძოდ კი მათე ბალასტარის (XIV) „სინტაგმა“ და კონსტანტინე არმენოპულოსის ექვსი წიგნი **(ჯაფარიძე 2003: 119)**.

1776 წელს ანტონ კათალიკოსის თხოვნით ფილიპე ყაითმაზაშვილს სომხურიდან გადმოუღია პირველ მსოფლიო საეკლესიო

კრებათა აქტები (A-226). იგი ინახება ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში. აღნიშნულ ტექსტს წინ უძღვის ვრცელი წინასიტყვაობა იოანე ოსეს ძისა, იამბიკოდ დაწერილი, რომელშიც აღწერილია „საზღურის დებანი სარწმუნოებისანი“ ნიკეის კრებიდან ვიდრე ქალკედონის კრებამდე. ეს წინასიტყვაობა სრულად არის წარმოდგენილი „ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობაში“ (ქზა 1980: 121-126). უფრო ადრე კი მეფე პოეტებს თეიმურაზ I-სა და თეიმურაზ II-ს გაუღექსავთ მსოფლიო კრებების „საქმიანობები“.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მითითებულია, თუ რა გავლენა კლასიკური ხანის მწერლების სურვილის მიზეზი ეთარგმნათ კანონიკური ძეგლები (კეკელიძე 1951: 536). საინტერესოა, რატომ მიუბრუნდნენ ბაროკოს ხანის მწერლები იმავე თემას, რაც ადრევე იყო დაძულებული. თუმცა, თუ გავიხსენებთ საქართველოს ისტორიულ ყოფას, ვფიქრობთ, არ გაგვიჭირდება მიზეზის პოვნა. არასდროს ისე მძაფრად არ მდგარა ქართული სახელმწიფოს ყოფნა-არყოფნის საკითხი, როგორც XVII-XVIII საუკუნეებში. ოსმალთათართა გავლენა, ერთი მხრივ, და იტალიელ კაპუჩინთა მისია, მეორე მხრივ, ნიადაგს ურყევდა მართლმადიდებლობას. მიტროპოლიტი ა. ჯაფარიძე ასე აფასებს ამ ეპოქას: „ამ დროისთვის ეროვნული თვითშემეცნება საოცრად იყო დაკნინებული. საჭირო იყო მისი გამოღვიძება და განმტკიცება... სამწუხაროდ, ქრისტიანულთან შედარებით უპირატესობა სპარსულ-მაჰმადიანურ სამართალს ჰქონდა, რაც ქრისტიან ხალხს აბნევდა“ (ჯაფარიძე 1999: 329).

მიხეილ თამარაშვილის აზრით, გაუთავებელმა ომებმა საშინლად დასცა საქართველო და მოუსპო ღონე თავის შველისა. ქართველები გატყდნენ და იმ ღირებულებებს, რაც მანამდე ძვირფასი იყო მათთვის, ახლა უკვე არაფრად ავადებდნენ. გახშირდა სარწმუნოების შერყევის, სჯულის გამოცვლის ფაქტები. მკვლევარი ყურადღებას სხვა საუკუნეებთან შედარებით კათოლიკური მისიის შესუსტებაზე ამახვილებს (თამარაშვილი 1904: 300-301).

უნდა ითქვას, რომ ისტორიული ფაქტები საპირისპიროს მეტყველებს. ამ წლებში არათუ შესუსტდა იტალიელთა უნიის გავლენა, არამედ იმდენად გაძლიერებულა, რომ თვით უპირველესი მღვდელთმთავარიც კი მიდრეკილა კათოლიკობისკენ (ანტონ I-ის გაკათოლიკების მიზეზებზე არაერთი მოსაზრება არსებობს, ამაზე

სიტყვას არ შევანერებთ) (ბაქრაძე 1988: 345), პირიქით, „საქართველოში კათოლიკობა ახალ სიმაღლეებს აღწევდა. 1748 წლისთვის პროპაგანდის კოლეჯში 3 ადგილი დაეთმო ქართველებს; 1749 წელს თბილისში აშენდა კათოლიკეთა ახალი ეკლესია; გაკათოლიკდა იმერეთის მეფე ალექსანდრე V; აფხაზეთ-იმერეთის კათალიკოსი ბესარიონი, როსტომ რაჭის ერისთავი და მისი შვილი გიორგი. 1755 წლამდე კათოლიკობა მიიღო 60-მა ქართველმა თავადმა" (ჯაფარიძე 1999: 210-211).

ცნობილია, რომ კათოლიკეთა საქმიანობას საქართველოში ხელს უწყობდნენ, როგორც სახელმწიფო მოხელეები, ისე უზენაესი ხელისუფალნი. (თეიმურაზ I-ის თხოვნით ავგუსტინელ მისიონერებს მონასტრები დაუარსებიათ. მის მეუღლეს დარეჯან დედოფალს კი „მისიონის მფარველად და დედად" მოიხსენიებდნენ – (თამარაშვილი 1904: 336). თუმცა, ამას ვერ ვიტყვით თეიმურაზ მეორეზე, რადგან ყველაზე ცუდი ჟამი კაპუცინებს სწორედ მისი მეფობისას დაუდგათ, რაც მათი მისიონის განდევნით გამოიხატა (პაპაშვილი 1995: 170-173).

მიხეილ თამარაშვილის თქმით, ქართველთა შორის მარტო თეიმურაზმა გაითქვა სამწუხარო სახელი 1240 წლიდან ვიდრე 1755 წლამდე. თუმცა იქვე ყურადღებას ამახვილებს კაპუცინ ერონიმე ნორჩელის მოხსენებაზე, საიდანაც ირკვევა, რომ, დევნილობის მიუხედავად, კათოლიკეთა მცირერიცხოვანი ჯგუფი მაინც დარჩენილა. ასევე მიანიშნებს წერილზე, რომლის მიხედვითაც, ანტონ კათალიკოსის დედა კათოლიკედ მიცვლილა. ამის საფუძველზე კი ასკენის: „ეს საბუთი ცხადად გვიჩვენებს იმ თხზულების სიტრუესა, ვითომც თეიმურაზს ყველა გაკათოლიკებულ ქართველებისათვის უარი ეთქმევინიბინოს, კათოლიკობისა და დევნილობის შემდეგ, მან რომ ასტეზა, არავინ დარჩენილიყოს კათოლიკეთაგანი" (თამარაშვილი 1904: 372-373).

გარდა ამისა, არსებობს დოკუმენტი, სადაც მეფე მიმართავს მის მიერვე გაძევებულ, ახალციხის კაპუცინთა უფროსს პატრ ლეონარდოს, შემწეობა აღმოუჩინოს თბილისში უძწყემსოდ დარჩენილ მრევლს (თამარაშვილი 1904: 376-377).

მ. პაპაშვილის მოსაზრებით, თეიმურაზი შვილის, ერეკლე მეფის, რჩევით მიხვდა, რომ პროგრესის მოწინააღმდეგე ძალების

სურვილს ასრულებდა და ამიტომ კათოლიკეებისთვის ისევ შემწეობა აღმოუჩენია (პაპაშვილი 1999: 271).

მეფეების კეთილგანწყობა იტალიელ მისიონერთადმი, უპირველეს ყოვლისა, განპირობებული იყო იმით, რომ მათი გამოჩენა საქართველოს შანსს აძლევდა, აღედგინა ევროპასთან ის ურთიერთობა, რაც წარსულში არსებობდა და მაჰმადიან დამპყრობელთა „წყალობით“ ხელოვნურად იყო შეწყვეტილი. თანაც მისიონერთა მოღვაწეობა მეცნიერების აღორძინებასაც უწყობდა ხელს. ბუნებრივია, არც ის საფრთხე გამოპარვიათ, რაც მართლმადიდებლობას ემუქრებოდა პროპაგანდა ფიდესა თუ კაპუცინთა მისიონისაგან, ამიტომაც, პარალელურად ხალხში ქრისტიანული დოგმატის განმტკიცებისათვის მიუყვიათ ხელი. სწორედ ამიტომ ითარგმნა კრებების აქტები ხელახლა, თეიმურაზ პირველმა შექმნა ლექსი „შვიდთა კრებათათვის“, თეიმურაზ მეორემ კი პოემაში „გაბაასება დღისა და ღამისა“ საგანგებო ყურადღება დაუთმო კრებების „საქმიანობის“ აღწერას.

ორივე მეფე-პოეტმა ხაზგასმით გამოკვეთა კათოლიციზმისაგან განსხვავებული მართლმადიდებლური მრწამსი სულიწმიდის მამისგან გამოძავლობისა; გარკვეულწილად ორივე შეეხო VIII საეკლესიო კრებას.

როგორც ცნობილია, მერვე კრება კარლოს დიდმა მოიწვია. ეს ის კარლოსია, რომელიც 800 წელს რომის იმპერიის შემკვიდრედ აკურთხა პაპმა ლეონ მესამემ, რაც ბიზანტიელი ბასილევსების იგნორირებას უდრიდა... ამ კრებაზე დადგენილ იქნა მართლმადიდებლური მრწამსისთვის მიუღებელი შემდეგი სწავლა-განგება: შაბათის მარხვა, მრწამსის შესწორება წმინდა სულის ძისაგან გამოსვლის შესახებ – ფილიოკვე..(პაპაშვილი 1995: 290-291). ამიტომაც, მართლმადიდებელი ქრისტიანები გმობენ და არ აღიარებენ ამ კრებას (არ იხსენიება იგი პროფესორ ა. ლებედვეის „მსოფლიო საეკლესიო კრებებში“; ვ. ბოლოტოვის წიგნში „ლექციები ძველი ეკლესიის ისტორიაში“.)

ბუნებრივია, მეფე-პოეტებიც, მართლმადიდებლური მრწამსიდან გამომდინარე, უარყოფენ მას.

წინაპრისგან განსხვავებით თეიმურაზ II ქრონოლოგიური სიზუსტით აღწერს კრებების მსვლელობას, ადგილის, დროის, მო-

ნაწილეთა თუ მიღებულ კანონთა რიცხვის მითითებით. უმთავრესი ყურადღება მაინც ერესიარქთა „განწვალებაზე“ გადააქვს და ძირითადად სქიზმას ეხება. ერთი სიტყვით, მას წმინდა საეკლესიო კრებებში აქცენტები გადატანილი აქვს მწვალებელთა გასამართლებაზე, თითქოს ნებისმიერი კრება ამას ისახავდა მიზნად, მიღებულ კანონებს კი გაკვრით ეხება. არადა ამ კრებებზე, განკვეთის გარდა, დოგმატის დადგენასა და ტერმინების შერჩევას დიდი ადგილი ეთმობოდა. როგორც ჩანს, თეიმურაზს პარალელის გაღვლება სურს თანამედროვეობასთან, სურს, დაანახოს მკითხველს, თუ რა შეიძლება მოყვეს განდგომას, ჭეშმარიტი სარწმუნოებიდან გადაცდენას.

მართალია, უცნობია, უშუალოდ რა წყაროს ეყრდნობა თეიმურაზი, ერთი კი უდავოა, იგივე წყარო წინამორბედისთვისაც ცნობილი ყოფილა. ორივე თხზულებაში ჩანს ამის კვალი. ამასთან, ორივე ყვება ისეთ ფაქტებზე, რომლებიც სამართლის წიგნებში ნაკლებად, ხოლო ბიზანტიელი მწერლების ევსევი კესარიელის, თეოდორიტე კვირელის, სოზომენის, სოკრატ სქოლასტიკოსის თუ სხვათა შემოქმედებაში ფართოდ არის დამუშავებული. თუნდაც არიოზის სიკვდილისა თუ ქალკედონის კრების ეპიზოდები: „ეკლესიისკენ მიმავალ გზაზე არიანე ცნობისმოყვარე და აღგზნებული ბრბოთი იყო გარშემორტყმული. მან კუჭის არეში შეტევა იგრძნო და გაშორდა იმ ადგილს, გავიდა მოფარებულ ადგილას, ფორუმის უკან. ამაღა დიდხანს ელოდა მას. საბოლოოდ იქ მყოფებმა იხილეს საშინელი სანახაობა, მოხუც ერეტიკოსს (80 წლისას) გაუსკდა მუცელი და სისხლში ცურავდა... ამ ამბის განმარტებანი შეიძლება ამოვიკითხოთ ათანასე დიდის, ეპიფანეს, გრიგოლ ნაზიანზელის, ამბროსის და ბერძნული ეკლესიის სხვა ისტორიკოსთა ნაწერებში“ - ვკითხულობთ ფ. ფარარის წიგნში „ეკლესიის მოძღვართა და წმინდა მამათა ცხოვრება და მოღვაწეობა“ (Фаррар 1891: 288-289).

ეს ფაქტი ორივე პოეტს აქვს აღნიშნული.

ეკვლერში დასვენებული წმიდა ეფთვიმიასთვის ქალკედონის კრების აქტების მირთმევის ისტორიას რა წყაროზე დაყრდნობით წერენ პოეტები ჩვენთვის უცნობია, მაგრამ ერთი კი ფაქტია: „კრების სხდომები, რომლებსაც 630 ეპისკოპოსთან ერთად იმპე-

რატორიცა და დედოფალიც ესწრებოდნენ, წმინდა მოწამე ეფთვი-
მის ტაძარში ტარდებოდა“ (კობლატაძე 2003: 280).

V მსოფლიო საეკლესიო კრების მასალებიდან ორივეს ორი-
გენეს მწვალებლობის განხილვა აურჩევია. ამ კრებაზე თეოდორე
მომსუესტელის ცდომილებაზე გამახვილდა ყურადღება, განიხილეს
ასევე თეოდორიტე კვირელის ის თხზულებები, რომლებიც მართა-
ლი სარწმუნოების წინააღმდეგ და ნესტორიანობის დასაცავად იყო
დაწერილი. დადგა იბა ედესელის გასამართლების საკითხიც (**რუ-
ხაძე 2004 : 44**). რაც შეეხება ორიგენეს, გადაისინჯა და შემსუ-
ბუქდა ის ბრალდებები, რაც 543 წელს ადგილობრივ კრებაზე წა-
უყენეს (**პაპუაშვილი 1995 : 248**).

მეფე-პოეტები ორიგენეს განკვეთას მიიჩნევენ კრების მთავარ
საკითხად. თეიმურაზ I იმასაც ყვება, თუ როგორ შესვეს იგი აქ-
ლემზე და როგორ გააძევეს. ორიგენეს თავის ღროზე (235 წელს)
მართლაც უდიერად მოპყრობიან, მაგრამ ამას V კრების მესვეურე-
ბი, ბუნებრივია, ვერ იზამდნენ, რადგან მას 553 წელს ჰქონდა აღ-
გილი.

წყარო, რომლითაც პოეტებს უსარგებლიათ, როგორც ჩანს,
არაზუსტია.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ თეიმურაზ II 691 წელს
მოწვეულ ე.წ ტრულის კრებაზე არაფერს ამბობს. აქ შეაჯერეს
V-VI კრებების აქტები. იგი ისტორიაში VI კრების სახელით შე-
ვიდა. „არამედ მეექვსემან წმიდამან და მსოფლიომან კრებამან იუს-
ტინიანესზე კეთილად მსახურისა მეფისა, გუმბათსა შინა სამეუფო-
ისა პალატისასა შეკრებულმან აღავსო დაკლებული მისი (მეხუთე
კრება იგულისხმება - თ.რ), რამეთუ დასხა კანონნი რიცხვით ას-
დაორნი“ („ქართული სამართლის ძეგლები“ 1970: 109-110). „მცი-
რე სჯულისკანონში“ 680 წელს კონსტანტინოპოლში ჩატარებუ-
ლი კრება VI კრებად მოხსენიებული (**გიუნაშვილი 1973: 15-16**).

შეიძლება ითქვას, რომ აქ მოთხრობილი ისტორია სიტყვა-სიტ-
ყვით აქვს გალექსილი მეფე-პოეტს, „მცირე სჯულისკანონში“ კი
არაფერი წერია ტრულის კრებაზე, ალბათ, აქედან გამომდინარე,
როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, არც თეიმურაზთან იხსენიება.
სამაგიეროდ, მას ახსენებს თეიმურაზ I:

„სევეროზ სწავლა, სრულ გარდასცავლა

გუმბათს შეყრითა მამათ თქმულები.“ (თეიმურაზ I 1934: 163)

როგორც ჩანს, პოეტი იცნობს ამ სხდომის კანონებს.

უნდა ითქვას, რომ ეს თხზულებები ორიგინალურობით არ გამოირჩევიან, მაგრამ ეს არ არის არსებითი. მთავარია, რომ ორივე ერთი მიზნით არის შექმნილი. ეს არის შესხენება იმ დოგმატიკა, რაც წმინდა მამებს საუკუნეების წინ დაუწესებიათ. თეიმურაზ მეორის თხზულების ფორმატი არ იძლევა პოეტის მრწამსის უშუალოდ გამოხატვის საშუალებას, იგი გაბაასების ჟანრის პოემაა, სათქმელი დღისა და ღამის ენით არის გადმოცემული, ამიტომაც, მწერლისეული რემარკა ნაკლებად ჩანს, თუმცა იმ თემებითაც, რის შესახებაც მსჯელობენ პერსონაჟები, ნათელია პოეტის სწრაფვა. ამის მაგალითია თუნდაც ეს შენიშვნა:

„კელაცალა წვრილად ვიამბო შვიდის მსოფლიოს კრებისა,
მას ჟამს შეყრილნი მამანი, დამხსნელნი განწვალებისა“;

„კარგად შეიტყვე: მსოფლიოს, გითხრობ შვიდ კრებას
თქმულსა-და!“

(თეიმურაზ II 1939: 451)

ასევე, კრებების მსვლელობის აღწერისას გარკვეულ საკითხებზე განსაკუთრებული ყურადღების გამახვილებით ჩანს, თუ რა მიზანს ისახავს ავტორი. უდავოა, ამით მას სურს, შეახსენოს და ჩააგონოს მკითხველს სარწმუნოებრივი ვალი, თანაც აჩვენოს ის სიმძაფრე, რაც განდგომას შეიძლება მოჰყვეს.

სამაგიეროდ, ამ მხრივ აბსოლუტურად შეუზღუდავია თეიმურაზ I. ამიტომაც, რეზიუმეს სახით ურთავს, თუ რატომ დასჭირდა ამ თემაზე თხრობა. მისი თქმით, შვიდივე მსოფლიო კრების კანონები სამაგიერო წიგნი უნდა იყოს ყველასთვის, ვინც ღვთისმოსავია. იგი ერთგვარად აშინებს კიდევ ჯოჯოხეთით, ვინც სამების უზენაესობაში ეჭვს შეიტანს და რომელიმე ჰიპოტეზას დაამტკიცოს.

„გამოხსნისა“ და „აღდგომის“ იდეის ავტორები ქართველთა ფიზიკური გადარჩენისთვის ზრუნავდნენ. ეს იდეა ამოძრავებდა მათ, ეწარმოებინათ ზემოხსენებული საგარეო პოლიტიკა ევროპისა და აზიის ქვეყნებთან, (ჯაფარიძე 1998: 332), თუმცა რაკი აქედან მომავალ საფრთხესაც ნათლად ხედავდნენ, ცდილობდნენ ბიბლიუ-

რი თემებისა და დოკმატის შეხსენებით შეეჩერებინათ მოსალოდნელი საშიშროება.

ამდენად, ზემოთ მოყვანილი მსჯელობის საფუძველზე, დიდაქტიზმისა და განმანათლებლობის ძირები შესაძლოა, ერთი საუკუნით ადრე, თვით თეიმურაზ პირველის ეპოქაშიც კი ვეძიოთ.

„დღისა და ღამის გაბაასებაში“ დღე-ღამის კამათი ბიბლიური სიუჟეტების მოხმობის ფონზე იშლება. ისინი ამბებს მხოლოდ თავიანთი პოზიციიდან კი არ ყვებიან, არამედ აყვედრიან კიდევ ერთურთს იმ არასასიამოვნო ფაქტის გამო, რაც ამა თუ იმ ასტრონომიულ დროში მომხდარა. მაგალითად, ღამე იხსენებს კაენის სიკვდილს და ამბობს: „**საშინელი ესე ცოდვა, დღისით მოხდა ეშმაკისად**“ (63,3) (თეიმურაზ მეორე 1939:9)–ო. მათ ხშირად არეული აქვთ პოზიციები. ღამე ყვება ისეთ ამბებზე, რომლებიც აშკარად დღისით მომხდარა, მაგალითად: ფერისცვალება უფლისა იესო ქრისტესი („**დღისით იყო ქრისტესაგან უცხო ესე სასწაული**“ (251,3) (თეიმურაზ მეორე 1939:32)– და, პირიქით, დღე აღწერს სერობის სცენას, რომელსაც ღამე ჰქონდა ადგილი.

საღვთო ისტორიის ასე ლაკონურად და სიტყვაშეწყობით წარმოთქმა მათი უკეთ გააზრებით და შესწავლით იყო გაპირობებული. როგორც ჩანს, თეიმურაზს სწორედ ის ეპიზოდები გაუღიქსავს, რომელთა მოხმობაც საჭიროდ ჩაუთვლია ეპოქის შესაბამისად.

ბიბლიური პასაჟების გაცოცხლება უფრო დიად მიზანს ემსახურებოდა, ვიდრე მონაცემების შეგროვებას, თუ რომელ დროში მოხდა ესა თუ ის ფაქტი. ზაქარიას დაღუმების, იობის განსაცდელის, ისაკის მსხვერპლად შეწირვის თუ სხვა ეპიზოდების გაღიქსვა ამ თხზულებაში, სავარაუდოა, ერთი იდეით იყოს გაპირობებული, ავტორს სურს რწმენაზე, სარწმუნოებაზე დააფიქროს მკითხველი, რათა აღარ გადაიხაროს უფლისაგან. ამის საშიშროება კი იმ ეპოქაში ნამდვილად იყო. ჩვენ ზემოთ ვახსენეთ, ერთი მხრივ, მაჰმადიანთა და, მეორე მხრივ, კათოლიკეთა უნიის გავლენის საფრთხე. ეს ის დროა, როცა ქართველ მამულიშვილს უწევს თქმა შემდეგი სიტყვებისა: „**ნუ გათათრდებით**“. ამ ფონზე თეიმურაზის ნააზრვეიც რწმენის შერყევის შეჩერებას, თუ ქართული ზნე-ჩვეულებების შენარჩუნებას ემსახურება უმეტესწილად.

ძველი აღთქმის 51 წიგნიდან თეიმურაზ მეორე თავის თხზულებაში სულ 5 წიგნის სიუჟეტს იყენებს, თანაც, ზოგან მხოლოდ გარკვეულ მუხლებს იშველიებს, ზოგან კი მთლიან თავებს. თხზვისას ზედმიწევნით მისდევს ბიბლიის ტექსტს.

სამყაროს შექმნის, უფლისგან ფუნქციათა გადანაწილების ამბები ზედმიწევნითი თანმიმდევრულობით არის გალექსილი. პირველი ადამიანების ცოდვები, უფლის რისხვა, ებრაელ ხალხთა ამოყვანა აღთქმულ ქვეყანაში სრული სიზუსტით არის გადმოცემული. თხზულებაში გამოყენებული ძველადღაღმისეული სიუჟეტები შემდეგ თავებშია მოთხრობილი: „ადამის შესაქმის ამბავი“, „ევასი და ადამის შეცთომის ამბავი“, „აქ ღამისაგან პასუხის მიგება კაენისაგან აბელის სიკვდილისა“, „აქ ღამექისაგან კაენის სიკვდილი“, „აქა ღლისაგან თქმა წყლით რღვნის ამბავი“, „აქა ისაკის შეწირვის ამბავი“, „აქა იაკობის კურთხევის ამბავი“, „აქა ისრაელთ ამბავი“, „აქა იობის ამბავი“, „აქა ელიას ამალღება“.

ძველი აღთქმის წიგნების – „დაბადება“, „გამოსვლათა“, „წიგნი იობის“, „წიგნი III მეფეთა“, „წიგნი IV მეფეთა“ – სიუჟეტები თანმიმდევრულად არის გალექსილი.

თხზულებაში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა შეხედულებას ადამიანის ღვთისსწორობაზე. ბაროკოს ლიტერატურაში ადამიანის პრობლემა იდგა. თეიმურაზიც ხაზს უსვამს ადამის მოდგმის ღვთის სახედ და ხატად დასახელების ფაქტს („ადამის შესაქმის ამბავი“).

თავების „ევასი და ადამის შეცთომის ამბავი“, „აქ ღამისაგან პასუხის მიგება კაენისაგან აბელის სიკვდილისა“, „აქა ღამექისაგან კაენის სიკვდილი“ მიხედვით, უფლის გზიდან გადახვევა ადამიანებს სასიკეთოს არას ჰპირდება.

მწერალი საგანგებოდ ეხება ძმათა შულღში შურის სინდრომის როლს. ძმისმკვლელობის მოტივი ყველაზე აქტუალური სწორედ პოეტის ეპოქაში იყო. კაენის აჩრდილი დადიოდა საზოგადოებაში. განსაკუთრებული ინტრიგები სამეფო კარზე იხლართებოდა. ეს მშვენივრად უწყოდა თეიმურაზმაც და ამიტომაც გაამაზვილა ყურადღება კაენისაგან აბელის მოკვლის ვერსიაზე, ასევე, იაკობის კურთხევის ეპიზოდზე.

იაკობის ვრცელი ისტორიიდან პოეტს 27-ე თავის პირველი ორმოცი მუხლი გაუღექსავს. სათაურიც შესაბამისი შეურჩევია — „იაკობის კურთხევა“. აქ ძირითადად ძმათა მტრობაზეა ყურადღება გამახვილებული.

ძმებს შორის ცილობა, რაც არ უნდა მტყუნან-მართალი მხარე არსებობდეს, დაუშვებელია. მიუხედავად წაკიდებისა, საბოლოოდ ძმები შერიგდნენ. ურთიერთშეთანხმებისა და დათმობის ნიადაგზე შედგა მათი ძმობა და ჭეშმარიტი თანხმობა და ეს ასეც უნდა მომხდარიყო. ამჯერად მეფე-პოეტი ძმათა შუღლის შეჩერებას ისახავს მიზნად.

„იაკობის კურთხევის“ სცენაში, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ პოეტის თანამედროვე ქართველთა ყოფა ილანდება.

იობის განსაცდელის გადმოღებას დამოძღვრითი ხასიათი აქვს. თეიმურაზის მიზანი იყო, მრწამსშერყეულ, გულგატეხილ ქართველებში რწმენა ჩაენერგა.

ბიბლიური პერსონაჟების: ნოეს, აბრაამის, ელისეს, მოსეს, იობის ხსენებისას პოეტს სურს დაგვანახოს ღირსეული პიროვნებების ხატება. ქვეყნად მართალი ადამიანებიც არსებობენ. უფალი არასდროს ივიწყებს მათ. შესაბამისად, მოკვდავიც მუდმივად უნდა ჰმადლობდეს ღმერთს; უფლის საქმე მის მიერ ხელდასხმულსაც შეუძლია გააკეთოს, ადამიანი ხომ „ღვთის სახედ და ხატად“ შეიქმნა.

ავტორი ზოგან შემოქმედებით ინდივიდუალობას იჩენს. პოემაში ბიბლიის იდენტურ პერსონაჟთაგან განსხვავებულ, ინოვაციურ სახეებს ეხვდებით თავებში: „აქა ლამექის ამბავი“, „აქა ისაკის ამბავი“, „აქა იობის ამბავი“. კაენის სიკვდილის ვერსია, იობის ცოლისა და ისაკის სახე თავისებურად აქვს წარმოდგენილი ავტორს. თუკი „განძთა ქვების“ მიხედვით, ლამექი ქვით კლავს კაენს, თეიმურაზ მეორე მოკვლის იარაღად ისარს ასახელებს. მან მსხვერპლად შესაწირად გამზადებული ისაკი შეშინებული და უსუსური დაგვიხატა, შვილების დახოცვით გამწარებული და გულდამწვარი იობის ცოლი კი — სიკვდილის მონატრული.

თეიმურაზის ისაკი არც ბიბლიურ ისაკს ჰგავს, არც პატრისტული-ჰიმნოგრაფიულს და არც ხალხურს. სამწუხაროდ, მას

არა აქვს გათავისებულები ის როლი, რაც უფალმა დააკისრა. იგი პასიურია.

გადაგვარებისა და მორალურად დაცემის საფრთხე რეალურად არსებობდა აღნიშნულ ეპოქაში. შვილები ვერ იყვნენ მამების ღირსეული მემკვიდრენი. ალბათ, ეს უნდოდა ეჩვენებინა კალმოსანს, როდესაც ისაკის სახეს ქმნიდა. აქ მისი თაობის ხატი იღანდება. სხვაგვარი ვერც აიხსნება ასეთი განსხვავებული, არცთუ ისე სახარბიელო ინტერპრეტაცია.

მსგავსად ხალხური აპოკრიფისა, პოემის მიხედვით, იობის ცოლი თანამოზიარეა მეუღლის გასაჭირისა. ამის საფუძველზე ვფიქრობთ, რომ თეიმურაზის თხზულებაში იობის განსაცდელის ხალხური ვერსიის გავლენის კვალი იგრძნობა, ცოლის მიერ საწუთროს დატოვების სურვილი კი აშკარად ინდივიდუალურია.

ამდენად, თეიმურაზ მეორის „ღლისა და ღამის გაბაასებაში“ ძველი აღთქმის სიუჟეტები თუმცა თანმიმდევრობით არის გალექსილი, მაგრამ ჩვენი აზრით, მისი მიზანი მოხმობილი ეპიზოდების საკუთარი ეპოქის მოთხოვნების გათვალისწინებით გათანამედროვება უნდა ყოფილიყო.

შევნიშნავთ, რომ ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებისადმი მწერლის თავისებური დამოკიდებულება გამოიკვეთა. თეიმურაზ მეორე თუკი „ძველი სჯულის“ ისტორიას ერთი წყაროდან აშუქებს, ახალ აღთქმაზე მუშაობისას ოთხი სხვადასხვა ვერსიის თხრობას აჯერებს.

ძველი აღთქმა „ცხოვრების წიგნია“, გაჯერებული ამქვეყნიური სიბრძნით და გამოცდილებით. ბიბლიის ზოგად სახელად ზემოხსენებული სახელწოდებაც ხომ ამ ნაწილის მიხედვით იქცა. აქ მოცემულია, როგორ ვიცხოვროთ, რას ვუფრთხოდეთ... მისით საზრდობა ყველას ვალაია. ადამიანი ვალდებულია ღმრთის დარად იქცეოდეს. ძველი აღთქმის გალექსვისას თეიმურაზ მეორემ ბიბლიურ პატრიარქებსა და სიკეთისა და ბოროტების გამოვლენაზე გამახვილა ყურადღება, ამით კი, ერთგვარად, რელიგიისა და ღვთიური ცხოვრებისკენ სწრაფვისადმი საზოგადოებაში არსებული ინდიფერენტისმი ამხილა.

ახალი აღთქმის სიუჟეტების გადმოღებისას, პოეტს საგანგებოდ, საგულდაგულოდ შეუჯერებია ბიბლიის საკითხავები. იგი,

როგორც ჩანს, ცდილა ამოევსო ის დანაკლისი, რომელიც ქრისტეს ცხოვრების ვარიაციებში არსებობდა. ამდენად, როგორც უკვე მიუთითეთ, ლექსავს ან სინთეზურად, ან კიდევ იმ სახარებიდან, რომელშიც ესა თუ ის ფაქტი უფრო დეტალურად არის აღწერილი. იგი პირდაპირ იმეორებს ბიბლიის ტექსტს, მხოლოდ მცირედნი ჩამატებები გვხვდება, სადაც, მწერლურ ფანტაზიასა და ინდივიდუალურობასთან ერთად, პატრისტიკული და ჰიმნოგრაფიული ლიტერატურის ღრმა ცოდნა ვლინდება. თუკი ვივარაუდებთ, რომ პოემას სასწავლო დანიშნულება ჰქონდა, დაინტერესებული მკითხველისთვის უფრო მისაღები იქნებოდა მწერლის მიერ ახალი აღთქმიდან შერჩეული ეპიზოდების შერწყმულად მიწოდება. უდავოა, თეიმურაზ მეორეს მეტი რუღუნებით გაულექსავს ახალი აღთქმის საკითხავები. მორალსა და მრწამსზე მინიშნებებს აქაც ვხვდებით. ამ ნაწილში ათი მცნების, შვიდი საიდუმლოს, ცხრა ნეტარების ხსენება სხვა არაფერია, თუ არა სახელმძღვანელო წყაროს მითითება, რას წარმოადგენს ქრისტიანული რელიგია და რა უნდა გვანსოვდეს ჩვენ მის შესახებ. კერძოდ, ავტორმა უდიდეს საუფლო დღესასწაულებზე გაამახვილა ყურადღება, რითაც კიდევ ერთხელ შეახსენა თანამედროვეთ მრწამსი და მისი დაცვის აუცილებლობა.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ „ღვთისმშობლის მიცვალება“ ავტორს გალექსილი აქვს „კლარჯულ მრავალთავში“ დაცული ერთ-ერთი აპოკრიფიდან. მწერალი ზოგან, კონტექსტის მიხედვით, თავად ურთავს ეპიზოდებს ბიბლიის სხვა წიგნებიდან. ამ მხრივ ჩვენი ყურადღება მიიპყრო შემდეგმა ადგილებმა: „ხარება ყოვლადწმიდისა ღვთისმშობლისა“; „წინადაცვეთა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი“; „ნათლისღება უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი“, „აქა ქალთან დაწოლა“.

ხარების გადმოცემამდე ავტორი დავით წინასწარმეტყველის ერთ-ერთ ფსალმუნს ახსენებს, სადაც ვხვდებით მინიშნებას ქალწულ მარიამის საშოში მაცხოვრის ჩასახვაზე. უფლის წინადაცვეთის გადმოღებისას ამ რიტუალის წარმოშობის ისტორიას ლექსავს, შესაბამისად, „დაბადების“ მე-17 თავის მე-11-14 მუხლებს იშველიებს. „ნათლისღებაში“ იხსენიებიან დავით წინასწარმეტყველი, მოსე, ელისე, ასურეთის მეფე ნემანი. ეპიზოდები მათი მონა-

წილებით მოხმობილია ნათლისღების სასწაულის მანიშნებლად. თეიმურაზ მეორე საერო ნაწილშიც არაერთხელ უბრუნდება ბიბლიურ თემატიკას. თავში „აქა ქალთან დაწოლა“ ერთ-ერთი საიდუმლოს, ქორწინების, ღვთიურობის დასამტკიცებლად გალილეთის კანაში მომხდარ ფაქტს ახსენებს და მინიშნებს, რომ მაცხოვარმა ორგზის აკურთხა ქორწინება.

ხარებისა და ნათლისღების გადმოღებისას, ჩანს, ავტორმა ბიბლია თავისებურად გაიაზრა. მხედველობაში გვაქვს დავით წინასწარმეტყველის ქადაგების, ელიას მიერ წყლის დატკობის, კეთროვანი ნემანის განკურნების, მოსეს კვერთხის კვრის დაკავშირება ღვთისმშობლის ხარებასთან და უფლის ნათლისღებასთან. ამით კი გამოავლინა არა მარტო „სადღეთო სჯულის“, არამედ მთელი საღვთისმეტყველო ლიტერატურის საფუძვლიანი ცოდნა, პარალელურად, ქართულ ჰიმნოგრაფიაში - ღრმა განსწავლულობა.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ თეიმურაზ მეორე „დღისა და ღამის გაბაასების“ საერო ნაწილს საეკლესიო თემატიკითვე ამთავრებს. დღე ყვება მეორედ მოსვლის ამბავს.

გამოცხადების შეგონებას ზემოწვევით ემთხვევა თეიმურაზ მეორის თხზულების მორალი. ადამიანმა სააქაოში უნდა იზრუნოს სულის გადარჩენისთვის. იგი მუდმივად უნდა ისწრაფოდეს სრულყოფისკენ, რათა უფლის სამსჯავროზე შემოქმედის მარჯვენა მხარეს აღმოჩნდეს. ავტორის სიტყვებით, აპოკალიპსის მოლოდინში: „ცოდვილთ პრცხვენოდესთ, შეიქნენ გულ ლაზვარ-განაწონანი“ (822,4) (თეიმურაზ მეორე 1939:101), რადგანაც ისინი მსაჯულის მარცხენა მხარეს მოთავსდებიან და, შესაბამისად „მარცხენით წყვეა მიიღონ, გახდენ ეშმაკის წილადა“ (823,4) (თეიმურაზ მეორე 1939:101).

სახელწოდება „დღისა და ღამის გაბაასება“ და ნაწარმოების გამართვის ფორმა მიგვანიშნებს, რომ თხზულების მთავარი თემა დღე-ღამის უმჯობეს-უდარესობის დასადგენად წარმოებული კამათია. თუმცა, ნაწარმოების, უფრო კი ფინალის წაკითხვა საეჭვოს ხდის ამ დებულებას. თეიმურაზმა თავისი პოემისათვის გაბაასების უნარის მორგებითა და პერსონაჟებად დღე-ღამის შემოყვანით ფაქტიურად ერთგვარი ლიტერატურული ხერხით შენიღბა ნაწარმოები, რათა სათქმელი ორიგინალურად სრულეყო. თხზულების საე-

რო ნაწილში იოანე ღვთისმეტყველის „გამოცხადების“ მოხმობით, შესაბამისად, პოემის საეკლესიო თემატიკითვე დამთავრებით ავტორმა ნათლად გამოკვეთა საკუთარი პოზიცია.

ახლა, როცა უკვე შევაჯერეთ ე.წ. „ქვეყანის ყურესა“ და მაშინდელ ოიკუმენში ერთმანეთის პარალელურად არსებული შეხედულებები, საჭიროდ ვთვლით, გამოკვეთოთ საკითხისადმი მათი დამოკიდებულებისას წარმოჩენილი თანხვედრა - განსხვავებები.

როგორც ვხედავთ, გარდამავალი ხანის ქართული მწერლობის მსგავსება ბაროკოს ლიტერატურასთან თვალშისაცემია. თვალსაჩინოებისთვის თეიმურაზ მეორის შემოქმედებიდან რამდენიმე შტრიხს გავხაზავთ. ანტითეზაა თეიმურაზ მეორის „დღისა და ღამის გაბაასებაში“ ნათლისა და ბნელის ანტინომიურობა; დამფრთხალი და შეშინებული თეიმურაზ მეორის ისააკი, ბაროკოს ლიტერატურის გმირია, რამდენადაც „ბაროკოს ადამიანის კონცეფცია უპირისპირდება რენესანსის ეპოქის მოდელს. რენესანსის ადამიანი ყოვლისშემძლეა, იგი სოფლის მბრძანებელია, ხოლო ბაროკოს ადამიანი დამფრთხალი და შეშინებულია, იგი უძლურია, რამე შეცვალოს უკეთესობისკენ“ (ნაჭყებია 2009:18).

ცნობილია, ევროპაში რელიგიური ომების არსებობამ წარმოშვა მწვავე კრიზისი, მწერლებმა, რომელთაც მხარს იეზუიტთა სკოლები და პროტესტანტული გიმნაზიები უჭერდნენ, თეატრალური წარმოდგენები გამოიყენეს. სასკოლო პიესების თემატიკა არსებითად განსაზღვრული იყო, იგი ზნეობრივი აღზრდის საქმეს ემსახურებოდა. პიესების მასალას იღებდნენ ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებიდან, ხშირად იყენებდნენ ეპიზოდებს ქრისტეს ცხოვრებიდან. სკოლებში წარმოსადგენად შეიქმნა თუნდაც ანდრეას გრიფიუსის „ქეთევან ქართველი.“

მ. ნაჭყებიას შეხედულებით, თუ დასავლეთში რელიგიური ომები მძვინვარებდა, საქართველოს გარეშე მტრები ესწმოდნენ თავს. მსგავსმა მდგომარეობამ მსგავსი ასახვა ჰპოვა ლიტერატურაში(ნაჭყებია 2009:33).

გამოიკვეთა, რომ გარდამავალი ხანის ქართული მწერლობის მიწურულს, ასევე თვითჩასახვის თეორიის მეშვეობით, განმანათლებლური იდეებიც არ იყო უცხო ქართველ შემოქმედთათვის. საკითხზე მუშაობისას მიზნად დავისახეთ, გვეჩვენებინა არა კულტუ-

რული გავლენის შედეგად ჩამოყალიბებული თეორიები, არამედ, ინგლის-საფრანგეთში ჩასახული იდეების პარალელურად, საქართველოში დამოუკიდებლად წარმოშობილი იდეების სპეციფიკურობა. როგორც აღვნიშნეთ, ევროპაში რელიგია გადაფარა განმანათლებლობამ, აქ კი, პირიქით, ქრისტიანობას შეერწყა, თუმცა გარკვეულ სფეროში ქართველი მწერლებისა და ენციკლოპედისტების შეხედულება იდენტურია.

განმანათლებელთა აზროვნებაში უდიდესი ადგილი უჭირავს ზუსტ მეცნიერებებსა და ტექნიკას. გურამიშვილის მიგნებები მექანიკასა და ტექნიკაში ამ საერთო, ეპოქისთვის ნიშანდობლივი ტენდენციის კონკრეტულ გამოვლენად მიიჩნევა.

მსგავსება გვხვდება, ასევე, წუთისოფლისადმი მათ დამოკიდებულებაში. როგორც რუსო ისე გურამიშვილი, საწუთროსთან შერიგებას და ამ გზით სიკვდილის დამარცხებას ქადაგებენ. სიკვდილი მათთვის ცხოვრების საბოლოო მნიშვნელობის მიმნიჭებელი და განვლილი ცხოვრების ჭეშმარიტი ღირებულებების აღმდგენია.

განსხვავებულია მიდგომა მოზარდის აღზრდისადმი, თუკი ქართველთა წარმოდგენით სამაგიდო წიგნი უნდა იყოს ბიბლია ყრმათათვის, ევროპელ ენციკლოპედისტთა მოსაზრებით, აღსაზრდელისთვის რელიგიური მრწამსის თავსმოხვევა დაუშვებელია. განსაცდელის დათმენის საკითხშიც ორად იყოფა მათი ხედვა. თავს დამტყდარი უბედურების იობის მოთმინებით ატანის ნაცვლად, ღვთის სამართლიანობაში დაეჭვებისკენ მოუწოდებენ მკითხველს ევროპელი განმანათლებლები.

მართალია, რუსო სახარებას ეთაყვანება, მაგრამ მის ცხოველმყოფელ დანიშნულებას უარყოფს. გარდამავალი ხანის ქართველი მწერლები კი, პირიქით, ამ წმინდა წიგნებს იშველიებენ და მორალს ახსენებენ გადაგვარებულ საზოგადოებას, ხოლო თუკი ვოლტერი დოგმატსამოფარებული მლიქვნელ-გაიმეკრების ყოფას მათ სიცრუეში ყოფნას უწოდებს, ქართველი მწერლები ასეთი დაეჭვების საბაბს ვერ ხედავენ. თუმცა, ერსა თუ ბერში სარწმუნოებრივი გადაცდენის ფაქტს საგანგებო ყურადღებას უთმობენ და

მათ მოქცევისკენ მოუწოდებენ. აბსოლუტური ჭეშმარიტების თაყვანისცემა სწორედ დოგმატის დაცვით ესახებათ, გზასაცდენილ მრევლსაც ეკლესიის წიაღში მიბრუნებას უქადაგებენ. შესაბამისად, ბიბლიური თემების გადმოღებისას მათი მიზანი დოგმატისა და ქრისტიანული მორალის შეხსენება გახლდათ.

XVII-XVIII საუკუნეების საქართველოში მართლმადიდებლური მრწამსის შესუსტების, შესაბამისად, ბიბლიური თემების გალექსვის აუცილებლობის ოთხი უმთავრესი მიზეზი არსებობდა:

ა) ქართველი საზოგადოების გარკვეული ნაწილის ინდიფერენტიზმი ქრისტიანობის და საღვთო წიგნების მიმართ;

ბ) სპარსული კულტურის ძალუმად შემოდინება;

გ) იტალიელთა უნიის გავლენის გაძლიერება;

დ) საზოგადოების ნაწილში ევროპული განმანათლებლობის იდეების გატარება.

სულხან-საბა ორბელიანმა, დავით გურამიშვილმა, თეიმურაზ მეორემ, თეიმურაზ პირველმა ჭეშმარიტი ქრისტიანისა და სრულფასოვანი მოქალაქისთვის საორიენტაციოდ გამოსაყენებელი სახელმძღვანელოები შექმნეს, რითაც უმნიშვნელოვანესი ვალი მოიხადეს თვისტომთა წინაშე.

თეზისები

ევროპაში ენციკლოპედისტების მოძრაობა XVIII საუკუნეში იკიდებს ფეხს. ჩვენი ქვეყანა, კულტურულ-შემოქმედებითი თვალსაზრისით, ყოველთვის გვერდში ედგა მოწინავე ევროპელებს. შესაბამისად, მათი იდეებით იკვებებოდა(თუმცა გარკვეული საკითხისადმი ორიგინალური ხედვაც არაერთხელ გამოუმულავებია ქართულ გენიას), XVII-XVIII საუკუნეებში კი იგი თითქოს ვაკუუმში მოექცა. მაჰმადიანური სამყარო ზღუდავს ქართველებს, აღადგინონ ევროპასთან საუკუნეების წინ გაწყვეტილი ურთიერთობა. ბიზანტიისა და რომის იმპერიების ნამუსრევებზე აღმოცენებულ სახელმწიფოებთან დამეგობრების არაერთი მცდელობა კრახით დამთავრდა. მიუხედავად ამისა, აღნიშნულ ეპოქაში რუსეთ-ევროპასთან

დიპლომატიურმა კავშირმა, იტალიელი მისიონერების მოღვაწეობამ, როგორც ცნობილია, ქართული მეცნიერების აღორძინებას დიდად შეუწყო ხელი. განმანათლებელი ვოლტერის იდეების გავლენით, ანტირელიგიურმა ნაკადმა ჩვენშიც კპოვა სადინარი, მაგრამ ჩვენი მსჯელობის საგანია არა მიმბაძველობით შექმნილი თეორიების განხილვა, არამედ იმ ინოვაციაზე საუბარი, რომლებიც ამ ეპოქის ქართველთა შემოქმედებაში შეიმჩნევა და რომლითაც საშუალება გვეძლევა ჩვენს ქვეყანაში არსებულ განმანათლებლურ ტენდენციებზე ვისაუბროთ, როგორც წმინდა ქართულ ფენომენზე. რაც შეეხება, მეცნიერებისა და რელიგიის ურთიერთმიმართებას, უნდა ითქვას, რომ, სხვა ქვეყნებისგან განსხვავებით, ჩვენთან ერთს მეორე არ გადაუფარავს, რამდენადაც აქ პირველის გავრცელების არეალი და განვითარების ხარისხი რამდენადმე სუსტი იყო. ამდენად, მეცნიერების აღმოცენება-აღორძინებას ხელი არ შეუშლია რელიგიისთვის, პირიქით, ცხოვრება და ჭკრეტა განუყოფელი გახდა. დავით გურამიშვილმა, არჩილმა, სულხან-საბა ორბელიანმა, რომელთა გვერდითაც აუცილებლად უნდა ვახსენოთ თეიმურაზ მეორეც, გადაწყვიტეს მოზარდთათვის ქრისტიანული სწავლა-განათლების აუცილებლობა შეეხსენებინათ. მართალია, მათ ევროპული განმანათლებლობიდან დიდაქტიკური შეხედულებები გადმონერგეს, მაგრამ მას ორგანულად შეუთავსეს ქრისტიანული მოძღვრება, რითაც ქართული განმანათლებლობის თვისებრივი სიახლეც გამოიკვეთა. არ არის გამორიცხული, ეს ეპოქის მოთხოვნებს გამოეწვია, რადგანაც იმ გაუსაძლის ხანაში ქრისტიანობა ერის იდენტურობის გამოხატულებადაც იქცა.

დავით გურამიშვილმა, თეიმურაზ მეორემ, დიმიტრი ორბელიანმა „ცხოვრების წიგნი“ გადაგვარებულ თუ იმედგაცრუებულ ქართველთათვის გამოსაფხიზლებლად გამოიყენეს და იგი დიდაქტიკური ფუნქციით დატვირთეს. საინტერესოა ისიც, რომ მათ „საღვთო სჯულის“ საკითხავები ორიგინალური ფორმით (ლექსად) მიაწოდეს მკითხველს. ამ პროცესს განსაკუთრებით XVIII საუკუნეში მიუღია მასშტაბური ხასიათი. ეს ძირითადად გაპირობებული იყო იმით, რომ „ლექსს უფრო ყურსა უპყრობენ, ამბის წიგნები ძეს ავად“.

უნდა ითქვას, რომ თუკი მწერლები საკუთარ შემოქმედებით ქურაში გადადნობილ და ინტერპრეტირებულ სურათებს წარმოგვიდგენენ ბიბლიიდან, თეიმურაზ მეორე პირდაპირ პერიფრაზირებას ახდენს წმინდა წიგნის საკითხავებისა და სიუჟეტთა გალექსვის სიმრავლითაც ქართულ მწერლობაში ვერავინ უტოლდება მას. თავის ორ „ანბანთქებაში“ ბიბლიის თავები და მუხლები გამოცანის სახით წარმოუდგენია მკითხველი საზოგადოებისთვის, თანაც სიუჟეტების ზედმიწევნით ცოდნას მოითხოვს და ერთგვარ წყევლაკრულვასაც კი უგზავნის მათ, ვინც უმეცრებას გამოიჩენს და ვერ მიუთითებს გამოსაცნობ ადგილს („ხახაც გაუხმეს, ვინც იყოს უცნობი ამ სიტყვისას“).

„გამოხსნისა“ და „აღდგომის“ იდეის ავტორები ქართველთა ფიზიკური გადარჩენისთვის ზრუნავდნენ. ისინი ცდილობდნენ, კეთილგანწყობა შეენარჩუნებინათ აზიის ქვეყნებთან, თანაც მისიონერთა წარმატებული მოღვაწეობისთვისაც არ შეეშალათ ხელი, თუმცა რაკი მათგან მომავალ საფრთხესაც ნათლად ხედავდნენ, ცდილობდნენ, ბიბლიური თემებისა და დოგმატის შეხსენებით მკითხველში მრწამსის დაცვის აუცილებლობა ჩაენერგათ და შეეჩერებინათ მოსალოდნელი საშიშროება.

გარკვეულ სფეროში ქართველი მწერლებისა და უცხოელი ენციკლოპედიისტების შეხედულება იდენტურია.

განმანათლებელთა აზროვნებაში უდიდესი ადგილი უჭირავს ზუსტ მეცნიერებებსა და ტექნიკას. გურამიშვილის მიგნებები მექანიკასა და ტექნიკაში ამ საერთო, ეპოქისთვის ნიშანდობლივი ტენდენციის კონკრეტულ გამოვლენად მიიჩნევა.

მგავსება გვხვდება, ასევე, როგორც უკვე აღინიშნა, დიდაქტიკურ შეხედულებებსა და წუთისოფლისადმი მათს დამოკიდებულებაში. როგორც რუსო ისე გურამიშვილი, საწუთროსთან შერიგებას და ამ გზით სიკვდილის დამარცხებას ქადაგებენ. სიკვდილი მათთვის ცხოვრების საბოლოო მნიშვნელობის მიმნიჭებელი და განვლილი ცხოვრების ჭეშმარიტი ღირებულებების აღმდგენია.

განსხვავებულია მიდგომა მოზარდის აღზრდისადმი, თუკი ქართველთა წარმოდგენით, ყრმათათვის ბიბლია უნდა იყოს სამაგიდლო წიგნი, ევროპულ ენციკლოპედიისტთა მოსაზრებით, აღსაზრდე-

ლისთვის რელიგიური მრწამსის თავსმოხვევა დაუშვებელია. განსაცდელის დათმენის საკითხშიც ორად იყოფა მათი ხედვა. თავს დამტყდარი უბედურების იობის მოთმინებით ატანის ნაცვლად, ღვთის სამართლიანობაში დაეჭვებისკენ მოუწოდებენ მკითხველს ევროპელი განმანათლებლები.

მართალია, რუსო სახარებას ეთაყვანება, მაგრამ მის ცხოველმყოფელ დანიშნულებას უარყოფს. ქართველი მწერლები კი, პირიქით, ამ წმინდა წიგნებს იშველიებენ და მორალს ახსენებენ გადაგვარებულ საზოგადოებას, ხოლო თუკი ვოლტერი დოგმატს ამოფარებული მლიქვნელ-გაიძვერების ყოფნას სიცრუეში ყოფნას უწოდებს, ქართველი მწერლები ასეთი დაეჭვების საბაბს ვერ ხედავენ. თუმცა, ერსა თუ ბერში სარწმუნოებრივი გადაცდენის ფაქტს საგანგებო ყურადღებას უთმობენ და მოქცევისკენ მოუწოდებენ მათ. უფლისადმი თაყვანისცემა სწორედ დოგმატის დაცვით ესახებათ, გზასაცდენილ მრევლსაც ეკლესიის წიაღში მიბრუნებას უქადაგებენ. შესაბამისად, ბიბლიური თემების გადმოღებისას მათი მიზანი დოგმატისა და ქრისტიანული მორალის შეხსენება გახლდათ.

ქართველი საზოგადოების გარკვეული ნაწილის ინდიფერენტიზმი ქრისტიანობისა და საღვთო წიგნების მიმართ, სპარსული კულტურის ძალუმად შემოდინება, იტალიელთა უნიის გავლენის გაძლიერება, საზოგადოების ნაწილში ევროპული განმანათლებლობის იდეების გატარება საქართველოში მართლმადიდებლური მრწამსის შესუსტების რეალურ წინაპირობას ქმნიდა.

სულხან-საბა ორბელიანმა, დავით გურამიშვილმა, თეიმურაზ მეორემ, თეიმურაზ პირველმა ჭეშმარიტი ქრისტიანისა და სრულფასოვანი მოქალაქისთვის საორიენტაციოდ გამოსაყენებელი სახელმძღვანელოები შექმნეს, რითაც უმნიშვნელოვანესი ვალი მოიხადეს თვისტომთა წინაშე.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. ასათიანი 1933: ასათიანი ლ. „ვოლტერიანობა საქართველოში“, თბ., 1933;
2. არჩილი 1936: არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული, აღ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, თბ., საქართველოს მუზეუმი, ტ. I, თბ., 1936;
3. ბარამიძე 2005: ბარამიძე რ. „დავითიანში“ განფენილი ზოგიერთი პრობლემა, თბ., მეცნიერებათა აკადემია, 2005, 163 გვ.
4. ბაკურაძე 2001: ბაკურაძე (გამომც.), ბრძოლებში სახელგანთქმული ბაგრატიონთა გვირგვინოსნები, ვ. ბურკაძის რედაქტორობით, თბ., 2001;
5. ბაქრაძე 1988: ბაქრაძე ა, „დავიწყებული იდეა“, წიგნში: „ქართული მწერლობა“, ტ. V, თბ., 1988;
6. ბრეგვაძე 1981: ბრეგვაძე ბ, ვარიაციები პასკალის „აზრების“ თემებზე“, წიგნში: ბლუზ პასკალი, „აზრები“, თბ. 1981,
7. ბოლოტოვი 1918: Болотов В. Лекции по истории древней церкви, т. 4, II. 1918;
8. გიუნაშვილი 1972: გიუნაშვილი ე. (გამომც.) მცირე სჯულისკანონი თბ., „მეცნიერება“, 1972;
9. გაფრინდაშვილი 1971: გაფრინდაშვილი მ., ქართული განმანათლებლური აზროვნების ზოგიერთი საკითხი სიმონ ხუნდაძის შრომებში, წიგნში: „საქართველოს ახალი ისტორიის საკითხები“, „მეცნიერება“, 1971;
10. გამსახურდია 1975: გამსახურდია ს. სწავლა-განათლება ძველ საქართველოში, თბ., გამომცემლობა „განათლება“, 1975;
11. გურამიშვილი 1973: გურამიშვილი დ. „დავითიანი“, მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა, თბ., 1973.
12. დანელია 1981: დანელია კ. ქართული სამწერლო ენის სათავეებთან, „ცისკარი“, 1981, №2;
13. ვოლტერი 1949: ვოლტერი მ. „ფილოსოფიური მოთხრობები“ თბ., 1949;
14. თაყაიშვილი 1902: Такайшвили Е. Описание рукописей, „Общества распространения грамотности среди грузинского населения " Т. I, თბ., 1902;

15. თამარაშვილი 1904: თამარაშვილი მ. ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის, თბ., 1904;
16. თეიმურაზ I, 1934: თეიმურაზ I, თხზულებათა სრული კრებული, ტექსტი, გამოკვლევა, ლექსიკონი, აღ. ბარამიძისა და გ. ჯაკობიას რედაქციით, ტფ., „ფედერაცია“, 1934;
17. თეიმურაზ მეორე 1939: თეიმურაზ მეორე, თხზულებათა სრული კრებული, გ. ჯაკობიას წინასიტყვაობით, რედაქციით, ლექსიკონითა და შენიშვნებით, თბ., „ფედერაცია“, 1939;
18. იოსელიანი 1936: იოსელიანი პლ. ცხოვრება გიორგი XIII-ისა, თბ. 1936;
19. კეკელიძე 1986: კეკელიძე კ. ალეგორია დ. გურამიშვილის შემოქმედებაში, წიგნში: ეტიუდები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, XIV, თბ., 1986
20. კეკელიძე 1960: კეკელიძე კ. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. V, თბ., 1960;
21. კეკელიძე 1951: კეკელიძე კ. ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1951;
21. კენჭოშვილი 2000: კენჭოშვილი ი. კრიტიკული ძიებანი, თბ., 2000;
22. კოპლატაძე 2003: კოპლატაძე გ. ქრისტიანული ეკლესიის ისტორია (IV-VI სს.), საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, თბ., საპატრიარქოს გამომცემლობა, 2003;
23. ლაბუჩიძე 2005: ლაბუჩიძე დ. ვოლტერი, მოაზროვნე, თბ., 2005წ;
24. ლებედევი 1896: ლებედევი ა. სოფლიო საეკლესიო კრებები, ტ. III-VI, 1896;
25. „ლიტერატურული პალიტრა“ 2005: „ლიტერატურული პალიტრა“, №3, 2005;
26. მარტვილობა ევსტათი მცხეთელისა 1963: მარტვილობა ევსტათი მცხეთელისა, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. I, თბ., 1963;
27. მენაბდე 1997: მენაბდე ლ. თეიმურაზ მეორე, წიგნში: XVII-XVIII საუკუნეების ქართული ლიტერატურა, თბ., უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1997;

28. მენაბდე 1997: მენაბდე ლ. დიმიტრი ორბელიანი, წიგნში: XVII–XVIII საუკუნეების ქართული ლიტერატურა, თბ., უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1997;
29. მოსია1986: მოსია ტ. დ. გურამიშვილი და ქართული სიტყვიერი კულტურა, თბ., 1986;
29. ნაჭყებია2009: ნაჭყებია მ. ქართული ბაროკოს საკითხები, თბ., 2009;
30. კობიძე1975: კობიძე დ. სპარსული ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1975;
31. ობოლაძე 1976: ობოლაძე უ. ჟან-ჟაკ რუსო, თბ., 1976;
32. პაპაშვილი 1999: პაპაშვილი მ. საქართველო-რომის ურთიერთობა, თბ., 1999;
33. პაპუაშვილი 1995: პაპუაშვილი ნ. რელიგიის ისტორია, თბ., 1995;
34. პასკალი1981: პასკალი ბ. „ზრები“, ბ. ბრეგვადის რედაქტორობით, თბ., 1981. პედაგოგიკის ისტორია 1988: პედაგოგიკის ისტორია, ავტორთა კოლექტივი, თბ., გამომცემლობა „განათლება“, 1988;
35. რუსო 1982: რუსო. ჟ. „წიული ანუ ახალი ელიოზა“, თბ., 1982;
36. რამიშვილი 2009: რამიშვილი გ. სიტყვის კონა და საგანთსამყარო წიგნში: ქართული ენა და ლიტერატურა, მასწავლებლის ბიბლიოთეკა, ტ. III, თბ., 2009;
37. რუხაძე 2004: რუხაძე გრ.(გამომც.) მსოფლიო საეკლესიო კრებები, დოგმატური ღმრთისმეტყველება, თბ., 2004;
38. შ-536;
39. საბანიძე 1963: საბანიძე ი. მარტვილობა ჰაბო ტფილელისა, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, თბ., საქართველოს სსრ. მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, ტ. I, 1963;
40. სულავა 2005: სულავა ნ. „ნათლისა გავხდე მიჯნური“, კრებულში: „დავით გურამიშვილი–300, თბ., „ზეკარი“, 2005;
41. სინარულიძე 1974: სინარულიძე გ.(რედაქტ.), ქართული პედაგოგიკის ისტორია, თბ., 1974;

42. ფარრაი 1891: Ф. Б. Жизнь и Труды св. Отцов и Учителей церкви(перевод с английского А. П. Лопухина) п. 1891;
43. ქართული სამართლის ძეგლები 1970: ქართული სამართლის ძეგლები, ტ. III, თბ., 1970;
44. ქართული მწერლობა 1987: ქართული მწერლობა, ტ. I, „ეკსტატი მცხეთელის მარტვილობა“, თბ., 1987; ქსა, 13, ელ. ებრეველის რედაქციით, თბ., 1980;
45. ქსა, ყოფილი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (შ) კოლექციისა, შედგენილია და დასაბეჭდად დამზადებული: თ. ბრეგაძის, თ. ენუქიძის, ნ. კასრაძის, ლ. ქუთათელაძისა და ქრ. შარაშიძის მიერ, ელ. მეტრეველის რედაქციით, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბ., 1959, ტ. I;
46. ქიქოძე 1949: ქიქოძე გ., ვოლტერი, წიგნში: ვოლტერი, ფილოსოფიური მოთხრობები“ თბ., 1949;
47. ლაღანიძე 2002: ლაღანიძე მ. სინამდვილე და წარმოსახვა დავით გურამიშვილის „მხიარულ ზაფხულში“; თბ., 2002, pdf.nplg.gov.ge;
48. ყაუხჩიშვილი 1973: ყაუხჩიშვილი ს., ბიზანტიური ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1973;
49. ცურტაველი 1963: ცურტაველი ი. მარტვილობა შუშანიკისი, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. I, თბ., 1963;
50. ცაგარელი: ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი, pdf.nplg.gov.ge
51. ჯაველიძე 2009: ჯაველიძე ე. სულხან-საბას ზნეობრივი მრწამსის გაგებისათვის წიგნში: ქართული ენა და ლიტერატურა, მასწავლებლის ბიბლიოთეკა, ტ. III, თბ., 2009; 52. ჯაფარიძე 2003: ჯაფარიძე ა. საქართველოს საეკლესიო კრებები, წ. I, თბ., 2003;
53. ჯაფარიძე 1998: ჯაფარიძე ა. ქართული ეკლესია XVIII საუკუნეში, ბრძოლა „გამოხსნისა“ და „აღდგომისათვის“, საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ისტორია, საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, თბ., საპატრიარქოს გამომცემლობა, 1998;

6. ბატატაშვილისა და ნოვალისის
მხატვრულ-ონტოლოგიური სამყარო
(ზოგიერთი კომპარატივისტული შტრიხი)

თავი I

ძარტული და ბერმანული რომანტიზმის ისტორიიდან

მსოფლიო ლიტერატურულ სივრცეში რომანტიზმი განსაკუთრებული მოვლენაა. ჭეშმარიტი მკითხველი მუდამ იგრძნობს „მეტაფიზიკურ მიზიდულობას რომანტიზმისა, რომელშიც, შელის თქმით - „სილამაზის ელფერი ერწყმის ტანჯვის წყვდიადს“ (ქრის 2012 : 9).

რომანტიზმი თავისი არსით თვითნაღრმავება და მოვლენის სულიერი თვალთ ჭვრეტაა, უპირველეს ყოვლისა, რაც თავისთავად მიემართება უნივერსუმის წვდომის წყურვილისკენ. ხშირად აღნიშნავენ, რომ ფიხტეს თეორიაში წამოჭრილი თავისუფლების პრობლემა მიძიდველი აღმოჩნდა რომანტიკოსთათვის. აღნიშნული თეორიის თანახმად, პოეტი „ჭეშმარიტების ზვარაკია“.

ცნება რომანტიზმი უშუალოდ რომანტიკულის შინაარსს ერწყმის და მის გასაზრებლად საინტერესოა, რომ ჰეგელის „ესთეტიკაში“ „რომანტიკული ხელოვნება სპეციფიკურად ქრისტიანული ხელოვნებაა, ამით უკვე შექმნილია გარკვეული პირობა, რომ რომანტიკული თვალსაზრისით ფესვების ძიება ქრისტეს დროიდან დაიწყოს და, მამასადამე, ერთგვარად შემოიფარგლოს რომანტიკულის შინაარსის შემადგენელ საკითხთა წესით. ამავე დროს „რომანტიზმის ჩასახვისა და გარკვეულ ლიტერატურულ მიმართულებად გაფორმების საქმეში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სენტიმენტალიზმისა და ჟან-ჟაკ რუსოს თხზულებებმა. ფაქტობრივად მაინც გერმანული სინამდვილის წიაღში მომწიფდა

რომანტიზმის ის ესთეტიკური პრინციპები, რომელთაც შემდეგ ასეთი დიდი კვალი დააჩნის მსოფლიო რომანტიზმის ისტორიას, ამიტომაც გერმანული რომანტიზმის თავისებურებებზე მსჯელობა მეტ-ნაკლებად რომანტიზმის არსზე მსჯელობაცაა“ (ეკვანიძე 1982 : 12).

1800 წელს გამოვიდა რამდენიმე ავტორის კრებული სახელწოდებით „რომანტიკული პოეზია“. ამ პერიოდიდან ცნება რომანტიკული უკვე იქცა ერთი იდეის გამოსახატავ ფორმულად, თუმცა იგი ღრმა შინაარსობრივ - ფილოსოფიურ დატვირთვას იტევს. 1797 წლის ნოემბერში ფრიდრიხ შლეგელი თავის ძმას, ავგუსტ შლეგელს სწერდა, რომ „რომანტიკულის“ განმარტება, მისი დახასიათებით, 125 გვერდია, ის აღნიშნავს: „მას ვერც ერთი თეორია ვერ ამოწურავს“. ცნება „რომანტიკულით“ რეალურისა და ირეალურის უცილობელი შერწყმის ხაზგასმა გამოხატულია ქლემენს ბრენტანოს რომანში „გოდვი“, სადაც ვკითხულობთ: „ყველაფერი, რაც დგას შუამავლის სახით ჩვენს თვალსა და ჩვენგან მოშორებით არსებულ საგანს შორის, რაც ჩვენ ამ მოშორებულ საგანს გვიახლოებს, თუმცა ამავე დროს მას რაღაც თავისასაც უახლოებს, თუმცა ამავე დროს მას რაღაც თავისასაც ანიჭებს, არის რომანტიკული“ (ქრნის 2013 : 94).

რომანტიკული მიკრო და მაკროკოსმოსის გრძნობად-ფილოსოფიური გამთლიანებაა; ეს არის ადამიანის გონება-განწყობა, მგრძნობიარობა (სულის სიფაქიზე), ბუნება ყოველგვარი ცივილიზაციის გარეშე, გრძნობა, ვნება, ინდივიდუალურობა და ინდივიდუალური შეგრძნება, ჩვეულებრივობაზე ამაღლებული სული. ამდენად, რომანტიკულს კვებავს ზოგადადამიანური ბუნება, ამიტომაც „ვეროპის ყველა ძირითად ქვეყანას თავისი რომანტიზმი აქვს, თუმცა თუკი გარკვეული დისტანციიდან შევხედავთ, ყველა ისინი საბოლოოდ ერთ მთლიანობად ფუძნდება“ (ქრნის 2013 : 95), თუმცა მიღებული მოსაზრებაა, რომ ვეროპისათვის რომანტიზმი იმთავითვე გერმანულ მოვლენად აღიქმებოდა. თავის მხრივ გერმანულმა რომანტიზმმა განვითარების სამი ეტაპი გაიარა: იენის (დაახლ. 1795-1804 წ.წ.), ჰაიდელბერგი – ბერლინის (დაახლ. 1804-1820 წ.წ.) და ბერლინი-მიუნხენის (დაახლოებით 1820-1830 წ.წ.)

იენის სკოლა რომანტიზმის აყვავების უმაღლესი სტადია იყო. მიუთითებენ იმ განსაკუთრებულ გარემოებებს, რომელთა გამოც იენა რომანტიზმის სკოლის რეზიდენციად იქცა. ერთი უმთავრესი იყო იენის სახელგანთქმული უნივერსიტეტი, სადაც ლექციებს შილერი, შემდეგ კი ფიხტე კითხულობდნენ. აქ მუდმივად იყო დისკუსიები ჭეშმარიტების არსის განსასაზღვრად. იენასთან ახლოს იყო ვაიმარი - გოეთესა და შილერის, ჰერდერისა და ვილანდის საცხოვრისი, რაც ამ ქალაქს გერმანული კულტურის დედაქალაქის დატვირთვას აძლევდა.

იენის სკოლის რომანტიკოსთა ადრეული გაერთიანება ერთმანეთისგან განსხვავებული ინტერესებისა და მოწოდების ხალხს იზიდავდა. (ძმები შლეგელები განათლებით ფილოლოგები, ლიტერატურის კრიტიკოსები, ხელოვნებათმცოდნეები იყვნენ; შელინგი - ახალი ფილოსოფიური მიმართულების დამწერგველი, შლაიერმახერი - ფილოსოფოსი და თეოლოგი, შტეფენსი - გეოლოგი; რიტერი - ფიზიკოსი და ა.შ.), თუმცა ამ პროფესიონალურ სიჭრელეს ხელოვნების მოღვაწეთა შორის ცუდი რეზონანსი არ ჰქონია.

განსაკუთრებული მოვლენა იყო იენის წრის ქალბატონების თავისთავადი მოღვაწეობა. (კაროლინა - ავგუსტ შლეგელის მეუღლე (შემდეგ შელინგის ცოლი გახდა), დოროთეა ფეიტი (ფრიდრიხ შლეგელის ერთგული მეუღლე) მათ რომანტიკულ გაერთიანებაში შეჰქონდათ უშუალობა, ხალისი, იმპროვიზაცია.

აღსანიშნავია, რომ „შელინგმა აღმოაჩინა ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი თვისება - მრავალმნიშვნელოვნება, რაც პირველად მთელი ძალით რომანტიკოსთა შემოქმედებაში გამოიქვლინა და ყველა სხვა ეპოქის შემოქმედთათვის კანონად იქცა. უადრესად ნაყოფიერი აღმოჩნდა რომანტიკოსთათვის შელინგის მოსაზრება იმის თაობაზე“, რომ „ხელოვნება ადამიანს აბრუნებს ბუნებასთან - თავდაპირველად შესატყვისობასთან“ (ქრისი 2013 : 110).

იენელი რომანტიკოსები გამოსცემდნენ ჟურნალს „ათინეუმი“ (1798-1800 წ.წ.) აქ დაბეჭდილ „ფრაგმენტებში“ გამოიკვეთა ადრეული რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი ფილოსოფიისა და პროზის დაახლოების მცდელობა. „ფრაგმენტთა“ ფილოსოფიურ საფუძველს ქმნიდა ფიხტე.

გერმანული რომანტიზმის უანრობრივ სიუხვეში მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა ფანტასტიკურ ნოველას, ლიტერატურულ ზღაპარს, ირონიულ კომედიას, ფრაგმენტს, რომანის ახალი ქვე-ჟანრი იყო „რომანი ხელოვნებაზე“, ახასიათებდა პიროვნების თვითშეგნების პროცესის ამსახველი სუბიექტურობა. რომანტიკოსები უსასრულო სულის უსასრულო დროში გამოსახვას ესწრაფოდნენ; აქედან მომდინარეობს მათი თხრობის ახალი ფორმები, მხატვრული სახის განსაკუთრებული დინამიკა. ალბათ ამაზე წერდა ნოვალისი თავისი „ყვაილთა მტვრის“ მეორმოცე ფრაგმენტში: „სული ყოველთვის გამოიხატება მხოლოდ მხატვრული სახის უცნაურ ლივლივში“ (ქრნის 2013 : 113). დროს, როგორც ესქატოლოგიურ მოვლენას, მხატვრული სიტყვისა და სულის ამგვარ ურთიერთობას მიესადაგება ფორმულირება: „დრო მარადისობის მუცლადყოფნის პერიოდი“ (არქიმანდრიტი რაფაელი).

ფონ ჰარდენბერგი (ნოვალისი) გერმანული რომანტიზმის თეორიული და მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების ერთ-ერთი უმთავრესი შემოქმედი. ოცი წლის ჭაბუკმა გაიცნო ფრიდრიხ შლეგელი. ნოვალისი დაწაფებული იყო ესთეტიკურ - ფილოსოფიურ საგნებს, ამავე დროს საკუთარ სულში იძირებოდა და იქ ჩნდებოდა აზრობრივ - ინტუიტიურ მიგნებებს.

ჟურნალ „ათინიუმში“ დაიბეჭდა ნოვალისის ფრაგმენტების ციკლი „ყვაილთა მტვერი“, მასში ჩამოყალიბებულია ჭაბუკი პოეტის მსოფლმხედველობრივი პოზიციის ერთგვარი საპროგრამო თეზისები, რომელშიც ნათლად იკვეთება სწრაფვა უნივერსუმისკენ, ძიება სამყაროს მთლიანობის პრინციპისა. „ნოვალისს სურდა მთელი მაშინდელი მეცნიერებანი ერთმანეთთან დაეკავშირებინა, ეჩვენებინა მათი ერთიანობის საფუძველი, მოეხდინა მათი სინთეზი, წაეშალა გარეგანი საზღვრები (ამასთან დაკავშირებული მრავალრიცხოვანი ფრაგმენტი ცნობილია საერთო სათაურით „ზოგადი ჩანაწერები“. იგი პოეტის სიცოცხლეში არ გამოქვეყნებულა) (გელაშვილი 1991:272). სამყაროსადმი ამგვარი დამოკიდებულება ნოვალისის ცხოვრებასა და შემოქმედებას აქცევს იმ „მაღაროდ“, მკვლევარი უსასრულოდ რომ იპოვის მადანს.

ზოგადრომანტიკულ ლიტერატურულ სივრცეში საინტერესო ფურცლები ჩაწერა ქართულმა რომანტიზმმაც, ქართველი

რომანტიკოსების ესთეტიკურ-მხატვრულმა სისტემამ, შემოქმედებითმა ფანტაზიამ და წარმოსახვითმა სამყარომ.

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ „რომანტიზმი საზოგადოდ და ქართული რომანტიზმი კერძოდ, იმდენად დიდი და რთული პრობლემაა, რომ მისი საკვანძო, თეორიული ღირებულების შემცველი საკითხების სათანადო გარკვეულობითა და სიცხადით გადაწყვეტა ყოველთვის ვერ ხერხდება“ (ვეგენიძე 1982 : 13), თუმცა XIX ს.-ის I ნახევრის დროითი მონაკვეთის კულტურულ-ლიტერატურულ მოვლენათა სპეციფიკა განიხილება ცნებით რომანტიზმი, რასაც საფუძვლად უდევს ზოგადადამიანური ბუნება, სულიერ-კულტურული ნაღვაწი და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარება. აღნიშნულ პერიოდში გამძაფრდა წარსულის აღქმა-გაიდეალება, შექმნილი გარემოებით (ეროვნული თვითმყოფადობის შელახვა) შთაგონებული სევდა-მწუხარება. „ქართული რომანტიზმის ჩასახვა-წარმოშობის პირობებში პატრიოტული გრძნობა თავისი სიმძაფრით რელიგიურ გრძნობას გაუთანაბრდა; საკუთარი ეროვნული „მე“-ს თავდასხნა-შენახვის მოთხოვნა, რითაც ჩვენი რომანტიკოსები ემსგავსებიან პოლონელ და იტალიელ რომანტიკოსებს და გამოირჩევიან სხვა ხალხების რომანტიზმში არსებულ ამავე გრძნობის გამოხატვის ფორმათაგან“ (ვეგენიძე 1982 : 43). იუზა ვეგენიძის მიერ ჩამოყალიბებული ფორმულირება მოიცავს ქართული რომანტიზმის წარმოშობის მიზეზს, ხასიათს და სპეციფიკას. ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა ვითარებამ განაპირობა, რომ განსახილველი ლიტერატურული მიმდინარეობის ჩანასახი, ანუ, როგორც მას უწოდებენ, „პრერომანტიკული“ პერიოდი, სამეფო სახელეულობის შემოქმედებიდან იწყება. XIX საუკუნის დასაწყისს, როცა რუსიფიკატორული რეჟიმის სუსხი დღითიდღე მწვავედებოდა, ვახტანგ კოტეტიშვილმა „ულიტერატურო ხანა უწოდა“, ხოლო რომანტიკულ პოეზიას - „ქალების ცრემლით დაწყებული პოეზია“. ერეკლე მეფის ასულნი თეკლა, ქეთევანი და მარიამი ლექსებით გოდებდნენ გარდასულ დროთა სიტკბოებაზე, „ჩრდილოის ქარის“ სუსხზე:

„რადგან ჩრდილოეთ მზემ ასე ინება
კრძალვით ითმინო სახმილთ გზნებანი,
ნუ სწუხ: დაშრტება ცეცხლთა ღებანი“,

- ამბობს თეკლა ბატონიშვილი 1805 წელს დაწერილ ლექსში. ქეთევან და თეკლა ბატონიშვილები პოეტ ქალებად არიან მოხსენიებულნი 1889 წელს „ივერიაში“ დაბეჭდილ წერილში „ქართველი ქალები“.

რუსული იმპერიის კოლონიად ქცეულ ქვეყანაში თეკლა ბატონიშვილი პატიმრის ხვედრს გლოვობს: „რად გკვირს პატიმარს მწუხარებანიო“. ამ დროის მონაკვეთის და შემდგომი პერიოდის ლიტერატურულ სივრცეში მნიშვნელოვანი განძია თეკლა ბატონიშვილის ძეგა - ალექსანდრე და ვახტანგ ორბელიანების შემოქმედება.

ვახტანგ ორბელიანი სულის ძახილს, ტკივილს, ოცნებას სიტყვებს ანდობდა, თუმცა საკუთარ პოეტურ შესაძლებლობაზე მაღალი აზრისა არ იყო. ის თავის მეგობარს - დიმიტრი ყიფიანს სწერდა:

„რისთვის მიწოდებ მე შენ პოეტად?

გეტყვი: რასაც მწერ, მწერ მეტსა მეტად!

არ ვარ პოეტი, ნიჭი მაღალი

ჩემს თავზედ მაღლით არ გადმოსულა,

და ჩემს გულ-სულში ცით ნაპერწკალი

პოეზიისა არ აღვზნებულა“ (ქმ 1992 : 524).

ეს მკაცრი თვითკრიტიკაა. ცნობილია, ილია ჭავჭავაძის აზრი, რომ „ვახტანგ ორბელიანი ლირიკოსია რომანტიკული შკოლისა“, ეგრეთწოდებულ „რომანტიზმს იგი ჰყავს ჩვენში თითქმის ერთადერთი წარმომადგენელი“.

ქართული რომანტიზმის ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ალ. ჭავჭავაძის ღვაწლსა და შემოქმედებას. ცნობილია, რომ ე. წ. „ულიტერატურო ხანაში“ სწორედ წინანდლის საგანე იყო ლიტერატურის, კულტურულ-შემოქმედებითი ურთიერთობების ოაზისი. სიყვარულისადმი მიძღვნილი პოეტურ-ესთეტიკური ქმნილებების გვერდით გვხვდება ანაკრეონტული ლირიკაც. ყურადღებას იპყრობს თარგმანები.

ცხოვრებისა და შემოქმედების გზათა ერთგვარი სირთულით გამოირჩევა გრიგოლ ორბელიანი. საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვით გამოწვეული სულიერი ტკივილი კარგად ჩანს ნაწარმოებებში: „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურ-

ღამდის“, „იარაღის“, „მისი სახელი კიცხვითა“, „ჰე, ივერიაჲ“ და კონდრატე რილევევიდან ნათარგმნი „ნალივაიკოს აღსარება“, რომელიც შეიძლება შეთქმულების მონაწილედ შევრაცხოთ. ბევრ შეთქმულს ჩხრეკისას აღმოაჩნდა ეს ლექსი და ის დანაშაულის ერთ-ერთ მტკიცებულებად ჩაითვალა.

გრიგოლ ორბელიანს განსაკუთრებული დამოკიდებულება აქვს ბუნებასთან, მიაჩნია ურთულეს ფენომენად, რომლის აღქმაც გამორჩეულ უნარს მოითხოვს ხელოვანისგან. ამას ადასტურებს „მოგზაურობის“ ის სტროფები, სადაც კავკასიონის მთების სილამაზეა და ამ სილამაზის შთაგონების ძალაა აღწერილი ამ მშვენიერების „ხილვითა განცვიფრდების, ჰკრთების და იკარგების გონება კაცისა“... (ქმ 1992 : 376). ბუნების მშვენიერება ლოცვის სურვილს აღუძრავს პოეტს, „არა ოდეს მილოცნიეს ესრეთ გულისმოდგინეთ და ესრეთ მხურვალებით“, – ამბობს იგი.

არქიმანდრიტ რაფაელის (კარელინი) თქმით, ლოცვა არის ადამიანის სულის ცოცხალი ურთიერთობა ღმერთთან. ის ამბობს: „ლოცვა ეს ჩვენი გონებისა და გულის ღვთისკენ მიმართვის საშუალებაა. ლოცვა ორმხრივ ქმედებას იწვევს. პირველი – ადამიანს მიწისგან წყვეტს, მეორე – სულს სულისმიერი სამყაროს ზემოქმედებისათვის ხსნის“ (ღსმე 2007 : 194).

აღნიშნულ შემთხვევაში პოეტის სული ბუნებასთან თანაზიარებამ მიმართა ზეცისკენ. აქ აღწერილი განწყობა იდუმალი ჭვრეტის ტოლფასია, როცა „გულის ჰაერი“ სუფთაა და აღარაფერი ეწინააღმდეგება უნივერსუმის განცდას.

გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში მთელი სივრცით გაიშალა სიყვარულის თემა, უხვად გვხვდება რელიგიურ-მისტიკური შინაარსით შთაგონებული ქმნილებებიც. აქ ინტერესს აღძრავს მისი „ფსალმუნი“, „დავბერდი“, „იმედო, ნუთუ ღმერთი ხარ“, „ჩემი ეპიტაფია“ და სხვ. ცხადია, ამ რომანტიკოსი პოეტის შემოქმედებით სამყაროში ორიგინალურად გარდაიქმნა ქრისტიანული ლიტერატურა მხატვრულ ქმნილებებად და ქრისტიანულ მცნებათა პათოსი იქცა გრ. ორბელიანის მხატვრული ენერჯის კუთვნილებად.

ფსალმუნებისადმი განსაკუთრებული შემოქმედებითი ყურადღება არა მხოლოდ პოეტური შთაგონების, არამედ კოსმიური

„მე-სკენ“ სწრაფვაც არის. თვით პოეტს ამ საკითხზე უმსჯელია და შლეგელიც დაუმოწმებია: „ფსალმუნი არს თავისუფლებითი ამაღლება სულისა ღვთისადმი. ნახე ისტორია ლიტერატურისა შლეგელის მიერ“ (ეგვანიძე 1932 : 158). სიკვდილ-სიცოცხლის გააზრებაში ფიხტენაური თვალსაზრისის თანმხვედრ მომენტთან გვაქვს საქმე. თუ კი ფიხტეს შემოქმედების მიხედვით „სიკვდილში ხდება ხილული სიცოცხლის ამაღლება, „სადღევრძელოში“ გრ. ორბელიანი გვეუბნება „სიკვდილით ჰბადავ სიცოცხლეს“.

საგულისხმოა, ქართული რომანტიზმის ჩასახვა-განვითარებისათვის თვალის გადავლება აუცილებლად მოითხოვს სოლომონ დოდაშვილის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე დაფიქრებას. ფილოსოფიისა და ლიტერატურის მკვლევართა დახასიათებით ის იყო ფილოსოფოსი, მწერალი, ჟურნალისტი, ლიტერატურის ისტორიკოს-თეორეტიკოსი, ორატორული ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენელი, პოლიტიკური მოღვაწე. მისი ფილოსოფიური მემკვიდრეობა შევიდა გ. ვოსკრესენსკის „ფილოსოფიის ისტორიაში“. სოლომონ დოდაშვილის სახელმა ჯეროვანი ადგილი დაიკავა ბროკჰაუს-ეფრონის ენციკლოპედიურ ლექსიკონში.

აღსანიშნავია, რომ დიდი იყო მისი გავლენა ლიტერატურულ-თეორიული აზრის განვითარებაზე, თუმცა არ დაუწერია თეორიული ხასიათის ტრაქტატი ქართული რომანტიზმისა. ზოგადი მოსაზრებით რომანტიზმი ევროპის ქვეყნებისათვის დამახასიათებელი ლიტერატურული მოვლენაა, ლიტერატურული ტრადიციებით საქართველო ევროპული ქვეყნების მონათესავეა, როგორც ქრისტიანული მორალისა და ეთიკის მატარებელი ქვეყანა. ქართული რომანტიზმის საფუძველს, ლიტერატურულ და მორალურ-ეთიკურ ძალას პირველი ბიბლიური წიგნების თარგმნაში, პირველი საგალობლების შექმნას უკავშირებენ, ხოლო ერთ-ერთ უმთავრეს ნიშან-გამოხატულებად იქცა ეროვნული უბედურების შეგნება-დამოუკიდებლობის დაკარგვა.

განხილული და სხვა საკითხების შესახებ დაფიქრება, ქართული რომანტიზმის გენეზისისათვის თვალის მიდევნება გამოკვეთს მის ზოგად თავისებურებას, ამავე დროს სპეციფიკურად თავისთავდ ნიშნებს:

1. ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის საფუძველი არის ქართველი ერის დამცრობილი თვითმყოფადობა. ეს სპეციფიკური ნიშანი „ეროვნული მეობის ნერვს“ წარმოადგენს.

2. ქართულ რომანტიზმს არ დახვედრია ფილოსოფიური საფუძველი (როგორც ეს მოხდა გერმანიაში). არ შექმნილა ლიტერატურულ-თეორიული მანიფესტი, თუმცა გამოიკვეთა შემოქმედებით-შთაგონებითი კავშირი ევროპულ რომანტიზმთან.

3. ერეკლე მეორის ასულთა პოეზიიდანვე სათავეს იღებს სიმბოლურ-ალეგორიული მეტყველებით გახმიანებული სევდა.

4. ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედებაში გამოიკვეთა ანაკრეონტული მოტივი, „მსოფლიოს სევდა“, ბუნებასთან მისტიკური მიახლება, არსისმიერი სიყვარულისკენ სწრაფვა.

თავი II

6. ბარათაშვილის და ნოვალისის მხატვრული სიტყვა (სიტყვა-ლოგოსი და შემოქმედი)

ლიტერატურული ქმნილების აღქმისთვის არსებობს სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილი სამი ცნება; სახისმეტყველება (VIII ს. წმინდა მამების მიერ სახელდება), ჯვარსახოვნება (რ. სირაძე) და ჰერმენევტიკა (შლაიერმახერი). სამივე შემთხვევაში პრინციპი მხატვრული ქმნილების შინა არსის გამოკვლევაა, რაც სიმბოლურ-პარადიგმულ სახეებზე, პოეტურ მეტყველებაზე დაკვირვებას მოითხოვს. „საერთოდ, ბიბლიის თეორიიდან გამომდინარეობს მწერლობის ანუ სიტყვადქმნადობის თეორია, ამ თეორიიდან კი შემოქმედი სულის მიერ სიმბოლურ კონსტრუქციათა აგების მოძღვრება“ (ბრევაძე 2012:21). ფართოა ჰერმენევტიკის მეტოლოლოგიური შესაძლებლობები. „ინტერპრეტაცია, თუ კი მას აქვს მართებული გაგების პრეტენზია, შლაიერმახერის თეორიით, წარმოადგენს უკვე შექმნილი პროდუქციის თავიდან შექმნის, ანუ კვლავ-შექმნის მოწვევრიგებულ სისტემას“ (ლთ 2008 : 115). რევაზ სირაძისეული განმარტებით, ჯვარსახოვნებით აზროვნებაში

პორიზონტალურ ვექტორზე მოიაზრება შინაარსი, ვერტიკალურზე – შინა არსი, რისი იდენტურიც არის გარეგანი ლოგოსი (შინაარსი) და შინაგანი ლოგოსი (შინა არსი).

ნოვალისის შემოქმედებასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ მის მხატვრულ სამყაროში „საღვთო ტრანსცენდენტური სინამდვილე უნდა ტრანსფორმირდეს პოეტურ სახისმეტყველებაში ანუ პოეტურ სიმბოლოებში, სადაც ამავედროულად ხორციელდება ქრისტიანულ მოტივთა და პარადიგმათა პოეტურ-ინდივიდუალური გარდასახვა და ესთეტიზება“ (ბრეგაძე 2009:20).

ცნობილია, ნოვალისი განგებამ გაანებივრა დახვეწილ ინტელექტუალურ-ფილოსოფიურ-პოეტურ გარემოსთან ურთიერთობით, მეგობრობდა იენის სკოლის კორიფეებთან, სადაც ერთგვარად იწვრთნებოდა მისი გამორჩეული სამყარო, სულიერი სივრცე. ლაიპციგში ცხოვრებისას მან გაიცნო ფრიდრიხ შლეგელი. ამ ორი ადამიანის შეხვედრის ისტორია შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც აღტაცება, განხეთქილება და ბოლოს სამუდამო მეგობრობა, ხოლო რამდენიმე წლის შემდეგ ორივე უკვე გვევლინება ადრეული გერმანული რომანტიზმის ე.წ. „იენის სკოლის“ მთავარ ბურჟუაზად. „მათი ურთიერთობა იყო დაპირისპირებული ძალთა მიზიდულობა და ჭიდილი. კრიტიკულ-თეორიული ცოდნითა და განსწავლულობით ფრ. შლეგელი უსწრებდა ნოვალისს, რომელიც მას ლირიკულ-ინტუიციური სიღრმით აღემატებოდა. შლეგელის ეროვნული გონი და შილერის მოწაფის, ნოვალისის, ამაღლებულ-პოეტური მგზნებარება მუდმივად ეხლებოდა ერთმანეთს რომანზე „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“ (გელაშვილი 1991 : 11). ეს იყო ნათელი ანგელოზური საწყისისა და დემონური იმპულსების შეხვედრა, რაც თავისთავად აძლიერებდა შთაგონების გამძაფრებისა და ქმედების პროცესს. შლეგელმა დაინახა და ამოიცნო ნოვალისის სამყაროში „მუდამ ქმედითი, მოუსვენარი სიხარული.“

მათი სულიერ-ინტელექტუალური თანაზიარობის დასტურია ნოვალისის შემოქმედება, განსაკუთრებით რომანი „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“ ფილოსოფიური, სახისმეტყველებითი, პოეტური სენტენციები თუ პასაჟები. აქ აღწერილია სულიერი პრაქტიკა, რომლის საბოლოო მიზანიც ტრანსცენდენტურობის წვდომა, სუ-

ლიერი სრულყოფის უმაღლესი საფეხური კი მთავარი პერსონაჟის პოეტად ქცევაა. „ჰაინრიხის ცხოვრების ხელოვნების ფილოსოფია პოეტური შემეცნების პრაქტიკაა. ორფიკული ინიციაცი-ა: აქ სულიერი შემეცნების მიზეზი და მიზანი პოეზიაა“ (ბრეგაძე 2012:41). საგულისხმოა, რომ რომანის სიუჟეტური ხაზი ეფუძნება ბიბლიურ არქეტიპებსა და ბიბლიური ესქატოლოგიის თემას.

კონსტანტინე ბრეგაძის სიღრმისეულ გამოკვლევაში („გერმანული რომანტიზმი“ 2012წ.) ყურადღება გამახვილებულია აღნიშნული რომანის თავისებურებაზე როგორც ფორმის, ისე შინაარსის მხრივ; წარმოდგენილია სახისმეტყველებითი სისტემის ნიშნის კონცეფცია, ქმნილების სიუჟეტური ხაზის კავშირი ბიბლიურ არქეტიპებსა და ბიბლიური ესქატოლოგიის სქემასთან. მკვლევარი საინტერესოდ ხსნის მათილდეს, ლურჯი ყვავილის, ჰაინრიხის მოგზაურობის სიმბოლურ დატვირთვას, ახასიათებს მხატვრულ მეთოდად გამოყენებულ ქრონოტოპულ ორმაგობას: ეპირიულ და არაეპირიულ დროსა და სივრცის მონაცვლეობას. ჰაინრიხის ინიციაციის გზა და კაცობრიობის სულიერი თავგადასავლის (ესქატოლოგია) ალეგორია მიუთითებს შინაგანი და გარეგანი ლოგოსის გამთლიანების აუცილებლობაზე ჰერმენევტიკული კვლევის პროცესში.

რომანი აგებულია პოეტური და პარადიგმული სახისმეტყველების ჰარმონიული შერწყმით. საინტერესოდ არის ფორმულირებული კაცობრიობის განვითარების გზა: „კაცთა მოღმის ისტორია ორი გზით შეიმეცნება: ერთი გზა მეტად შორი და ძნელად სავალია, ამას გარდა უამრავი გაუკვალავი ბილიკითაა დასერილი - ეს გამოცდილების გზა გახლავთ; მეორე გზა - ერთი ნახტომით შეიძლება განვლოს კაცმა; ეს შინაგანი ჭვრეტის გზა“ (ნოვალისი 1989:53).

ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი დედუღეთში ხვდება უცნაურ მოხუცს, რომელმაც მღვიმეები მოატარა. აქ ჭაბუკს სულიერი თვალი ეხსნება: „პირველქმნილ სამყაროს სიმღერა-სიმღერით ეგებებოდა პაწია, ოქროსფერ ანგელოზებად გარდასახული პირმცინარი, ნათელი მომავალი, ძლევა მოსილი ჰანგები გუგუნით ერწყმოდა ხმაწკრიალა სიმღერას, აი კარიბჭესთან შემოაბიჯეს

სხვადასხვა სულდგმულთა... ჰაინრიხს უკვირდა, ასე დიდხანს რატომ რჩებოდა უცხო და შეუცნობელი მისთვის ეს ნათელი სანახაობა, ახლა მისი არსებობის განუყოფელ ნაწილად რომ ქცეულიყო“ ... ის აცნობიერებს შინაგან ფერისცვალებას, სულიერი თვალის ახელის მადლს: „ჰაინრიხი ჩაწვდა იმ უჩვეულო წარმოდგენებისა და განცდების არსს, სახისმეტყველებით-ჯვარსახოვნებით აზროვნებაში მღვიმეც არ დგას ინტერესს მიღმა. საგულისხმოა, რომ ებრაელი კაბალისტების ნააზრევში გვხვდებიან გნომები, „დედამიწის სულები, წიაღისეული სიმდიდრის, მალაროების, მინერალების, ოქრო-ვერცხლის პატიოსანი თვლების მცველი ჯუჯა გენიები“ (ბრეგაძე 2006 : 271). მათმა ბუნებამ სხვადასხვა ხალხის მითოლოგიურ შეხედულებებსა და სულიერ წარმოდგენებში ცვლილებები განიცადა. გნომები განსაკუთრებით პოპულარულ არსებებად დამკვიდრდნენ გერმანელებისა და სკანდინავიელების მითოლოგიაში, სადაც ისინი უპირველესად ბოროტ ჯუჯებად არიან წარმოდგენილნი.

ნოვალისის რომანში მღვიმე იდუმალა და მხოლოდ მეგზურმა იცის, რა სიმდიდრე ელოდება იქ შესულს, თუმც აქ მატერიალურ სიმდიდრეზე არ არის საუბარი. „ისეთი ხმებიც დადიოდა: ამ მღვიმეში ჯადოსნური სული სახლობს, ერთი-ორჯერ ვილაც უჩვეულო ადამიანსაც მოვკარით თვალი, დამ-დამობით კი მღვიმიდან ხშირად სიმღერაც ისმისო ხშირად რომ ასდევნებია სამყაროს ჭვრეტისას“ (ნოვალისი 1989 : 97), ამ განცდამ ნათელი გახადა სულიერ სამყაროში დამკვიდრებული მიზეზი და ისიც, თუ რად უნდა ქცეულიყო მომავალში.

შემთხვევითი არ არის, რომ ჰაინრიხის სულიერ – შემოქმედებითი სამყარო „განიხვნა“ დედულეთში. დედულეთშივე ხვდება იგი მატყლილეს. კ. ბრეგაძის აზრით, მატყლილესა და სულიწმიდა-ღვთისმშობლის იდენტურობაზე მიანიშნებს რომანში მოცემული მწირის ეპიზოდი, რომელიც ყურადღებას ამახვილებს ჰაინრიხისადმი მიმართულ მატყლილეს ხმაზე, ხიდან რომ მოესმა, ეს ხმა ნუგეშს ჰპირდება დედამიწაზე, „ვიდრე არ შეერთვი ჩვენს ლხენასო“.

მკვლევარის მიგნებით, „ინიციაციის ამ ბოლო საფეხურის გავლის შემდეგ, რაც ამ ეპიზოდში სიმბოლურად გამოხატულია

მატილდეს – ზეციური სატროფოს, საღვთო სიბრძნის, ტრანსცენდენტურობის გაცხადებით, ზოლო მისი ჰაინრიხთან გაბაასებით გასრულდა ინიციაციის ის გზა, რომლის შედეგადაც ქმნის ჭაბუკი თავის პირველ ქმნილებას“ (ბრეგაძე 2009 : 61–62).

მატილდესადმი აღვლენილი პირველი პოეტური ქმნილებაც ასე უღერს:

„დედავ ღვთისაო, სატროფოკ!

ტანჯული კაცი

იქ მიილტვის განათლებული.

ოჰ! ვიცი, მატილდე, შენ ხარ,

ჩემი ლტოლვის წმინდა მიზანი“ (იქვე).

დედულეთში გამოვლენილი სულიერი ზეაღსვლის, ღვთისმშობლის გამოცხადების სიმბოლური ეპიზოდი უკავშირდება „სინათლის სულის“ - მგოსნის დაბადებას, მისთვის კი „ცის კაბადონი მერმისის წიგნია“, რადგან პოეტში „ხშიანობს სამყაროს უზენაესი ძახილი“ („ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“).

რომან „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენში“ ფილოსოფიურ-მხატვრული დატვირთვით არის წარმოჩენილი არსი შემდეგი სიტყვებისა: „პოეტი“, „თავისუფლება“, „სინდისი“. ლიტერატურული ქმნალობა და სიტყვა კი უშუალოდ უკავშირდება ერთმანეთს: „პიროვნების ღვთაებრივი გამორჩეულობა და მისი შემოქმედებითი თვითმყოფადობა, ხელოვანის ყოველი ქმნილება, იმავედროულად უზენაესი, სადა და უშუალო სამყაროს გაცხადებაა, ღვთის სიტყვაა“ (ნოვალისი 1989 : 180).

მოხუცი სილვესტერი სინდისს უწოდებს ღმერთის მოციქულს დედამიწაზე, რადგან „სწორედ, რომ სინდისში კლინდება ადამიანის ჭეშმარიტი არსი, იგია ზეციური პირველსახე ადამიანისა... იგი განასულიერებს ადამიანის სხეულის ნაზ სიმბოლოს და უნარი შესწევს, მისი სულის ყოველი კუთხე-კუნჭული ჭეშმარიტებას აზიაროს“ (იქვე). სილვესტერი ჰაინრიხთან დიალოგში აკონკრეტებს: „ქმნალობის ნებისმიერ პროცესს იმისკენ მივყავართ, რასაც არ შეიძლება სხვა რაღე ეწოდოს, თუ არა თავისუფლება, თუმცა ეს სიტყვა ცარიელ ცნებას კი არა, მთელი სამყაროს ქმნალობის მიზეზს უნდა აღნიშნავდეს. ასეთი თავისუფლების თავკიდური ხელოვანის ოსტატობაა“ (ნოვალისი 1989 : 179).

ამდენად, ჭეშმარიტი ხელოვანი პოეტი ინიციაციის გარეშე მხოლოდ დროებითი მოვლენაა, რადგან პოეტის შემოქმედების ნაყოფი სიტყვის ძალას უკავშირდება. თავად ქმნილება თავისუფლების გარეშე წარმოუდგენელია. არსისმიერ თავისუფლებას კი სინდისი კვებავს, ასე იხატება რომანში უწყვეტი მთლიანობა პირველქმნილ ბუნებასთან წილნაყარი ადამიანისა და შემოქმედებისა. (სინდისი - თავისუფლება - ქმნალობა - ხელოვნება) ჰეგელის „გონის ფილოსოფიის“ მიხედვით, ხელოვნებას მოიაზრებს ნაწარმოების შემქმნელი, მისი მჭვრეტელი და თავყვანისმცემელი სუბიექტი, ის კონკრეტული ჭვრეტაა. საინტერესოა არქიმანდრიტ რაფაელის დამოკიდებულება სიტყვა-ლოგოსისადმი. მისი აზრით, ენა, მეტყველება ორგვარია პროფორისტული (გარეგანი) და ენდოტეტური (შინაგანი). „ადამიანისა და ანგელოზების შინაგანი სიტყვა თავისი ბუნებით ერთია: ეს არის მოვლენებისა და საგნის წვდომის, მათში ჩადებული ღვთაებრივი აზრის ჭვრეტის უნარი... ასეთი უნარი ჰქონდა ადამს ცოდვით დაცემამდე... შინაგანი ლოგოსი ღვთაებრივი ლოგოსის სახე იყო, პირველქმნილი კაცის გულიდან ამოძვალა ლოცვის, რელიგიური ინტუიციისა და განათლების ენა, რომლის დინამიკა შეიძლება ცეცხლსა და სინათლეს შევადაროთ“ (არქიმანდრიტი რაფაელი 1997 : 77).

პროფორისტული (შინაგანი) სიტყვის დაუფლება ღმერთთან ზიარებაა. მიზანშეწონილად მოიაზრება ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი ინიციანტად: „ჰაინრიხის მიზანი ლურჯი ყვავილის მოპოვებაა, რომლის წვდომაც საბოლოოდ დაკარგული სამოთხის კვლავ დამკვიდრებას ნიშნავს“ (ბრეგაძე 2012 : 72).

ამ დასკვნას ამყარებს ჰაინრიხის ოჯახიდან წასვლის სიმბოლური დატვირთვაც. რომანის I ნაწილის II თავში ნაჩვენებია, რომ მოგზაურობისათვის ხელდასხმას ჰაინრიხი ლანდგრაფინია სოფიასგან იღებს, რომელიც ჰაინრიხის ნათლიაა. მან კეთილი რჩევით და ოქროს ყელსაბამით დაასაჩუქრა იგი და კეთილი სიტყვებით გაისტუმრა შორეულ გზაზე.

საღვთო სიბრძნე საღვთისმეტყველო და მისტიკურ სახის-მეტყველებაში ქალწულ სოფიას სახით არის სიმბოლიზებული (ლანდგრაფინიას სოფია ჰქვია) ჰაინრიხისათვის ოქროს მძივის ჩუქებით სიმბოლიზებულია ინიციანტის საღვთო სიბრძნესთან

პირველი ზიარება - ოქრო აქ განასახიერებს საღვთო სიბრძნეს, ფილოსოფიურ ქვას“ (**ბრეგაძე 2012 : 46**) ჯვარსახოვნებითი აზროვნების ვერტიკალურ ვექტორზე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჰაინრიხის მოგზაურობის დაწყება იოანე ნათლისმცემლის დღეს („იოანეს დღემ ჩაიარა“) ნათლიის წინასახე არის იოანე ნათლისმცემელი. ნათლიის ხელდასმით ჰაინრიხის მოგზაურობის დასაწყისით მინიშნებულია ქრისტეს იორდანეზე ნათლობასთან იდენტირება.

რომანში აღუზირებული იოანე ნათლისმცემლის დღე ნიშანია მოლოდინისა: „როგორც იოანე ნათლისმცემელი ქადაგებს მოძავალი მესიისათვის, ისე ჰაინრიხის მიერ სიზმრად ნანახი ლურჯი ყვავილი, რომელიც, სხვათა შორის, ლეგენდის მიხედვით, იოანეს დღეს იშლება, სწორედ ღვთაებრივთან ჰაინრიხის მისტიკური შერთვის ონტოლოგიური აუცილებლობის ნიშანია (**ბრეგაძე 2012 : 47**). ასე მთლიანდება ხელდასმული შემოქმედებითი ძალების ინტენსივობით გამორჩეული ადამიანის (პოეტის) გზა სიტყვა-ლოგოსთან შეერთებით, რაც თავისთავად უკავშირდება სიკვდილის არსს, „სიცოცხლის სიტყვას“ და „სივრცეს“. სასაფლაოსადმი მიძღვნილ ლექსში ნათქვამია:

„გულმშვიდად გასცდით სიცოცხლის ღელვას,

უფერულ ყოფნას ამით არ კარგავთ ...

ისწავლეთ პოვნა სიცოცხლის სიტყვის და შემობრუნდით სივრცეში თავად...“ (**ნოვალისი 1989 : 188**).

ნოვალისისა და ნ. ბარათაშვილის სულიერ-შემოქმედებითი ნათესაობის შტრიხების გამოკვეთა ძნელი არ არის. თავიდან აღვნიშნოთ, რომ მათმა შინაგანმა ცეცხლმა სძლია წუთისოფლის ხლართებს და ღვთისგან ბოძებული მისტიკური კავშირი სიტყვასთან არ გაწყდა, აქ გვახსენდება მოხუცი სილვესტიერის სიტყვები, რომანიდან „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“, „ადამიანთა უძრავლესობა ხომ იმ დიდებული სუფრის ნარჩენებს მოგვაგონებს, რომლის ყველაზე ნუგბარი კერძები სხვადასხვა მადისა და გემოვნების მქონე მუხანაზებმა დაიტაცეს“ (**ნოვალისი 1989 : 174**). ბუნებრივია, ამ ალეგორიულ მეტყველებაში წუთისოფელსა და მის ბუნებაზეა ყურადღება გამახვილებული, ამაოების დრტვინვა-ვაებით დააბრკოლოს შემოქმედი უფლისგან ბოძებული

ტალანტის გახარჯვაში. „სხვადასხვა მადა და გემოვნება“ სხვადასხვა სახის საცდური და დაბრკოლებაა, რომელიც ხელოვნებას უნაყოფოს ხდის. ამ მოვლენის დახვეწილი მეტაფორული ფორმულირებაა „სილაჟუვარდე ანუ ვარდი სილაში“ (ვალაკტიონი) სილაჟუვარდე (იდენტურია ლურჯი ყვავილის) - პოეზია, ვარდი - ზეციური მადლი (კურთხეული ხელოვნება), სილა - უნაყოფობა.

ნოვალისსა და ნ. ბარათაშვილს უმძიმესი განსაცდელები დაუხვედრა განგებამ, მაგრამ მათი ტალანტი ვერ დაიტაცეს „სხვადასხვა მადის და გემოვნების თანამეინახეებმა“, პირიქით, მათმა შინაგანმა ძალისხმევამ ყველა ტკივილი და გამოცდა პოეზიის ენაზე აამეტყველა, ზემთავონებული სიტყვის ელვარება მისცა მას.

კოსმიური ჰარმონიის განცდით ბეჭედლასმული ადამიანები სიკვდილს მხოლოდ გარდასახვად აცნობიერებენ. ეს არ გამოირიცხავს ტკივილს, სევდას, მაგრამ ბადებს მიღმურ სამყაროსთან სულიერ სიახლოვეს. დედის სიკვდილის შემდეგ V საუკუნის წმიდა მამამ, ნეტარმა ავგუსტინემ, დაწერა „ნუ ტირი“:

„სიკვდილი არა არის რა . . . სიცოცხლე იმასვე ნიშნავს, რასაც მუდამ ნიშნავს . . . იგი ისევ ის არის, რაც მუდამ იყო. დაფი არ გაძწყდარა.

ნუ ტირი, თუ მართლა გიყვარვარ, თუ მართლა იცი, რა არის ღმერთის მადლი და სასუფეველი“, — ამბობს იგი. ამ სიტყვებიდან ჩანს, რომ გლოვის ძლევა მორწმუნე ადამიანსაც ეძნელება. ახლობლის ხორციელი დაშორებით გამოწვეული ვაების საღბუნნი არის აღიარება ჭეშმარიტებისა: „სული ცხოველ არს“ და შინაგანი წყობით განცდა ზესთასოფლისა. სწორედ ეს იხატება ნოვალისისა და ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში. ერთსაც და მეორესაც სიკვდილმა მწარე გამოცდა მოუწყო. სიკვდილმა დედამამისშვილები წაართვა, ხოლო ნოვალისი სულიერი ძალების მობილიზაციით — დაუხვდა მიჯნურის გარდაცვალებას. ნოვალისის შემოქმედების მკვლევართაგან არავის ყურადღების მიღმა არ დაუტოვებია სოფია ფონ კიუნის სახელი.

1874 წლის 17 მარტს 13 წლის სოფია და ნოვალისი დაინიშნენ. ნოვალისი გრიუნინგენს „სამოთხეს“ უწოდებს, არა ჩვეულებრივი, ბიურგერული ბედნიერების აზრით, არამედ იმ რელიგი-

ური თვალსაზრისით, რომ მხოლოდ სიყვარული უხელს თვალს ადამიანს და აცნობს მას სამყაროს საიდუმლოს, მის პირველად ნათელს. „ყოველი საყვარელი საგანი სამოთხის შუაგულია“, წერს ნოვალისი (გელაშვილი 1991:217).

ნორჩი ქალწული უმძიმესი ავადმყოფობით 15 წლისა გარდაიცვალა, ერთი თვის შემდეგ ნოვალისის საყვარელი ძმა-ერაზმიც გამოეთხოვა წუთისოფელს.

ასეთი დაუნდობლობით დაესხა სიკვდილი თავს ნოვალისის სამყაროს, ამის შემდეგ იწყება შინაგანი გამოსავლის ძიებით უსაზღვროდ გამძაფრებული, საიდუმლოებით მოცული შინაგანი ცხოვრება. იოანე ოქროპირი გვმოდერავს, რომ ოქრო იწრთობა სიმხურვალეში, ადამიანი-ტკივილებით. აღნიშნული ტრაგედიის შემდგომ შექმნილი დღიურები „განსაცვიფრებელი დოკუმენტია სიკვდილის საუფლოსთან ძალზე ახლოს მისული, მთელი არსებით სიკვდილის საიდუმლოს ჩაღრმავებული ადამიანის ცნობიერებისა თუ ზეცნობიერებისა“ (გელაშვილი 1991 : 221). აქ მეტყველებს ბიოლოგიურ-სულიერი არსება, რომელიც ჩხრეკს საკუთარ სამყაროს, უმძაფრდება წუთისოფლიდან გასვლის განცდა, რწმენა, რომ სიკვდილი კარიბჭეა სხვა, უხილავი სიცოცხლისა, რომ გარდაცვლილ ადამიანს შეუძლია ძალზე ახლოს მივიდეს თავის ახლობელთან, სულ მთლად ახლოს: იცხოვროს მასში“ (გელაშვილი 1991 : 222). სიკვდილის წინა სამ წელიწადში შექმნა ნოვალისმა თავისი პოეტური სივრცე, რომლის დევიზია: „აბსოლუტური სიყვარული არის რელიგია“.

ნოვალისისა და ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების კომპარატივისტული მეთოდით კვლევა მრავალ შრეს წარმოაჩენს, არსებითად განსხვავებულ ისტორიულ, ყოფით-შემოქმედებით სივრცესა და თვითმყოფადი ესთეტიკური ინსპირაციის ნიმუშებსაც, რასაც ამ ორი პოეტის სულიერი ნათესაობა კვებავს.

ნ. ბარათაშვილის თანამედროვე საქართველოში არ იყო ის საზოგადოებრივი ცხოვრება, რომელიც ნიჭიერი ყმაწვილის სულსა და გონებას სათანადო საზრდოს მისცემდა. „საუკეთესო კაცები საქართველოსი, ის კაცები, რომელთა საზოგადოებას მართლა შეეძლო რამე მიეცა ბარათაშვილისათვის, რუსეთში იყვნენ გადახიზნულნი, ბევრი მათგანი კი – გადასახლებულნი.

„სად იყო ნამდვილი საზოგადოებრივი ცხოვრება?“ (მეუ-
ნარგია 2010:328).

ბელმა ღრმა უფსკრულით გაყო პოეტის იდეალები და სა-
ზოგადოებრივი სინამდვილე. სულით ობლობა დაებედა, მაგრამ
მაინც იქცა საზოგადოების სასურველ პიროვნებად. მის სტუმრო-
ბას ყველაზე ფართოდ გაღებული კარებით ხვდებოდნენ.

განგებისგან ხელდასხმულ პოეტს შემოქმედებითი ენერჯის
რეალიზაციისათვის არც საზოგადოებრივი და არც ოჯახური პი-
რობები არ უწყობდა ხელს. იონა მეუნარგიას დახასიათებით, ეს
იყო პერიოდი, როდესაც „ქართველი მწერლის ცხოვრება მწერ-
ლობის გარეშე მიმდინარეობდა“.

ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში სევდასა და კაეშანს დაუსად-
გურებია: „კაეშანს ბარათაშვილი დიდი ხელოვნებით გამოხა-
ტავს. მისი მძიმე 14-20 მარცვლოვანი ლექსი უტყუარი თარგმა-
ნია მისი სულის მდგომარეობისა“ ამას ადასტურებს მისი ქმნი-
ლებების მხატვრულ-ფილოსოფიური სიღრმე. ასევე განსაკუთრე-
ბული იდეურ-ადამიანური სიახლოვე 15 წლის ყმაწვილისა მას-
წავლებელთან, სოლომონ დოდაშვილთან. „არსებობს მთარული
გამოთქმა: სოკრატეს გარეშე პლატონი არ იქნებოდა. ვახტანგ
ორბელიანი წერს: დოდაშვილი რომ არ ყოფილიყო, არც ნიკო-
ლოზ ბარათაშვილი იქნებოდაო. ეს, რა თქმა უნდა, გადაჭარბებაა,
მაგრამ არის სიმართლის მარცვალიც“ (ვახანია 2012: 273).

გიმნაზიაში ნ. ბარათაშვილი სწავლობდა ორ უცხო ენას:
ფრანგულსა და გერმანულს. გიმნაზიადამთავრებულები შემდგომში
მთარმეშნელობით საქმიანობასაც ეწეოდნენ. ცნობილია, რომ ნ.
ბარათაშვილმა თარგმნა გერმანელი მწერლის იოჰან ლაიხვეიცის
ტრაგედია „იულიუს ტარენტელი“, მირია ჭყონიამ - შილერის
„ვილჰელმ ტელლი“, დიმიტრი ყიფიანმა - „რომეო და ჯულიე-
ტა“ და სხვა.

1833 წელს გიმნაზიელებმა შეადგინეს ხელნაწერი ლიტე-
რატურული ალმანახი „ანთოლოგია“. აქ მოთავსებული იყო პირ-
ველი პოეტური ცდები ნ. ბარათაშვილის, მიხეილ თუმანიშვილის,
დავით მახაბელისა და სხვათა. ბარათაშვილს ხუთი ლექსი ჰქონ-
და შეტანილი: „ვარდი და ია“, „ნარგიზი და ყაყაჩო“, „კაკაკასიუ-

რი მოთხრობა“, „ვარდი და ბუღბული“ და „შემოღამება მთაწმინდაზე“.

ორი წლის შემდეგ 1835 წელს ახალგაზრდებმა ისევ შექმნეს ხელნაწერი ჟურნალი რუსულ ენაზე „с Цветок Тифлисской Гимназии“, რომელმაც გამოცემა დაიწყო 1835 წლის მაისიდან. 1835-1836 წლებში გამოვიდა ხუთი ნომერი, ჩვენამდე მოღწეულია ოთხი, (მეოთხე ნომერი დაკარგულია). ჟურნალის ფორმალური რედაქტორი იყო მიხ. ბებუთიშვილი (კრილოვის არაკების ქართულად მთარგმნელი), გამომცემელი - მიხ. თუმანიშვილი, თანამშრომლები: ნ. ბარათაშვილი, ლ. მელიქიშვილი, ი. ანდრონიკაშვილი.

ნ. ბარათაშვილს მეოთხე ნომერში მოუთავსებია:

1. „ვისრამიანი“ - რუსული თარგმანის ნაწყვეტი

2. „წერილი სოფლიდან“ (კორესპონდენცია)

3. „პაპიზმის ძალაუფლებაზე“ (папиской власти, а) О возвышении папизма в) О падении его) ისტორიული ნარკვევები.

ამ ჟურნალის მეხუთე ნომერში გიმნაზიელებმა შეიტანეს თავიანთი ყოფილი მასწავლებლის, სოლომონ დოდაშვილის წერილი „მოკლე განხილვა ქართული ლიტერატურისა ანუ სიტყვიერებისა“ (ცხადია, რუსული თარგმანი). ამ დროს ავტორი 1832 წლის შეთქმულებაში მონაწილეობის გამო გადასახლებაში იყო, ამიტომ იგი გრაფი გორსკის ფსევდონიმით გამოქვეყნდა. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ ადასტურებდა შეთქმულთა საქმისადმი სოლიდარობასა და მასწავლებლის დიდ პატივისცემას.

1835 წლის ზაფხულში ნ. ბარათაშვილმა გიმნაზიის სრული კურსი დაასრულა. ასპარეზი აწი უნდა გადაშლილიყო, იდუმალი ხმაც მოუწოდებდა: „ყრმაო, ეძიე შენ შენი მხვედრი“, მაგრამ ისტორიული რეალობა და ოჯახური მღვდომარეობა დიდ განსაცდელს უმზადებდა.

„ის იმ ბედნიერ ქვეყანაში არ იყო დაბადებული, საცა სულ ყველაფერი, რაც რამ შეუძენია კაცობრიობას და საუკუნეებს, ჰომერიდან დაწყებული, ედისონამდის თვალწინ აქვს გადაშლილი მოზარდ თაობას, რომელსაც მარტო თვალი და ყური

სჭირია, რომ პირველ ჰასაკშივე შეიძინოს გემოვნებაც, ზომიერე-
ბაც, ხელოვნებაც, ცნობაც“ (მეუნარგია 2012: 361).

ახალი ასპარეზის, გონებრივი წვრთნის, შემოქმედებითი სივრცის გაფართოების ნაცვლად ნ. ბარათაშვილისათვის დაიწყო ერთფეროვანი დღეები. 1836 წლიდან 1844 წლის ნოემბრამდე მუშაობდა „სულა ი რასპრავაში“. მიუხედავად იმისა, რომ ეს სამუშაო მისი სამყაროს სიახლოვეს არ იყო, ყველაფერი იდეა-
ლურად მოწესრიგებული ჰქონდა. ამას მისი შინაგანი წესრიგი თუ განაპირობებდა. არჩევდნენ ამ გამორჩეულ ღირსებას. მისი მუშაობის შემოწმების საფუძველზე ბრძანებაც კი გამოიცა, ქარ-
თველებს უპირატესობა მისცემოდათ სამსახურში (ბარათაშვილის წარმოების უფროსი იყო ილინსკი, ვახტანგ ორბელიანის სიმამ-
რი), მაგრამ ის არც დაუჯილდოებიათ და არც დაუწინაურებიათ.

1845 წლის 9 ოქტომბერს (ძვ. სტ.) სრულიად ახალგაზ-
რდა, 28 წლის, ნ. ბარათაშვილი გარდაიცვალა. მესამე დღეს, 11
ოქტომბერს, იგი მართლმადიდებლური ეკლესიის ეზოში დაკრძა-
ლეს. „სიკვდილსა გლოვა უხდება“ (ვაჟა), მაგრამ შორს იყო
ყველა, ვისაც მგოსანი უნდა ეგლოვა. უცრემლოდ მიეყარა მიწა.

სიკვდილისადმი დამოკიდებულებით, მისი წინასწარი გან-
ცდითაც ემსგავსებიან სულიერად ნოვალისი და ბარათაშვილი.
საწუთისოფლო ჟამიც ორივეს მცირე ჰქონდა, ნიკოლოზ ბარა-
თაშვილი 28 წლის გარდაიცვალა, ნოვალისი -29 წლის.

ორივე შემოქმედი იყო წილნაყარი სიყვარულის მისტიკას-
თან, ამიტომ მარად ახალია მათი სახელი და შემოქმედება. ილია
ჭავჭავაძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნ. ბარათაშვილს განგებამ
უკურთხა ენა „მეტყველებისათვის, თვალნი ხედვისათვის, ყურნი
- სმენისათვის“. ჩვენ ამ კურთხეულ მთლიანობას მეტყველების,
ხედვისა და სმენისა ვუკავშირებთ აბსოლუტურ გონთან თანაზი-
არ შემოქმედებას, როგორც ეს ჰეგელის „გონის ფილოსოფიაში“
განხილული.

ნ. ბარათაშვილის პოეზია ლიტერატურულ სივრცეში გამო-
ჩენისთანავე გახდა დაფიქრების, კვლევის, ძიების ობიექტი. საინ-
ტერესოა 1922 წელს გამოცემული კრებული, რომელიც გამოსცა
ცნობილმა საზოგადო მოღვაწემ და გამომცემელმა სამსონ ფირ-
ცხალავამ, კრებული მოიცავს ეპისტოლარულ მემკვიდრეობასა და

ჩვენამდე მოღწეულ ქმნილებებს. ინტერესს აძლიერებს პოეტის ლექსების თითქმის ყველა ავტოგრაფიული ვარიანტი, ასევე მეგობართა, ახლობელ ადამიანთა წერილები და მოგონებები. დაერთვის გ. ქიქოძის, გ. ჯაფარიძის, დ. უზნაძის გამოკვლევები.

საგულისხმოა, რომ დ. უზნაძის გამოკვლევაში გამოკვეთილია ლექსების ქრონოლოგიურ-გრძნობადი თანმიმდევრობა. 1835-1837 წლების შესახებ ნათქვამია: „მის გულში სევდა და კაემანი გულს იმაგრებდა, ოხვრა და კვნესა მისი გრძნობის სამკვიდროების სარკმელში ვხას იკაფავდა. . . მხოლოდ მწუხრის ჩრდილში გახვეული სახეები იტაცებდა. მის გრძნობებს მარტო უბედურებისა და კვნესის სურათები ატყვევებდა“.

აღნიშნულ წლებში დაიწერა „ბუღბუღი ვარდზედ“, „ქეთევან“, „ხმა იდუმალი“, „ჩონგურს“ , „ჩემს ვარსკვლავს“, „ფიქრნი მტკვრის პირას“ და სხვა. ჩვენი მოსაზრებით, აღნიშნულ ლექსებში შინაგანი ხედვა და სიმბოლურ-მხატვრული დახვეწილობა ერთგვაროვანი არ არის. ლექსი „ქეთევან“ ღალატით გამოწვეულ ტკივილს ასახავს. სასურველ ტრფობას და ერთგულებას საიქიოში მოელის. „ხმა იდუმალი“ გზის ძიებაა, „ჩონგური“ აზმიანებს „მოკლულის გულის ოდენ ჩივილს“, „ჩემ ვარსკვლავს“ ერთგვარ სტოიციზმსაც გამოხატავს:

„რად მრისხანებ, ჩემო ბედის ვარსკვლავო?

მაინც გეტრფი, თუმცა ხშირად მკლავო“.

„ფიქრი მტკვრის პირას“ ფილოსოფიური სიღრმის ლექსია და იგი ადამიანური მისიის - „სოფლისთვის ზრუნვის „აუცილებლობას“ ქადაგებს:

„არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარს ემსგავსოს,

იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნოს“

(ბარათაშვილი 1922:37).

ნ. ბარათაშვილისთვის მთაწმინდა საღამოობით არის ძვირფასი:

„გინახავთ სული, ჯერეთ უმანკო, მზურვალე ლოცვით მიქანცებული

მას გავდა მთვარე, ნაზად მოარე, დისკოგადახრით შუქმიბინდული“ (ბარათაშვილი 1922:37).

ბუნებრივია, სახისმეტყველებითი კვლევა მეტს გვეუბნება „შუქმიბინდული“ მთვარის მხატვრულ სახეზე, რომელიც არა „სევდისაგან გაფერმკრთალებული და ჩამქრალია, არამედ საკუთარი უმანკობით - ქალწულებით, სიწმინდით ჯერ „არმნათი“ (ქრნის 2012:247).

დ. უზნაძე პოეტის 1843-45 წლების ქმნილებებში ხედავს მებრძოლ სულს. „ამ დროისათვის იგი ჩვეულებრივი სუბიექტური სულის განწყობილების ფარგლებს სცილდება და ყურადღებას ობიექტური სინამდვილის ველისკენაც მიმართავს“. ამ სიტყვების ავტორი რეალიზმის ჩანასახს ეძებს ნ. ბარათაშვილის ლექსებში: „ვაჟკაცს ცრემლთა დენა და ოხვრა-ჩივილი აღარ შეშვენისო“. ლექსებში ყოფიერების კანონებისა და ცივი რაციოს მბრძანებლობის ძიება წარსულს ჩაბარდა, უკვე არავინ მსჯელობს რეალიზმის ჩანასახზე ლექსი „ჩინარის“ (1844 წ) ან „მადლი შენს გამჩენს“ (1845 წ.) მიხედვით.

ქართული რომანტიზმის ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრების კვლევისადმი მიძღვნილი წიგნი (რედაქტორი ზაზა აბზიანიძე) მკითხველს აწვდის საინტერესო მიგნებებს, პარალელებს, ლიტერატურის ჯვარსახოვნებითი აზროვნების ველზე ვერტიკალური ვექტორის შინა არსის წვდომას უადვილებს. ბარათაშვილის ბოლოქარი სული, პოეტური ენერგია სიმბოლურ – სახისმეტყველებითი სახეებით, ილუზიებით, პარადიგმებით ხორცს ასხამს სათქმელს. ჭაბუკი პოეტი ერთნაირი სისავსით ეხმიანება სულის ობლობას, სიყვარულის ბუნების განცდის, ადამიანის მისიის საკითხებს. ხშირად მსჯელობენ შემოქმედების პროცესში ცნობიერების ნაკადისა და გრძნობადი სამყაროს შერწყმაზე. ვფიქრობ, აქ რიგით თანმიმდევრობას თვით ფილოსოფოსებიც ვერ განსაზღვრავენ. არსებითი არის ხელდასმა (სულიწმინდის მადლი). ქმნადობის პროცესის აღძვრის საბაბი შეიძლება უმნიშვნელო მოვლენა ან ცხოვრებისეული სერიოზული ტკივილი გახდეს. (მაგ: ილიკო ორბელიანის ტყვეობა „მერანის“ შექმნისას, ღვთისმშობლის ხატთან მტირალი ამორალური ქალი გალაკტიონის ლექსის „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ შთაგონების გამოწვევად და ა. შ.).

ქართველი რომანტიკოსებისათვის რელიგიური ცნობიერება უმთავრესი შინაგანი ძალა იყო, ის „მათი არსებობის ზნეობრივი საფუძველი იყო, ამიტომაც ბიბლიური ალუზიების პოეტური ინტერპრეტაციები მათთან სულიერი შვების გამოხატულებად აღიქმება... რომანტიზმმა მხატვრულ ჭრილში თავისუფალი ხელწერა დაამკვიდრა ქრისტიანული სახისმეტყველების დასამკვიდრებლად“ (ქრნის 2012:254).

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით სრულყოფილები და დახვეწილი ბარათაშვილის პოეზიაა, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება პოეტის მხატვრულ ქურაში გამოტარებული სახე-სიმბოლო თუ პარადიგმულ-ალუზიური პოეტური შესიტყვებები. მთაწმინდა („შემოღამება მთაწმინდაზედ“) სულიერი ინიციაციის სიმბოლო; ზეციური კიბე და ამიტომაც „ცის ხატების“ შეცნობის მისტიკური ადგილი. ხმა-ხმოვანება („ხმა იდუმალი“) პოეტური სიტყვის რყევის სიმბოლო; შემოქმედებითი ნების „ლიტერატურული ქარბორბალა“, ამიტომაც თავისი არსით ფრიად ამბივალენტური (წინააღმდეგობრივი). ჩვილი („ჩჩვილი“) ჩვილი – ყრმა – ბავშვი – ტრადიციული სიმბოლო სიწმინდის, ცხოვრების ამოებისაგან განწმენდის, უშფოთველობისა“ (ქრნის 2012:248).

ბავშვი პარადიგმულ სახედ შეიძლება ჩაითვალოს. ბარათაშვილთან იგი მეტყველებს „ენითა სასუფევლის“. ლევ ტოლსტოი დღიურში წერდა: „უნდა იცხოვრო ისე, თითქოს გვერდით ოთანში საყვარელი ბავშვი კვდება. ის ყოველთვის კვდება კიდევაც. ყოველთვის კვდება მეც“ (ბრეჟაძე 2006: 275).

რომანტიკულ განწყობათა მეტაფორული სახეა ჩონგური. იგი „წარსულის ნოსტალგიასა და მხიარული მომავლის ნატვრას გამოხატავს:

„ჰოი, ჩონგურო, ნეტავი ოდეს

ხმა მხიარული შენგან მსმენოდეს,

რომ უკუმყრიდეს მე სევდიანსა გულისა სენი!“ (ქმ

1992:570).

არსებობს ბრძნული გამონათქვამი: „მუსიკა სულის სტენოგრაფიაა“ (ლევ ტოლსტოი). კონკრეტულ შემთხვევაში ჩონგურმაც და სიმღერამაც სულიერი განწყობა უნდა აირეკლოს.

აღვნიშნეთ, რომ ჰეგელი ხელოვნების ნაყოფად და აუცილებელ პირობად თვლის შემქმნელს, მჭვრეტელს (შინაგანი წვდომა) და თავყანისმცემელს. „განსაკუთრებით ძალუმაღ იგრძნობა ეს მუსიკაში. არაფერში ისე ნათლად არ ვლინდება ხელოვნების ძირითადი დანიშნულება, გაერთიანების დანიშნულება. ხელოვანის „მე“ ერთად შერწყმული ყველა აღმქმელის „მე“-ს ერწყმის“ (ბრევაძე 2006 : 292). რომანტიკოსთა მეტყველებისას თითქოს თავისთავად ხშიანობს მუსიკა, სულიერი სიმების ბგერებითა და სიტყვებით. ეს ხშიანობა კი სინარულს ბადებს: „ხმა საკრავისა, ნელ ნარნარისა, სულს განახარებს“ (ქმ 1992:575).

ნოვალისის რომანში „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“ ჰაინრიხი მოხუც მეგზურს ეუბნება, რომ მას აუცილებლად ეცოდინება გამამხნეველები სიმღერებიც. ყმაწვილის აზრით, მაღაროელისათვის თავისთავადი პროცესი უნდა იყოს შთავონება ნაირნაირი ჰანგებით, რომელიც მას მეგზურობას გაუწევს. მოხუცი ყმაწვილის ვარაუდს ადასტურებს: „მადაროს მთხრელს ცხოვრება არად ეჩვენება, ქნარზე თუ არ დაუკრა და არ იძღერა და აკი მასზე უკეთ ვერც ერთი ხელობის კაცი ვერ შეიგრძნობს აგრერივად მუსიკის ხიბლსა და სილამაზეს. . . (მუსიკა) სასოებრივი ლოცვის დარი ხდება მისთვის“ (ნოვალისი 1989:92). სიმღერა არის ძალა მარტოობისა და მძიმე შრომის დასაძლევად, იღუმალი ფიქრებით ქმნალობის სიღრმეში შესაღწევად:

„ვისიც ფეთქს კლდეთა გულშიაც

ფიქრი – იღუმალ საგრძნობი,

ვინაც მიმოდის უშიშრად

სიღრმეში ყველა ქმნალობის“ (ნოვალისი 1989 : 93).

სიტყვის ენდოტეტური ძალმოსილება უშუალოდ უკავშირდება მუსიკას (ჰანგებს). ზოგჯერ ეს უღერადობა შეიძლება სულისმიერი განცდისა იყოს, ზოგჯერ კი სიტყვა და ბგერა სინთეზირდება. ქნარი, ჩანგი, ჩონგური და სხვა სიმებიანი საკრავები „თავად გამოსცემენ დაუნაწევრებელი ხმოვანების ქაოსიდან ბგერათა კოსმოსს“ (კოსტავა 1991:77). ეროვნულ გმირ მერაბ კოსტავას თავად აკავშირებდა შემოქმედებითი ურთიერთობა სიტყვასთან და მუსიკასთან (წერდა ლექსებს, დამთავრებული ჰქონდა კონსერვატორია), ის ხემიან საკრავებს „ადამიან-ინსტრუმენტად“ მოიაზრებდა: ხემიანი საკ-

რავები თავიანთი ფორმითა და შინაარსით ადამიანის, ვითარცა მიკროკოსმოსის ჭეშმარიტ ხატს, ანუ იმაგინაციას წარმოადგენენ. მათი ხატოვანი კორპუსები ადამიანის ტანის ასოციაციას ჰბადებენ კიდურების გარეშე... ხემიან საკრავთა თავი კი, სიმთა სამაგრი მოქლონებით, თავისებური სიმბოლოა ადამიანის აზროვნებისა, რომელიც თავად არის სამაგრი და მარეგულირებელი გრძნობათა და ლტოლვათა ქაოსისა“ (იქვე).

ნ. ბარათაშვილის სპირიტუალურ წიაღსვლაზე რომ დაეფიქრდებით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ორი ლექსი: „ვპოვე ტაძარი“ და „ჩემი ლოცვა“. პოეტი სათვის სულიერ უდაბნოში ნათლის სხივი, იმედი ჩნდება ტაძრის სახით:

„ვპოვე ტაძარი შესაფარი, უდაბნოდ მდგარი,
მუნ ენთო მარად უქრობელი წმინდა ლამპარი,
ანგელოსთავან იკროდა მუნ დავითის ქნარი,
და გაისმოდა ციურ დასთა გალობის ზარი!“

(ქმ 1991 : 581)

აქ აუღერებული თითოეული პარადიგმული სახე ცხადყოფს, რომ პოეტი საკუთარი მსოფლმხედველობრივი პრინციპების მხატვრული რეალიზაციისათვის შემოქმედებით ნებელობას უქვემდებარებს ბიბლიურ, რეალურ სახეებს. „ვისაც რელიგია აქვს, ის პოეზიას ამბეტყველებს“. ამდენად, შლეგელის მიხედვით, რომანტიკულმა პოეზიამ უნდა მოიცვას როგორც ემპირიული, ისე ტრანსცენდენტური, წარმართოს შინაგანი მზერა ხილულიდან უხილავისკენ, დააახლოვოს ემპირიული და არაემპირიული სფეროები და სივრცეები. ამით იკვრება წრე და რომანტიკული ხელოვნება ეზიარება უნივერსუმს. განსახილველი ლექსი სწორედ ამ კავშირს ასახავს. საგულისხმოა, რომ უდაბნო, როგორც პარადიგმული სახე, უფლის მადლს მოკლებული, ქაოსის სამკვიდრო ადგილია. პოეტი უდაბნოში პოულობს ტაძარს – ეკლესიას. იოანე ოქროპირის განმარტებით „ეკლესია ანგელოსთა მოზეიმე საკრებულოა“ (ღსმე 2007:152). ტაძარში უქრობელი წმინდა ლამპარიც ანთია და ისმის გალობა ციური დასისა. ეს სტროფი ტრანსცენდენტობის პროცესს ასახავს: სულიერი მზერა მიემართება ყოფიერებიდან ზეცისაკენ, საამისო ძალა კი უქრობელი ლამპარი და გალობაა. პოეტს ამ ტაძარში მსხვერპლად მიაქვს სიყვარული („მუნ გუნდრუკის წილ შევსწირავ-

დი წმიდას სიყვარულს“), ელტვის სულიერ სიამეს („მუნ ვეძიებდი განსვენებას წრფელითა ზრახვით“).

საინტერესოა, რომ საგალობლიდან უშუალოდ შეიგრძნობა სულის ესთეტიკა. საგალობელი ამაღლებულის ესთეტიკის ზორცშესხმაა. „პოეტური აზროვნებისათვის ყველაზე ახლობელი მუსიკაა, ამიტომაც დაუკავშირდა საგალობელი მუსიკას“ (სირაძე 1982 : 112). ქართული სიმღერის გალობის პოლიფონიურობა თავად არის იდუმალება. იოანე პეტრიწის დროს ქართული სიმღერა სამხმიანი იყო. სამის ერთიანობას ეს წმინდა მამა მზესთან შედარებით ხსნის: „მზე ერთია, მაგრამ სამხაირად ვლინდება: დისკო, სინათლე და სითბო; ქართული სიმღერა ერთია, მაგრამ სამხმიანია“ (იქვე, გვ.113).

სიტყვა და ბგერა ემორჩილება შემოქმედ სულს, უმაღლეს ადამიანს. ფიზტეს მიხედვით: უმაღლეს ადამიანს ძალით აჰყავს თავისი ეპოქა უფრო მაღალ საფეხურზე. ის უკან იხედება და უკვირს იმ ნაპრაღის სიდიდე, რომელსაც გადაახტა“. ადამიანის ზნეობრივო არსებობის ერთ-ერთი სახეობათაგანია პასუხისმგებლობა და მოვალეობა. ბარათაშვილის ცნობილ ტაეპებში:

„არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს,
იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნოს“ . . .

„ფიქრნი მტკვრის პირზედ — (ქმ 1992:574). ცხადად იკითხება სოფლის წინაშე ზრუნვის მოვალეობა-პასუხისმგებლობის სოციალური მექანიზმის ქმედება. ამას გამოხატავს ცნება „სინდისი“, ნოვალისის აზრით, „სინდისში ვლინდება ადამიანის ჭეშმარიტი არსი, იგია ზეციური პირველსაზე ადამიანისა. სინდისის საუფლო ცოცხალი, თავისთავადი განუყოფლობა“ (ნოვალისი 1989:180).

ადამიანის მოდემის ღმერთთან დარღვეული კავშირი აღდგენილია ნ. ბარათაშვილის ლექსში „ჩემი ლოცვა“. პირველი სტროფი ზეციური მამისადმი მიმართავა:

„ღმერთო, მამაო მომიხილე ძე შეცდომილი
და განმასვენე ვნებათაგან ბოროტღელვილი!
ნუთუ მამასა არლა ჰქონდეს გულისტკივილი,
ოღეს იხილოს განსაცდელში შემცოდე შვილი?“ (ქმ 1992:577).

პოეტი საკუთარ თავს „ძე შეცდომილს“ უწოდებს: სახარებისეული იგავის (ლუკა 15,18-19-20-21) ეს პერსონაჟი ქართული

საღვთისმეტყველო-ლიტერატურული ტრადიციით იწოდება, როგორც „წარწყმედილი“, „შეტომილი“, „უძლები“, „დაკარგული“, „მულანგველი“. იგავის მიხედვით სინანულის საიდუმლო აბრუნებს მამასთან ძე შეცდომილს, მამა კი შემოსავს მას სამოსელი პირველით. სამოსელი პირველი ნათლისღებაა, ახალი მადლი და სულიერი სათნობაა. მონანული ძე მამამ დაასაჩუქრა სამოსელი პირველით, ბეჭდითა და ზვარაკით (ბეჭედი ნიშანია სულიწმინდის ნიჭისა. გაბრიელ ეპისკოპოსის განმარტებით, ზვარაკი გამოხატავს სულიერი ნუგეშით გაძღობას, საპირისპიროდ ცოდვისმიერი უძლებებისა).

კათოლიკოს პატრიარქ ილია II-ის შეფასებით: „როგორც ეს მამა უნახავდა თავის შეცდომილ ძეს სამოსელ პირველს, ბეჭედსა და ზვარაკს, ელოდებოდა მის შინ დაბრუნებას, ასევე ელოდებოდა უფალი ყოველი ადამიანის და საერთოდ, მთელი კაცობრიობის დაბრუნებას მასთან“ (ღსმე 2007:325). ისევე, როგორც ნოვალისი, ბართათაშვილი განზოგადებული სახეა ადამიანისა, შემოქმედისა, რომელიც კათარზისით უნდა ეზიაროს უმაღლეს ჭეშმარიტებას. პოეტი თითოეულ სტროფს, უფლისადმი მიმართვას სხვადასხვა მეტაფორით იწყებს: „ჰიო, სახიერო!“, ცხოვრების წყაროვ!“, „გულთამხილაოვო!“ ცოდვის განცდას თან სდევს ნუგეში, იმედი, რომ ეღირსება „სადგური მყუდროებისა“, წუთისოფელი ვერ შეეხება უფლის წიალში დამკვიდრებულს:

„არა დაჭქროლონ ნავსა ჩემსა ქართა ვნებისა,

არამედ მოეც მას სადგური მყუდროებისა!“ (ქმ 1992 : 577).

(შუადარეთ ავთანდილის ანდერძიდან: „ჩემი არ ჰქონდეს შეძლება სოფლისა მღილთა კბენასა“.)

განსაკუთრებით მრავლისმეტყველია ლექსის ბოლო სტროფი, სადაც ამკარად იკითხება პოეტის სულიერი მდგომარეობა:

„გულთამხილაოვო, ცხად არს შენდა გულისა სიღრმე:

შენ უწინარეს ჩემსა უწყი, რაც ვიზრახო მე,

და-ჩემთა ბაგეთ რაღა დაუშით შენდა სათქმელად?

მამა ღუმილიც მიმითვალე შენდამი ლოცვად“ (იქვე).

სპირიტუალური ჩაღრმავებით გახშიანებული სიტყვა შინაარსისგან იცლება და ავტორი აბსოლუტურად მინდობილია უმაღლეს ლოგოსს. აქ ოსტატურად არის გარდასახული ღუმილის ესთეტიკა მხატვრულ სიტყვაში. „ღუმილის ესთეტიკა ამაღლების ესთეტიკაა,

რომელიც შთაგონებას იწვევს. ისაა იდუმალებისმიერი შთაგონება“ (სირაძე 1989 : 141). დუმილის აპოლოგიაზე ყურადღება გამახვილებული აქვს იოანე შავთელს. იოანე საბანისძის დუმილით შეიგრძნობა ის, რაც სიტყვის ძალას აღემატება. ნ. ბარათაშვილის დუმილს შეესატყვისება გამოთქმა „ჰარმონიით აღვსილის დუმილი“. იგი დუმილით ლოცულობს, ლოცვა კი სულიერი უშუალობის ფენომენია.

ადამიანის სიცოცხლისა და ადამიანური არსებობის შინაარსი უმაღლესი ღირებულებებისთვის ბრძოლა და თავგანწირვაა. ეს არის რაინდული სულის გამოხატულება და როცა საუბარია ბარათაშვილის პოეზიის ქრისტიანულ ლიტერატურასთან კავშირზე, არსებითი მნიშვნელობა ამ მომენტსაც ენიჭება. ყოველივე ამის სიტყვებით ხორცშესხმა „სოფლისა კაცის“ სულიერ ძალებს აღემატება, ხოლო „ზეცისა კაცი“ (ამ შემთხვევაში აბსოლუტურ გონთან თანაზიარი, სულიწმინდის მადლით ხელდასხმული) მაკროკოსმოსთან კავშირს გამორჩეული სისავსითა და სიღრმით განიცდის. რომანტიკოსების ბუნებასთან სიახლოვის ერთ-ერთი მიზეზი ესეც არის. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში იბადება „საიდუმლო ენა“ („მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო, უასაკოთა და უსულთ შორის“ – ნ. ბარათაშვილი) ნოვალისის რომანში კკითხულობთ: „ბუნება ჩვენი სულისთვის იგივეა, რაც სხეულისთვის სინათლე“ გვ.127). ქრონოტოპული სხვაობის მიუხედავად, ნათესავი სულები ერთნაირად ესწრაფიან არსის წვდომას, განიცდიან მოვლენებს.

ლექს „ჩინარში“: განმარტოებულ ფრიალო კლდეზე ალვის ხე აშოლტილა, მტკვრის ქშული არხვეს ჩინარს:

„ვითა მიჯნური სატრფოს ამყსა,

მტკვარი მას ნორჩსა ფერხთა ევლების

და აღმობრხვეს უფსკრულიდამ

და აღელვილი კლდესა ეხლების!“ (ქმ 1992:569).

სახისმეტყველებით აზროვნებაში ალვის ხე სიცოცხლის ხეა. ბარათაშვილისეული ჩინარი იდუმალი, ამაღლებული მეტყველების სიმბოლოა. შთამაგონებელი ძალა კი არის ტრფიალებისა ცეცხლი ციური. „დამქროლა ქარმან სასტიკმან“ - ყვავილს სიმბოლოურობას აძლევს დაკარგული სულიერი სიხარულის, წუთისოფლის სისასტიკის სახე:

„დამქროლა ქარმან სასტიკმან, თან წარიტანა ყვავილი, მაცხოვლებელი სიცოცხლის, სუნელებითა აღვისილი! იგი ნიადაგ ციურთა ცვართაგან იყო ნამილი; დრომ უუამურმან აწ ცრემლით შესვარა მისი ადვილი“ (ქმ 1992 : 594).

ეს ყვავილი პოეტის ცხოვრებისეულ ხვედრსაც ასახავს. განსაკუთრებული მხატვრული ენერგია მკვიდრობს იმ ლექსებში, რომლებიც პოეტური სულისა და ბუნების თანაზიარობას გამოხატავენ. ასეთი ქმნილებაა „შემოღამება მთაწმინდაზე“.

პოეტისა და ბუნების თანაზიარობაში იკარგება წუთისოფელი და ზეობს ზენარის სამყოფი. მთაწმინდა „გულდახურულთა მეგობარა“, „ცხოველი“, „მცინარი“ ცრემლიანია. მთაწმინდაზე შემოღამება პოეტს ჭმუნვას უქარვებს და აღუძრავს იმედს, რომ „გათენდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდსა ის განაქარვებს“.

ნ. ბარათაშვილის მიერ ბუნება აღიარებულია ადამიანის შინაგანი განცდით, იგი შემოდის პოეტის სამყაროში და თვით პოეტი თავისი არსით განფენილია ამ ბუნებაში. ამ სიღრმისეული მთლიანობის წარმოჩენამ ზოგიერთ კრიტიკოსს მისცა მიზეზი, ესაუბრა პანთეისტური მოძღვრების შტრიხებზე ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში (კ. აბაშიძე, გ. ქიქოძე).

მნიშვნელოვანია, რომ ბარათაშვილის კალამს ბუნების ფერწერული ტილოც არ დარჩენია ასახვის მიღმა. ზოგადად კი „ბარათაშვილი საგანგებოდ კი არაა დაინტერესებული ბუნების რაობით, მისი არსის წვდომის წმინდა ფილოსოფიური ინტერესებით, არამედ ესაა განცდითი პოეტური მიდგომა ბუნებისადმი, როცა ნ. ბარათაშვილი ავლენს არა საკუთრივ ბუნების გარკვეული ფილოსოფიის გადმოცემის მოთხოვნის ილუზიას, არამედ გვიხატავს ემოციურ სურათს ბუნებისას, საკუთარი გრძნობების ენაზე თარგმნილსა და ხილულს“ (ვეგენიძე 1982 : 231). ჭეშმარიტი ხელოვანის ხელწერა სწორედ ეს არის, შეძლოს გარედან მიღებული მასალის „გაშნოიანება გაღამაზება, გაწესიერება“ მისეულ მხატვრულ ქურაში გამოტარებული სიტყვით. ამ თვალსაზრისით, ესთეტიკური ტკობისა და მეცნიერული კვლევებისათვის საინტერესოა ნ. ბარათაშვილის დამოკიდებულება სიყვარულის თემისადმი. პოეტური სივრცე, სადაც მშვენიერება და სიყვარული იდენტურ ცნებებად არის გააზრებული.

შემოქმედებით-სულისმძიერი გასხვივონებით გამოირჩევა ლექსები სატრფიალო ლირიკაში: „არ უკიჟინო სატრფოლო“ და „რად ჰყვედრი კაცსა“.

„სილამაზეა ნიჭი მხოლოდ ხორციელების და ვით ყვავილი, თავის დროზე მსწრაფლად დაჭკნების; აგრეთვე გულიც, მხოლოდ მისდა შენამსჭვალეტი, ცვალებადია, წარმავალი და უმტკიცები!“ (ქმ 1992:582).

აქ წარმავალი სილამაზე ალუზიით არის დახასიათებული („ვითა ყვავილი, თავის დროზე მსწრაფლად დაჭკნების“, („ვითარცა ყვავილი ველთაი, წარმავალ არს და დაუდგრომელ“).

მარადიული ტრფობის საფუძველი ზეციური ნათელია, „რომლით ნათლდება ყოვლი გრძნობა გული და სული“. საგულისხმობა, რომ ფსევდო დიონისე არეოპაგელის მოძღვრება არც რომანტიკოსთათვის ყოფილა უცხო, რადგან იგი მუდმივად აისახებოდა ტრადიციულ მხატვრულ აზროვნებაში. მშვენიერება ნათელთან (ღმერთთან) წილნაყარია, მშვენიერ სულთა კავშირი „შობს სიყვარულსა, ზეგარდმო ძაღლით დაუხსნელად დამტკიცებულსა“. ასეთი სიყვარულია სწორედ კონსმიური ჰარმონიის პოეტურ ენაზე ამეტყველების საფუძველი. ნოვალისის აზრით, „სიყვარული სხვა არა არის რა, თუ არა ბუნების უმაღლესი პოეზია“. ნოვალისისა და ბარათაშვილის შემოქმედებაში წუთისოფლის ამაოება, სულიერი ობლობა თითქოს მარცხდება სიყვარულის ძალით, რომელიც ესწრაფვის „ცი-სა ფერს, ლურჯსა ფერს, პირველად ქმნილსა ფერს“.

„ცის ფერი, ღვთაებრივი ლურჯი ფერი – ლაყვარდის ლურჯი, ესაა პირველქმნილი სულიერი წონასწორობისა და ღვთაებრივი ჰარმონიის სიმბოლო“ (ქრნის 2018:252). ცნობილია, რომ ლურჯი ფერი განსაკუთრებით ღირებული იყო ხატწერაში (მატერიალური და სიმბოლური თვალსაზრისით). ბეთანიის, ყინწვისის, იშხნის და სხვა ტაძრებში ლურჯი ფერი დომინირებს. აქაც ფერი შემთხვევითი როდია, რადგან ხატწერა განსაკუთრებული ნიშნობრივი სისტემაა, რომელიც ეკლესიად უნდა იქცეს. არქიმანდრიტ რაფაელის (კარელინი) განმარტებით, გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ფერების სიმბოლიკას: თეთრი ფერი ნიშნავს სიწმინდეს, ღვთაებრივ ენერჯებს, რომლებიც ქმნილებას შემოქმედამდე აღამაღლებენ, ოქროს ფერი – მარადიულობას, მწვანე – ცხოვრებას, ლურჯი – საიდუმ-

ლოს, წითელი – თავის მსხვერპლად შეწირვას, ცისფერი – უმანკობას ... ძოწისფერი – გამარჯვებას, მეწამული – დიდებულებას. (არქიმანდრიტი რაფაელი 1997:107).

არქიმანდრიტი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ეს ფერები კი არა, ფერების მრავალხმოვანება მეტყველებს, საბოლოოდ კი თავისთავში ასახავს სიმბოლიზებულს და გვიმჟღავნებს მის არსს. ხატი, გარკვეული აზრით, არის ჰარმონიის სრულყოფილება, ყოფის სისავსე. „ხატში ფერებისა და სინათლეების ზედაპირების დაყოფა და შეერთება დროისა და სივრცის მრავალპლანიანობასა და მრავალგანზომილებიანობას გამოხატავს. მისი რიტმული ლაიტ-მოტივია დროებითისა და ზედროულის, მიწიერისა და ზემიწიერის, წარსულისა და მომავლის, დასაწყისისა და დასასრულის შეერთება და ურთიერთქმედება. ნოვალისისა და ბარათაშვილის პოეზიაში სიტყვებს იგივე ფუნქცია ენიჭება, რაც ფერებს ხატწერაში. სიტყვები ქმნიან პოეტურ ჰარმონიას. მათი სიტყვადქმნადობით შთაგონებული ფერები უმანკო (ცისფერი) და ილუმალი (ლურჯი).

რომან „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენში“ ნოვალისი ამთლიანებს პოეტების, მხატვრებისა და მუსიკოსების შემოქმედებითი პროცესის ხასიათს. იგი ამბობს: „პოეტი იშვიათად თუ მოუყრის თავს ერთ წერტილში ენაში არსებულ ძალებს... პოეტმა რაც შეიძლება მეტი უნდა ისწავლოს მუსიკოსებისა და მხატვრებისაგან, რადგან ხელოვნების ამ დარგებში ყველაზე თვალნათლივ ვლინდება, თუ რაოდენ მომჭირნედ უნდა მოვექცეთ გამომსახველობით ხერხებს: (ნოვალისი 1989:33). ასეთი მომჭირნეობით მისცეს ამ პოეტებმა ზღვარდაუდებელი სივრცე თავიანთ შემოქმედებას.

ნოვალისისა და ბარათაშვილის შემოქმედების მხატვრული-იდეური თუ „ჭვრეტითი“ სიღრმის მსგავსებაზე საუბრისას განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ ცისფერის (ლურჯის) სიმბოლიკას. ჯერ კიდევ 1922 წელს გამოცემულ კრებულში ვკითხულობთ, რომ ნ. ბარათაშვილი „ნამდვილი მოძმეა დასაუღეთ ევროპის რომანტიკოსებისა, მაგრამ ამაზე უფრო საოცარი ის არის, რომ ჩვენი პოეტების მისწრაფების საგნის სიმბოლოდ იგივე ლურჯი ყვავილი გამოდის, რომელსაც ნოვალისი ეტროფოდა“ (ბარათაშვილი 1922 : 265).

ნ. ბარათაშვილის „ცისა ფერს“ იდუმალებისკენ, ზეციურისკენ სწრაფვის სურვილია:

„ფიქრი მე სანატრი
მიმწევს ცისა ქედს,
რომ ეშხით დამდნარი,
შევერთო ლურჯსა ფერს“ (ქმ 1992:580).

ეს არის რომანტიკოსი პოეტისათვის დამახასიათებელი ლტოლვა დაუსაბამო ლაჟვარდოვანი სივრცის შერთვისკენ. თვით ეს სწრაფვა და მით უფრო მისი დახასიათება ცივი რაციოს ჩარჩოებში ვერ მოეპყვდევია. ის სახისმეტყველებით – ჯვარსახოვნებით სფეროს ეკუთვნის და შეუძლებელია განმარტებით ლოგიკას დაექვემდებაროს.

ნოვალისის მკვლევარები პოეტის სახისმეტყველებითი სპექტრის შესწავლისას უმთავრეს სიმბოლოს სწორედ ლურჯ ყვავილს მიიჩნევენ, რომელიც არის ტრანსცენდენტური რეალობის, საღვთო სიყვარულის, ზეციური სატრფოს სიმბოლო.

ლურჯი ფერი, გოეთესთან არის „მოძხილავი არარსი“. უფრო ზედმიწევნით ახასიათებს ამ ფერს აბსტრაქტული ფერწერის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ვასილ კანდინსკი: „რაც უფრო უძიროა ლურჯი ფერი, მით უფრო უხმობს ის ადამიანს უსასრულობისაკენ. აღვიძებს მასში სულიწმინდისადმი, და ბოლოს ზეგრძნობიერისადმი სწრაფვას“. (აბზიანიძე იმოწმებს გვ. 240). ხატწერის ფერების დახასიათებისას ეს განმარტება იდენტურია ამ ფერის შესახებ არქიმანდრიტ რაფაელის შეხედულებისა.

ლურჯი ფერის მხატვრული დიაპაზონიდან გამომდინარე, ცისფერი და ლურჯი მთლიანდება ნ. ბარათაშვილთან: „ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს, პირველად ქმნილსა ფერს...“ ეს არის იგივეობის ნიშანი. შინაგანი იდუმალების გამომხატველი შერწყმული ფერის ლაჟვარდისფერი ტონალობა მკვიდრობს რომანტიკოსთა შემოქმედებაში. „ცისა ფერს“ გამოხატავს ამ რომანტიკული ფერის პოეტურ ინიციაციას სახისმეტყველებითი ასპექტით.

კ. ბრეგაძის ნაშრომში, „ლიტერატურული და ენის ფილოსოფიური ნარკვევები (ნოვალისი, გოეთე, ვ. ფონ ჰუმბოლტი)“, ლურჯი ყვავილი მისტიურის განსხეულებაა.

სამოთხიდან განდევნილმა ადამიანმა დაკარგა ნათელჭვრეტის უნარი და დაასრულა სულიერი ნეტარება ღვთაებრივ განზომილებაში. რომანში „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“ დასაწყისშივე სიმბოლურადაა ეს ამბავი გადმოცემული. რომანის გმირთა შორის ერთადერთი ჰაინრიხი ჭვრეტს სიზმარში ლურჯ ყვავილს. ის ვერ კიდევ არ არის იმ სულიერ სიმაღლეზე, რომ მატერიალურ სამყაროშივე ჭვრიტოს საღვთო სიბრძნე. „ლურჯი ყვავილის, ანუ სამოთხისეული ყოფის ხსენება, მხოლოდ სიზმრებში, ანუ ნათელხილვის სფეროშია შემორჩენილი... სწორედ ჰაინრიხი, მომავალი პოეტია ის, ვისაც ძალუძს ბოლომდე შეიმეცნოს ლურჯი ყვავილის არსი და სწვდეს მას“ (ბრეგაძე 2012:25).

ამდენად, როგორც ცისფერი და ლურჯი არის ფერთა ტონალობასა თუ ფერთა მეტყველებაში ერთმანეთში გარდამავალი, ახლოს მდგომი ფერები, ნ. ბარათაშვილისა და ნოვალისის ცხოვრებისა და შემოქმედების გზაც ნათლად ადასტურებს ჭეშმარიტებას: „სული დროსა და სივრცეზე ძალა ღვას“. არსისმიერი კავშირით ხელდასხმულთა სულიერ ნათესაობას მსგავსი გზებით ატარებს და მსგავს სიტყვას უკურთხებს განგება.

ამ ორი პოეტის მხატვრულ სამყაროსთან მიახლება; სიტყვის, როგორც დრო-სივრცული მიკრომოდელისა თუ დასაბამიერი არსის ჭვრეტის გარეგნულ გამოვლინებაზე დაკვირვება გვაძლევს ზოგიერთი დასკვნის უფლებას:

1. ნოვალისი (ფრიდრიხ ჰარდენბერგი) და ნ. ბარათაშვილი სხვადასხვა დრო-სივრცულ რეალობაში მოღვაწეობდნენ. თუ გერმანიაში იენა სისხლსავსე ინტელექტუალურ-ფილოსოფიური ცხოვრებით რომანტიზმის რეზიდენციად იქცა, საქართველოში რუსიფიკატორული პოლიტიკით იდევნებოდა ყოველივე ქართული. ქართველი რომანტიკოსები ისჯებოდნენ ქვეყნის სახელმწიფოებრიობის აღდგენის მცდელობისათვის.

გერმანიაში რომანტიკოსებს ჰქონდათ თავიანთი ოაზისი, იბეჭდებოდა მათი ქმნილებები, გამოდიოდა ჟურნალი. საქართველოში ხელნაწერ ჟურნალებს ქმნიდნენ დაუოკებელი შემოქმედებითი ენერჯის ადამიანები.

2. ქართული სინამდვილე, ტრადიციისამებრ, (უძველესი დროიდანვე კავშირი სხვა ქვეყნების კულტურასთან), არ არის მოწ-

ყვეტილი პროგრესულ კულტურულ ცხოვრებას; ქართველი რომანტიკოსები იცნობენ ევროპულ რომანტიზმს, თარგმნიან უცხოელ პოეტთა ქმნილებებს.

3. ნ. ბარათაშვილისა და ნოვალისის პოეზია წარმოაჩენს შემოქმედებით-ონტოლოგიური ველის სიახლოვეს. ჯვარსახოვნებით აზროვნების ვერტიკალური ვექტორი ამას ადასტურებს (სიკვდილისადმი დამოკიდებულება, სწრაფვა იღუმალის სამყაროსკენ, უფლის წიაღში სრულყოფილების განცდა).

4. კოსმოური ჰარმონიის განცდა ბუნებასთან კავშირით. მუსიკა, როგორც ამ ჰარმონიის შემაღგენელი ნაწილი და შთაგონების იმპულსი.

ბუნებრივია, ნოვალისის შემოქმედებითი სამყარო უფრო მდიდარია ფილოსოფიური ჩაღრმავებებით, ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით, მაგრამ ნ. ბარათაშვილის ხანმოკლე ცხოვრება, პირადი თუ ქვეყნის მდგომარეობის სირთულით, იყო ტრაგიკული კითხვა: „სად განისვენოს სულმა, სად მიიდრიკოს თავი?“ ისიც არ ვიცით, თვით მისი შემოქმედებიდან რა დაგკარგეთ. მიუხედავად ამისა, იგი ნოყიერ ნიადაგს იძლევა მეცნიერული ძიებისა და კომპარატივისტული კვლევისათვის.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. **ქრნის 2012:** ქართული რომანტიზმი ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები, რედაქტორი ზაზა აბზიანიძე, თბილისი, 2012.
2. **არქიმანდრიტი რაფაელი 1997:** არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი), საუბრები მართლმადიდებლობაზე, თბილისი, 1997.
3. **ბარათაშვილი 1922:** ბარათაშვილი ნ., ლექსები. ბედი ქართლისა, წერილები; ტფილისი 1922.
4. **ბრეგაძე 2006:** ბრეგაძე ბ., ახალი თარგმანები, თბილისი, 2006.
5. **ბრეგაძე 2012 :** ბრეგაძე კ., გერმანული რომანტიზმი, თბილისი, 2012,
6. **ბრეგაძე 2009:** ბრეგაძე კ., ლიტერატურული და ენის ფილოსოფიური ნარკვევები (ნოვალისი, გოეთე, ვ. ფონ ჰუმბოლდტი), თბილისი, 2009,
7. **გელაშვილი 1991:** გელაშვილი ნ., „ტრაგიკული გრადაციები“ თბილისი, 1991.
8. **ვეგენიძე 1982:** ვეგენიძე ი., „ქართული რომანტიზმის საკითხები“, თსუ გამომცემლობა, 1982.
9. **ვახანია 2012:** ვახანია ნ., „ჩვენი XIX საუკუნე“, თბილისი, 2012.
10. ივანე უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი. წმიდა მამათა და კომენტატორთა საღვთისმეტყველო განმარტება, თბილისი, 2008.
11. **კოსტავა 1992:** კოსტავა მ., „შეწყვეტილი ფიქრები“. თბილისი, 1991.
12. **კვაჭანტირაძე 2008:** კვაჭანტირაძე მ., „ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანი“- სემანტიკური სივრცე“, „სჯანი“ №6. ყოველწლიური ლიტერატურულ-თეორიული სამეცნიერო ჟურნალი. თბილისი, 2005.
13. **ლთ 2008:** ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები, თბილისი, 2008.

14. **მეუნარგია 2010:** მეუნარგია ი., თხზულებანი ტ. I, თბილისი, 2010.
15. **ნეტარი ავგუსტინე 1996:** ნეტარი ავგუსტინე, აღსარებანი (ბაჩანა ბრეგვაძის თარგმანი), თბილისი, 1996.
16. **ნოვალისი 1989:** ნოვალისი, „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“ (რომანი), თბილისი, გამომცემლობა „ნაკადული“, 1989.
17. **სირაძე 1982:** სირაძე რ., სახისმეტყველება, „საუბარი ქართულ ესთეტიკაზე“. თბილისი, 1982.
18. **ქმ 1992:** ქართული მწერლობა, ტ.IX. თბილისი, გამომცემლობა „ნაკადული“, 1992.
- ლსმე 2007:** ღვთიური სიბრძნის მართლმადიდებლური ენციკლოპედია. 18 ეკლესიის მამათა გამონათქვამები. თბილისი, 2007.

**ფრანგულ – ქართული სიმბოლისტური პოეზია
/ზოგადი კონტურები/**

ა/ ფრანგულ-ქართული ვერლიბრის სათავეებთან

სიმბოლისტებზე საუბარი ვერლიბრის საკითხებით უნდა დავიწყო. რატომ? როდესაც სმენას მობეზრდა ტრადიციულ რიტმში ჩაჭედელი მხატვრული სიტყვა, სიმბოლისტებმა კონვენციური ლექსის ალტერნატიული ფორმა შექმნეს და ეს მათ სიახლეებში ყველაზე დიდი ნოვაცია მგონია.

ვერლიბრი ფრანგული სიმბოლიზმის წიაღში იშვა და განვითარდა /თუმცა გარკვეული წინარე ფორმები ქვეყნების მიხედვით ყველგან საკუთარი ჰქონდა და ეს ცალკე კვლევის საგანია/. სიმბოლიზმი, მოგეხსენებათ, XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ისახება და ამავე ასწლეულის დასასრულისათვის პოპულარულ მიმდინარეობად ყალიბდება დასავლეთ ევროპაში. არტურ რემპო, შარლ ბოდლერი, პოლ ვერლენი, სტეფან მალარმე თავიანთ შემოქმედებაში ნერგავენ სიმბოლისტურ ნოვაციებს.

სიმბოლიზმი მოდერნიზმის სინამდვილეში ყველაზე გამოკვეთილი მიმდინარეობა იყო, ხოლო მოდერნიზმი – უმნიშვნელოვანესი სოციოკულტურული ფენომენი. სიტყვა „მოდერნე“ თანამედროვეს, უახლესს ნიშნავს. ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ევროპულის ორგანული, მაგრამ იმავდროულად ეროვნული განუმეორებლობით შეფერილი ფენომენია. გ. ტაბიძე, კ. გამსახურდია, გრ. რობაქიძე ევროპული განზომილების ავტორები არიან. მათ საკუთარი კანით იგრძნეს ევროპული ატმოსფერო, ცხოვრობდნენ და ურთიერთობდნენ ევროპულ ხელოვანებთან. გაითავისეს ნიცშეს, ბერგსონის, შპენგლერის, ფროიდის იდეები: წაიკითხეს და გააცნობიერეს ტექსტები იმ მოაზროვნეებისა, რომელთა მხრებზეც დგას მოდერნისტთა პარადიგმა. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, გ. ტაბიძე უდიდესი მოდერნისტია, თავად ფრანგებზეც უფრო დიდი, კარგადაც იცნობდა მოდერნიზმის ესთეტიკას, მიუხედავად იმისა, რომ

უცხოეთში არ უცხოვრია, თუ არ გავიხსენებთ მოსკოვში ნახევარ-წლიან ვიზიტს.

ქართულ მოდერნიზმში, სწორად მიიჩნევენ, რომ კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხი იკვეთება – ქართველი ხელოვნები ისწრაფოდნენ დასავლეთ ევროპისაკენ, ევროპული კულტურული ღირებულებებისაკენ. პ. იაშვილის „პირველთქმა“ და ტ. ტაბიძის „ცისფერი ყანწებით“ მოწმობს, რომ ქართველი მოდერნისტები ეძებდნენ არა მხოლოდ ლიტერატურის, არამედ კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაციის ახალ ცენტრს. იგი ევროპაში მოიაზრებოდა. „ცისფერყანწელები“ პარიზს მიიჩნევდნენ ასეთად, კ. გამსახურდია – ბერლინს. ტ. ტაბიძის თვალთახედვით, „მომავალ დიდ ქართველ მხატვარში უნდა შეხედეს რუსთველი და მალარმე.“ ტიცინანისთვის რუსთველი ქართული კულტურის სინთეზია, ხოლო მალარმე – ევროპულისა. ცხადია, სწორედ ეროვნულ ტრადიციაზე ამოზრდილი ევროპული გამოცდილება შეიძლებოდა საძერძისოდ საიმედოდ მიეჩნიათ.

მოდერნისტები უარყოფდნენ რეალიზმს და თავიანთ სულიერ წინაპრებად რომანტიკოსებს მიიჩნევდნენ. მათი განსაკუთრებული ინტერესის საგანი ზეციური საუფლო იყო. რაც შეეხება რჩეულ ფორმას, ეს გახლდათ ლირიკა, რადგანაც აქ უკეთ გამოიხატება ფორიაქი შემოქმედის სულია. ლირიკა, რაღა მტკიცება სჭირდება, უნატიფესი და უფაქიზესი ფრთაა პოეზიისა, ხოლო „პოეზია სულის ხარისხია“ /**ბარბაქაძე 2009 : 23/**. ლირიკის დერიტაა ემოცია, ემოციური სიმდიდრე კი პოეტის სულიერი გამოცდილების მიმანიშნებელია. ტერმინი „ლირიკული“ თითქმის „პიროვნულის“ სინონიმია /**ბარბაქაძე 2010 : 4/**. ამასთან ერთად პოეზია გამოშახველობითი ოსტატობის უსასრულო დახვეწაა. პოეზიის მიზანი რალაცის სწავლა როდია, რამაც შეიძლება შეგნება განამტკიცოს ან ზნეობა დახვეწოს, „პოეზიას, თუ ადამიანი ღრმად ჩასწვდება თავის თავს, დაეკითხება საკუთარ სულს და გაიხსენებს ალტაცების მომენტებს, მიზნად მხოლოდ პოეზია აქვს“ / **ბოდლერი 2010 : 7/**. ფსიქიკის სიღრმიდან წამოიშალნენ წარმოსახვები. იმპრესიონისტებმა წამის სილამაზე უკვდავყვეს, ხელოვნების ობიექტად რიგითი ადამიანები აქციეს, „ვარდებისა და სასახლეების ასახვას კომპოსტოსა და ქოხების ასახვა ამჯობინეს“ / **ვენტური 1984 : 57/**, ექსპრესიონის-

ტებმა სამყაროში მარტო დარჩენილი ადამიანის სასოწარმკვეთი ხმები გაგვაკონეს, ფუტურისტებმა ურბანისტული გარემოს ხმაურის იმიტაცია შეძლეს ბეგრებში, ხოლო სიმბოლისტებმა ირეალურის სიმბოლოებით გამოხატვა სცადეს.

„მოდერნიზმის გული და გონი სიმბოლიზმია“ /**სიგუა 2008:5**/. ქართულ სინამდვილეში განსაკუთრებით აქტიურები სწორედ სიმბოლისტები იყვნენ.

სიმბოლიზმი ერთ-ერთი ძირითადი მიმდინარეობაა მოდერნიზმის ეპოქის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რომელიც გამოსახვის მთავარ საშუალებად, როგორც თვით სახელწოდება მიგვანიშნებს, სიმბოლოებს იყენებს.

სიმბოლისტებმა ბევრი ნოვაცია დაამკვიდრეს პოეზიაში. ერთ-ერთია ვერლიბრის ფორმა. მათ იგრძნეს, რომ გადახალისება სჭირდებოდა კონვენციურ ლექსს, ახალი უღერადობა მიანიჭეს პოეზიას, ახალი სუნთქვა გაუხსნეს.

რა არის ვერლიბრი? რა მოვლენაა იგი?

ვერლიბრი ფრანგული წარმოშობის სიტყვაა. იგი აღნიშნავს ურთიმო ლექსს, რომლის ტერფები, მუხლები და ტაეპები არათანაზომიერია /**ჭილაიები 1984:109**/. ამგვარ ლექსს მეორენაირად თავისუფალ ლექსსაც უწოდებენ. მის ტაეპებში მარცვალთა არათანაბარი რაოდენობაა. აქ სტროფები არა გვაქვს, მაგრამ არის მონაკვეთები, ამიტომ სტრიქონები სალექსო ტაეპებად ლავდება და რიტმულ-ინტონაციური ნიშნით შეეწყობა ერთმანეთს, მაგრამ აქ გამოვლენილი რიტმი ტრადიციული, მეტრით მოწესრიგებული კი არ არის, არამედ ტონალური მუსიკალური ნაწარმოებების ტაქტების მსგავსადაა ნორმირებული.

რაკი რითმა და მონოტონური რიტმი არ აბრკოლებს, ლექსში მოულოდნელი სივრცეები იშლება, სააზროვნო შინაარსი იჭრება, წარმოიშობა აზრობრივი პარადოქსი, რომელმაც შეიძლება ტროპის ადგილი დაიკავოს, ხოლო ენობრივ ქსოვილში შეიძლება საავტორო სიტყვები გაჩნდეს /არ ვამტკიცებ, რომ მსგავსი რამ კონვენციურ ლექსში არ არსებობს. აქცენტირებულია ის, რომ ამის მეტი შესაძლებლობა არის ვერლიბრში/.

ვერლიბრს არაიშვიათად გამეორებები /სიტყვის, ფრაზის, წინადადების / ახასიათებს. რასაკვირველია, ეს მხატვრული საშუა-

ლება კონვენციური ლექსის არსენალშიცაა, მაგრამ აქ იგი შეიძლება მაკონსტრუირებელი რაობა იყოს; ზოგჯერ გამეორებები გამოკვეთს სინტაქსურ პარალელიზმს, ზოგჯერ — ნაწარმოების ლაიტმოტივს, ზოგჯერ კი შთამბეჭდავად აღრმავებს სათქმელს, განცდასა თუ ემოციას.

ვერლიბრმა გაარღვია კლასიკური ლექსის არტახები, გააღრმავა ძიების პროცესები. როცა ლამის იყო შაბლონურად იქცა ტრადიციული ლექსის სქემატური კარკასი, ვერლიბრი ჩამოყალიბდა, როგორც კონფორმისტული აზროვნების დესტრუქცია. ყოველივე ამას მოჰყვა ემოციური სიახლე.

მუსიკალური, თანაბრად რხევადი ლექსი უძლური აღმოჩნდა, აესახა თვისობრივად ახალი ეპოქა; ეთქვა, რომ სამყარო საფრთხეშია, არამყარია /რაც განსაკუთრებით ცხადი გახდა პირველი მსოფლიო ომის (1914-1918), კაცობრიობის ისტორიაში მეორე მსოფლიო ომამდე ერთ-ერთი ყველაზე ფართომასშტაბიანი სამხედრო კონფლიქტის შემდეგ/. უნდა დავეთანხმოთ ნ. გელაშვილს, რომ „თავად ვერლიბრს წარმოქმნის ის ახალი დაძაბულობა, რომელიც ჩნდება ადამიანსა და სამყაროს შორის ჩვენი ცივილიზაციის სპეციფიკური ბუნების შედეგად და რომელიც ხასიათდება როგორც ინდივიდის გაუცხოება, დაშორება მთელი გარემომცველი, ხილული თუ უხილავი სინამდვილისა /სამყარო, ღმერთი, ბუნება/ და საკუთარი თავისაგან. ეპოქა, რომელიც განისაზღვრება როგორც ტოტალური უკავშირობა /ტრადიციულ კავშირთა დაწყვეტა/, როგორც ნაწილის მოწყვეტა მთელისაგან, ველარ აისახებოდა ლექსის ტრადიციული ფორმით. ...ლექსის ტრადიციული, მკაცრად მოწესრიგებული ნაგებობა ატომივით დაიშალა და გამოთავისუფლდა ახალი, დაძაბული ენერგია /უპირატესად ენერგია აზრისა და ფიქრისა/, რომელიც ასახავს კონფლიქტს არა მხოლოდ პოეტსა და სამყაროს, არამედ პიროვნებასა და მის საკუთარ თავს შორის“ /**ლიბ. გე. გელაშვილი : 1/.**

ვერლიბრმა იმთავითვე მოითხოვა ელიტური მკითხველი, რომელიც გარკვეულია პოეზიის საკითხებში. აუცილებელი გახდა ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაცია, რომლის მიზანიცაა ტექსტის საზრისის ამოცნობა /დევინაცია/. კომუნიკაციურ ტრიადაში /კომუნიკატორი — მედიუმი — კომუნიკანტი / ტექსტი საკუთარ მოთ-

ხოვნებს უკარნახებს კომუნიკანტს, მკითხველს, ინტერპრეტატორს და ავტორის /კომუნიკატორის/ ნებას არ ემორჩილება. ამგვარი მიმართება, როლან ბარტის კვალობაზე თუ ვიტყვიოთ, „ავტორის სიკვდილის“ სახელით არის ცნობილი. სიტყვა, გარდა რაციონალური შინაარსისა, შეიცავს კიდევ მეტ რაღაცას, ირაციონალურს, რაც შეიძლება განსახოვნების საფუძველი გახდეს. სწორედ ეს ირაციონალურია ის, რითაც სიტყვა საგანზე მეტია. ეს მეტი გასაგებად ეძლევა გრძნობას და არა გონებას. საზრისი ინტერპრეტატორისგან მრავალმხრივ კომპეტენციას მოითხოვს და „როგორც ყოველი ვირტუალური ფენომენი, ვერბალურად არც თუ ისე იოლი დასაფიქსირებელია **/ფურცელაძე 2009: 99/**. ეს თანაბრად ეხება კონვენციურ ლექსს თუ ვერლიბრს, რომელიც სიმბოლისტური ესთეტიკითაა შექმნილი /და არა მხოლოდ, მაგრამ ამჟამად სიმბოლისტურ ნაწარმოებებზე ვსაუბრობთ/.

ავტორი ინდივიდია და ცდილობს ენობრივი სტრუქტურები ისე გამოიყენოს, რომ გამოჩნდეს მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. ეს ვლინდება მის მსოფლხედვაში, სტილსა და სახისმეტყველებაში. „ავტორისეული ინდივიდუალობაა ტექსტში შინაგანი ლოგოსის, ანუ ტექსტის დაფარული საზრისის წარმოქმნის წინაპირობა“ **/ბრევაძე 2010: 56/**. ავტორისეული ინდივიდუალობა ტროპულ მეტყველებაში ვლინდება. ტექსტის პირველსაზრისის ინტუიტიურად განჭვრეტის შემდგომ ქვესაზრისები დგინდება, ამაზე დაყრდნობით კი ჰერმენევტი კვლავ უბრუნდება ტექსტის პირველსაზრისს, ამჟამად უკვე ცნობიერად. პირველსაზრისიცა და ქვესაზრისებიც კოდირებულია სიმბოლოებში. კ. ბრევაძე თვლის, რომ დეკოდირება ეფუძნება კომპარატიულ და დივინატორულ მეთოდებს. გრამატიკული ინტერპრეტაცია კომპარატიული მეთოდის მომარჯვებით ტექსტის ზედაპირულ შინაარსს ადგენს, ტექნიკურ-ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაცია კი ეყრდნობა დივინატორულ მეთოდს და ტექსტის ცენტრალურ საზრისს წვდება. ეს მეთოდები ინტერპრეტაციის პროცესში ურთიერთგამომდინარეობენ.

როგორც ვხედავთ, რთულდება სიტყვა და იგი გასაშიფრი ხდება. ეს თანაბრად ეხება კანონიკურ ლექსსაც და თავისუფალსაც.

როდის დაიწერა პირველი ვერლიბრი?

როდესაც ვერლიბრის სათავეებს ვუწყებთ ძებნას, უპირველესად ვინც გაგვახსენდება, ეს არის ჟან ნიკოლა არტურ რემბო /1854-1891/, სკანდალებით ცნობილი ფრანგი პოეტი /საკუთარი ცხოვრების წესით/, პოეზიაშიც მეამბოხე, რომელმაც სიურეალისტებზე ადრე გამოიყენა „ავტომატური წერის“ სტილი; ოთხიოდე წელიწადში შექმნა თავისი პოეტური მემკვიდრეობა და 19 წლისაც არ იყო, როდესაც წერა შეწყვიტა, თუმცა 37 წლისა გარდაიცვალა.

რემბო 1872 წელს ექსპერიმენტებმა გაიტაცა. იგი ცდილობს, რომ სამყაროს მიღმა სფეროს მისწვდეს. ამ პერიოდის ლექსები იდუმალი მუსიკითაა გაჯერებული /ეს არის სიტყვათა ვირტუოზული შერჩევით მიღწეული განცდა/. პოეტი არასტანდარტულ რიტმს აგნებს, რითმები ასონანსებით ეცვლება, აღმოაჩენს, რომ ხმოვნებს ფერადოვნება ახასიათებს, ქმნის შემონისლულ პოეზიას, წარმოგვიდგენს ნათელმხილველის ხილვების მსგავს სურათებს, ერთდროულად ზემოქმედებს შეგრძნების ორგანოებზე.

1872 წელს მის მიერ იწერება პირველი ვერლიბრი ზღვის თემაზე, რომელსაც ფრანგულ პოეზიაში თავისუფალი ლექსის პირველ ნიმუშად მოიხსენიებენ /მთელი ოთხი ათეული წლით ადრე, ვიდრე საქართველოში ამ ფორმით დაიწერებოდა ლექსი/. ამ ნაწარმოებში 10 ტაეპია, თითოეული პჭკარი მარცვალთა სხვადასხვა ოდენობას შეიცავს. ტექსტში არ არის ტრადიციული რიტმი, არც ლექსის საზომი, აღარც რითმები /verlibr.blogspot.com/. ნაწარმოების ორიგინალობად თვლიან კონტრასტებს: მშვიდი, ჰარმონიული განწყობილება, ლივლივის განცდას რომ ჰბადებს და ფორმის დისჰარმონია. ამ კონტრასტებზეა აქცენტი გადატანილი. მინიშნებებით დატვირთული სიტყვები და ვერლიბრის თავისუფალი სივრცე... როგორც მიიჩნევენ, ლექსი თითქოს ზღვაზეა და იმავედროულად მიწაზეც ან სულაც პირიქით. ავტორს ზღვა არც დაუსახელებია, მაგრამ ახსენებს მოქცევას. სულაც არ უხსენებია გემი, მაგრამ ახსენებს ხომალდის წინა ნაწილს. მთელის დეტალზე გვესაუბრება, იყენებს სინეკლოქეს. ასეთი ტექსტის კითხვა ჩაფიქრებას საჭიროებს. ნაწარმოებში აუმღვრეველი განწყობილებაა ჩამომდგარი. მკითხველმა შეიძლება ივარაუდოს, იგრძნოს საშიშროების წინა სიმშვიდე და მღელვარების განცდა დაეუფლოს.

1873 წელი შემოქმედებითი აღმასვლის დროა რემბოსათვის. ის ლექსის კლასიკურ ფორმაზე უარს ამბობს და ქმნის ორ უკანასკნელ ნაწარმოებს: „ერთი სეზონი ჯოჯოხეთში“ და „გასხივოსნებები“. ლიტერატურისმცოდნეთა ნაწილი მათ პოემადად მიიჩნევს, ნაწილი უწოდებს ლექსებს პროზად, ნაწილი კი ვერლიბრად მოიხსენიებს.

„ერთი სეზონი ჯოჯოხეთში“ რემბომ პოლ ვერლენტან ბო-ბოქარი თანაცხოვრების დასრულებას მიუძღვნა. ეს იყო ალკოჰოლის, აბსენტისა და ჰაშიშის ზემოქმედების ქვეშ ყოფნის პერიოდი. ნაწარმოებში სიმბოლისტური და სიურეალისტური სტილი ერწყმის ერთმანეთს. რემბო ქმნის ლიტერატურული ნორმებისაგან შორს მყოფ პოეზიას. ესეც და „გასხივოსნებებიც“ ის კრებულებია, რომლებზეც ჩამოყალიბებულია აზრი, რომ ისინი თემატურ ანალიზს არ ემორჩილებიან. აქ ჰალუცინაციური პოეტური აღმოჩენებია. ტექსტი არ ემორჩილება ლოგიკას. სახეები არ უკავშირდება ერთმანეთს. მხოლოდ ემოციურ დონეზე თუ შეიძლება ტექსტის წვდომა. „მე მთვარეული ვარ დღის შუქზე“, - ამბობს იგი. მკითხველი ჰალუცინაციების ნაკადში აღმოჩნდება. ეს არის ენობრივი ქსოვილი, რომელიც მოუხელთებელია კვლევის მეთოდებისა და თეორიული კონცეფციებისათვის. ის არ ემორჩილება წაკითხვის არც ტრადიციულ და არც ახალ ხერხებს. იგი ითხოვს კითხვის ინდივიდუალურ სტრატეგიას. აქ შინაგანი გამოცდილების კვალობაზე, აქტიურდება სიტყვის შესაძლებლობები ენობრივი ალღოს, ემოციური დიაპაზონის შესაბამისად და სიტყვის ექსპრესიული ძალის აქტუალიზაციის მოწმენი ვხდებით. ამგვარი ტექსტი ზემოქმედებას ახდენს მკითხველის წარმოსახვაზე, სმენით შეგრძნებებზე, ამიტომაც, ბუნებრივია, იგი არ ექვემდებარება ერთხელ წაკითხვით აღქმას, კვლავიმბრუნებას ითხოვს. სიტყვა გამოძახილია ავტორის შინაგანი იდუმალებისა. როგორ გავიგნოთ აქ გზა?

წაკითხვით თინათინ ცანკაშვილის მიერ თარგმნილი „გასხივოსნებებიდან“ ერთ-ერთი ნაწარმოები, „მისტიკური“:

„ადამრეცობის ფერდობზე ანგელოზები თავიანთ შალის კაბებს აფრიალებენ – ფოლადოვან და ზურმუხტოვან ბალახში.

იგრაგნებიან ცეცხლის მდელიობები – გორაკის თავამდე. მარცხნივ შავიწა თხები უკლებლივ ყველა მკვლელობასა და ყველა

ბრძოლას გადაუთელავს; და ყოველგვარი დამღუპველი გნიასი აქედან მის მრუდზე გორდება.

მარჯვენა თხემს მიღმა კი აღმოსავლეთისა და პროგრესის საზღვარი გადის.

და ეს მაშინ, როცა სურათის ზედა ზოლი ზღვის ნიჟარათა და ადამიანთა ღამეების მბრუნავი და მროკავი გუგუნია.

ვარსკვლავთა და ზეცათა და ყოველივე დანარჩენის ნაზი ყვავილობა ფერდობიდან ზედ ჩვენ წინ ეშვება, კალთასავით, და ქვემოთ ცისფრად მოყვავილედ უფსკრულად იქცევა.“

განახლების განცდა მოაქვს რემბოს. მასთან, ბუნებრივია, ავტომატიზებული მხატვრული სისტემა არ ხვდება მკითხველს. აქ მკითხველი თანამემოქმედია, ის აქტიურად ერთვება ავტორთან შემოქმედებით თანამონაწილეობაში /**რიჩარდსონი 1964 : 296/**.

როგორ ხორციელდება თანამონაწილეობა?

მკითხველი ავტომატიზმისა და წინასწარ შემუშავებული წარმოდგენებისაგან, სტანდარტული რეცეპციისაგან უნდა გათავისუფლდეს. ის უნდა დაუკვირდეს კონკრეტულად ამ ნაწარმოების კონსტრუქციულ პრინციპს, მის მოდელს, აღმოაჩინოს ნაწარმოების გასაღები. აქ ამოქმედდება ჩვენი სამკითხველო უნარები /ემოციის გათავისება, გადართვა ტექსტის სიღრმეში, შემეცნებითი პლასტი, ტექსტისადმი ჰერმენევტიკული მიდგომის უნარი/, ხოლო აუცილებელ ორიენტირებს თვით ნაწარმოები მოგვცემს /**ყარალაშვილი 1977: 34-35/**. ასე შედგება მხატვრული კომუნიკაცია ავტორსა და მკითხველს შორის. კონსტრუქციული პრინციპის დადგენის შემდეგ შინაარსობრივად დაკონკრეტდება ტექსტი. ავტომატიზმისაგან გათავისუფლება იძლევა ტექსტის ინტერპრეტაციის საშუალებას, ნაწარმოების „შებურვილი შინაარსის“ ამოცნობას. რაც უფრო განსწავლული და ინტელექტუალურია მკითხველი, ამოცნობის მეტ ხერხს ფლობს იგი.

რეცეფციული ესთეტიკა ლიტერატურული კომუნიკაციის სრულიად ახალი სახეობა იყო, „თავისი არსით ანტისაბჭოური, რადგან აღქმისა და რეფლექსიის თავისუფლებას ეყრდნობოდა“ /**კუპრეიშვილი 2009 : 125/**. ამგვარი ესთეტიკის დიდი ავტორიტეტია როლან ბარტი. მისი შეხედულებით, მხატვრული ტექსტი ღიაა, დროის მიხედვით ახალი შინაარსით ივსება და ერთ ადამიან-

საც კი, განწყობილების კვალობაზე, სხვადასხვა ინტერპრეტაციას სთავაზობს /**ბარტი 1989 : 116/.**

რაც შეეხება შარლ ბოდლერის „პარიზის სკლინს“ /“ლექსე-ბი პროზად“/, იბეჭდება 1869 წელს და გვხიბლავს პოეტური ფაქიზი განწყობილებებით. აი ზვიად გამსახურდიას ნათარგმნი ლექსი პროზად, რომელსაც ჰქვია „თრობა“:

„თრობას მიეძალე. თრობაა ყველაფერი. ეგ არის ხსნა ერთადერთი, რათა არ შეიგრძნო ამაზრზენი ტვირთი დროისა, რომელიც დაგცემს, წელში გაგტეხს.

ჰოდა, ამადაც თრობას მიეძალე, გამოუნელებელს.

ჰო, მაგრამ რითი? ღვინით, პოეზიით, სიქველით, რითაც გენებოს, ოღონდ იყავი მთვრალი.

და თუ ოდესმე კვლავ გამოფხიზლდები – სასახლის კიბეზე, მდინარისპირა პატარა მდელოზე თუ შენი ოთახის შემზარავ სიმარტოვეში, – მაშინ ქარს, ტალღას, ვარსკვლავს, ჩიტს, საათს, ყოველივეს, რაც დარბის ან დაქრის, კენესის ან მიედინება, ჰკითხე: რომელი საათია? და მაშინ ქარი, ტალღა, ვარსკვლავი, ჩიტი, საათი მოგიგებენ: თრობის საათია! თრობის და თავდავიწყების, რათა არ ვეყმით, არ ვემონოთ დროს, არ შევიქმნათ მისი მარტვილნი; ამიტომ მივეძალეთ დაუსრულებელს: ღვინით, პოეზიით ან სიქველით – წადილისამებრ.“

როგორც ვხედავთ, სასურველ პოეტურ სინამდვილეს ავტორი უპირისპირებს არასასურველ რუხ რეალობას. ეს „თრობა“, რასაკვირველია, ღვინით სიმთვრალე კი არა, შთაგონებით ავსებაა/თუმცა, არც ღვინის ძალაა მისთვის უცხო. ლექსში „შხამი“, რომელიც ბაჩანა ჩაბრაძემ თარგმნა, ასეთი ტაეპებია: „ბახუსმა იცის, ვით შეამკოს ბნელი მიწური სასწაულებრივ ღიდებულებით...“/. ექსტაზის საგალობელია ეს ნაწარმოები, გატაცების კიდებამდე გადაშვებისა, თავდავიწყებისა, უნაპირო აღმაფრენისა. გაფიქრებს: რა უფრო ნამდვილია, პოეტის მიერ შინაგანი აუცილებლობის ნიშნით შეთხზული იდუმალი ხატი თუ შემთხვევითი რეალობით წარმოშობილი უმსგავსო სიტუაცია?/იმავე სათქმელს გვეუბნება „ფანჯრები“/.

ბოდღერის ცნობილი კითხვა: „რომელი საათია?“ და მისივე პასუხი: „თრობის საათია“ შთააგონებდა გალაკტიონს, როცა წერდა:

„იყო შარლ ბოდღერი: „მწარე და ძვირფასი
თრობის საათია, ღვინის საათია!“
ასე იძლეოდა პასუხს შეკითხვაზე –
რომელი საათია?“

მეოცე საუკუნის დასაწყისში ქართველები საინტერესო მოვლენების მოწმენი ვხვდებით. მოვიდა დიდი პოეტი და ქართული ლექსის უახლესი რეფორმაც მის სახელს დაუკავშირდა (თანაც – ორგზისი), მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ სადაც ჩაულრმავდებიან გალაკტიონის ნოვაციებს, იქვე იელვებს „ცისფერყანწელთა“ სახელიც. ეს კოლორიტული ჯგუფი თავისი არტისტიზმით სავსე ეპატაჟებით ლამაზად ჩაიწერა ქართველი მკითხველის ცნობიერებაში; ლამაზად იმიტომ, რომ გალაკტიონის კვალდაკვალ მათაც იგრძნეს სიახლის საჭიროება და ქართული ლექსის სივრცეში შთამბეჭდავად დაამკვიდრეს ის, რაც ევროპაში უკვე კარგად საცნაური იყო და იქნებ სიახლეს მიუწერადებულ ევროპელებს მობეზრებულებს ჰქონდათ. მაშ ასე: XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში ევროპაში ვერლიბრის მომძლავრებას ქართულ სინამდვილეში ჰქონდა ექო, ჩვენთანაც გაჩნდა სურვილი დაარქივებული მხატვრული ფორმების გადახალისებისა. ყანწელებმა ვაბედულად უსწორეს მხარი უფროს მეგობრად და მენტორად სახელდებულ გრიგოლ რობაქიძეს, ვისი ლექციებითა და ესეებით იწყება ქართული მოღერნიზმის იდეოლოგია /სიგუა 2008: 56/, დაფუძნდნენ 1915 წელს ქ. ქუთაისში, ხოლო 1918 წლიდან თბილისში განაგრძეს მოღვაწეობა. ოფიციალურად გაფორმდნენ 1916 წლიდან, როცა თავიანთი ჟურნალი გამოსცეს. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, სახელწოდება მიიღეს სწორედ ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ მიხედვით. მათი სახელი იმთავითვე სიმბოლური ელფერით გამოირჩა. როგორც თვლიან, ცისფერი შორეულის, მიუწვდომლის, ე.ი. უკვე მძაფრი პოეტური იმპულსის მატარებელი ფერია, ხოლო ყანწი – შემოქმედებითი ექსტაზისა და ბოჰემური ყოფის სიმბოლო. მათი ჟურნალის სახელი მათივე ესთეტიკური კონცეპციის ორსიტივვიანი გადმოცემაა. მართებულად თვლის ქ. ნინიძე, რომ ეს სახე-

ლი „სრულყოფილად გადმოსცემს ჟურნალის პროგრამულ საფუძველს, მასში იმპლიცირებულ რამდენიმე ძირითად კონტექსტს, ამდენად, იგი მეტაფორული სახელია“ /**ნინიძე 2009:151**/. ცნობილია, რომ ჯგუფის წევრები ატარებდნენ პაოლოს მიერ არგვეთიდან ჩამოტანილ და გრავიორთან სამკერდე ნიშნებად გაკეთებულ მამლის დეზებს, რაც სწორედ რომ ჰგავს მინიატურულ ყანწებს. ვინ არიან ესენი? პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, სანდრო ცირეკიძე, ალი არსენიშვილი, კოლაუ ნადირაძე, ნიკოლო მიწიშვილი, შალვა აფხაიძე, სერგო კლდიაშვილი, რაჟდენ გვეტაძე, ივანე ყიფიანი, გიონ საგანელი, ლელი ჯაფარიძე, შალვა კარმელი.

ქართული თავისუფალი ლექსის ისტორია XX ს.-ის 10-იანი წლებიდან აითვლება. „იგი იმ სალექსო რეფორმის ორგანული ნაწილია, რომელიც გალაკტიონის თაოსნობით განხორციელდა და შედეგად მოიტანა ახალი ქართული პოეზიის ენა“ /**ლიბ. გე, დარბაისელი; 1**/.

გალაკტიონთან ერთად ცისფერყანწელთა სახელებს უკავშირდება პირველი ვერლიბრის გამოჩენა ქართულ პოეზიაში. გალაკტიონის მეორე კრებულში (არ იქნება ზედმეტი ამის გახსენება) უკვე ექვსი ლექსია ამ ფორმით დაწერილი: „სამრეკლო უდაბნოში“, „ღრუბლები ოქროს ამურებით“, „ვინ არის ეს ქალი“? „ფარდების შრიალი“, „ჩვენი საუკუნე“, „შიში“. გ. ტაბიძემ იგრძნო, რომ ახალი სუნთქვა უნდა გახსნოდა ქართულ ლექსსაც, არ უნდა ჩამორჩენოდა ევროპულ მოვლენებს და ამიტომაც წერდა: „თავისუფალი ლექსის დაფუძნებისთვის დაწერილია ჩემ მიერ მთელი რიგი ნაწარმოებები: „ჯონ რიდი“, ადგილები „პაციფიზმში“, „რევოლუციონურ საქართველოში“ და „ეპოქაში“ (**ტაბიძე 1975: 178**).

მსგავსი რამ იგრძნეს „ცისფერყანწელებმაც“. მართალია, ჩვენშიც და საზღვარგარეთაც ჰქონდა ვერლიბრს საინტერესო წინაფორმები, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: ვერლიბრი მოდერნის ფორმაა, მოდერნიზმის ეპოქის წარმონაქმნია. მიუხედავად იმისა, რომ გალაკტიონიც დაინტერესდა ვერლიბრით და ცისფერყანწელებიც მოჰყვებიან მას მხარდამხარ; მიუხედავად იმისა, რომ ამ ახალი ფორმის ფესვები ქართული ტრადიციული პოეზიის წიაღში შეიძ-

ლება ვიპოვოთ, კონვენციური ლექსი ისე დიდხანს იყო გაბატონებული, თავისუფალი ლექსის პირველი ნიმუშები აღიქმებოდა, როგორც უცხოური წარმონაქმნი, არაქართული მოვლენა და მკითხველს უჭირდა კეთილმოსურნედ დახვედროდა ამ სიახლეს. ფაქტია, რომ ვერლიბრის დამკვიდრების მძიმე ტვირთი მათ მოსინჯეს, მკითხველის ყურიც მათ შეაჩვიეს ამგვარ ლექსს, დააკვირვეს სინტაქსურ საშუალებებს, რაც აქ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია; აზრობრივი თუ ემოციური ხასიათის გამეორებებს, სინტაქსურ მონაკვეთებში თითქოს „ზომის აქცენტების“ იმიტირებას და სხვა ხერხებს, რითაც ვერლიბრი იქცევა ყურადღებას.

„მძიმე ტვირთით“, ვთქვი და ის ვიგულისხმე, რომ ყოველი სიახლის აღქმას თან ახლავს სირთულე. სხვაგვარი მზაობა სჭირდება, ბახის „ტოკატა და ფუგა“ (რე მინორი) ან მოცარტის „რეკვიემი“ რომ მოისმინო, მაგრამ არსებობს ატონალური მუსიკაც, რომელიც, რასაკვირველია, ტრადიციული ეფექტების მოლოდინს გავიცრუებს. ამიტომაც /როგორც ლ. სტურუას უყვარს თქმა/ განსხვავებული განწყობით სჭირდება მოსმენა არნოლდ შონბერგის „გასხივოსნებულ ღამეს“ ან იგორ სტრავინსკის „წმინდა გაზაფხულს“. თუ კლასიკური ლექსის მხატვრულ არსენალს ელოდები ვერლიბრში, ბუნებრივია, სასტიკად იმედგაცრუებული დარჩები. აი, რას უნდა დაფიქრება. თუ ერთი სახის ლექსს მეორე სახის ნაწარმოების მზაობით მიუახლოვდები, გადაიკეტება ტექსტის კარიბჭე და არ გაგეხსნება, ვერ იმოდრავებ ავტორის იდენტობაში. ხოლო თუ სათანადო განწყობით მიეახლეები ტექსტს, იგი კარს გაგიხსნის და ავტორის სულის რელიეფსაც უზადოდ დაგანახებს.

თუ კი პოეზია სულის უჩვეულო ვითარებაა და ადამიანი ამ მდგომარეობას გარკვეულ პოეტურ ფორმაში ისე მოაქცევს, რომ სული უღიმღამოდ კი არ ჩაღონდეს, არამედ საკუთარი განუმეორებელი რაობით ფორიაქობდეს, ადიოდ-ჩადიოდეს ავტორის თვალჩაუწვდენელი წიაღიდან ზედაპირისაკენ და პირიქით, რა მნიშვნელობა აქვს, ეს ვერლიბრი იქნება, ვერბლანი თუ კონვენციური ლექსი?!

მაგრამ ამის თქმა იოლია დღეს, როდესაც შეგვიძლია მოვლენები კინოფირივით გადავახვიოთ და დღევანდელობაში გადმოვიდეთ. თან, თუ მეოცე საუკუნის 60-იან წლებსაც მოვინიშნავთ

/გვიანდაბეჭდილ შოთა ჩანტლაძის ქმნილებებსაც გავიხსენებთ/, პერიოდს, რა დროიდანაც ვერლიბრი ისეთ სასიცოცხლო ძალას იკრებს, თითქმის ყველა ევროპულენოვანი პოეზიის ლამის ერთადერთ ფორმად მკვიდრდება, ცხადად გამოჩნდება, თუ რა სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა ეს ფორმა. მართალია, საბჭოთა იდეოლოგიამ და მასზე დაფუძნებულმა ლიტერატურულმა ცენზურამ მოდერნისტული ძიებები შებოჭა, შეაფერხა, მაგრამ ქართული ვერლიბრი 60-70-იანი წლებიდან კვლავ განახლდა, ახალი სული ჩაიღვა. თავიანთი ხმები გვასმინეს ლია სტურუამ, ბესიკ ხარანაულმა, მამუკა წიკლაურმა, ჯარჯი ფხოველმა, გივი ალხაზიშვილმა... ვერლიბრი გაძლიერდა, ფერ-ხორციტ შეივსო, სასიცოცხლო ძალა გვიჩვენა.

მაგრამ დაუბრუნდეთ ისევ ქართული ვერლიბრის საწყის დროს, როდესაც ლექსი „ევროპული რადიუსით“ გაიმართა. მართებულია ზ. შათირიშვილის მოსაზრება, რომ ის აბსოლუტურად ახალი რაობა, რადიკალური გადახალისებაა ტრადიციული პოეტიკისა, ხოლო, მეორე მხრივ, საკუთარ ძირებს ბიბლიასა და ბიბლიის ე. წ. „პოეტურ წიგნებში“ (ფსალმუნები, იობის წიგნი და ა. შ.) პოულობს.

რა რჩება ლექსს, როდესაც საკუთარი ნებით იხსნის ყველაზე ტრადიციულ, ყველაზე აღიარებულ სამკაულებს? რითმა ყურის ხიბლია, რიტმიც ყურის საცთურია. რითმა და მკვეთრად გამოხატული რიტმი რომ დათმოს ლექსმა, ამით უარი ეთქმის აკუსტიკურ ეფექტებს.

რას იძენს ლექსი ყოველივე ამის სანაცვლოდ?

იმას, რაც გულით საგრძნობია და გონით მისახვედრი. გულითა და ცნობიერებით წვდომა ღრმავდება. ტექსტი სხვა პლასტებში იხსნება. ღრმავდება ინტროსპექცია (ამაოდ როდი კამათობდნენ ტრადიციული ლექსისა და ვერლიბრის თემაზე შოთა ნიშნიანიძე, მამუკა წიკლაური, გურამ ასათიანი, ჯანსუღ ღვინჯილია, აკაკი ბაქრაძე...).

სავსებით მისაღებია თ. ბარბაქაძის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ თანამედროვე ვერსიფიკაციაში მკვეთრად გამოჩნული დიონისური და აპოლონური საწყისებიდან „ტექნეს“ /ანუ დიონისურის/

დაწინაურებამ შეუწყო ხელი თავისუფალი ლექსის განვითარებას /**ზარბაქაძე 2009:64/.**

რითმებს დაუმორჩილებელი სიმძაფრე, მუხტებჩაგროვილი სიტყვები აქვს გრივოლ რობაქიძეს, მზის ალხი და „თავწაჭრილი გრივალი“ ბინადრობს მის ვერლიბრში „მზის ნარქენი“:

**„ქალი მოვიტაცე,
ცხენზე შემოვიგდე დედალი ავაზა.
ტანი დაყურსული გავშვართე უნაგირზე.
თეთრი თეძობის ვიხილე გახელეზა.
ზტოდენ ატენილი ავზორცი მუხლები.
და თვითონ ნადირი გავხდი მე ნადირი.
კოცნა კბენა იყო.
ალერსი – დანა.“**

აი, როგორი ენერგიით გაჯერებული ლექსიკური ერთეულები აქვს ავტორს. ვერლიბრში განცდის საწყისი იმპულსები თითქოს უფრო გზახსნილად გადმოდის, შენარჩუნებული აქვს სიცინცხალე. ავტორი იმთავითვე გრძნობს, რომ ვერლიბრი პოეტური მუხტის განელება კი არ არის, პირიქით, სულ სხვა ენერგეით ავსებაა, დიონისური თრობაა, რითმებში რომ ვერ გადაითვლება და მოკლე ტაქტებში ჩამწვედული მონოტონური რიტმი რომ არ ჰყოფნის სასუნთქად.

არანაკლებ საინტერესოა ვერლიბრი „ირრუბაქიძე“.

საკუთარი ფესვები მოისინჯა პოეტმა გრივოლ რობაქიძემ შემდეგ ხილვაში:

**„მე მაშინ ბავშვი ვიყავ.
ველზე მიმეძინა.
იყო დიდი მუხა და ტიტველი შუა დღე.
იყო მწვანე ხავსი და ყვითელი კალო.
როცა გამეღვიძა –
სახელოებში ხვლიკები დავინახე.
მე არ მიკვივლია:
ეს იყო მზის ნიშანი.“**

სამყაროსთან ჰარმონიაში მყოფი პატარა ხალბის სახით იხილა საკუთარი ბავშვობა, შემდეგ კი ისევ შორი მითოლოგიური ხილვები აუცურდა თვალწინ: ალექსანდრე მაკედონელის ძღვეამო-

სილი არმია და თავლაში ეგეოსის ზღვაში მდებარე კუნძულ პატ-მოსიდან ჩამოყვანილი დაურევბული ცხენი, რომელსაც ქვესკნელის გუგუნნი ესმის და გრძნობს მიწისძვრებს; „კარდუსთან“ მონოლითურ ერთიანობაში გასააზრებელი „რისხვარი მარტორქა“, რომელსაც სიახლოვეს ვერავინ ეკარება, გარდა ლირიკული გმირისა, ის კი უახლოვდება ნინოს ნაწნავებით ხელში... ამგვარ მითოლოგიურ შორეთში ხედავს საკუთარ თავს თუ თავის წინაპარს რობაქიძე. კარდუს მარტორქას ავი სუნთქვა აქვს, ზგავების ქარბორბალად ატორტმანებს მთელ ევროპას. ლექსი თავდება ასე:

„სიტყვაც ზომ მაგარია:

ირრუბაქიძე...“

მოკლე ექსპრესიულ ტაეპებს ისეთი დინამიკა შემოაქვს, აქამდე რომ არ განეცადა ქართველ მკითხველს. არც რითმაა სადმე და არც დროის მოკლე დისტანციაზე დასაფიქსირებელი მონოტონური რიტმი. მიუხედავად ამისა, ლექსს ჩამორევი ხბილი აქვს ამ ტრადიციული ატრიბუტების გარეშეც.

პაოლო იაშვილი, ბორის პასტერნაკის დახასიათებით, ბრწყინვალე, მაღალი წრის ადამიანი, ძალზე განათლებული... ნამდვილი ევროპელი“ /**პასტერნაკი 2004: 71**/, სიახლის წყურვილით ატანილი, 1913 წელს სასწავლებლად მიემართება პარიზში და ლუვრთან არსებულ ხელოვნების ინსტიტუტში შედის. ახალი ფორმების ძიებამ იგი ფასეულობათა გადაფასებამდე მიიყვანა. იქ პაოლო გაიტაცა მხატვრობამ. ამასთან ერთად სწავლობდა ფრანგულ პოეზიას. დაუახლოვდა პიკასოს, აპოლინერს, მოდილიანის, მაგრამ მხატვრობას არ გაჰყოლია. დაინტერესდა სიმბოლისტების შემოქმედებით, მათი ესთეტიკით. მან სულის საზრდო იპოვა მათთან. 1915 წელს ბრუნდება ქუთაისში, აქტიურად ერთვება ლიტერატურულ ცხოვრებაში და რედაქტორობს ჟურნალებს: „ოქროს ვერდი“ და „ცისფერი ყანწები“. პოეტი, როგორც თავად ამბობს ლექსში „ევროპა“, გამოექცა მსოფლიო ომის ცეცხლსა და „ევროპის ქაოსს“. ავთანდილ ნიკოლეიშვილი თვლის, რომ „ლექსი „ევროპა“ ქართულ პოეზიაში ვერლიბრის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია“ (**ნიკოლეიშვილი 1994:491**).

პაოლომ მსოფლიო ომის აბობოქრება პარიზში ნახა და განიცადა, ამიტომ მისმა ცნობიერებამ შემოინახა საბრძოლო ბატა-

ლიები. პოეტი ლექსში აღადგენს ამ განწყობილებას. შექმნილმა მძიმე ვითარებამ იძულებული გახადა, მიეტოვებინა პარიზი. მას ახსოვს ის სისხლიანი დღეები, რომლებიც ასეთ კადრებად ლაგდება ლექსში:

**„გამოვექეცი ვეროპის ქაოსს,
სისხლს,
დანგრეულ რეიმის ტაძარს,
უზარმაზარ ტანკების ქშენას,
რეინის ირგვლივ თაობათა გადაშენებას.“**

ავტორის სულსა და არსებაში აღიბეჭდა პარიზში, პერ ლაშეხის სასაფლაოზე უპატრონოდ მიტოვებული ქართველი ლეგიონერის – ბუჭუტა აბაშიძის საფლავი:

**„პარიზში დამრჩა ერთი საფლავი,
ლეგიონის ორდენის წვერი,
აღმოსავლეთში განთქმული გმირი
და ქუთაისში გადამტანი რევოლუციის
(1905)**

**მკვდარი მარნასთან,
პერ ლაშეხზე გასვენებული:
ბუჭუტა აბაშიძე.“**

საყოველთაოდ მიღებული განმარტების თანახმად, ვერლიბრი ურითმო ლექსია (თუმცა იგი შეიძლება სპორადულად გაჩნდეს ტაქსში), რომლის პწკარები არათანაზომიერია. ვერლიბრში მარცვალთა რაოდენობა თავისუფალია და ასევეა სტროფული კომპოზიცია. ვერლიბრში სტროფს ენაცვლება სინტაქსური მონაკვეთები. მიუხედავად ამისა, აუცილებელია ტექსტის ტაქებად განლაგება და რიტმულ-ინტონაციური შეთანაბრება.

სწორედ ასეა დაწერილი პ. იაშვილის ლექსი „წერილი დედას“, რომელშიც სოფლის გახსენება ამძაფრებს ქალაქის აუტანელ სინამდვილეს. ზემო იმერეთის სოფ. არგვეთში დაიბადა პოეტი და 8 წლამდე იქ იზრდებოდა. შემდეგ ცხოვრება უხდებოდა ქალაქებში: ქუთაისში, თბილისში, პარიზში... ქალაქურ გარემოს ვერ ეგუება ღირიკული გმირი. იგი დედას სთხოვს, ილოცოს მასზე, ხოლო ღმერთს იმას ევედრება, დედას ჩემზე ლოცვა აბატიეო. დედის ხილვა ქალტურ სამყაროში ნათელმოსილი რაობაა პოეტისათ-

ვის. სოფლის სურათები დინამიკურად ჩნდება: ეს ის ადგილია, რომელშიაც ლირიკული გმირი ამჟამად არ არის („დავტოვე სოფელი“). მას იგი იხსენებს, როგორც „მყუდრო სამყოფელს“. ქვიტკირის მარნები, კატის კნუტები, სიმინდის ყანა – ეს სოფლის ატრიბუტებია. ქალაქი კინტოს პროფილით შემოდის ლექსში. ქუჩებში უცხოდ გრძნობს თავს ლირიკული გმირი:

„და დავიკუნტები

ქალაქის ქუჩებში მე – სალახანა.“

სოფლის სურათებს ახლავს ტირილის ხმები, რაც მინიშნებაა სიღუბნურზე, უბედურებაზე, მაგრამ ამასთან ერთად სოფელი ალალია, მაღალზნებრივი. ქალაქის სიმბოლოდ ყელსახვევი და ხელთათმანი – ოფიციალური ყოფის ატრიბუტები სახელდება. „იქნებ ჩვენ თბილისი ხვალ ყველამ დავტოვოთ“, ეს სიტყვები იმაზე მიგვანიშნებს, რომ პოეტს ქალაქში უჭირს გაძლება. ლექსში ერთადერთი ტროპია, შედარება: პოეტი სიცივეში ჩაღურჯებულ თვალის ფერს ვაზის ფოთოლზე დარჩენილი შაბიამნის ელფერს ადარებს. ეს პოეტური ხერხი აერთიანებს ქალაქისა და სოფლის ხილვას. ქალაქი სიცივეს ტოვებს სულში, სოფელი – სითბოს.

ლექსი დაწერილია ვერლიბრის პრინციპით, თუმცა აქ ჯერაც ჩანს ტრადიციული რიტმის კვალი და რითმაც აქვეა. ეს არის შუალედური რაობა ვერლიბრისა და ტრადიციულ ლექსს შორის.

„ფარშავანგების ქალაქში“ 1916 წლით არის დათარიღებული. აქ რიტმი ვერლიბრისაა, მაგრამ ტაქეები ბოლორიითმოვანია. თითქოს ვერლიბრი და კონვენციური ლექსი შეაჯვარეს. ასეთივე განცდას ბადებს „წითელი ხარი“. პაოლო იაშვილი ვერ ელევად რითმას ვერლიბრშიც. ვერ ვიტყვით, რომ აქ რითმას სპორადული, შემთხვევითი ხასიათი აქვს.

სამყაროს პოეტური ათვისების ახალი ფორმა – ვერლიბრი არანაკლებ აინტერესებდა ტიცინ ტაბიძეს. ჯერ კიდევ ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში სწავლის პერიოდთან ინტერესდება იგი ფრანგი და რუსი სიმბოლისტებით. წერილში „ცისფერი ყანწებით“ ტიცინი დაუნდობელ ბრძოლას უცხადებს ბატონ შაბლონს. ვნახოთ, როგორ გამოვლინდა ეს ვერლიბრის სფეროში. დავაკვირდეთ ლექსს „ცხენი ანგელოსით“. ჟურნალ „ლომისის“ ირგვლივ შემოკ-

რებილმა მწერლებმა როდესაც პოეზიის მეფის ტიტულის მისაღებად კონკურსი გამოაცხადეს, ტიციანს წარუდგენია „ცხენი ანგელოსით“. ამ ლექსში ეროვნული ყოფის მწვავე პრობლემებია. შინაარსით იგი მრავალპლანიანია. საუკუნეთა წიაღში ჩაკარგულ ეროვნული ისტორიის სათავეებზე ფიქრობს პოეტი; იხსენებს ქიშკრიისა და ქალდეას ტომებს. ამას მოჰყვება ორპირის პეიზაჟის აღწერა, რომლის ატრიბუტებიცაა: მალარია, ჭაობი, ყანჩა. ძირითად ნაწილში ავტორი მოგვიწოდებს ეროვნული ცნობიერების შენარჩუნებისაკენ („სიონში მღერიან „არშინ მალალანს““).

სიონი ქართული კულტურის კრებითი სახეა. მრავალეპიური რომ „არშინ მალალანმა“ შეცვალა, ეს ფაქტი ეროვნული სახის დაკარგვაზე მიგვანიშნებს.

ტიციანის ეს ლექსი ტიპური ვერლიბრია. ფიქსირდება თავისებურება: მონაკვეთები რეფრენით ბოლოვდება:

**„აპოკალიპსის თეთრი იმედი,
ცხენი ანგელოსით...“**

(რომ გადმოვიბრინოთ XX ასწლეულის დასაწყისიდან ჩვენს თანამედროვეობაში, ამგვარი ხასიათის რეფრენს დავაფიქსირებთ პაატა შამუგიას ვერლიბრში).

„ორპირის ოქროპირი“- აქ ამეტყველებულია ბაყაყი, რომელიც ამბობს, რომ რომანტიზმის დროება წასულია:

**„საქართველოში ყოველ ჭორფლიან ქალს
თავის საკუთარი ჰყავდა პოეტი.**

**დღეს ღვთისმშობელი ძირს რომ ჩამოვიდეს,
მითხარით, მართლა ვინ ეტყვის ლექსს?“**

პოეტმა გამოხატა ირონიული დამოკიდებულება ქვეყანაში მიმდინარე სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის მისამართით, რაკი იგი სულიერი ღირებულებების გაუფასურების ფონზე მიმდინარეობდა.

რაც შეეხება გამეორების ვარიაციულ სახესხვაობას, იგი მიიპყრობს ყურადღებას სანდრო ცირეკიდის ვერლიბრში „სპლინი“. აქ სინტაქსურ მონაკვეთებს იწყებს სიტყვათშეხამება „მთვარეა და ქარი“, რაც ერთ მთლიანობად კრავს ნაწარმოებს.

„ცისფერყანწელებში“ მკვეთრად განსხვავებული ხელწერით გამოირჩა სანდრო ცირეკიძე. იგი, ფორმის თვალსაზრისით, თავის

ნოვაციებში უფრო შორს წავიდა, ვიდრე მისი თანამოკალმენი. მან თითქოს პროზა-პოეზიის საკრალური ზღვარი გადაიარა. „თითქოს“-მეთქი რომ ვთქვი, იმას ვგულისხმობ, რომ მოჩვენებითა ეს ზღვრის მოშლა. ს. ცირეკიძე, როგორც ვერლიბრის ერთ-ერთი პირველი თეორეტიკოსი, შეიძლება წერდა კიდევ თავისუფალი ლექსისა და პროზის შერწყმაზე /წერილი „ორსახა იანუსი“ ჟ. „შვილდოსანში“/, პრაქტიკულადაც თამამად მიიწვედა პროზა-პოეზიის მიჯნისაკენ, მაგრამ ყოველთვის მშვიდობიანად გადიოდა ბეწვის ხიდზე, რჩებოდა პოეზიის საუფლოში. სინამდვილეში იგი პოეტურის საზღვრებიდან არასოდეს გადიოდა, ძლიერ შინაგან ექსპრესიას გაგრძობინებს სიტყვებში და ეს ისე ხდება, რომ მუდმივად გესმის შორეული კამერტონი თავისებური რიტმისა. ამის დასტურად მოუხმობ ფრაგმენტს: „შეთრთოლდება ნანგრევი, ნელინელ აიმართება მარმარილოს თალები, გადამხმარი ბუჩქნარი იავარდით აყვავდება, აწანწკარდებიან ოქროთი მოჭედილი შადრევნები, სიყვარულის ზღაპარზე ალაპარაკდება ვერცხლის წყარო, დღისით რომ ათასწლოვან ცაცხვის ძირში იმალება, ჩუქურთმიან ფანჯრებში შუქი ათამაშდება...“

ვერლიბრის ფორმისამებრ რომ განვათავსოთ ტაქები, მივიღებთ შემდეგს:

„შეთრთოლდება ნანგრევი, /7 მარცვალი/

ნელინელ აიმართება მარმარილოს თალები, /15 მარცვალი/

გადამხმარი ბუჩქნარი იავარდით აყვავდება, /15 მარცვალი/

აწანწკარდებიან ოქროთი მოჭედილი შადრევნები, /17 მარცვალი/

სიყვარულის ზღაპარზე ალაპარაკდება ვერცხლის წყარო,

/17 მარცვალი/

დღისით რომ ათასწლოვან ცაცხვის ძირში იმალება; /15 მარცვალი/

ჩუქურთმიან ფანჯრებში შუქი ათამაშდება...“ /14 მარცვალი/

როგორც ვხედავთ, მონაცვლეობს 15 და 17-მარცვლიანი ტაქები, ხოლო შვიდმარცვლიანი პწკარი აღიქმება როგორც 14-მარცვლიანის ნახევარი.

ასე რომც არ გავამახვილოთ სმენა და მარცვლებსაც რომ არ დავაკვირდეთ, სინტაქსური მონაკვეთების გამეორებას მაინც უმაღვე დავაფიქსირებთ. ავტორმა პოეტური ხილვა მოიმარჯვა,

როგორც საკუთარი სათქმელის ემოციური გამოხატვის ფორმა, უხილავის გათვალსაზრისით, რეალობის არსის შეცნობა.

„რაინდთა ლანდები“ თავის ნარატივს გვთავაზობს და მირაჟის თემაზეა აგებული. მთის ხავსიან ნანგრევში შებინდებისთანავე გარდასული სინამდვილე ბრუნდება, თითქოს დროის ჩარხი პირუკუ დატრიალდოდ: მარმარილოს თაღები ისევ აიძვრებიან, ჭკნობა უკან დაიხვეს და გადამხმარ გზას სუნთქვა ჩაუდგება წიაღში, იაკარდი ამოყვავილდება, ჩუქურთმიან ფანჯრებში წარსული აღსდგება. ლალითა და ბრილიანტით მოჭვივლ ტახტზე დედოფალი ზის და დიდებულებს შესჩივის, რომ ბარის მეფე მის მოტაცებას აპირებს. დიდებულები ლეკურების ჩხარუნით გამოხატავენ მზაობას, რომ სიცოცხლის ფასად დაიცავენ. ყველაფერი მშვენიერია, დიდებული, სიცოცხლით სავსე... მაგრამ შემოიპარება რიჟრაჟი, უღმობელი სინამდვილის დრო. აჩრდილები დნებიან, მარმარილოს თაღებს ნანგრევების სიციხადე ცვლის, ხავსმოდებული.“ ს. ცირეკიდის ამ მირაჟს მოუხდა კიდევ პროზის ფორმასთან მიახლოება. ის, რაც ავტორმა შემოგვთავაზა, მხოლოდ ჰგავს პროზას, მაგრამ პროზა არ არის, ინარჩუნებს პოეტურ სინატიფეს, ყრუ კამერტონად მოჰყვება შორეული განცდა თავისებური რიტმისა. კონტრასტული გადასვლა რეალურიდან ირეალურში და პირუკუ – ეს არის რაობა, რომელიც ქმნის მხატვრულ ეფექტს. უღმობელია სინამდვილე, შეუწყნარებელია სიციხადე. პროზასთან მიახლოებული ფორმა აღმოჩნდა ის ყალიბი, რომელმაც კარგად გამოხატა ხილვაში ექსტაზური აღმაფრენა და რეალობაში – ძირს დანარცხება. ეს ის ინტუიციური ხილვაა, საგნობრივიდან უფრო მაღალ რეალობაში რომ გადაყვავართ და ამ გადასვლის პროცესში მარადიულის კონტურები რომ ისახება. ასე იხსნება სამყაროს იდუმალი სახე, ადამიანის თვალსაწიერი ფართოვდება, განიზიდება ოთხივე მხარეს და შევიცნობთ უხილავს: ლირიკული გმირი გარბის მტვრადქცევის აბსურდული რეალობიდან, განიცდის წუთისოფლის ცვალებადობას. ნანგრევებამდელ სასახლეში სჯობია მისთვის. მირაჟი სასურველია, რეალობა – ზურგსაქცევი.

„მთვარეულის“ ნარატივი მსგავსია: გიჟი კოლოფებში აგროვებს მთვარის შუქს, ახვევს ფერადებში და უბეში ინახავს. მოგვიანებით, როდესაც კრძალვით ხსნის კოლოფებს, სადღაა მთვარის

სიმდიდრე?! კოლოფებში მხოლოდ ღამეა. ლირიკული გმირისთვის მტკივნეულია ეს იმედგაცრუება. ის ტირის. გამჭვირვალეა სათქმელი: სულიერ სინატიფეს მიყურადებელი ადამიანი პრაქტიკული თვალსაზრისით გიჟს ჰგავს. მთვარეული უწოდა ავტორმა ამ ლირიკულ გმირს და სათაურშიც ეს სიტყვა აიტანა, შიგ ტექსტში კი გიჟს უწოდებს მას. ორი რაკურსი, ორი თვალთახედვა უპირისპირდება ერთმანეთს: ერთი ხედავს შიგნიდან გვიჩვენებს ლირიკულ გმირს და ესმის მისი, მეორე პრაგმატული გარესინამდვილიდან შეავლებს თვალს და გიჟს უწოდებს. ფორმაც ასეთი მოითხოვა სათქმელმა.

ჩვენ მიერ მოხმობილი ორივე ნაწარმოები ესკიზსა ჰგავს, ზოგად ხაზებში გავლებულია კონტურები, რეალობასა და წარმოსახვას შორის არსებულ საზარელ სხვაობას რომ ასახავს. ეს სულის ტკენა და სასტიკ რეალობას შეჯახება სიმბოლისტი პოეტის მიერ, რომელიც თამამად შეიჭრა საკუთარ ნოვაციებში, ვერა და ვერ გამოისახებოდა ჰარმონიულ კონვენციურ ლექსში. აქაც ინტუიციას ენდობა ავტორი და მას კი პროზის ზღვრამდე მიჰყავს იგი. იმსხვერვეა ილუზიები და ავტორი უარს ამბობს რითმაზეც, საქანელას პრინციპით ამოძრავებულ რიტმზე, იოლად დასაფიქსირებელ სინტაქსურ მონაკვეთებზეც კი. ოცნება ლამაზია, მირაჟი – სასურველი, მაგრამ არასაგნობრივი, სინამდვილე კი მახინჯია, სასტიკად სუსხიანი, წარმოსახვის ავად ჩამომამსხვერველი, მაგრამ რეალურად არსებული. ხელოვანის ფაქიზი ბუნება ეხლება გარერეალობის სისაზარელეს და სწორედ ამგვარ ფორმას ირჩევს თვითგამოხატვისათვის. მიღმური რაობის ინტუიციური ხილვა – ეს თავისებური მისტიკური გზა სამყაროს საიდუმლოებისაკენ; ეს სიმბოლისტებისათვის დამახასიათებელი ტრანსცენდენტულის წვდომის ცდაა. ს. ცირეკიძესთან იგი პროზას მიახლოებული პოეზიის ფორმით გამოისახება. ეს მიახლოება სახიფათო ზღვარს უახლოვდება, მაგრამ როდი ითქვიფება პროზაში, ყოველთვის ინარჩუნებს იდუმალად მოსახელთებელ პოეტურ იმპულსებს.

„ბევრი კოლოფია ბაღის ნარვალში. ყველა აკრიფა გიჟმა, ყველა გაავსო მთვარემ, პირდამჭკნარ დედოფალს რომ ჰგავს ცისფერ ფარჩაში, უხვად აბნევს ოქროს შუქს ჭლექიან ხმებს და ბაღის ბილიკებს...“

დავაწყოთ ტაეპები ვერლიბრისებურად:

„ბევრი კოლოფია ბალის ნარვალში. /11 მარცვალდი/

ყველა აკრიფა გიჟმა, /7 მარცვალდი/

ყველა გაავსო მთვარემ, /7 მარცვალდი/

პირღამჭკნარ დედოფალს რომ ჰგავს ცისფერ ფარჩაში,

/13 მარცვალდი/

უხვად აბნევს ოქროს შუქს ჭლექიან ხმებსა და ბალის ბილიკებს...“

/18 მარცვალდი/

აკუსტიკური თვალსაზრისით, რიტმის რეჟიმში „მუშაობს“ მეორე და მესამე ტაეპი, ხოლო თვრამეტმარცვლიანი ტაეპიც 11+7-ის თანაფარდობაში აღიქმება. მოგეხსენებათ, ვერლიბრში სულაც არ არის აუცილებელი ყველა ტაეპში ფიქსირდებოდეს რიტმული კანონზომიერება; მაშინ იგი არც იქნება ვერლიბრი. ცირეკიძესთან გარკვეულ რიტმულ მონაკვეთებს რომ ჩაექსოვა რიტმულად შეუთანაბრებელი სეგმენტები, ეგ არის სწორედ ვერლიბრის თავისებურება. არ ვიცი, რამდენად დამაჯერებლად გადმოვეცი, მაგრამ ამ ავტორის ტექსტების კითხვისას მუდმივად მდევს განცდა, რომ პოეზიის სფეროში ვარ.

ვალერიან გაფრინდაშვილის „ბოჰემის მონოლოგი“ განცდის სიმძაფრით მოხიბლავს მკითხველს. შეიძლება აქ დავინახოთ ეპატაური სითამამეც. თვითმკვლელობისკენ სწრაფვა შეიძლება პოეზიისთვის თვითშეწირვად ჩავეთვალოთ ავტორს. ასევე ბოჰემაც შეიძლება თავისუფლების სიმბოლოდ მივიჩნიოთ, ხოლო სიგიჟე – ერთგვარ ესთეტიკურ ნიღბად, რომელიც საშუალებას გაძლევს, იყო მართალი:

„სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა

გარდა თვითმკვლელობის.

არა მსურს ვიყო ვიკტორ ჰიუგო ან აკაკი,

მე მირჩვენია დავიღუპო, როგორც ბოჰემა.

სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა

გარდა სიგიჟის.“

როგორც ვხედავთ, ცისფერყანწელებმა იგრძნეს სამყაროში დარღვეული ჰარმონია, ანაქრონიზმად ჩათვალეს თვითგამოხატვის სტანდარტული საშუალებები, იწყეს ახალი ვერსიფიკაციული ხერხების ძებნა. მათი ხედვა გახდა ინტროსპექტული, შემოიჭრა მედი-

ტაციური ნაკადი, მოჭარბდა ყოფითი დეტალები, რომელთაც სიმბოლური მნიშვნელობა მიენიჭა. ჰაერივით აუცილებელი გახდა ახალი პოეტური სიტყვა. მიუხედავად იმისა, რომ ახალი ვერ არის უცებ აღქმადი, ეს მომგებიანად ჩათვალეს ყანწელებმა. მათი თვალთახედვით, პოეზია ბუნებით არისტოკრატიულია. კარგ პოეტებს ერთეულები კითხულობენ. პოეზია სიმაღლეა, რომლის დალაშქვრა ყველას არ შეუძლია.

თუ ლექსიდან კრეატიული ენერჯია მოდის და დამამაგნიტებელი ძალა, რაც ერთდროულად იმოქმედებს გულსა და გონებაზე, რა მნიშვნელობა აქვს ფორმას?!. ამგვარი რამ შეიძლება გადმოგეცეს კონვენციური ლექსიდანაც, ვერბლანიდანაც და ვერლიბრიდანაც.

ვთქვი, რა მნიშვნელობა აქვს ფორმას-მეთქი, არა და მაშინ მნიშვნელობა დიდი ჰქონდა: ფორმათა სხვადასხვაობა განჩნდა, რამაც გადახალისების, განახლების იმპულსები მოიყოლა თან, სიახლის მოლოდინი მოიტანა.

ქართული ლექსმცოდნეობა იმთავითვე დაინტერესდა ვერლიბრის თეორიული დამუშავებით. დაიწერა შალვა აფხაიძის, გრიგოლ ცეცხლაძისა და სანდრო ცირეკიძის წერილები. ამ ავტორთა შეხედულებები დღეს, ისტორიული თვალსაზრისით, ფასეულია /**ბარბაქაძე 2011 : 139-154/**.

თანამედროვე ქართულ ვერლიბრში ორ მაგისტრალს ხედავენ: ბესიკ ხარანაულის პროზისკენ გადახრილ ინტონაციურ-სამეტყველო ხაზს, რომელიც ადრინდელ ნაწერებშიც გამოვლინდა („კარტოფილის ამოღება“) და დღემდე საცნაურია; მეორე განშტოებაა ლია სტურუას ხაზი – ლექსი, დახუნძლული არამოტივირებული მეტაფორებით. ამ ხაზს აგრძელებს ახალგაზრდა პოეტი კატო ჯავახიშვილი /1. “შენიდან ჩემამდე“, თბ., „საარი“, 2008 წ., 2. „მარცხნივ“, თბ., „საუნჯე“, 2010 წ., 3. „ჭუბრი“, თბ., საუნჯე, 2011 წ., 4. „ნაცვალი სახელი“, საუნჯე, 2012 წ./1. მის პოეზიაში სახეები სტიქიასავით მოდის. ეს არის ქვეცნობიერის სახილველ რაობად გადაქცევა. მკითხველი თითქოს აზრის წინარეგანცდის გამოცდილებას იძენს; აღმოჩნდება იმ სამყაროში, როდესაც სათქმელი ინტუიციურად მოირგებს სიტყვიერ სამოსს და იგი სულ მეტაფორებითაა მოქსოვილი. აზრი რაკი დადგენისა და ჩამოყალიბე-

ბის მომენტშია, ელვისებურად იკრებს სიტყვებს. მეტყველების სტრუქტურა აქ თავისებურია, სათქმელი შემჭიდროებულია. კატოს ენობრივ ქსოვილს ახასიათებს ფრაგმენტულობა. აქ ფრაზა შეიძლება იყოს ნაწყვეტ-ნაწყვეტი. ქრება სრული წინადადებები. სიტყვები გამოტოვებულია, მაგრამ ჩაღრმავებული მკითხველისთვის – იოლად აღსადგენი. ერთი სიტყვით, ქვეცნობიერის სამეტყველო ფორმით ამოყირავების მოწმენი ვხდებით.

გამოჩნდა ახალგაზრდა პოეტი გიორგი კეკელიძე /“ოდები“, თბ., 2008 წ., 2011 წელს კი გამომც. „სიესტამ“ სერიიდან „წიგნი თევფშე“ დაბეჭდა პოემა „ყორანი“. ავტორმა რომ წიგნს „ოდები“ დაარქვა, ეს ერთგვარი პოსტმოდერნისტული თამაშია. სინამდვილეში თავისი შინაგანი ბუნებით აქ ანტიოდის განწყობილებებია. ლიტერატურისმცოდნე ალაპარაკდნენ ვერლიბრის ახალ გზაზე. კეკელიძემ ვერლიბრი ფოლკლორს შეუზავა. მისი პოეტური სინტაქსი ფოლკლორის ხაზით მოდის. პოეტი გულდადინჯვებით მუშაობს ფრაზეოლოგიზმებზე. მისი სიტყვათშეხამებები ენის გაქვავებულ ფორმებს უახლოვდება. ფოლკლორთან შინაგანი კავშირი აერთიანებს პოეტს და ეს ორიგინალურად ვლინდება მის ნაწარმოებებში. ახასიათებს იდიომების თავისებური გადათამაშება. კიდევ ერთი თავისებურება: ბევრ მის ლექსს ახლავს თანამოსასმენ მელოდიაზე მითითება.

ვერლიბრის სფეროში საკუთარი გზა ცალკე გაჭრა პაატა შამუგიაძე, პოეტმა, რომელიც დაუნდობლად ცხრილავს საკუთარ ტექსტებს და გამოსცემს მოცულობით მოკრძალებულ კრებულებს / „რევოლუცია №13“, თბ., 2005 წ., „უპირატესობა“, თბ., 2010 წ., „დაუჯდომელი“, თბ., 2011 წ./ . პოეტური იმიჯის ცვლით, საგნებისა და მოვლენების ჩამონათვალში აღნუსხვის სურვილითა და პოპ-კულტურის ელემენტების გამოყენებით პაატას ადარებენ თანამედროვე ამერიკელ პოეტ შინ ელისონსა და თანამედროვე რუს პოეტ ვალერი ნუგატოვს. ლიტერატურისმცოდნე იმიჯების მრავალფეროვნებაზე საუბრობენ მის პოეზიაში; თვლიან, რომ აქ ერთმანეთს ენაცვლება პოეტი-ექსპერტი, პოეტი-ტრიბუნი, პოეტი-ლირიკოსი, პოეტი – მლოცველი, პოეტი – დემიურგი... ავტორი არ უფროთხის სახიფათო პოლიტიკურ მოტივებს. შეუძლია საკუთარი შინაგანი ამბოხი რელიგიური ჰიმნის ფორმითაც მიაწოდოს მკით-

ზეგელს. პ. შამუგია - ეს განხლავთ პოეტი, რომელიც თვლის, რომ უნდა იყოს ხალხის ფარული სურვილების შესაიდუმლე, მის სუნთქვას მიყურადებული, მისივე სიზმრების ნათელმხილველი; ავტორი, რომლისთვისაც ლექსი ორმაგი ჯაშუშია, გარემომცველი სინამდვილის კამერტონია, მაგრამ ავტორის შინაგანი იდუმალუბანიც გამოაქვს საქვეყნოდ.

ყველაფერი ეს მღვრიე მაჭარივით წამოიყოლა თან ვერლიბრმა დასაწყისიდანვე. შემდეგ დაიწმინდა, ამა თუ იმ შემოქმედთან სპეციფიკური სახე მიიღო. თუ თითოეულ თავისებურებას ჩანასახის ფორმით საწყის ეტაპზე დაწერილ ლექსებში დავუწყებთ ძებნას, ვიპოვით კიდევ.

თანამედროვეთაგან მე დავასახელე ტიპური იერსახის შემოქმედები, რომელთაც მკვეთრად გამოხატული თავისებურებანი ახასიათებთ. რასაკვირველია, მათ გარდა ბევრი შემოქმედი წერს ვერლიბრს, მაგრამ ამ ფორმატში მათ სიმრავლეზე საუბარი შეუძლებელია.

ასე რომ, ვერლიბრის დამკვიდრება სასიცოცხლოდ აუცილებელი იყო ქართული პოეზიისთვის, რაც ისტორიული მნიშვნელობის დამსახურებად ჩათვლებათ გალაკტიონთან ერთად „ცისფერყანწელებსაც“.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. **ბარბაქაძე 2009:** ბარბაქაძე თ., ქართული კომბინატორული ლიტერატურა — ტრადიციისა და პოსტმოდერნიზმის ფონზე, წიგნში: ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები, მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, ნაწილი პირველი, თბ., 2009 წ.
2. **ბარბაქაძე 2010 :** ბარბაქაძე თ., ლირიკის ჟანრები, თბ., ლიტინსტიტუტი, 2010 წ.
3. **ბარბაქაძე 2011:** ბარბაქაძე თ, ქართული ვერლიბრის პირველი მკვლევარი, წიგნში „ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორია“, თბ., ლიტინსტიტუტი, 2011 წ.
4. **ბარბაქაძე 2009:** ბარბაქაძე ც., პოეზიის სემიოტიკა, თბ., გამომც. „უნივერსალი“, 2009 წ.
5. **ბარტი 1989:** Барт Р. Избранные работы, Семиотика и Поэтика, М., 1989.
6. **ბოდღერი 2010:** ბოდღერი შარლ, „რომანტიკული ხელოვნების შესახებ“ წიგნში: ლიტერატურის თეორია, ქრესტომათია, ნაწილი II, თბ., ლიტინსტიტუტი, 2010 წ.
7. **ვენტური 1984:** ვენტური ლიონელო, მანედან ლოტრეკამდე, თბ., გამომც. „ნაკადული“, 1984.
8. **კუპრეიშვილი 2009:** კუპრეიშვილი ნ., „ქართული კრიტიკა რეცეფციული ესთეტიკის სათავეებთან“, ჟ. „სჯანი“, 2009 წ., № 10.
9. **ლიბ. გე, გელაშვილი:** გელაშვილი ნ., ესე „თანამედროვედ ყოფნის ნიშნები“.
10. **ლიბ. გე, დარბაისელი:** დარბაისელი ნ., ესე „ტოტალიტარიზმი, შემოქმედებითი თავისუფლება და თავისუფალი ლექსი.“
8. **ნიკოლეიშვილი 1994 :** ნიკოლეიშვილი ა., ქუთაისი, „მოწამეთა“, 1994 წ.
9. **ნინიძე 2009:** ნინიძე ქ., მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურული პერიოდიკის დასახელებები და ლიტერატურის პოლიტიკის საკითხები, წიგნში: ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები, საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, ნაწილი მეორე.

10. **პასტერნაკი 2004:** პასტერნაკი ბორის, „სამი აჩრდილი“ ჟურნალში „ლიტერატურა და სხვა“, თსუ გამომც., თბ., 2004 წ., ნოემბერი.
11. **რიჩარდსონი 1964:** Samuel Richardson, selected Letters, Oxford, 1964.
12. **სიგუა 2008:** სიგუა ს., მოდერნიზმი, თბ., „მწერლის გაზეთი“, 2008 წ.
13. **ტაბიძე 1975:** ტაბიძე გ., №12 ტ., თბ. „საბჭოთა საქართველო“, 1975 წ.
14. **ფურცელაძე 2009:** ფურცელაძე ვიოლა, საზრისი – ტექსტის სემანტიკური ინტერპრეტაციის დომინანტური კომპონენტი, ჟურნალში „შცრიპტა მანენტ“, 2009 წ. №4.
15. **ყარალაშვილი 1977:** ყარალაშვილი რ., წიგნი და მკითხველი, თბ., გამომც. „განათლება“, 1977 წ.
16. **ჭილაიები 1984:** ჭილაია ა., ჭილაია რ., ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები, თბ., თსუ გამომც., 1984 წ.

HOW DID GEORGIAN VERSLIBRE BEGIN?

When we are talking about verslibre, first of all, we remember Artur Rembo and his lyrics with ten lines, which was written on the theme of sea in 1872. It is addressed as the first example of free lyrics in French poetry. It is worth attention also to mention `One Season in Hell~ and `Illuminations~.

„Poems in Prose“ and miniatures in prose „The Spleen of Paris“ by Charles Baudelaire are quite important.

Verslibre in Georgia is, first of all, related to the appearance of Galaktion Tabidze and „Cispherkhantselebi“. Great poet Galaktion Tabidze came in the beginning of XX century and the reform of Georgian lyrics (actually twice) became interconnected to his name. But digging deeper into Galaktion's innovations leads us to the name „Cispherkhantselebi“ too. They also felt the need of something new and followed the path of Galaktion Tabidze. They impressively settled in the Georgian lyrics what was already well carved in the Europe.

There are six lyrics written in verslibre form in the second book by Galaktion Tabidze: „Church Tower in the Desert“, „Clouds with the Cupids of Gold“, „Who is this Woman?“, „Rustle of Curtains“, „Our Century“, „Fear“. It can be sensed in these lyrics that Georgian lyrics is building up a new breath.

Modernistic poetry in our reality starts with the creative work of Galaktion Tabidze and `Cispherkhantselebi~. This is the time when European innovations appeared in Georgian poetry.

„Gored by the Sun“ by Grigol Robakidze, „Europe“, „the Letter to Mother“, „the City of Peacocks“ and „Red Bull“ by Paolo Iashvili, „the Horse with an Angel“ and „Eloquent from Orpiri“ by Titsian Tabidze, „Spleen“ by Sandro Tsirekidze, „Bohemian Monologues“ by Valerian Gaprindashvili and other works show that, even though about forty years later, still verlibre is settling in Georgian poetry.

Different mood is needed for Bach's „Tocata and Fugue“ and Mozart's „Requiem“ there is also atonal music which, of course, will

not fulfil the expectation of traditional effects. One needs different mood to listen to Arnold Schonberg's „Transfigured Night“ or Igor Stravinsky's „The Rite of Spring“.

Same is true for poetry. Naturally, you will be disappointed if you expect the classical artistic arsenal of lyrics in verslibre. The gates of the text will be closed to you and you will not be able to travel in the identity of the author.

If your ear is looking for metric rhythm when you listen to verslibre and you feel deficit of rhyme in the ends of lines, then, of course, with such expectation you will not like and consider it rubbish even if you are listening to the masterpiece in free lyrics.

Rhyme is charm for ears, while rhythm is acoustic charm. What does the lyrics gain instead when it gives up acoustic charms? It gains something to feel with heart and understand with consciousness. Abilities of heart and brain take the priority. The text expands in different levels. The introspection is deepened and more Dionysian inspiration is silhouetted.

Modernistic experiments got restricted by the Soviet censure since 30-ies of XX century. The development of verslibre hindered. Georgian verslibre appeared on the arena again in the 60-70s of XX century (Lia Sturua, Besik Kharanauli, Djardji Pxoveli, Mamuka Tsiklauri...). Simple verslibre by the meaning of trope by B. Kharanauli and free lyrics with cascade of metaphors by Lia Sturua was written.

Verslibre is considered to be an accredited lyrical form today. If the value of the free lyrics is still doubtful for someone, it is already his intellectual problem and not of this lyrical form.

ბ/ ფრანგული სიმბოლიზმის კეთილისმყოფელი კვალი და ქართველი სიმბოლისტების განუმეორებელი პოეზია

XX საუკუნეს შემოჰყვა მოდერნიზმი, როგორც მსოფლიოს მომცველი კულტურული რაობა, რომლის მეშვეობითაც ერთმანეთს დაშორებულ გეოგრაფიულ ადგილებზე განვითარებული პროცესები ერთიმეორეს ისევე უკავშირდება, როგორც ერთ ლოკალურ ადგილ-

ზე განვითარებული მოვლენები. იქმნება ტექსტები, რომლებიც აკონსტრუირებენ იმ პროცესებს, ჩვენ გარშემო რომ მიმდინარეობს.

მოდერნულობის ერთ-ერთი მახასიათებელია ის, რომ რელიგიას ჩაენაცვლება პერსონალური ფასეულობები. „ღმერთის სიკვდილს“ /იგულისხმება ნიცშეს ფორმულა/ მოჰყვა ის, რომ ადამიანი აცნობიერებს საკუთარ თავს, როგორც თვითქმნილსა და თვითგანმათავისუფლებელ ფენომენს. მოდერნი უკავშირდება თავისუფლების დამკვიდრებას, თავისუფალი შემოქმედების იდეას.

მოდერნი ურბანიზებულ სივრცესთან ასოცირებული რაობაა. ზაზა შათირიშვილის სიტყვებისა არ იყოს, მოდერნისტული პოეზია ქალაქის პოეზიაა. ეს აქსიომაური დებულებაა. რაც რომანტიზმის პოეზიისათვის ბუნებაა, ისაა ქალაქი მოდერნისტული პოეზიისათვის. მნიშვნელობა არა აქვს, განადიდებს თუ არა ურბანიზმს პოეტი“ /ზ. შათირიშვილი, **Lib.ge, Artყვაივლები** შემდეგ/.

მოდერნისტული პოეზია საქართველოში გალაკტიონიდან იწყება და ფეხდაფეხ მოჰყვებიან მას „ცისფერყანწილები“. გალაკტიონის პოეტიკა ფარავს მთელ ქართულ არეალში ყველაფერს, თუმცა ცისფერი ორდენის წევრებიც შთაბეჭდვად ამასოვრდება მკითხველს.

ქართველის ცნობიერებაში დამკვიდრდა მრავლისმეტყველი სახელები: მალარმე, ვერლენი, რემბო, ბოდლერი, ჟერარ დე ნერვალი, ჰამსუნი, ბლოკი, ბელი, მარინეტი, რენიე... ქართულ კულტურაში შემოდის და ინერგება ევროპული კონცეპტები: „აპოლონური“, „დიონისური“, „ზეკაცი“, „სპლინი“, „დენდი“... რად ღირს თუნდაც ვერლიბრის შემოტანა ქართულ პოეზიაში ან სონეტისა და ტრიოლეტის ფორმების დამკვიდრება. სიახლესმოწყურებულმა ახალგაზრდებმა ჩვენს კულტურას შესძინეს ორი განზომილება რეფლექსიაში: არქაული ხედავ – ტრადიციის აღდგენის სურვილი – და რესენტიმენტი – ამბოხი სამერმისო გზების საძიებლად /ზ. შათირიშვილი, **Lib.ge, ქართული ლექსი ნაციონალიზმის ხანაში: 1859-1916 წწ./**.

სიმბოლიზმის თეორიულ დასაბუთებამდე /მორეასის „სიმბოლიზმის მანიფესტი“ დაბეჭდვამდე/ დიდი ხნით ადრე იყო გარდატეხა ფრანგულ პოეზიაში. მორეასის მანიფესტი 1886 წელს დაიბეჭდა, ხოლო 1857 წელს გამოვიდა ბოდლერის „ბოროტების ყვაივლები“, 1866 წელს კი – ვერლენის „სატურნის ლექსები“. ესე იგი

მანიფესტამდე სამი-ორი ათეული წლით ადრე სიმბოლისტური ძვრები უკვე არსებობს.

უფრო ადრე რომანტიკული ლირიკა განვითარდა საფრანგეთში, ქვეყანაში, რომელმაც 1789-1794 წლების ბურჟუაზიული რევოლუცია გადაიტანა. თავიანთ პოეზიას ქმნიან ალფრედ დე ვინი, ლამარტინი, სენტ-ბევი, ჰიუგო. პრესიმბოლისტური პოეზია შექმნეს პარნასელებმა: თეოფილ გოტიემ /1811-1872/, ლეკონტ დე ლილიმ /1818-1894/, ხოსე მარია ერედია, სიული პრიულომმა /1839-1907/.

რაც შეეხება სიმბოლისტურ პოეზიას, იგი იწყება შემდეგი სახელებით: შარლ ბოდლერი /1821-1867/, პოლ ვერლენი /1844-1896/, სტეფან მალარმე /1842-1898/, არტურ რემბო /1854- 1891/, ლოტრეამონი /1847- 1870/, ჟიულ ლაფორგი /1860-1887/. ისინი ქმნიდნენ სიმბოლისტური ესთეტიკით ბეჭედდასმულ პოეზიას, „მაგრამ საინტერესო და პარადოქსულ-კურიოზულ ვითარებას ქმნის ის გარემოება, რომ მათ წარმოადგენაც კი არ ჰქონიათ სიმბოლიზმზე, თავს სიმბოლისტებად არ მიიჩნევდნენ და ზოგიერთი მათგანი გარდაცვლილიც კი იყო, როცა ტერმინი „სიმბოლიზმი“ გაჩნდა /კაკაბაძე 2005 :304/.

ადამიანის ბუნების ამბივალენტური გაგება მოიტანა ფრანგულმა სიმბოლიზმმა. შარლ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ პირველივე ლექსში /“მკითხველს“/ ყურადღებას იპყრობს მესამე სტროფი, რომელშიც იკვეთება ნაწარმოების მთავარი სათქმელი /ძეზორციელი ცოდვებში ჩაფლულა, ფარულ საიამეს მისცემია მანკიერ ცისკვეშა სამხცევი/:

„ეს თვით სატანა ტრისმევისტი უძღერის ნანას
ჩვენს სულს, მოხიბლულს სასთუმალზე ბოროტებისა
და თვით ლითონი უმტკიცესი ჩვენი ნებისა
მთლად დაუდნია ამ სწავლულის უცნობ მანქანას.“

/ბოდლერი 2008 : 7/

„ბოროტების ყვავილები“, როგორც თვითონ ავტორი ამბობდა, მისი სიცოცხლის წიგნია. 1857 წლის 11 ივლისს იგი ანონსირებულია. ცენზურამ კრებული აკრძალა. „ფიგაროში“ იბეჭდება ბურდენის გვართ ხელმოწერილი კრიტიკული სტატია. ავორდა სკანდალი.

ბოდლერი ფიქრობს, რომ ადამიანი ბუნებით ცოდვიანია: „ბოდლერს სწამს ადამიანის ბუნებრივი ცოდვიანობა, ის პირველსაწყვი-

სი, წინაღუდგომელი ძალა, უფსკრულისაქენ რომ გეიბიძგებს და ეს უფსკრული იმდენადვე იზიდავს, რამდენადაც ზაფრავს“ /“**ბოროტების ყვაილების“ ბოლოსიტყვაობა, დ. აკრიანი/.**

1857 წლის გამოცემა აერთიანებს 100 ლექსს, რომლებშიც ჩანს ადამიანის სიღიადეცა და უბადრუკობაც, მოწყენილობა-მელანქოლიის მძიმე გამოცდილება, სულის წიაღში არსებული სისაძაგლენიც და მშვენიერებისკენ მარადიული სწრაფვაც. ადამიანის ორივე მხარე ჩანს, ავიცა და კარგიც. ფრაგმენტებში შიგადაშიგ სასოწარკვეთის ნოტებიც ისმის. „ბოროტების ყვაილებში“ ავტორის სული და გულია განივებული, მთელი მისი სიყვარული და სიძულვილი. ამ წიგნზე დღესაც აზრთა სხვაობაა. ერთნი მის სიღრმეში ქრისტიანულ ლირიკულ გმირს ხედავენ, მეორენი – სატანური უარყოფის ხიბლით – ცხოვრების უარყოფით აღფრთოვანდებიან. სენტ-ბევი ექსცენტრულ წიგნს უწოდებდა, ვერლენისთვის დიადი წიგნი იყო. ბოდლერმა გვაგრძნობინა ადამიანის სიღიადეცა და დაცემა-დაკინებაც. ცოდვა ამ ავტორისათვის ზნეობრივი გადაცლომა კი არ არის, არამედ ამსოფლიური ინტერესების მახეში გაბმის შედეგია.

მშვენიერებასაც ამბივალენტური განცდა მოაქვს ავტორისათვის:

„ან რა აზრი აქვს – ცით მოდიხარ თუ ჯოჯოხეთით,
მშვენიერებავ, საზარელო, ჩვილო ურჩხულო!

თუკი მაგ სახის, მაგ ღიმილის, მაგ ტერფთა ხედვით

ვხედავ უსაზღვროს, რას ვერ ვხსნი და რითაც ვსულდგმულობ!“

/„**ჰიშინი მშვენიერებას.“ თარგმნა დათო აკრიანმა/.**

პოეტმა სათანადო სულიერი გამოცდილება მიიღო და შემდეგ იწერება „ალბატროსი“: ცის მეფე – ალბატროსი – რა დიადია ზეცაში და რა საცოდავია ბრბოში, რადგანაც „მას სიარულში ხელს უშლიან ვეება ფრთები.“

ვერლენს განუმეორებელი მინორული ტონალობა ახასიათებს. ეს „სატურნის ლექსებში“ უკვე იგრძნობა. მის პოეტურ სახეს მწუხარე განწყობილებები გამოკვეთს. მისი ტაეპებიდან იღუმალის შეცნობაში ძალმიხდილის ხმა ისმის. ბოდლერთან სევდას ტრაგიკული გამოუვალობის ელფერი თუ დაჰკრავს /მისი ლირიკული გმირი ბოროტების მსხვერპლია. ავი ძალა ზოგან სახელდებულია ეშმაკად,

ზოგან – ანონიმურია/, ვერლენთან მას ლირიკული შეფერილობა აქვს, შორს არის აგრესიისაგან. მელანქოლიურ მსოფლგანცდას ამჟღავნებს ზოგადად მისი ლექსი:

„ძველი დროის სწავლულებს, თურმე, ასე სჯეროდათ,
და ეს იდუმალების არ გამოდის ჩეროდან,
რომ შეეძლოთ ზეცაში ბედისწერის დანახვა
და სულების შეცნობა ვარსკვლავების თანახმად.

/არაერთხელ გამზდარა ეს დაცინვის საგანი,
თუმცა, თავად დაცინვას არა აქვს გასაქანი,
რადგან ზშირად თვითონვე სასაცილოდ იქცევა/.

მათ კი, რომელთ ნიშნადაც ცით სატურნი ირწყვა,
ნეკრომანტთა ძვირფასი და ველური ღვთაება,
არასოდეს ელევათ ნაღველი და ვაება.“

/“ძველი დროის სწავლულებს“, თარგმნა ბაჩანა ჩაბრაძემ.

Lib.ge/

პოეზიის საზღვრების გაფართოების გადაწყვეტილებით, ვერლენი თითქოს აგრძელებს ბოდლერის პოეზიას: ემიჯნება მატერიალურ სამყაროს, მის ყურთასმენას სხვაგვარად ესმის შადრევნის ვერცხლისფერი ჩქაფუნე, ზაფხულის ღამის ყურთასმენის მომაჯადოებელი სიჩუმე. მკვეთრი ფერებით საესე პეიზაჟს ურჩევნია მიბნედილი, მკრთალი და რბილი ტონები. ასეთი გაფაქიზებული განცდიდან იბადება „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა!“ მიბნედილი ნიუანსები ფერებშიცა და ემოციებშიც ჰარმონიულად გადადის ურთიერთში, არ არის მკვეთრი შეჯახებანი.

ნატიფი ნაღველი მოაქვს პოლ ვერლენის პოეზიას. თუ ერთ ლექსს წარმოვიდგენთ მისი ლირიკის კრებით სახედ, აი ისიც:

ჩემს სულს აწვიმს

„ჩემად აწვიმს ქალაქს“

/არტურ რემბო/

რა უსიტყვო ნაღველს მალავს

სული, ჩემი მეუფე,

სულსაც აწვიმს, როგორც ქალაქს,

ანდა მის გარეუბნებს.

აწვიმს მიწას და სახურავს
და შრიალით ავივსე,
სევდა, სულში ჩასახული,
უკრავს წვიმის კლავიშზე.
ცხოვრობს სულით ეს ობლობა
ჩუმი წვიმის მეზობლად,
სულში ჩავჯდა ვით ობობა,
სევდის უმიზეზობა.
და მით უფრო არის მძაფრი
უმიზეზო ნაღველი,
არსაიდან რომ არაფრით
არის ნაკარნახევი.

პოეზიაში რეფორმატორობის სურვილით არტურ რემბო აგრძელებს ბოდლერისა და ვერლენის ცდებს. მისი ლირიკული გმირი შეგრძნების ყველა ორგანოთი მიყურადებულა სამყაროს იდუმალებას: ტკბება ცისფერი გათენებით, მდიდრდება მზის სხივების მოლაციცებით, მთელი სხეულით იღებს მარწყვისა და ყოლოს სურნელს, ნებივრობს საკუთარი შეგრძნებების სამყაროში.

რემბო დემატერიალიზაციის უარყოფით განსხვავდება ვერლენისაგან. მას საგნობრივი დეტალიზაცია ახასიათებს, მოქმედების ადგილს ყოველთვის აზუსტებს. მატერიალურად მძიმე და ტლანქ საგნებსა თუ სხეულებში არჩევს ჰაეროვან გამოსახულებებს. ისინი მოძრავნი, დინამიკურნი, ექსპრესიულები არიან, ერთიმეორეში გადაიღვრებიან, ქროლვას მიეცემიან. სტატიკური, უძრავი მატერიალური გარემო არ უყვარს პოეტს. აქვს პანთეისტური დამოკიდებულება სამყაროსთან, სავსე შორი ანტიკური მოგონებებით. მისი ლირიკული გმირი მეტწილად მოგზაურია, მოხეტიალე, რომელსაც არ უყვარს ერთ ლოკალურ ადგილს მიჯაჭვული ადამიანები. „მთვრალ ზომალდში“ ავტორი გვიჩვენებს კონკრეტულ და ცხად სურათებს: ველურ ინდიელებს მეზაგირენი ბომბებზე გაუკრავთ, გემი სავსეა ინგლისური ბამბისა და ფლამანდიური ჭირნახულის მზიდავებით. გემს საცობივით ათამაშებს ზვირთები. ათი ღამე ჭრაქის გულგრილი თვალი კრთის ზღვის სივრცეში. ლირიკულ გმირს და-

უოკებელი, გახლებული ქროლვის განცდა ეუფლება „მთვრალ
ოკეანეში“:

„თავისუფალი ცას იისფერ ნისლში ვხედავდი
და კედელივით მივარღვევდი და მივდიოდი,
ცა მეწამული მირონცხებულ მოლექსეთათვის
ლაჟვარდის დუჟით და მზის ხავსით იყო ღიადი.“

/'**მთვრალი ზომალდი**“, **Lib.ge**, მთარგმნელი გივი გვეგეჭკო-
რი/.

მალარმეს ვიზუალური, აკუსტიკური, გემოს შეგრძნებით
სავსე, კანთან შეხების ეფექტებით მდიდარი განცდით ეხსნება სამ-
ყარო. იგი სავსეა წყლის თეთრი ჭავლების მაქმანებით, ლილაგა-
რეული ცის სიქათქათით, ჰორიზონტის მიუწვდომელი ლაჟვარდე-
ბით, აციმციმებული მდინარეებით, შემოდგომის ქარვისფერით, მზის
თმების ოქროთი... მისი მგრძნობელობა გამძაფრებელია. ორსახოვა-
ნი სამყარო ჩანს „ფანჯრებში“. ლირიკული გმირი ავადმყოფია, სა-
სიკვდილოდ განწირული. მის მზერას იპყრობს ფანჯარა და იქით
კი – გასხივოსნებული ცა. აქ მას ეხსნება მეორე სამყარო. ირეა-
ლურ რაობას ეძებს ხილულთან შეურიგებელი პოეტი. ტირილის,
აცრემლების მოტივი არსებობს მალარმესთან. რეალურით იმედგაც-
რუება წარმოშობს სიკვდილისა და თვითმკვლელობის თემასაც.
პოეტის თვალი ხედავს, რომ სილამაზიდან ამოდის სიკვდილი. მი-
წიერი ყოფის სილამაზეს განასახიერებენ იასამნები, გიაცინტები,
გლადიოლუსები და ამიტომაც თავიანთ არსებაში აერთიანებენ სიკ-
ვდილს. მალარმეს ლირიკული გმირის იმედგაცრუების ერთ-ერთი
ასპექტი ვლინდება სიცარიელის განცდაში /**ობლომიევსკი 1973 :**
89-269/. რეალური სამყაროს უარყოფა ჩანს ნაწარმოებებში:
„ფანჯრები“, „ლაჟვარდი“, „სევდა“, ეკლოგში „ფანჯის ნაშუადღე-
ვის დასვენება“.

ციისფერყანწელები ასპარეზზე გამოსვლისთანავე დაინტერეს-
დნენ ფრანგი სიმბოლისტებით, შემოქმედებითად აითვისეს მათი
პოეტიკა, სცადეს მათი ნაწარმოებების თარგმნა. ისინი სავსენი იყ-
ვნენ ფრანგული შთაბეჭდილებებით. ვალერიან გაფრინდაშვილმა
თარგმნა ბოდლერის „პარიზის ოცნება“, პაოლო იაშვილმა – „სა-
ლამოს ჰარმონია“, ტიცინ ტაბიძემ – „ალბატროსი“. ასევე არტურ
რემბოს „მთვრალი ზომალდი“ ითარგმნა პაოლო იაშვილის მიერ,

ხოლო სტეფან მალარმეს „ფაენის შუადღე“ საკუთარი თარგმანით ვალერიან გაფრინდაშვილმა წარუდგინა ქართველ მკითხველს. მალარმეს ქმნილებებს თარგმნიდნენ შალვა აფხაიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, სანდრო ცირეკიძე.

XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ პოეზიას ჰყავს ორგზის რეფორმატორი პოეტი, რომელმაც ევროპული მიღწევები ტრადიციას შეუხამა და ორიგინალური, განუმეორებელი ლირიკა აჩუქა არა მხოლოდ ქართველ მკითხველს.

გალაკტიონ ტაბიძის საარქივო გამოცემა, რომელიც ავტორისავე სურვილისა და ნაოცნებარის გათვალისწინებით, ოცდახუთ წიგნად გამოიცა, პირველ ტომში გვთავაზობს 1905-14 წლებში დაწერილ ლექსებს. ცალკე შეიძლება დაკვირვება 1905-08 წლების ლექსებზე. მართალია, ამ ეტაპზე შექმნილი ლექსები ვერ გვაგრძნობინებს, რომ პოეზია შინაგანად განახლდა და ახალი ეპოქის შესატყვისი უღერადობა შეიძინა, მაგრამ ერთი რამ ცხადი ხდება: უკვე გაისმა გალაკტიონის ხმა. ქართველ მკითხველს ეს დრო არ უნდა გამოეპაროს.

მართალია, გამოითქვა მოსაზრება, რომ „1905 წლიდან „მე და ლამემდე“ გამოქვეყნებულ ლექსებს პირობითად თუ შეიძლება ეწოდოს პოეზია. ამ ლექსებში მხოლოდ ემბრიონული ელემენტების სახით არის მიმოფანტული მისი ტალანტისთვის ნიშანდობლივი სიტყვიერი და ფრაზობრივი მიმოქცევები...“ /**ჩხენკელი 2005 : 21/.**

მიუხედავად იმისა, რომ 1908 წლიდან ისე არ მქუხარებს გალაკტიონის სახელი, როგორც შეიდიოდე წელიწადში გაიჟღერებს, მაინც ცხადია, რომ ჩვენს პოეზიაში ისმის ახალი ხმა, რომელიც წლიდან წლამდე ძალმოსილებას იძენს და ქართული ლექსის ფერისცვალების მოლოდინს ქმნის. ამიტომ გასაზიარებელია მოსაზრება: „გ. ტაბიძის პოეტური ბიოგრაფია 1908 წლიდან იწყება „ჩვენს კვალს“ და „ამირანში“ გამოქვეყნებული პირველი ლექსებით“ /**ნიკოლეიშვილი 2002 : 218/.** ამავე თარიღის მნიშვნელობაზე მიუთითებს ა. ხინთიბიძე: „ლექსში „წიწამურში რომ მოჰკლეს ილია“ გალაკტიონმა ახალი ხელოვნების დაწყების კონკრეტულ თარიღზე მიუთითა, „დადგა ცხრაას რვა“/**ხინთიბიძე 2012 : 11/.**

1905 წლიდან 1908 წლამდე თითქოს ხმას იწმენდს გალაკ-
ტონი. ლექსში „ვჭეკოთ მედგრად“ /**ტაბიძე 2005 : 55/** ამბობს:

„უნდა ვძლიოთ ეს სიბნელი
და მოთმენა უხუცესი,
იგი მეფე, შემამულე,
ის ბანკირი და ხუცესი“.

„მოთმენა უხუცესი“ – ეს სიტყვათშეხამება პოეტურ პოტენ-
ციას გვაგრძნობინებს და რითმის წყვილი „უხუცესი-ხუცესი“ მიგ-
ვახვედრებს, რომ ეფფონიის მოძავალ დიდოსტატს ვკითხულობდეთ
იქნებ.

1907 წლით დათარიღებული „აღარა გვყავს ილია“ იდეუ-
რად ნათელი, მაგრამ ესთეტიკური თვალსაზრისით უფერული,
სუსტი ლექსია.

„შავი ღრუბელი“ /1908 წ., უ. „ჩვენი კვალი“, №19/
„მთვარე კაშკაშებს“ /1908 წ., გაზ. „ამირანი“, №169/
„როცა ბუღბული“ /1908 წ., უ. „საქართველო“, №11/.

პოეტი ძალას იკრებს. ეს ადრინდელი ლექსები ნეორომანტი-
კული განწყობილებით მკვიდრდება მკითხველის ცნობიერებაში.
ელეგიური შეფერილობა, რომანტიზებული ბუნება იპყრობს მკით-
ხველს. „გალაკტიონ ტაბიძე იყო ერთ-ერთი იმ ახალგაზრდა პო-
ეტთაგანი, რომლის სახელთან დაკავშირებულია XX საუკუნის და-
საწყისის ქართულ პოეზიაში ნეორომანტიკული მიმართულების აღ-
მოცენება“ /**ასათიანი 2005 : 247**. ამ პერიოდში „გალაკტიონის
პოეზიაში ფუნქციონირებს კლასიკური რომანტიკული მოდელი პი-
როვნებისა და ბუნების შინაგანი თანხმიერებისა“ /**ღლიაშვილი 2005
: 352/**. უხეში და მაღალ სულიერებას მოკლებული სინამდვილე
შინაგანად ტანჯავს პოეტს. იბადება იდეალურ სამყაროში გაღწე-
ვის სურვილი.

პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ 1912 წელს გალაკტიონი
წერს ნაშრომს „სიმბოლიზმი უცხო და ქართულ პოეზიაში“ და აქ
იგი უარყოფს სიმბოლისტიების პოეტიკას. გაივლის ორიოდე წელი
და რასაც თეორიულად უარყოფდა, მძლავრად მკვიდრდება მის ნა-
წარმოებებში.

ამ თვალსაზრისით, 1915 წელი /დასახელებული თარიღის
მნიშვნელობის გააზრებაში ვერ ვიქნებით ორიგინალური/ ნამდვი-

ლად გარდატეხის წლად არის მისაჩნვეი მისთვის, რადგანაც ერთბაშად დიდძალი ლალ-მარგალიტი დაახვავა: „ლურჯა ცხენები“, „მერი“, „ატმის ყვავილები“, „ალკები თოვლში“, „ვერხვები“, „ედგარი მესამედ“, „მარმარილო“, „შერიგება“, „მთაწმინდის მთვარე“, „იერი“ და სხვ. ამას მოჰყვა 1916 წელს შექმნილი „თოვლი“, „ვინ არის ეს ქალი?“ „შემოდგომის ფრაგმენტი“, „დომინო“, „საუბარი ედგარზე“, „ჭარხალი“, „არწივებს ჩასძინებოდათ“... აშკარაა, რომ განახლებული პოეზია მოდერნიზმს შემოჰყვა საქართველოში. „ახალი პოეზია ჩვენში მოდერნიზმის სახით მოდის“/იოსელიანი 2005 : 237/. ახალი ჟღერადობა, ახალი რიტმები სხვაგვარად წვრთნის მკითხველის ყურთასმენას. ჩნდება „ისეთივე სირბილე და რიტმთა გრძნეულება, როგორც შოპენის მუსიკაში“/იოსელიანი 2005 : 238/.

გალაკტიონმა ამოიცნო ეპოქის სულისკვეთება და სათანადო პოეტური ფორმაც გამოძებნა მის გამოსახატავად. პოეტის დახვეწილი ტაეები ავტორისავე უფაქიზეს შინაგან ნატურას ავლენს, ამიტომ სავსებით გასაზიარებელია გ. გაჩეჩილაძის სიტყვები: „პირადად მე არასოდეს შემხვედრია გალაკტიონის ლირიკაში გამოკვეთილ პიროვნებაზე უფრო დახვეწილი, ელეგანტური, ჯენტლმენური და უფრო კეთილშობილი სახე, არ შემხვედრია ქართველი კაცის ჭირისა და ღზინის ასე გულწრფელად და მოხდენილად მატარებელი ადამიანი“/გაჩეჩილაძე 1986 : 263/. /გაჩეჩილაძე გ., სულიერი გამოცდილების სამყაროში“, თბ., 1981/.

გალაკტიონის მეორე კრებულიდან /“არტისტული ყვავილები“/მძაფრ სახესღებულბოს რეფორმისტული ტენდენციები. ეს არის მისი პირველი სალექსო რეფორმის პერიოდი. პირობითად, როგორც მიღებულია, ის 1915-1927 წლებს მოიცავს.

1919 წელი და „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“, კრებული, რომელსაც ოთხი ცნობილი ფრანგი სიმბოლისტის ციტატები უძღვის ეპიგრაფად: შარლ ბოდლერის /მოულოდნელი მომხიბლაობა სამკაულისა – ვარდისფერის და შავის, / თეოფილ გოტიეს /„ცისფერი ქალწული ნაკადულის გრილ ნაპირზე“, პოლ ვერლენის /„ჩამავალ მზეთა მელანქოლია“/ და ანრი რენიეს /„...და ვარდები მეტად ტანმადალი“. ეს ფაქტი იმთავითვე ქვეტექსტად

გულისხმობს ფრანგული სიმბოლიზმის აღიარებას, ფრანგული პოეზიით ავსებას, მის თაყვანისცემას.

სიმბოლიზმი, მოგეხსენებათ, ანტიმიმეტურია თავისი ბუნებით. ის არ ქმნის ნამდვილობის ილუზიას; ინტუიციის გზით ხილული სინამდვილის მიღმა, საგნობრივად არსებულს იქით წვდება იდუმალებით მოცულს და მინიშნებებითა თუ სიმბოლოებით გამოხატავს.

სიმბოლიზმი რამდენადმე უარყოფს გონებას. მისი გამოსახვის საგანი ირეალური, ტრანსცენდენტური სინამდვილეა. ჩნდება მისტიკური ტენდენციები. მზერა გადაინაცვლებს ირაციონალურ და ფსიქიკურ სფეროებში.

სიმბოლიზმი მიმართავს სინამდვილის მკვეთრ დეფორმაციებსაც. სიმბოლოდ მოხმობილი საგანი საკუთარ თავს კი არ წარმოადგენს, არამედ იგი იდუმალების, საგნობრიობისგან დაცლის, მრავალმნიშვნელოვნების ნიშანია. საგნები მატერიალურობას, ნივთიერ სახეს კარგავენ და მკითხველი მოუხელთებელი ვითარების ხვეულებში იწყებს მოგზაურობას. სიმბოლისტურ ხელოვნებას ეზოტერულობისა და ელიტარულობის ელფერი აქვს. სიმბოლისტი მანიპულირებს სიტყვების მაგიური თვისებებით და ნიუანსებით ცდილობს უთქმელის გამოხმობას. სიმბოლისტებთან ჩნდება იდეა საკრალური ენისა. ის მრავალთათვის მიუწვდომელი, არსის გამოხატველი სიტყვებისაგან შედგება და განსხვავდება ყოფით-საკომუნიკაციო ენისგან. მათ სწამთ პოეზიის წმინდა ენა, მატერიალურ მნიშვნელობათაგან განწმენდილი. „ცისფერყანწელები გაცვეთილ სიტყვებს პირვანდელ სინელლეს უბრუნებდნენ, ხშირად ბუნდოვან სიტყვათკავშირებს ისინი პოეზიის არისტოკრატიულობის დამადასტურებლად მიიჩნევდნენ. სანდრო ცირეკიდის აზრით, კარგ პოეტს შეიძლება მხოლოდ ერთი მკითხველი აღმოაჩნდეს და რომ პოეზია არის კონუსი, რომლის მწვერვალზე მხოლოდ ერთეულები ადიან“/ჯალიაშვილი, blogspoot.com/.

გალაკტიონთან ჩნდება ამგვარი სინტაგმები: „ივლისისფერი ყინვა“. მკვლევარმა თ. დოიაშვილმა საგანებოდ იკვლია ამგვარი სიტყვათშეხამებები. მისი დაკვირვებით, სინესთეზურ ხელოვნებაში „ი“ ხმოვანი, რომელიც აქ დომინანტურია, ცისფერის აღმნიშვნელია. სახის ტრანსფორმირება სინესთეზით არის მოტივირებული.

მაგრამ სინესთეზია სუბიექტურია. ეპითეტი „ცისფერი“ ეთვისება „ყინვის“ ფეროვნებას. ლოგიკურ-ემოციურად გამართლებულია მსაზღვრელ-საზღვრულის ასეთი დაკავშირება. თან აქ მნიშვნელობა აქვს სმენით ფაქტორსაც. ორივე სიტყვა „ი“ ტონალობაზეა აგებული/„დაათრობს მთვარე თოვლიან ალევებს / ივლისისფერი ყინვის თასებით“. „ვლ“ და „ლვ“ ბგერათკომპლექსით იქმნება მუსიკალური გადასვლა, სიტყვათა შინაგანი ჟღერადობა. ავტორისთვის რეალურ კავშირ-ურთიერთობათა კოპირება კი არ არის მთავარი, არამედ ირეალურზე მინიშნება. „ივლისისფერი“- აქ მდგრადი ლექსიკური მნიშვნელობის ნაცვლად წინა პლანზეა ლექსიკური შეფერილობა და ასოციაციები. ივლისისფერს „ივლისთან“ დაკავშირებული წარმოდგენებით დისონანსი შეაქვს ფრაზის სემანტიკაში, ხოლო „ყინვასთან“ დაკავშირებით ალოგიზმს ქმნის, რომლის ახსნაც შესაძლებელია სიმბოლისტური პოეტიკის ფარგლებში. შეუსაბამობანი ქმნის განწყობილებას, მინიშნების საშუალებას. „ივლისისფერი ყინვა“ კატაქრეზის ნიმუშია. განზრახ საზგასმული შეუსაბამობით იქმნება ირაციონალურობის, ზერეალობის შთაბეჭდილება. მოვლენათა გასაიდუმლოების ხელოვნებაში დაოსტატებას აღწევს გალაკტიონი /**დოიაშვილი 2005 :339-343-45/**.

გალაკტიონი ერთმანეთს უხამებს ჩვეულებრივ შეუთვისებელ სიტყვებს; ერთსა და იმავე საგნებს სხვადასხვა შეფერილობას აძლევს განწყობილების მიხედვით; მასთან მოქმედებამაც კი შეიძლება ფერის თვისება შეიძინოს /“ლურჯი ტრიალით ბრუნავდნენ მთები“/; ფერი შეიძლება მიემართებოდეს სიტყვასაც /“იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს“/. გალაკტიონთან შთავონებით სავსე ცხოვრება გამოხატულია ფერით /“ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია“/; ჩვეულებრივ ლექსიკურ ერთეულში ვერ ეტევა ავტორის გულისთქმა და ქმნის ახალ სიტყვას /თვითონ მდინარეც და ღუმელიც გაღეჩაქლება“/...

თუ გალაკტიონის პირველ წიგნში 120 ლექსი 10 საზომითაა დაწერილი, მეორე კრებულში მეტრული თვალსაზრისით მეტი მრავალფეროვნებაა. აქ 86 ლექსი 19 საზომითაა შესრულებული. პოეტს აქვს ვერსიფიკაციული აღმოჩენები. თუ პირველ კრებულში ჰეტერომეტრიკა აქა-იქ გაიეღებოდა, მეორეში მას უკვე კანონიზებული სახე აქვს /“დომინო“ ხუთი საზომითაა დაწერილი/.

მდიდრდება პოეტის პალიტრა გართიმვის ხერხების მრავალფეროვნების თვალსაზრისით /ჯვარედინი, წყვილადი, სამმაგი, რკალური, ინტერვალური.../ მას აქვს იმდენად დახვეწილი, ზუსტი რითმა, რომ თავადვე უჩნდება სურვილი მისი ეფონიური განახლებისა. მკვიდრდება ასონანსური რითმები /ბოლოკიდურ ბგერათა მონაცვლეობით/, კონსონანსური /პოეზია-პოეზია/; აქვს დისონანსური რითმაც /დალანდი – მანდილი/. ეფონიურად გადახალისდა ქართული ლექსი. გალაკტიონთან რითმამ შეითვისა ახალი თვისება – პოლიფონიურობა.

შეუძლებელია დაიწეროს ნარკვევი ცისფერყანწვლებზე და არ გავიხსენოთ გრიგოლ რობაქიძე, რომელმაც 1908-1911 წლებიდან თავისი ლექციებით დიდი პოპულარობა მოიპოვა. იგი აღმოჩნდა დასავლური ორიენტაციის ისეთი მოაზროვნეების შემკვიდრე, როგორებიც იყვნენ კიტა აბაშიძე და არჩილ ჯორჯაძე, „ამ დიდებული ტრიადის უძრწვესი წევრი“/ავალიანი 2006: 105/. ლექციებმა ცხადყო მისი ფართო თვალსაწიერი, პოლემისტის ნიჭი, ნოვატორული სულისკვეთება. ამიტომაც აღიარა ახალმა თაობამ ეს ადამიანი რეფორმატორად. მან თავისი ლიტერატურულ-კრიტიკული მოღვაწეობით ეს აზრი უფრო განამტკიცა. არ არის შემთხვევითი, რომ ტიცინამა წერილში „ცისფერი ყანწვებით“ სიმბოლიზმის უპირველეს მესაძირკველად გრიგოლ რობაქიძე გამოაცხადა /“სიმბოლიზმი ჩვენში შემოიტანა გრიგოლ რობაქიძემ“/.

ამ თაობაში ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურა პაოლო იაშვილი გახლდათ, „პირველთქმის“ ავტორი, დარიანული ლექსების გამო კრიტიკის ობიექტად ქცეული და თავისი საპროგრამო ლექსით /“პაოლო იაშვილს მომეწყინა ყვითელი დანტე“/ ხმაურის შუაგულში მდგარი. სწორედ მისი დაუოკებელი ტემპერამენტი და პარიზიდან გამოყოლილი მეამბოხე სული განაპირობებდა თანამოკალმეთა წრეგადასულ ეპატაჟებს. გრიგოლ რობაქიძე არ იზიარებდა წარსულის უარყოფის პათოსს. იგი გაწონასწორებული პიროვნება გახლდათ და ცისფერყანწვლთა სკანდალურ გამოსვლებში არ მონაწილეობდა. არ იქნება ზედმეტი, აქვე რომ გავიხსენოთ ნონა კუპრეიშვილის მიერ მიკვლეული ვახტანგ კოტეტიშვილის წერილის /“1922 წლის ქართული მწერლობის მიმოხილვა“/ ფრაგმენტი, რომელიც რობაქიძეს ეხება. იგი აქ მიჩნეულია ქართული კულტურ-

რის ახალი სტილის შემქმნელად. მას უწოდებენ წინასწარმეტყველს, რომელიც წარმართავს პოეზიის კომპასის ბრუნვას /**კუპრე-იშვილი 2003 : 64/**. ხოლო პაოლო თარგმნიდა ბოდლერის „მთერალ ხომალდს“, ბალმონტის ლექსებს, რემბოსა და ვერპარნის ნაწარმოებებს. თარგმანებშიც და ორიგინალურ ლირიკაშიც ძირითადად მიმართავს ათ და თოთხმეტმარცვლიან საზომებს /**ენუქიძე 2012 : 104/**.

პაოლოს, თანამოკალმებთან ერთად, შემოაქვს ევროპული მყარი სალექსო ფორმები: სონეტი, ტრიოლეტი. ტრიოლეტი რვატაეპიანი ლექსია, რომელშიც I, IV და VII ტაეპები მეორდება. ამგვარ ლექსს სწორედ ტაეპის სამგზის გამეორების გამო ეწოდა ტრიოლეტი. ქართულ სინამდვილეში ვ. გაფრინდაშვილის „ვარ მოწყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა“ იქცა ტრიოლეტის ნიმუშად.

ტრიოლეტი იზოსილაბური ფორმაა, მეტწილად 14-მარცვლიანი ტაეპებით იწერება. ირითმება შემდეგი წესით: abaaabab. პაოლო იაშვილი „მეფის ქორწილში“ ოთხ ტრიოლეტს აერთიანებს. ტრიოლეტებს წერდნენ კოლაუ ნადირაძე, შალვა კარმელი, შალვა აფხაიძე /**ბალავაძე 2012 : 210-217/**. იწერება ტერცინა. ეს ფორმაც XX საუკუნეში დაძვინდრა ჩვენთან. გალაკტიონი წერს ტერცინას „აივანზე“. იქმნება ოქტავის ქართული ვარიანტი, რომელიც გალაკტიონთან აღმოაჩინეს გრიგოლ რობაქიძემ და აკაკი ხინთიბიძემ. ხინთიბიძემ მას უწოდა „გალაკტიონის სტროფი“, ხოლო გრ. რობაქიძემ ეს ფორმა მონათლა როგორც „გალაკტიონური“. კლასიკური ოქტავის გართიმვის სქემაა: abababcc, ხოლო გალაკტიონურში გართიმვის სისტემა ასეთია: ababcccb. განსაკუთრებით პოპულარული აღმოჩნდა სონეტი, მაგრამ ცისფერყანწელები კანონიკურ ფორმას არ იცავენ და იწერება კოჭლი სონეტი, უკუღმა სონეტი, სონეტი, რომელსაც ტაეპი აკლია და ასე შემდეგ. ყველაზე ახალგაზრდა ცისფერყანწელმა შალვა კარმელმა დაწერა ლექსი „მკვლელობა სონეტში“, მაგრამ ეს ლექსი სონეტი არ არის, იგი 16 ტაეპისაგან შედგება /და არა 14 ტაეპისაგან/. ავტორმა სონეტის კანონიკა იცოდა. აბა რა ლიტერატურული მანევრი იყო ეს? ნინო გოგიაშვილი ფიქრობს, რომ ეს იყო ირიბი მინიშნება: „როგორც ეს ლექსი არ არის სონეტი, ასევე არ შეიძლება მოხდეს

სუიციდის პრეცედენტი რეალობაში ავტორის მიერ. შალვა კარმელი მხოლოდ და მხოლოდ ლექსში ახდენს იმ ქვეცნობიერი სურვილის ტრანსფორმაციას...“/გოგიაშვილი 2012 : 92/ საინტერესო მოსაზრებაა. მით უფრო, რომ სიკვდილის ფენომენშიც სიმბოლისტებს ესთეტიკური გაგება შეჰქონდათ.

ციცფერყანწელთა ისეთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი, როგორცაა ტიცინ ტაბიძე, თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების განმავლობაში ლიტერატურულ სკოლებსაც კი იცვლიდა და ერთ პერიოდში დადაისტადაც გამოაცხადა თავი; „მართლა მზიბლავდა მე ერთ დროს „დადა“ /“ნუ გაიკვირვებ“, ტაბიძე 1985 : 101/.

განუმეორებელი პოეზია შექმნეს სიმბოლისტებმა, რომელთათვისაც ეს „მიღმური“, ირაციონალური, ადამიანის გონით ძლივს მოსახელთებელი, მაგრამ ინტუიციით მისაწვდომი სამყარო გაცილებით რეალური იყო, გაცილებით ნამდვილი და ღირებული, ვიდრე მატერიალური სინამდვილე, რეალობა. ლეთაებრივი სიბრძნე მათთვის ირგვლივ იდუმალი მინიშნებით ისმოდა, იგრძნობოდა იდეათა სამყაროს გამონაკრთობი. სიმბოლისტები ამ გამონაკრთობებში ეძებენ და პოულობენ თავიანთ საძებარს. ამიტომაც სურდა ვერლენს, თავის „უსიტყვო რომანსებში“ მუსიკა ვერბალურ ელემენტზე აღმატებული ყოფილიყო; ამიტომაც შექმნა გალაკტიონმა თავისი ვერსიფიკაციულად სრულყოფილი პოეტური გრძნეულებანი; ამგვარი გამართლება აქვს რემბოს „ხმოვნებს“... სიმბოლისტური პოეზია, ფრანგულიცა და ქართულიც, ნამდვილად იყო ულამაზესი პოეტური გარღვევა მოძველებულ კლასიკურ წრებრუნვაში.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. ავალიანი 2006: ავალიანი ლ., პოეტები და „წინასწარმეტყველი“, ზოგი რამ ცისფერყანწელებსა და გრიგოლ რობაქიძეზე, ლიტერატურული ძიებანი, 2006, XXVII.
2. ასათიანი 2005: ასათიანი გ., გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა, ოცდახუთტომეულის წიგნი №2, თბ., ლიტერატურის მატიანე, 2005 წ.
3. ბალავაძე 2012: ბალავაძე ნ., ტრიოლეტი „ცისფერყანწელებთან“, კრებულში „ედვენება ცისფერყანწელთა ხსოვნას“, ლიტინსტიტუტი, თბ., 2012 წ.
4. ბოდლერი 2008: ბოდლერი შ., „ბოროტების ყვავილები“, თარგმნა დათო აკრიანმა, თბ., 2008 წ.
5. გაჩეჩილაძე 1981: გაჩეჩილაძე გ., სულიერი გამოცდილების სამყაროში“, თბ., 1981.
6. გოგიაშვილი 2012: გოგიაშვილი ნ., ერთი ლექსის ანალიზი, კრებულში: „ედვენება ცისფერყანწელთა ხსოვნას“, ლიტინსტიტუტი, 2012 წ.
7. დოიაშვილი 2005: დოიაშვილი თ., საარქივო ოცდახუთტომეულის წიგნი №1, თბ., ლიტერატურის მატიანე, 2005 წ.
8. დოიაშვილი 2005: დოიაშვილი თ., „ივლისისფერი ყინვის თასებით“, ოცდახუთტომეულის წიგნი №2, თბ., ლიტერატურის მატიანე, 2005 წ.
9. ენუქიძე 2012: ენუქიძე ქ., პაოლო იაშვილის თარგმანები, კრებულში: ედვენება ცისფერყანწელების ხსოვნას, ლიტინსტიტუტი, თბ., 2012 წ.
10. იოსელიანი 2005: იოსელიანი ი., გენიალური გალაკტიონი, საარქივო ოცდახუთტომეულის მეორე წიგნი, ლიტერატურის მატიანე, 2005 წ.
11. კაკაბაძე 2005: კაკაბაძე ნ., სიმბოლიზმი და გალაკტიონი, ოცდახუთტომეულის ტ. №2. ლიტერატურის მატიანე, თბ., 2005 წ.
12. კუპრეიშვილი 2003: კუპრეიშვილი ნ., ლიტერატურული მედალიონი – გრიგოლ რობაქიძე, კრებულში: თეთრ სიამაყეს ვაქანდაკებ შენი დიდებით, თბ., 2003 წ.

13. ნიკოლეიშვილი 2002: ნიკოლეიშვილი ა., გალაკტიონ ტაბიძე, წიგნში „XX საუკუნის ქართული მწერლობა“, ქუთაისი, 2002 წ.
14. ობლომიევსკი 1973: ობლომიევსკი დ., ფრანგული სიმბოლიზმი, მოსკოვი, 1973 წ. /რუსულ ენაზე/.
15. სიგუა 2008: სიგუა ს., მოდერნიზმი, თბ., „მწერლის გაზეთი“, 2008 წ.
16. ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ., ოცდახუთტომეულის №1 წიგნი, თბ., ლიტერატურის მატიანე, 2005 წ.
17. ტაბიძე 1985: ტაბიძე ტ., ლექსები, პოემები, პროზა, წერილები. თბ., „მერანი“, 1985 წ.
18. ზ. შათირიშვილი, Lib.ge, „Artყეავილების შემდეგ“.
19. ზ. შათირიშვილი, Lib.ge, „ქართული ლექსი ნაციონალიზმის ხანაში: 1859-1916 წწ.“
20. ჩხენკელი 2005: ჩხენკელი თ., გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია, საარქივო ოცდახუთტომეულის პირველი ტომი, ლიტერატურის მატიანე, თბ., 2005 წ.
21. ხინთიბიძე 2012: ხინთიბიძე ა., გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები?! ლექსმცოდნეობის მეექვსე სამეცნიერო სესიის მასალები, თბ., ლიტინსტიტუტი, 2012 წ.
22. ჯალიაშვილი მ., ქართული პოეზიის დენდები – ცისფერყანწელები. www.maia.jaliashvili.blogspot.com.

**ტიმონიკური ციზილიზაციის ალტერნატიული დისკუსიო
მოღვეინისტულ ორმანში**

(ჯეიმს ჯოისის „ულისეს“ და კ. გამსახურდიას „დიონისოს
ლიმილის“ მიხედვით)

შენსავალი

მოღვეინისტული ლიტერატურა, ისევე როგორც ზოგადად ხელოვნება, ფიზიკური და სოციალური ყოფიერების ალტერნატიული ველის შექმნას ემსახურება. ხელოვნებისა და ლიტერატურის ამგვარი დანიშნულება განსაზღვრული და სისტემატიზებულია ლიტერატურის თეორიის მესაძირკვლეთა ტექსტებში (იხ. ბაძვის კატეგორია პლატონისა და არისტოტელეს მიხედვით – **რატანი, თხრობა... 2012 : 151; კოპლატაძე 1986**). იგივე ითქმის კულტურის ცნებასთან დაკავშირებითაც, რომლის განმარტებაც მოცემული აქვთ იოჰან ჰოინინგასა და ლეო ფრობენიუსს (**ბიგანიშვილი 2010 : 296**). შესაბამისად, ნებისმიერი ლიტერატურის, როგორც ფიზიკური ყოფიერების, ალტერნატივის ინტერპრეტირება, განხილვა, კრიტიკული თვალთ შეფასება შეუძლებელია ადეკვატური ისტორიული ვითარების და ეპოქის ერთიანი კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე.

აქედან გამომდინარე, ფიზიკური ყოფიერების მიმართ ალტერნატიულობა—თანაფარდობა (**ტინიანოვი 2005 : 567**) იმპლიციტურადაა ხელოვნებისა და ლიტერატურის თვისება, თუმცა მაინც შესაძლებელია ამ კატეგორიის საპირისპირო ვექტორებით მოღუღირება. კერძოდ, ფიზიკური და სოციალური ყოფიერების ალტერნატიულობა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მასთან დაპირისპირებითა და ანტაგონიზმით გამორჩეულ მოქმედებას, პირიქით, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიაში ბევრია იმის მაგალითი, როცა შემოქმედი ფიზიკურ-სოციალურ რეალობას თუ დომინანტურ კულტურულ დისკურსს ჰარმონიულად, სინქრონულად აღიქვამს და ასეთივე ფორმითა და შინაარსით სთავაზობს ამის შემოქმედებით ასახვას ხელოვნებისა თუ ლიტერატურის ამა თუ იმ რეკიპიენტს, რაც, შესაბამისად, ფიზიკური და სოციალური ყოფიერებისა და კულტურის დომინანტურ დისკურსთან დაპირისპირების, ანტაგონიზმის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს, რადგან ეს ავტორს მიზნად არ დაუსახავს.

აქედან გამომდინარე, ალტერნატიულობის ეს მოდული პირობითად დადებითი ვექტორით შეგვიძლია განვსაზღვროთ, სადაც სიტყვა „დადებითი“ მხოლოდ იმას აღნიშნავს, რომ ავტორის ფიზიკური და სოციალური ყოფიერების მიმართ ალტერნატიულობა მასთან დაპირისპირებითა და კულტურის დომინანტური დისკურსის მიმართ ანტაგონიზმით არ განისაზღვრება. ბუნებრივია, ალტერნატიულობის უარყოფითი მოდული სწორედ ფიზიკური და სოციალური ყოფიერებისა და ეპოქის, კონკრეტული კულტურის დომინანტური დისკურსის მიმართ დაპირისპირებითა და ანტაგონიზმითაა გამორჩეული. სწორედ ამ კატეგორიას მიეკუთვნება მოდერნისტული რომანი, რომელიც მეოცე საუკუნის დასაწყისში დასავლეთსა და აღმოსავლეთევროპულ კულტურულ სივრცეში ჩამოყალიბდა, როგორც ტექნიკური ცივილიზაციის წინააღმდეგ მიმართული კონტრავრესიული დისკურსი.

ეროვნული და სუბიექტური ინტერესებიდან გამომდინარე, აღმოსავლეთევროპული მოდერნისტული რომანის ნიმუშად კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ ვარჩიეთ, ხოლო დასავლეთის მოდერნისტული ლიტერატურის „სივრციდან“ – ჯეიმს ჯოისის „ულისე“.

ალტერნატიული შემოქმედებითი მეთოდის აპტუალობა

(თავისუფალი ასოციაციები, სომნამბულის იმიტირება, ლოტოსის ეფექტი)

მოდერნისტული რომანი XX საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთსა და აღმოსავლეთევროპულ კულტურულ სივრცეში ტექნიკური ცივილიზაციის ალტერნატიული დისკურსის ერთ-ერთ მყარად დეტერმინებულ გამოხატულებად იქცა. აპოლონური და ფაუსტური კულტურების საპირისპიროდ და მათ მომდევნოდ, მოდერნისტული ეპოქის „ტექნიკური ცივილიზაციის“, როგორც ტერმინისა და ვრცელი შინაარსის, განსაზღვრის პროცესში ოსვალდ შპენგლერი გვთავაზობს ტიპობრივი ანტილირებულებების – „ფული“ და

„მანქანა“ – და მათი გავლენით შექმნილი ეკონომიკური ყოფიერების მითის სისტემატიზებულ-თეორიულ განმარტებას. შპენგლერის აზრით, ზემოხსენებულ ანტილირიკებულეებს აქვს ქვეკატეგორიები: „კაპიტალი“, „ღირებულება“, „ფასი“, „ქონება“ (შპენგლერი 1999 : 618). კულტურასა და ყოფიერებაში კი მათი კულმინაციური კონსისტენცია ასეთ შედეგს იწვევს: სიმართლე და ჭეშმარიტება იცვლება ფაქტებითა და ფაქტებს შორის მიზეზშედეგობრივი კავშირით, ხოლო არსებობის (და არა სიცოცხლის) ორ წარმართველ, განმსაზღვრელ მიმართულებას ეკონომიკა და პოლიტიკა წარმოადგენს (შპენგლერი 1999 : 620, 621). ამიტომ შედეგიც შესატყვისია: „არსებობს ორი ძირითადი მიზანი: გამოკვება და ბრძოლა, რაც სიკვდილთან სიცოცხლის ორივე ფორმის სხვადასხვაგვარ მიმართებას გამოხატავს, რადგან შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ იმაზე დიდი განსხვავება, როგორცაა სიკვდილი შიმშილით და სიკვდილი გმირულად. ეკონომიკური მხარე შიმშილის საშუალებით, სიცოცხლეს ემუქრება, ამცირებს, აკნინებს და ღირსებას უღაბავს მას, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. ამას უკავშირდება საკუთარი შესაძლებლობების სრულყოფილად რეალიზების შეუძლებლობა, სასიცოცხლო სივრცის სივიწროვე, სიბნელე და შეზღუდულობა, და არა მხოლოდ უშუალო საფრთხე ... გაურკვეველი მიზნების გამო პოლიტიკა მსხვერპლად იწირავს ადამიანებს. ისინი იღუპებიან „იდეისტვის“, ხოლო ეკონომიკა გახდა საშუალება, რომ ისინი მოღუნდნენ და გაფუქსავატდნენ. ომი – შემოქმედია, ხოლო შიმშილი – ყველანაირი დიდებული ღირებულების განადგურების საშუალება. პირველ შემთხვევაში სიცოცხლე ამაღლებულია სიკვდილის მეოხებით და ასევე იმ უძლეველი ძალის ჩანასახითაც კი, რომლის არსებობა უკვე გამარჯვებაა. მეორე შემთხვევაში კი შიმშილი შობს სასიცოცხლო შიმის იმ ამაზრზენ, საზარელ, სრულიად არამეტაფიზიკურ ფორმას, რომელიც კულტურის ფორმების უმაღლეს მითს ამსხვრევს და არსებობისთვის ბრძოლის მდარე პროცესად გადაიქცევა“ (შპენგლერი 1999 : 621). მოდერნიზტული ეპოქის ამგვარი თვისობრიობით განსაზღვრა საერთო სამეცნიერო კონსენსუსით სარგებლობს. თუმცა უამრავ თეორიულ ცნებებსა და კატეგორიებს შორის, რომელთა საშუალებითაც ავტორები ცდილობენ ტექნიკური ცივილიზაციის

პირველი პერიოდის კვალიფიცირებას, ერთ-ერთი ყველაზე საგულისხმო, ჩემი აზრით, არის „კულტურული შოკის“ ცნება (ინტერნეტწყარო: www.online-literature.com), რომელიც XX საუკუნის პირველ ნახევარში 20 წლის შუალედით (I მსოფლიო ომი – 1914-1918; II მსოფლიო ომი – 1939-1945) ორი მსოფლიო ომის, ეკონომიკურ-სოციალური ფორმაციების რევოლუციური გზებით შეცვლისა და ტექნიკური პროგრესის ასტრონომიული სისწრაფით მზარდი მაჩვენებლის შედეგად, კულტურულ სივრცეში განფენილი ირიბი ეფექტების გენერალიზებული სახელწოდებაა. მოდერნისტული ეპოქის დახასიათებისას „კულტურული შოკის“ ირიბი შედეგების ქვეკატეგორიებს არაერთი მეცნიერი გამოყოფს: „მომხმარებლური კულტურა“ „ტექნიკური ცივილიზაციის“ სინონიმია, ხოლო ზემოხსენებული ქვეკატეგორიები, რომლებიც შპენგლერმა ორი ძირითადი მეტაფორადქცეული არქექტიპის, „ფული“ და „მანქანა“, საშუალებით განმარტა, მოხსენიებულია, როგორც მასშტაბური ინდუსტრიალიზმი, ურბანულობა, კომერციალიზმი, ბიუროკრატიულობა, ტექნოკრატიზაცია და ახალი სოციალური ფენების თუ ვიწრო სპეციალობების ჩამოყალიბების პროცესი (**ბრევაძე 2013 : 26**).

მოდერნისტული ეპოქის ძირითადი მახასიათებლების ირიბი და პირდაპირი შედეგების შესახებ ნიკოლაი ბერდიაევი¹ წერს, რომ ევროპული კომუნიზმიცა და ევროპული ფაშიზმიც ომის ნაშეიერნი არიან და შეიძლება ომის დეტონაციად იწოდებოდნენ. თუმცა ევროპული ფაშიზმი იყო რეაქცია ევროპული კომუნიზმის წინააღმდეგ. ორგანული წესი და რიგი მოიშალა. რელიგიური რწმენა შესუსტდა. მასები ქმნიან ისტორიას და ისინი მოქმედებენ ორგანიზებულ სოციუმებად (კოლექტივებად), ხოლო ისტორიულ პროცესებზე გავლენის მოთხოვნის დომინანტური პროცესების წარმართვისას მასების შემოჭრის ყინი შეზღუდვამდეა მისული. აქედან კი – მიდრეკილება დიქტატურისკენ, ბელადების ძიება, რომლებმაც უნდა შეცვალონ დამხობილი ავტორიტეტები. პიროვნებას ცვლის ორგანიზებული სოციუმი, ინდივიდუალობას – სოცია-

¹ აქ და ყველგან რუსულენოვანი ციტატების თარგმანი მკვლევარს ეკუთვნის – თ.ბ.

ლური კონფორმიზმი, რომელიც უმეტესად პოლიტიკური ნიშნითაა განსაზღვრული. ამას შედეგად მოსდევს კულტურის დონის დაცემა და ცივილიზაციის იარაღით აღჭურვილი ბარბარიზაცია. მაღალი კულტურა, თუკი ყოველთვის უკავშირდებოდა არისტოკრატიულ საწყისს (რა თქმა უნდა, არა ამ სიტყვის წოდებრივი გაგებით), მოდერნისტულ ეპოქაში კულტურის შემოქმედთაგან „სოციალური დაკვეთის“ შესრულებას მოითხოვენ. ნიკოლაი ბერდიაევი გვთავაზობს ტერმინს „ტექნიკური ეპოქა“, რომელსაც ასე განმარტავს: „ადამიანი თავისი განსაკვიფრებელი გამოგონების – მანქანის ტყვედ და მონად იქცა... ტექნიკა ადამიანის უკანასკნელი და ყველაზე დიდი სიყვარულია. ადამიანს სწამს ტექნიკის სასწაული, როცა არც ერთი სხვა სასწაული აღარ სწამს. დეჰუმანიზება – აი, რა არის უწინარეს ყოვლისა, ადამიანური ცხოვრების მექანიზაცია და ტექნიზაცია, ადამიანის დაქვემდებარება მანქანისადმი და მისი ქცევა მანქანად (ბერდიაევი 2001 : 66).

ამგვარი კულტურული კონტექსტის რეაქციულმა ტალღამ ტექნიკური ცივილიზაციის, ტექნიკური ეპოქის მიერ მოტანილი „ახალი კულტურული ველის“, როგორც აუთვისებელი ყაბირის შემოქმედებითად დამუშავების აუცილებლობა წარმოშვა. შესაბამისად, ზემოხსენებული ალტერნატიულობის ორი საპირისპირო ვექტორით განსაზღვრულმა მოდელმა ამ შემთხვევაშიც იჩინა თავი. კერძოდ, ტექნიკური ცივილიზაციის მიმართ „რეაქციულად კონფორმულმა“ (უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მოდერნისტული მიმართულებების რეაქციულობა – ეს იყო მათ მიერ ტექნიკური ცივილიზაციის, როგორც ადამიანური კულტურის დამანგრეველი მოვლენის აღქმა, რაც საერთო იყო როგორც დადაისტებისა და ფუტურისტებისათვის, ისე სიმბოლისტებისა და სიურეალისტებისათვის – **ჯანჯიბუზაშვილი 2003**) ნაწილმა (დადაისტები, ფუტურისტები) „ახალი კულტურული ველის“ ათვისების პროცესი უხეში უშუალოდით წამოიწყეს, კერძოდ, ტექნიკური ცივილიზაციის „მასალა“ („მასალა“ – რუსი ფორმალისტების მიერ დამკვიდრებული ტერმინი – **რატიანი 2012 : 73**) მათ უშუალოდ, ფაქტობრივად, შემოქმედებითი დამუშავების გარეშე, გადატყორცნეს ხელოვნების სფეროში. სწორედ ამ რადიკალურობის გამო, დადაიზმი სიურეალიზმმა შთანთქა, ხოლო ფუტურიზმი – ტექნიკურ

პროგრესთან სოციალური ადაპტაციის ფსიქო-სოციალური ფაქტორის პარალელურად ჩაიფერფლა, მისი „ნაშთი“ კი ბევრად უფრო მძლავრსა და „ახალი კულტურული ველის“ ათვისებისათვის ადეკვატურ მიმართულებას – სიმბოლიზმს შეერწყა. სანაცვლოდ, კონტრაგრესიული დისკურსის შექმნით მოღერნიზმის რეაქციული და ტექნიკური ცივილიზაციის მიმართ ყველა ნონკონფორმული მიმართულება, ტექნიკური ცივილიზაციის ყველა ანტიღირებულების (ინდუსტრიალიზმი, ურბანულობა, კომერციალიზაცია, ბიუროკრატიულობა, ტექნოკრატიზაცია) „გაშალაშინებას“, სამზეოზე გამოტანას, გამოაშკარავებას და მათ საპირისპიროდ კონსერვატული მსოფლიო კულტურის ღირებულებათა გამოფენას შეუდგა.

კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ და ჯემს ჯოისის „ულისე“ შეგვიძლია ალტერნატიულობის „უარყოფითი“ მოდულით განვსაზღვროთ, რადგან „ახალი კულტურული ველის“ ათვისების პროცესში ორივე ავტორი ტექნიკური ცივილიზაციის ანტაგონისტებად გვევლინებიან. ფაუსტური კულტურის დომინანტამ მოიტანა დიონისური (ენებისმეირი, თრობისმეირი) კულტურის დომინანტურობა, რაც აპოლონურს (სულიერს, საკრალურს) დაუპირისპირდა. გამოსავალი მათ შერწყმაშია. ასე მოიქცა ნიცშე, როცა ადამიანი გააღმერთა, რათა ამით კულტურა უღმერთობისგან გადაერჩინა და „ღმერთმკვდარ“ კულტურაში ირიბი გზებით შემოეყვანა „ზეკაცი“ ანუ ღმერთი (კ. გამსახურდიას აზრით, ნიცშე არ იყო რელატივისტი და დეკადენტი. ის ამბობდა: „თუ ნიცშე რელატივისტია, მაშინ ეს შეუთვისებელი იქნება მის ჰეროიზმთან, რომელიც წარმოდგენილია აბსოლუტური მორალის გარეშე“ – ქეცბაია 2010 : 22-30). ასე იქცევა კონსტანტინე გამსახურდიაც, როცა დიონისოს და აპოლონს აერთიანებს მხატვრული პერსონაჟის ფარვიზის სახით (დიონისო-ფარვიზი, აპოლონი-ფარვიზი). თუმცა მისი მცდელობა წარუმატებლად (ტრაგედით) დასრულდა, ისევე როგორც ჯოისთან, რომლის დეჰეროიზებული ოდისევსი და დესაკრალიზებული ოდისეა, კონსტანტინე გამსახურდიას რომანისგან განსხვავებით, სათავეშივე გამოიციხავს „ღმერთმკვდარ“ კულტურაში ღმერთის დაბრუნებას.

აი ეს არის ორივე რომანის იდეაგრამა, იდეამეტრი, გნებავთ, დედააზრი და არსებითი სათქმელი. ზემოხსენებული დედააზ-

რი რომანში განფენილია არაერთგვაროვანი მასალის (მასალა, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების ფაბულის სორცშესხმისა და სიუჟეტად გარდაქმნის აღმნიშვნელი ტერმინი) საშუალებით, თუმცა მის „ინგრედიენტებს“ შორის არსებითია შინაგანი მონოლოგი, ცნობიერების ნაკადი და თავისუფალი ასოციაციები.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ტერმინები „ცნობიერების ნაკადი“, „თავისუფალი ასოციაციები“ და მსგავსი მნიშვნელობის აღმნიშვნელი სიტყვები ექსპერიმენტული ფსიქოლოგიიდან დამკვიდრდა. ამერიკული ბიჰევიორისტული სკოლის დაფუძნებამდე, ამერიკაშივე ჩაყარა საფუძველი ცნობიერების ნაკადის ფსიქოლოგიას. უშუალოდ ცნობიერების ნაკადი, როგორც ფსიქიკისათვის დამახასიათებელი ბუნებრივი მდგომარეობის (მდინარება, უწყვეტობა) თვისება, როგორც სამეცნიერო ტერმინი და ექსპერიმენტულად დადასტურებული კატეგორია, დაამკვიდრა ამერიკელმა მეცნიერმა და ფსიქოლოგმა უილიამ ჯემსმა /1842 – 1910/. ფსიქოლოგიის ისტორიაში ჯემსი ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ავტორად ითვლება. ის პრაგმატიზმის ფილოსოფიის ფუძემდებელია. უმეტესად მას იცნობენ, როგორც ჯემს-ლანგეს თეორიის ერთ-ერთ ავტორს. ჯემსი ცნობიერების ზუსტ აღწერით დახასიათებას გვაძლევს. ის ცნობიერებას ახასიათებს, როგორც პროცესს, ნაკადს. ცნობიერების ნაკადი მუდმივად მიედინება. ცნობიერების ნაკადი უწყვეტი მთლიანობაა, მაგრამ მასში მაინც გამოიყოფა შედარებით მყარი მდგომარეობები. ცნობიერება ამავედროულად სელექტიურია. ცნობიერებაში ყოველთვის შერჩევა ხდება - ერთი შინაარსი წინ წამოიწევა, მეორე კი უკანა პლანზე გადადის იმის მიხედვით, თუ რა ღირებულება აქვს მას სუბიექტისათვის (**მარცინკოვსკაია 2004 : 206-209**).

მართალია, სამეცნიერო ტერმინი ფსიქოლოგიაში დამკვიდრდა და შემდეგ გადაინაცვლა ლიტერატურათმცოდნეობით თეორიებში, მაგრამ ცნობიერების ნაკადის, როგორც უწყვეტი და ხშირად ერთიანი ლოგიკური აზრის მიხედვით ურთიერთდაუკავშირებელი ასოციაციური ჯაჭვის ან ფიქრთა ჯაჭვის ტექნიკა, ლიტერატურისათვის უცხო არ ყოფილა. უნდა აღინიშნოს, რომ დომინანტური მხატვრული მეთოდის ფუნქცია, მართალია, მან მოდერნისტულ ლიტერატურაში შეიძინა, მაგრამ იგი ჯერ კიდევ უღვარ პოს, თ.

დოსტოევსკისა და ო. ბალზაკის შემოქმედებაში გამოვლინდა და ამ მხრივ უძველეს ნიშნებსაც წარმოგვიდგენენ.

უ. ფოლკნერის რომანის „ხმაურისა და მიმინვარების“ შესავალ წერილში მკვლევარი ზ. კილაძე წერს: „XIX საუკუნის მხატვრულ ლიტერატურაში (ასე მაგალითად, ედგარ პოს რამდენიმე მოთხრობა, თ. დოსტოევსკის რომანების ზოგიერთი პასაჟი) ჩვენ ვხედავთ საძირკველს „ცნობიერების ნაკადისა“, ხოლო ამ საძირკველზე უშუალოდ „ცნობიერების ნაკადის“ შენობის ამოყვანა გვიანდელი თაობის მწერლებს ხვდათ წილად“ (ფოლკნერი 1992 : 7).

მეოცე საუკუნის ავტორებს შორის ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა, როგორც რთული ასოციაციური ჯაჭვის მხატვრული ელემენტი, ლიტერატურულად წარმოგვიდგინეს მარსელ პრუსტმა, მრავალნაწილიან (შვიდნაწილიან) რომანში „დაკარგული დროის ძიებაში“, ასევე თომას მანმა ნოველაში „სიკვდილი ვენეციაში“. ცნობიერების ნაკადის მეთოდს/ტექნიკას „მცირე ატომებს“ უწოდებს ვირჯინია ვულფი თავის ესეში „თანამედროვე პროზა“. ამავე მეთოდით შექმნა მან თავისი რამდენიმე რომანი, თუმცა „ცნობიერების ნაკადის“ სახელწოდებით ცნობილი მეთოდის გამოყენება სრულყოფილი ფორმით მაინც ჯეიმს ჯოისის რომან „ულისეში“ გვხვდება.

მოცემული ტერმინის ეტიმოლოგიისა და სამეცნიერო-ლიტერატურათმცოდნეობით პრაქტიკასა და ლექსიკონში მისი დამკვიდრების შესახებ ფასდაუდებელ ცნობებს გვაწვდის ჯოისის მთარგმნელი და ჯოისის რომანის კომენტატორი ნიკო ყიასაშვილი. გარდა იმისა, რომ ის პრინციპულ სხვაობას ხედავს რეალისტურ და მოდერნისტულ პროზაში წარმოდგენილი შინაგანი მონოლოგის ფორმებს შორის (მისი აზრით, სულ სხვაგვარია შინაგანი მონოლოგი ტოლსტოისთან, ბალზაკთან და სულ სხვაგვარია ვირჯინია ვულფთან თუ ფოლკნერთან), ამასთანავე ის ფსიქოლოგიის, როგორც მეცნიერების თვალსაზრისითაც, ზუსტი ტერმინების გამოყენების პრინციპიდან გამოძინარე, მართებულად მიიჩნევს, ერთმანეთისგან განვასხვავოთ უწყვეტი ლოგიკური ფიქრების ჯაჭვის – შინაგანი მონოლოგის (რაც უმეტესად რეალისტურ რომანებში გვხვდება) „ხერხი“, ტექნიკა, ცნობიერების ნაკადის მეთოდისგან, რომელიც სინამდვილეში, ნ. ყიასაშვილის მართებულ მტკიცებით,

არაცნობიერიდან მომდინარე ასოციაციების, ფიქრების, ალუზიების, მოგონებებისა და ა.შ. მწეპური თუ კოგნიტური პროცესების ჯაჭვს წარმოადგენს, რადგან ნიკო ყიასაშვილის აზრით, ცნობიერების ნაკადის, არაცნობიერიდან მომდინარე ასოციაციური ჯაჭვის (თავისუფალი ასოციაციების) მეთოდის გამოყენებას ავტორის მხრიდან არაცნობიერი სამყაროს მხატვრული ჩვენების ფუნქცია აქვს. ნ. ყიასაშვილი წერს: „ერთ-ერთი ძირითადი შეცდომა, რომელსაც ზმირად უშვებენ ხოლმე, ის არის, რომ ცნობიერების ნაკადს მთლიანად აიგივებენ შინაგან მონოლოგთან იმ დროს, როდესაც შინაგანი მონოლოგი წარმოადგენს კონკრეტულ მხატვრულ „ხერხს“, რომელიც მხოლოდ ერთი (თუმცა კი მთავარი) საშუალებათაგანია ცნობიერების ნაკადის ეფექტის მისაღწევად. ამასთან, გააჩნია, რა ფუნქციას ასრულებს ესა თუ ის კონკრეტული შინაგანი მონოლოგი: იგი შეიძლება კლასიკურ რეალისტურ ნაწარმოებშიც შეგვხვდეს და მოდერნისტულშიც. შინაგანი მონოლოგის ფუნქციას ტოლსტოლისა და ვთქვათ, ვირჯინია ვულფის ან ფოლკენერის რომანებში ცოტა რამ აქვთ საერთო. აქ ადამიანის ფსიქიკის, სულიერი სამყაროს დრმა წვდომასა და მაღალი ოსტატობით აღწერაზე კი არ არის ლაპარაკი, არამედ იმაზე, რომ ტოლსტოლისა თუ ბალზაკის რომანებში შინაგან მონოლოგს არასოდეს ექნება მინიჭებული საკუთრივ არაცნობიერი სამყაროს მხატვრული ჩვენების ფუნქცია*, რაც მხოლოდ მაშინ გახდა შესაძლებელი, როცა გაჩნდა თვით არაცნობიერის ცნება, ცოდნა მის შესახებ, ეს კი შეიძლება, დაახლოებით 1915 წლის შემდეგ დაწერილ ნაწარმოებებში შეგვხვდეს, რაც თავისთავად, რა თქმა უნდა, უპირატესობას არ ანიჭებს მათ იქამდე შექმნილ ლიტერატურულ შედეგებთან“ (ჯოისი 1983 : 15, 16).

ნიკო ყიასაშვილის მსგავსად, ცნობიერების ნაკადსა და შინაგან მონოლოგს ერთმანეთისგან განასხვავებს კონსტანტინე ბრეგაძე, რომელმაც კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზი შემოგვთავაზა. ისევე როგორც ნიკო ყიასაშვილი, ისიც ასხვავებს შინაგან მონოლოგს, რომელიც აზრების თანწყობის მეტ-ნაკლებად შენარჩუნებულ ლოგიკურ ბმას ინარჩუნებს, განსხვავებით ცნობიერების ნაკადისაგან, რომელიც სინტაქსის ამორფულობით, სინტაქსური წყვეტით, ფრაგმენტულობით, ელიფსურობით, არათანმიმდევრულობით, ასოციაციურობითა

და სპონტანურობით ხასიათდება (ბრეგაძე 2013: 73). კ. ბრეგაძის პოზიცია ასევე ემთხვევა ნიკო ყიასაშვილის აზრს იმის შესახებ, რომ „ცნობიერების ნაკადის“ სახელწოდებით ცნობილი მხატვრული მეთოდი არაცნობიერი სამყაროს მხატვრული ჩვენების ფუნქციით გამოირჩევა. კ. ბრეგაძე „დიონისოს ღიმილის“ მიხედვით მოდერნისტული რომანის მრავალწახნაგოვან მხატვრულ სტრუქტურას განიხილავს და იქ, სადაც რომანის ქრონოტოპული ორმაგობის შესახებ საუბრობს („ორმაგი ქრონოტოპის“ (ბრეგაძე), „დროის მრავალი შრის“ (კილაძე) შესახებ საუბარს ქვემოთ შემოვთავაზებთ), აღნიშნავს:

„მაგრამ რომანის ქრონოტოპულ ორმაგობას მხოლოდ მითოსური დისკურსი არ განაპირობებს, არამედ რომანში ამავდროულად მოცემული შინაგანი მონოლოგის/ცნობიერების ნაკადის ნარატიული ტექნიკა და სავარსამიძის სიზმარულ-წარმოსახვითი და ირაციონალური ანთროპოლოგიური საწყისების ფარგლებში პროცედირებული მხატვრული სივრცე, რაც, როგორც უკვე აღვნიშნე, ზოგადად მოდერნისტული რომანის პოეტიკის აპრიორული და ორგანული მახასიათებელია (ბრეგაძე 2013 : 69).¹

ჩვენ მიერ წარმოდგენილი და განხილული სამეცნიერო პოზიციების საფუძველზე შესაძლებელია ტერმინების – „შინაგანი მონოლოგი“, „ცნობიერების ნაკადი“, „თავისუფალი ასოციაციები“ – დიფერენცირება მათი გამომსახველობითი ფუნქციიდან გამომდინარე. თუკი შინაგანი მონოლოგი, როგორც ზემოთაა ნაჩვენები (ყიასაშვილი/ბრეგაძე), დასაბამს მეტ-ნაკლებად რეალისტურ პროზაში იღებს, თუმცა ამ თვალსაზრისით ლიტერატურის ისტორიის დეტალური განხილვა შინაგანი მონოლოგის მხატვრული ფუნქციის საფუძველებს ბევრად ადრეულ ლიტერატურაში გვაპოვინებს, სამაგიეროდ ცნობიერების ნაკადის მეთოდით შექმნილი პროზა, როგორც ამორფული, დიფუზური, ელიფსურობითა და ფრაგმენტულობით, სინტაქსური წყვეტით გამორჩეული მხატვრული ტექსტი, „არაცნობიერი სამყაროს მხატვრული ჩვენების“ ფუნქციით (ყიასაშვილი/ბრეგაძე),

¹ აქ და ყველგან ციტატების ხაზგასმა მკვლევარს ეკუთვნის - თ.ბ.

საშეილი), „ირაციონალური ანთროპოლოგიური საწყისების ფარ-
გლებში პროეცირებული მხატვრული სივრცის“ ელემენტით ხასი-
ათდება.

მოდერნიზტული პროზისთვის დამახასიათებელი დიფუზუ-
რობის, ბუნდოვანებისა და ლაბირინთულობის შესახებ ინგა მილო-
რავა წერს: „სწორედ ეს ორმხრივობა ანიჭებს მითს იდუმალებას.
ერთი მხრივ, ყველაფერი გასაგები, მარტივი და ახლობელი ჩანს,
მაგრამ მეორე მხრივ, აბსოლუტურ იდეასთან უკიდურესად მჭიდ-
რო სიახლოვის გამო, ძნელად აღსაქმელია, ჭეშმარიტი შინაარსის
ბოლომდე ამოცნობა კი თითქმის შეუძლებელია. ხილვებიდან და
ზმანებიდან აღძრულ ბუნდოვანებაში დროდადრო ელვარე სახით
გამომზირალი იდუმალი სინამდვილე თავისი სიღრმითა და ბევრი-
საღმთქმელი შინაგანი სისავსით იზიდავდა თანამედროვე განახლე-
ბული ხელოვნების შემოქმედს. მის შინაარსთან მიახლოება, გარ-
კვეულ ხელმისაწვდომ დონეზე განცდა და მხატვრულად გარდა-
სახვა XX საუკუნის მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი მთავარი
ამოცანა ხდება“ (მილორავა 2005 : 100,101).

მოცემული დიფერენციაციის პარალელურად, იმდენად, რამ-
დენადაც ფსიქოლოგიაში ექსპერიმენტული და თეორიული კვლევის
საფუძველზე საბოლოოდ დამკვიდრდა ტერმინი „თავისუფალი ასო-
ციაციები“ (ზ. ფროიდი, კ. იუნგი), რომელიც ჯეჰსისეული „ცნო-
ბიერების ნაკადისაგან“ განსხვავდება, შეგვიძლია ზემოთ წარმოდ-
გენილ კატეგორიზაციას კიდევ მივამატოთ თვისობრივად განსხვავ-
ვებული მეოთხედი „თავისუფალი ასოციაციებისა“, რასაც „როთულ
ასოციაციურ ჯაჭვს“ უწოდებს ნ. ყიასაშვილი. მართალია, ცნობიერების
ნაკადის მეოთხედის გამოცალკეება „თავისუფალი ასოციაციე-
ბის“ მეოთხედისაგან არსებითი მნიშვნელობის მატარებელი არაა,
რადგან თავისი არსით, ცნობიერების სელექციურობიდან გამომდი-
ნარე (სელექციურობა, როგორც ცნობიერების თვისება შეისწავლა
უილიამ ჯემსმა), ცნობიერების აქტიურ ველში შეიძლება მოექცეს
როგორც ასოციაციები, ისე ალუზიები, რემინისცენციები, წარმო-
სახვითი ხატები, ვნებისმიერ-გრძნობისმიერი, ინსტინქტურ-რეფ-
ლექსური განცდებით გამოწვეული შეგრძნებები და ფიქრები, მა-
გრამ ამ შემთხვევაში „თავისუფალი ასოციაციები“, ზუსტი ფსიქო-
ლოგიური ტერმინის გამოყენების თვალსაზრისით, ბევრად უფრო

მისადაგება ნ. ყიასაშვილისა და კ. ბრეგაძის მიერ გამოცალკევე-
ბულ მხატვრულ ფუნქციას, როცა ისინი აღნიშნავენ, რომ ცნობიე-
რების ნაკადის არსებითი დანიშნულება არაცნობიერი „შინაარსის“
გამომზეურების საქმეს ემსახურება.

ტერმინი „თავისუფალი ასოციაციები“ ზიგმუნდ ფროიდს
ეკუთვნის. ის კი თავად ასოციაციების ექსპერიმენტის მეთოდს
იუნგს მიაწერს (**ფროიდი 1998 : 25, 26**). თავისუფალი ასოცია-
ციები, ისევე როგორც სიზმარი, მეტყველებისას მექანიკური შეც-
დომა, წამოცდენა და მისთ. ფროიდისთვის არაცნობიერი შინაარსის
ამოკითხვის ხერხებია. შესაბამისად, ცნობიერების აქტიურ ველში
თავისუფლად მდინარე განცდების პირობით და ზოგად სახელად,
ზემოხსენებული მხატვრული ფუნქციიდან გამომდინარე (არაცნობი-
ერი, ირაციონალური ანთროპოლოგიური საწყისის გამომზეურება)
და ასევე ფსიქოლოგიის სამეცნიერო პრაქტიკაში დამკვიდრებული
ტერმინების გათვალისწინებითაც, „თავისუფალი ასოციაციების“
ცნება უფრო გამოადგება.

შინაგანი მონოლოგის, ასევე ცნობიერების ნაკადის, თავისუ-
ფალი ასოციაციების მხატვრულ მეთოდს პერსონაჟის არაცნობიე-
რის გამომზეურების გარდა სხვა მხატვრული ფუნქციაც აქვს. ეს
არის სომნამბულური მდგომარეობის იმიტირებისა და ლოტოსის
ეფექტის მხატვრული ფუნქცია, რომელიც მოდერნისტული რომა-
ნის ცენტრალურ მოტივს – მითისგან განძარცვულ კულტურას
(შდრ. „პარიზის მერიდიანს გადაცდენილი სისხლის მოძრაობა...
ბერლინი, ლონდონი, პარიზი. ამ ქალაქებში ვიგრძენი პირველად:
რა ძლიერია და რა საცოდავია უღმერთო ადამიანი“ – **გამსახურ-
დია 1992 : 148**) დაუბრუნოს საკრალური ფუნქცია, უღმერთო
კულტურაში დააბრუნოს ღმერთი (შდრ. გრ. რობაქიძის „ჩაკლული
სული“; „ღვთაებრივისა და ღმერთურის ჭიდილი გრ. რობაქიძის
ესეების მიხედვით – **ჯალიაშვილი 2012 : 85**), კასტრირებულ ყო-
ფიერებას (შდრ. ლეოპოლდ ბლუმი ფიზიკურადაც და სულიერა-
დაც კასტრირებულია) დაუბრუნოს სიცოცხლის საწყისი (შვილი
– სიცოცხლის ხაზი – რუდი – ტელემაქე – **ჯოისი 1970 : 293,
294**), რასაც „ტექსტის ქრონოტოპზე შემოქმედებითი ძალადო-
ბით“ აღასრულებს. რას გულისხმობს „ტექსტის ქრონოტოპზე ძა-
ლადობა“? მანანა კვაჭანტირაძე ამ ლიტერატურული ხერხის შე-

სახებ წერს: „სათქმელის გამოხატვის ერთი პარადოქსული გზა ლიტერატურაში ნაცნობი რეალობისაგან სხვა დროსა და სივრცეში „გაქცევა“ (კვაჭანტირაძე 2012 : 116).

ამავეს მიუთითებს მ. ჯალაღავლი: „დიონისოს დიმილშიც“ „თამაში“ წარმოდგენილია, როგორც ერთი თემის ვარიაციული ჩანაცვლებით დაშუშავების ხერხი. ამ მიზნით არის გამოყენებული არაკეზი, შეგონებებიც. ამგვარი „თამაშით“ – შენიღბვა-შენაცვლებითა და სხვადასხვა ნიღბის აფარებით, რომანში ხდება ყოფის არასრულყოფილების დაძლევა. რომანის გმირს გადახდება იმდენად მრავალფეროვანი ამბები, რაც ერთი ადამიანისთვის ჩვეულებრივ ცხოვრებაში წარმოუდგენელი იქნებოდა“ (ჯალაღავლი 2012 : 186).

ტექსტის ქრონოტოპის მრავალგანზომილებიანი ფუნქციის ნაწილია ასევე ინტერტექსტობრიობის კატეგორიაც (იხ. კარბელაშვილი 2012: 100-114). ამგვარი დიალექტიკური ფუნქციის შესახებ საგულისხმოა მ. ბახტინის პოზიცია. ბახტინი აღნიშნავდა, რომ გარდა არსებული მხატვრული სინამდვილისა, მას (ტექსტს – თ.ბ.) ასევე აქვს კავშირი ადრინდელ და თანამედროვე ლიტერატურასთან, რომელთანაც მუდმივ დიალოგში იმყოფება. მ. ბახტინი წერს: „ტექსტი, როგორც თავისებური მონადა, რომელიც თავის თავში ასახავს მოცემულ აზრობრივ საზღვრებში ყველა ტექსტს (ესაა ინტერტექსტობრიობა – თ.ბ.), არის ყველა აზრის ურთიერთკავშირი, რამდენადაც ისინი რეალიზდებიან გამონათქვამებში“ (ბახტინი 1976 : 125).

ობიექტურ სინამდვილესთან მიმართებით ადამიანის დასაზღვრული, შესაძლებლობების ალტერნატივად სუბიექტური რეალობისადმი მიმართული ფსიქიკური ფუნქციების, მათი სინთეზური მოქმედების საშუალებით ტრანსცენდენტური შექმენების გამოცხადება კანტის „წმინდა გონების კრიტიკის“ ერთ-ერთი ცენტრალური მოტივია. შესაბამისად, თუკი ემიგრირებულ და სამშობლოს მონატრების მიზეზით მუდმივი ნოსტალგიით გატანჯულ ჯოისსა და გრ. რობაქიძეს, ხოლო კომუნისტური ტერორის გამო ცხოვრების ნახევარ გზაზე სულშემოღამებულ კონსტანტინე გამსახურდიას რეალურ, ობიექტურ, კონკრეტულ დროსა და სივრცეში მოცემულ ქრონოტოპზე „ძალადობა“/ზემოქმედება არ შეეძლოთ, სანაცვლოდ, მათ განკარგულებაში იყო ტექსტის ქრონოტიპი, რომლის იმპლი-

ციტური თვისებიდან გამოძინარე (ტექსტის ქრონოტოპი იმანენტურად გულისხმობს ენის, ავტორისა და მკითხველის ქრონოტოპების ჯამს – შდრ. რატიანი 2010 : 186; ბიგანიშვილი 2012 : 237), ისინი ზემოქმედებენ მკითხველის გაშუალებით საზოგადოებასა და ეპოქაზე და შესაბამისად – ობიექტურ, რეალურ, ტექსტსმიღმა ქრონოტოპზე, დროსა და სივრცეზე. ამის შესახებ ა. ნემსაძე წერს: „ლიტერატურა ყოველთვის იყო ადამიანის სულიერებისა და ღირებულებათა გადამრჩენი კრიზისის დროს. იგი არქტიპებსა და სიმბოლოებში ახდენდა ხოლმე სულიერ ფასეულობათა კრისტალიზაციას და ამგვარი სახით აწვდიდა ადამიანს. ასე მოხდა XX საუკუნის ქართულ მწერლობაშიც: ღმერთთან მიმსგავსებულობის, წინაპრების ცოდვის გაზიარებისა და ტვირთების, ადამიანური მოვალეობისა და ღვთაებრივ საწყისთან მიბრუნების იდეებია ჭაბუა ამირეჯიბის, ოთარ ჭილაძის, გურამ დოჩანაშვილის, ჯემალ ქარჩხაძისა და სხვათა შემოქმედების მთავარი ღერძი“ (ნემსაძე 2012 : 65).

მოდერნისტულ რომანებში პრინციპულად დესტრუირებული, ისტორიული, ეპიკური და ე.წ. ობიექტური დრო-სივრცის შესახებ, იშველიებს რა გ. მარგველაშვილის ტერმინს „ონტოტექსტუალობა“, კონსტანტინე ბრეგაძე ირმა რატიანის ნაშრომის, „ტექსტი და ქრონოტოპი“, განხილვისას დასძენს: „ამგვარად, ესკატოლოგიური ანტიუტოპია (ეს ჟანრი აერთიანებს მოდერნისტული რომანების მთელ რიგს და მათ შორისაა მოხსენიებული ჯეიმს ჯოისის „ულისე“ – თ.ბ.) პირველ რიგში ტენდირებს „ალტერნატიული დროსივრცული განფენილობისკენ“, ანუ, ასეთი ტიპის მხატვრულ ტექსტებში იქმნება ეპიკური, ისტორიული დრო-სივრცისადმი დაპირისპირებული ცნობიერების ფარგლებში შემუშავებული პირობითი დროსივრცული კატეგორიები, ანუ, ის „წმინდა“ განზომილება, სადაც პროტაგონისტი საკუთარი სუბიექტივიზმის ეგზისტენციის „მისტიკურ“ გადატანასა და ისტორიული ეპოქის მიერ შემოთავაზებულ „განმანათლებლური“ და იდეოლოგიზებული, და ამდენად, თავსმოხვეული ყალბი ღირებულებათა სისტემისაგან თავის დაღწევას ესწრაფის. შესაბამისად, აქ პროტაგონისტი ზღვრულობის, მიჯნისეული პოზიციის დაკავებისა და კირკეგორისეული ნახტომის („შპრუნგ“) გაკეთებისაკენ ისწრაფის. აქ კი ხორციელდება

„წმინდა“ ქრონოტოპის, ანუ პროტაგონისტის ცნობიერების ფარგლებში შემუშავებული მხატვრული ქრონოტოპის დაფუძნება, რომელიც თავისი არსით ზედროული და ზესივრცული ბუნებისაა“ (ბრეგაძე 2012 : 317).

აი ამ მიზეზით მოდერნისტული ტექსტის ქრონოტოპში ავტორთა მიერ მიზანმიმართულად ირღვევა სივრცისმიერი და დროისმიერი მონოლითურობა (ბრეგაძე 2013 : 70), გადაკვეთილია სივრცისა და დროის ზღვარი (ბრეგაძე „ორმაგი ქრონოტოპი“, კილაძე „დროის მრავალი შრე“), რათა სომხამბულური მდგომარეობის იმიტირებისა და ლოტოსის ეფექტის წყალობით (უნდა აღინიშნოს, რომ ზ. ფროიდმა მსუბუქი და მძიმე ტრანსის გამოწვევებზე პიანოტურ მეთოდზე უარი პროფესიული ეთიკიდან გამომდინარე განაცხადა, რომ არ დაირღვეს ადამიანის ყველაზე მთავარი უფლება – თავისუფალი არჩევანი, თავისუფალი ნება), ავტორმა წამალის საზღვარი მისტიკურსა და რეალურს, მითო-საკრალურსა და პროფანულს, სუბიექტურსა და ობიექტურს, წარსულს, აწმყოსა და მომავალს, სივრცულსა და სივრცის მიღმიერს შორის და ამგვარად შექმნილი ზესივრცული და ზედროული მოცემულობით, რომელიც მხოლოდ უნივერსალური მდგომარეობისთვისაა დამახასიათებელი, შემოგვთავაზოს მხოლოდ მის მიერ ორგანიზებული ქაოსი, სადაც წესრიგის დამყარება ლოგიკური შემეცნებითი კატეგორიების საშუალებით (გავიხსენოთ, რომ ცნობიერების ნაკადისა და შინაგანი მონოლოგის მეთოდით შექმნილი ტექსტები მკითხველს არ აძლევს საშუალებას, თავისი ფიქრი ლოგიკურად განავითაროს და ერთი მიმართულებით წარმართოს) შეუძლებელია.

ავტორთა ეს სრულიად ცნობიერი და მიზანმიმართული მოქმედება ხშირად ინდივიდუალური და ფილოსოფიური პოზიციებითაც იყო ნაკარნახევი, მით უმეტეს, თუ მათ თვალსაზრისს დიდი შემოქმედებითი წინაპრებიც ზურგს უმაგრებდნენ. ამის მაგალითია კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც ვრ. რობაქიძე გოეთეს ურფენომენის მოძღვრების ინტერპრეტაციას გვთავაზობს: „რობაქიძის მიხედვით, გოეთეს ურფენომენის მოძღვრებაში მთელი ემპირიული სინამდვილე და მასში მოცემული ორგანული ბუნების ფენომენები მოიაზრება არა როგორც საგანთსამყარო (Dingwelt), ე.ი. მხოლოდ როგორც წმინდად მატერიალური სინამდვილე, არამედ როგორც

პირველსაწყისებისსაკენ წინმსწრაფველი ცხოველმყოფელი ფენომენები, რომელთა არსებობის საფუძველსაც სწორედ მეტაფიზიკური პირველფენომენისეული რეალობა ქმნის, რასაც რობაქიძე სხვაგვარად „მითოსურ რეალობას“ უწოდებს: ანუ რობაქიძის (შესაბამისად, გოეთეს) თანახმად, ყოფიერებაში მუდმივად, დაუსრულებლად მოცემულია ურფენომენის მეტაფიზიკურიდან ფიზიკურში, მითოსურიდან ისტორიულში და პირუკუ მიმოქცევა. რობაქიძის მიხედვით, სწორედ ყოფიერებისა და ადამიანური ეგზისტენციის ამგვარი გაგებაა პირველშიშისა და არარასეულ განქარვებაში არ აღმოჩენის შესაძლებლობის წინაპირობა“ (ბრეგაძე 2012 : 147).

ამგვარად, ტექსტის ქრონოტოპზე „ძალადობით“ რეალურსა და მისტიკურს შორის გარდვეული ზღვარი ქმნის ტექსტის ქრონოტოპის ტრანსცენდენტურობის (კოსმიურობის, ზესიერცულობისა და ზედროულობის) ილუზიას, რაც მარტივი ფსიქოლოგიური ტერმინებით მსუბუქ ტრანსთან შეგვიძლია გავაიგივოთ.

მკითხველზე ასეთი ფორმით ზემოქმედების შესახებ მ. ჯალიაშვილი წერს: „პოეზიასა და თამაშს შორის კავშირი მხოლოდ მეტყველების გარეგნულ ფორმაზე არ დაიყვანება. არანაკლებ არსებითია მისი გავლენა მხატვრული წარმოსახვის სტრუქტურასა და მოტივებზე, მათი გამოხატვის ხერხებზე, მიუხედავად იმისა, თუ რასთან გვაქვს საქმე: მითოსურ, ეპიკურ, დრამატულ თუ ლირიკულ სახეებთან. შორეული წარსულის ლეგენდებსა თუ თანამედროვე რომანთან, მათ უკან ყოველთვის იმალება ცნობიერი თუ გაუცნობიერებელი მიზანი, სიტყვების მეშვეობით შეიქმნას დაძაბულობა, მკითხველსა თუ მსმენელს რომ მიიზიდავს, დააბამს. მთავარი მუდამ ზემოქმედების მოხდენაა“ (ჯალიაშვილი 2012 : 180).

თავად ავტორები (მწერლები) ამ მეთოდის დასახასიათებლად მათთვის ადეკვატურ ტერმინებს იყენებენ. მაგალითად, კ. გამსახურდია „დიონისოს ღიმილში“ გამოყენებულ მხატვრულ მეთოდს ასე წარმოგვიდგენს: „ბნელი წართქმა“, „ენარეული მეტყველება“ (კ. გამსახურდია 1992 : 66), ასევე „უსტილობა“, „გენერალური უკუქცევა“ (კ. გამსახურდია 1992 : 80), ზოლო ჯოისი ამ მეთოდს უშუალოდ ნიცშეს უკავშირებს, რომელმაც კაცობრიობის მომავალი თრობისა და ვნების კულტს – დიონისეს დაუთმო და რთული ასოციაციური ჯაჭვის საშუალებით პირველივე თავებში

გთავაზობს მინიშნებას ნიცშესეულ მეთოდზე, როცა ბაკ მალიგანი სტივენს – კინჩს ღმერთს ადარებს (სიფილისი - თრობა - დიონისო - ნიცშე), ხოლო შარვლის (შარვალი – მატერია - ტექსტის ქარგა) ატრიბუტებს, ნიცშესა და დიონისური კულტის ასოციაციური კავშირის საშუალებით, ასე წარმოგვიდგენს: „ღმერთმა უწყის, ვინ ლოთმა სიფილისიანმა ატარა.“ – ლოთი სიფილიტიკი – ნიცშე (ამ შემთხვევაში სიტყვა ლოთი ასოციაციურ კავშირს ქმნის თრობასთან, ხოლო თრობის ესთეტიკური კატეგორია – ნიცშესეულ „დიონისიზმთან“ (კავთიაშვილი 2005 : 333 – 340).

გთავაზობთ ციტატას სრულად:

„ბაკ მალიგანმა ახლა ნიკაპის ჩაღრმავებას შეუტია.

-ყველაზე სავალალო ისაა, კმაყოფილი ღიმილით თქვა მან, რომ შარვალი ბაყვამონაცვალია ხოლმე. ღმერთმა უწყის, ვინ ლოთმა სიფილისიანმა ატარა. მშვენიერი წვრილზოლიანი შარვალი მაქვს, ნაცრისფერი. დაგხატავს. არ გეხუმრები, კინჩ, ღმერთივით გამოიყურები, როცა გამოწყობილი ხარ“ (ჯოისი 2012 : 8).

სომხამბულური მდგომარეობის იმიტირებას, ლოტოსის ეფექტს (ტერმინი „ლოტოსის ეფექტი“, როგორც ცნობიერების ნაკადის საშუალებით შექმნილი მხატვრული ილუზია, ლიტერატურათმცოდნეობაში დაამკვიდრა თავად ჯოისმა, როცა მას ნარცისიზმი, საკუთარი თავის ჭვრეტა და საკუთარი თავით ტკბობა უწოდა. ასევე – ნიკო ყიასაშვილმა (ჯოისი 1983 : XXX), რაც ჯოისთან კალიფსოს მღვიმეში „გაბრუებული“ ოდისევსის მხატვრული სახის პაროდირებულად ასახვით გამოინახებდა), როგორც მხატვრულ საშუალებას, ტექსტის ქრონოტოპის ტრანსფორმირებისა და მეტამორფოზისათვის, კოსმიური გარემოს, ტრანსცენდენტური ქრონოტოპის, ზესივრცული და ზედროული ემპირიუმის ილუზიის შესაქმნელად, შეიძლება ორი მხატვრული ფუნქცია ჰქონდეს – ეთიკური და ესთეტიკური.

ა/ სომხამბულური მდგომარეობის იმიტირების, ლოტოსის ეფექტის ეთიკური ფუნქცია

სომხამბულური მდგომარეობის იმიტირების, ლოტოსის ეფექტის ეთიკური ფუნქცია უშუალოდ უკავშირდება ცნობიერების ნაკადის, როგორც მხატვრული ხერხის, შემოქმედებითი მეთოდის არსებითი დანიშნულების შესახებ სხვადასხვა მკვლევართა მიერ წარმოდგენილ განმარტებას, რომ ამ მხატვრული საშუალების გამოყენება არაცნობიერი სამყაროს ჩვენების, გადმოცემის, გამოაშკარავების, გამომზეურების პროცესს ისახავს მიზნად (იხ. ზემოთ წარმოდგენილი მსჯელობა ცნობიერების ნაკადის მეთოდის შესახებ). ამ საკითხზე ფოლკნერის რომანის შესავალ წერილში ზ. კილაძე ამბობს: „თუკი ამა თუ იმ ქვეყანაში ლიტერატურა განვითარების გარკვეულ დონეზეა, ის გვერდს ვერ აუვლის იმ უნიკალურ და, ამავე დროს, უმნიშვნელოვანეს ფორმას, რომელიც „ცნობიერების ნაკადის“ სახელითაა ცნობილი. ჩვენმა ესოდენ დაძაბულმა, ნერვულმა, თავისი მასშტაბურობით, როგორც ჩანს, უდიდესმა ეპოქამ მოითხოვა ასეთი ადეკვატური ფორმის მიკვლევა, როდესაც მხატვრული ლიტერატურის გმირის აჩქარებული, მფეთქავი, მრავლის უმრავლესი გარემოებით მიმძლავრებული, გატანჯული ცნობიერებით ზღვა შინაარსი გადმოიცემა და წარმოგვიჩენს მისი სულის ღირიკას, სადაც „გული, ცნობა და გონება“ ერთმანეთშია გადაწნული“ (ფოლკნერი 1992 : 21).

მაშასადამე, არაცნობიერი შინაარსის, პიროვნების არაცნობიერი სტრუქტურის სხვადასხვა უხილავი და გაუცნობიერებელი მნიშვნელობის ზედაპირზე ამოტანასა და გამომზეურებას საუკეთესოდ ართმევს თავს თანამედროვე მწერალი, როცა ის „ცნობიერების ნაკადის“ - სხვაგვარად „თავისუფალი ასოციაციების“ მხატვრულ ხერხს იყენებს. ასეთ შემთხვევაში აუცილებლად უნდა დაისვას კითხვა: რა კავშირშია ავტორის არაცნობიერ სამყაროსა და მკითხველის არაცნობიერ სამყაროსთან ტექსტში მოცემული შინაარსი, რომელიც პერსონაჟის არაცნობიერ სამყაროს ათავისუფლებს, პერსონაჟის არაცნობიერი სფეროს მხატვრულ გადმოცემას წარმოადგენს. აქ პრობლემის მარტივად გადასაჭრელად „ცნობიერების ნაკადის“ და „თავისუფალი ასოციაციების“, როგორც ტერმინთა მეტ-ნაკლები მსგავსების ფაქტორი საკმაოდ ხელსაყრელია, რადგან ფსიქოლოგიაში (ფსიქოანალიზში) „თავისუფალი ასოციაციები“ პიროვნების (ცდისპირის ან პაციენტის) არაცნობიერი მასა-

ლის შესწავლის ერთ-ერთ საუკეთესო მეთოდად არის მიჩნეული. ამას გარდა, სუფთა სამეცნიერო ფსიქოლოგიური ასპექტით, შეუძლებელია ავტორი, პროექციის სამედიცინო ფსიქოლოგიური და ზოგადფსიქოლოგიური მნიშვნელობიდან გამომდინარე, საკუთარი არაცნობიერი სფეროს გამოძეურებას გაექცეს, როცა პერსონაჟის არაცნობიერი სტრუქტურის სააშკარაოზე გამოტანას ისახავს მიზნად.

„დიონისოს ღიმილის“ ბოლოსიტყვაობაში, რომელიც კონსტანტინემ 1925 წლის მაისში დაწერა, ავტორი ასე მოგვმართავს: „დასასრულ, ერთი სათხოვარი მკითხველისადმი: მე ნუ აკიდებთ კონსტანტინე სავარსამიძის ცოდვებს, რადგან მე ჩემი ცოდვებიც მეყოფა“ (კ. გამსახურდია 1992 : 379). აქედან გამომდინარე, თუნდაც პროექციის, როგორც სამეცნიერო ფსიქოლოგიური ტერმინის გათვალისწინებით, ავტორისა და პერსონაჟის არაცნობიერ სფეროებს შორის პირდაპირი ტოლობის ნიშანი არ დაისმის, მაგრამ შეუძლებელია მეტ-ნაკლები იდენტობის იგნორირება. ეს დებულება ბევრად მართებულად უნდა მივიჩნიოთ, როცა კ. გამსახურდიასა და ჯეიმს ჯოისის ბიოგრაფიულ დეტალებს, სუბიექტურ სატკივარსა და ჩვენ მიერ განხილულ მათსავე რომანებში პერსონაჟთა პირად ტრაგედიებს შორის არსებულ კავშირებზე ვისაუბრებთ.

„დიონისოს ღიმილის“ მეორედ გამოცემის წერილში კ. გამსახურდია ისევ მიმართავს მკითხველს: „როგორც კრიტიკოსები, ისე მკითხველებიც ხანდახან მე მქირდავენ, სავარსამიძე შენა გგავსო. ასეც რომ იყვეს, მერმე რა? განა გმირი ავტორის ძვალი არაა ძვალთაგანი და სისხლი სისხლთაგანი? განა მე სადმე გამოცხადებია უცოდველი პაპი ვარ და ადამიანური ზადი არ გამაჩნია-მეთქი? ჩემი ადამიანური ნაკლი ხომ არავისთვის არაა საინტერესო? მწერლისგან მხოლოდ ის რჩება, რაც მას ტილოზე გადააქვს, სხვა ყოველივე ქვიშაზე გავლილი ქარის ნაკვალევია, რადგან მის სიკვდილთან ერთად სხვა ყოველივე წარიხოცება“ (კ. გამსახურდია 1992 : 383).

ავტობიოგრაფიული დეტალებისა და ავტორთა სუბიექტური, პირადი ტრაგედიების იდენტობა მთავარ პერსონაჟთა ამბებთან თუ დრამასთან, როგორც კ. გამსახურდიას, ისე ჯეიმს ჯოისის შემ-

თხვევაში, არაერთ მკვლევარსა თუ კომენტატორს შეუძნევიან და განუმარტავენ. ლალი ავალიანი „დიონისოს ღიმილის“ შესახებ შენიშნავს: „რომანი რომ ავტობიოგრაფიულ ელემენტებს ჭარბად ატარებს, ამის დასტურია კ. გამსახურდიას ბიოგრაფია და მისი ცხოვრების ევროპული ფურცლის დეტალები“ (ავალიანი 2005 : 8-19).

ზეინაბ სარიას აზრით, დაუშვებელია „დიონისოს ღიმილის“ ავტორი და მთავარი პერსონაჟი გაავივივოთ, მაგრამ კ. გამსახურდიას ცხოვრებისეული ამბები რომანში ეპიზოდურადაა ასახული: „უდროობის გმირი“ სავარსამიძე იმეორებს ავტორის ცხოვრებისეულ დეტალებს: ბავშვობას, პარიზში, რომსა და ბერლინში მოგზაურობას, „საქართველოს განთავისუფლების კომიტეტში“ მუშაობას, გერმანიაში რევოლუციის დროს ყოფნას; ავტორთან საზიარო სახელი, წარმოშობა, ფსიქიკა, პროფესია (პოეტი, მთარგმნელი, პუბლიცისტი), პოლიტიკური და ლიტერატურულ-ესთეტიკური იდეები“ (სარია 2009 : 46).

ამავე პოზიციაზეა მკვლევარი ნაზი ხელაია, რომელიც წერს: „კონსტანტინე სავარსამიძის სახეში მრავალი ავტობიოგრაფიული დეტალი ცოცხლდება მწერლისა და ხშირად გვიფიქრია, რომ მთელი ნაწარმოები ლირიკული მონოლოგია ავტორისა - პროზაში განხატოვნებული“ (ხელაია 2008 : 123).

„ახალგაზრდა ხელოვანის პორტრეტის“ ინგლისურენოვან გამოცემაში, სადაც წინასიტყვაობა რუსულენოვანი ტექსტითაა მოცემული, ჯეიმს ჯოისის შემოქმედების მკვლევარი ე. ი. გენიევა წერს: „ჯოისმა შესანიშნავად გააცნობიერა ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოსახვის პოეტიკა, როცა თანამედროვე აღსარება წარმოადგინა არა ტიპობრივი, თანმიმდევრული თხრობის ფორმით, არამედ ცნობიერების ნაკადის პლასტიკურობით, რითაც სიტყვის ახალი შესაძლებლობები გამოაშკარავა, მისი კალმის საშუალებით კი ეს ადამიანის შინაგანი ცხოვრების დეტალური სიზუსტით აღწერის საშუალებად იქცა და ამავდროულად – მრავალპლანიან სიმბოლოდ, რომელმაც ყოფითი და მარადიული გააერთიანა“ (ჯოისი 1996 : 7).

ავტორისა და პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს მეტ-ნაკლები იდენტობის შესახებ მ. ჯალიაშვილი წერს: „მწერლობა ადამიანს

საშუალებას აძლევს, სინათლეზე გამოიტანოს ის, რაც მასში დაფარულია. მწერალი ხშირად მრავალრიცხოვან პერსონაჟებში „განაწილებს“ ხოლმე საკუთარ ვნებებს“ (ჯალიაშვილი 2012 : 187).

ჯეიმს ჯოისიც და კ. გამსახურდიაც თავის შინაგან, არაცნობიერ, დაფარულ სამყაროს აცოცხლებენ და გამოსახავენ. ჯოისის რომანშიც თვალნათლივ იკითხება ავტობიოგრაფიული შრეები. ჯოისი შესანიშნავი ვოკალური მონაცემების პატრონი იყო, იმდენადაც კი, რომ მისი ბიოგრაფები აღნიშნავენ, რომ არა სამწერლო ასპარეზი, ის მსოფლიოს ბრწყინვალე ვოკალური შესაძლებლობებით დაიპყრობდაო. ამავდროულად, სტივენ დედალოსის ტრაგედიის ლაიტმოტივი — თვითბრალდება დედის სიკვდილის გამო, უშუალოდ მეორდება ჯოისის ბიოგრაფიაში. პარიზში სასწავლებლად გამგზავრებულ ჯოისს სასწრაფოდ შინ დაბრუნება მოუხდა, როცა დუბლინიდან წერილი მიიღო დედის სასიკვდილო სნეულების შესახებ. მომაკვდავმა დედამ ჯოისს სთხოვა ელოცა კათოლიკური წესით, რაზეც შვილმა მას უარი უთხრა (ჯოისი 1996 : 11). რწმენაშერყეული იეზუიტი — სტივენ დედალოსი თავად ჯოისია, რომელიც დუბლინში საღვთისმეტყველო მეცნიერებებით ღრმად განსწავლული, მოგვიანებით რწმენის ნაკლებობით იტანჯება. ხოლო უთვისტომო ლეოპოლდ ბლუმი სახეა საშუალო ემიგრაციით საშობლოს მოწყვეტილი ჯოისისა, რომელმაც კითხვას, თუ როდის დაბრუნდებოდა ირლანდიაში, ასეთი პასუხი გასცა: „ოღესმე კი დამიტოვებია იგი?“ (ჯოისი 1983 : 9).

ორივე რომანში სხვადასხვა მკვლევართა მიერ მოძიებული ავტორთა ბიოგრაფიული დეტალებისა და ტრაგედიების ამსახველი ეპიზოდები, პასაჟები, მხატვრული ფორმები მხოლოდ მწერალთა ბიოგრაფიულ ფაქტებსა და რომანში წარმოდგენილ ფაქტებს (ამბებს) შორის ტოლობის ნიშნის დასმისათვის არ დაგვიმოწმებია. ეს დასტურია იმისა, რომ მთავარი პერსონაჟების არაცნობიერი სამყარო, რომელიც „ცნობიერების ნაკადის“, „თავისუფალი ასოციაციების“ მეთოდით არის გამოშხუერებული, ავტორთა არაცნობიერი სფეროს იდუმალ მნიშვნელობებთანაა წილნაყარი. ამას გარდა, უნდა აღინიშნოს, მოდერნისტული პროზისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელი გახდა ის, რომ „შესამჩნევად იმღვრევა რეალობისა და მხატვრული გამონაგონის ზღვარზე დაყენებული ხედვის

ფოკუსიც, რაც ფიქციური (გამონაგონი) და არაფიქციური (რეალურ ამბებზე დაფუძნებული) ტექსტების ფანრობრივ ურთიერთდაახლოებას იწვევს... მთხრობელი სწორედ ისტორიის მეშვეობით გადმოგვცემს შესაძლებლისა და აუცილებლის ზოგიერთ უნივერსალურ მოდელს, რომელიც ადამიანურ ცხოვრებას ახასიათებს. დაკვირვებულ მკითხველს იტაცებს „ყოვლისმცოდნე ავტორის“ თვითალაგმვისა და თვალთახედვათა სიმრავლის წარმოჩენისათვის თვალის მიდევნება. ამკარა ხდება, რომ მწერალი ამჯობინებს ავტორის, მთხრობელისა და პერსონაჟების თვალთახედვათა ვარიანტებით შეკრას კომპოზიცია. თუმცა ავტორისა და პერსონაჟის თვალთახედვის ხარისხი ზოგჯერ იმდენად მაღალია, რომ თამამად შეიძლება საუბარი პენრი ვეიმსონისეული „ამრეკლავი პერსონაჟის“ შესახებ“ (**კუპრეიშვილი 2012 : 195, 196**).

ახლა კი მთავარია, მკითხველის არაცნობიერი პიროვნული სტრუქტურისა და ტექსტში მოცემული არაცნობიერი სფეროდან გამომწეურებული ფორმების კავშირი დავადასტუროთ.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სომნამბულური მდგომარეობის იმიტირება და ლოტოსის ეფექტი, რომელიც ტექსტში „ცნობიერების ნაკადის“, „შინაგანი მონოლოგისა“ თუ „თავისუფალი ასოციაციების“ საშუალებით იქმნება, რითაც პერსონაჟისა და შესაბამისად, პროექციის ასპექტისა და ფსიქოლოგიის ფარგლებში პროექციის ექსპერიმენტული დასტურის გათვალისწინებით, ავტორის არაცნობიერი პიროვნული სტრუქტურების მეტ-ნაკლები თანხვედრაა შესაძლებელი. მკითხველის არაცნობიერ პიროვნულ შრესთან კავშირს კი სწორედ ლოტოსის ეფექტით, სომნამბულური მდგომარეობის იმიტირებით შექმნილი „მსუბუქი ტრანსის“ მეთოდი, ანუ მკითხველის წარმოსახვაზე ზემოქმედებით მისსავე არაცნობიერ ფენებში შეღწევის საშუალება უზრუნველყოფს (იხ. რეციპიენტისა და ავტორის იდენტური სუბიექტური სივრცის შესახებ – **ფირალიშვილი 2012 : 154**). მართალია, ლიტერატურის ამგვარი დანიშნულება, ფაქტობრივად, იდენტური მნიშვნელობით (შიში და თანაგრძნობა) მეორდება არისტოტელეს პოეტიკის VI თავში, სადაც ის ტრაგედიის კათარზისულ ფუნქციაზე საუბრობს (**კოპლათაძე 1986**), თუმცა აქ ჩვენ მაინც უნდა განვმარტოთ ამ ფენომენოლოგიური მოცემულობით – ავტორის, პერსონაჟისა და მკით-

ხველის არაცნობიერი სტრუქტურების კავშირის კონკრეტული გამოვლინება ჯეიმს ჯოისის „ულისეს“ და კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ მიხედვით.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ორივე ავტორი, ჯოისიც და გამსახურდიაც, დინამიკური ფსიქოლოგიის ფუძემდებლების მიერ შემოთავაზებულ არსებით პიროვნულ საწყისებს, რაც პიროვნული სტრუქტურების ფორმირებისა და არაცნობიერი მნიშვნელობების წყაროა, მხატვრული და ამავედროულად პროექტირებული (ამ ტერმინის ფსიქოლოგიურ-ფსიქოთერაპიული მნიშვნელობით) ფორმით გვთავაზობენ, მაშინ ზემოთ მოცემული კავშირი ავტორის, პერსონაჟისა და მკითხველის არაცნობიერ სტრუქტურებს შორის კითხვის ნიშანს არ უნდა ბადებდეს.

დასტურად ამისა, გარკვეული თვალსაზრისით, შეგვიძლია ნიკო ყიასაშვილის აზრის მოშველიება. ერთი შეხედვით, მისი აზრი ჩვენ მიერ გამოთქმულ შეხედულებას თითქოს ეწინააღმდეგება, თუმცა ქვემოთ ვეცდებით, დავამტკიცოთ, რომ ჩვენც იმავე პრინციპით მივუდევით საკითხს, როგორც ნიკო ყიასაშვილი. ის წერს: „ახალი ფსიქოლოგიური პროზის პოეტიკის, ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის შექმნაში, ანრი ბერგსონის ინტუიტიურ მოძღვრებასთან ერთად, დიდი წვლილი მიუძღვის საუკუნის დასაწყისის ახალ ფსიქოლოგიურ მიმართულებებს და განსაკუთრებით კი ფროიდის ტულ-ფსიქოანალიტიკურ კონცეფციას. ამავე დროს, ისიც უნდა ითქვას, რომ ფროიდის თეორია ადამიანის არაცნობიერი სამყაროს შესახებ ოციან წლებში დიდად გასცდა ფსიქოლოგიისა და ფსიქოპათოლოგიის ფარგლებს და იმდროინდელი მწერლებისათვის (და არა მხოლოდ მწერლებისათვის) ხშირად უდავო ჭეშმარიტებად იყო აღიარებული ამ მოძღვრების ძირითადი დებულებანი. ამიტომ ზოგჯერ არც აქვს აზრი კამათს იმის თაობაზე - ფროიდისა და იუნგის პირდაპირი ან არაპირდაპირი გავლენა განიცადა თუ არა მეოცე საუკუნის რომელიმე მწერალმა. ახალი თეორიები, როგორც იტყვიან, ხშირად „ჰაერში არიან გაბნეული“ და ჰაერთან ერთადვე ჩაისუნთქებიან ზოლმე“ (ჯოისი 1983 : XVII).

აქვე ნიკო ყიასაშვილი მართებულად არ მიიჩნევს ფსიქოანალიტიკოსთა მიერ დეკლარირებული პიროვნული „კომპლექსების“ პირდაპირ გამეორებასა და მხატვრული ანალოგიების ძიებას მწე-

რალთა ტექსტებში. განსაკუთრებით - ჯოისთან, რადგან, მისი მტკიცებით, „ისევე როგორც რეალისტი მწერალი თხზავს, ცხოვრებასთან, სინამდვილესთან მიმსგავსებულ სიტუაციებსა და პერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ განწყობას, ასევე ცნობიერების ნაკადის მწერალიც თ ხ ზ ა ვ ს თავისი გმირის არაცნობიერ სამყაროს, ეძებს არაცნობიერი ძალების, მოტივების, იმპულსების ურთიერთმოქმედების შესაძლებელ კანონზომიერებას, ერუინ სტაინბერგის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ფსიქოლოგიური ცნობიერების ნაკადის მხატვრულ სიმულირებას ახდენს“ (მდრ. სომხამბულური მდგომარეობის იმიტირება - თ.ბ.) (ჯოისი 1983 : XVII).

ნიკო ყიასაშვილის პოზიცია ემთხვევა ჩვენ მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას. გარდა იმისა, რომ პერსონაჟის არაცნობიერი სამყაროს შეთხზვის პროცესში ავტორი, პროექციის ფსიქოლოგიურ-ექსპერიმენტული ცნებიდან გამომდინარე, იმანენტურად აქსოვს მასში საკუთარ არაცნობიერ ტენდენციებს, ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ჯოისი ან კ. გამსახურდია უშუალოდ დინამიკური ფსიქოლოგიის ავტორთა მიერ წარმოდგენილი ფსიქოლოგიური კატეგორიების, ე.წ. „კომპლექსების“, როგორც თეორიის მხატვრულ ასახვას, მხატვრულ ასლს კი არ გვთავაზობენ, მიზანმიმართულად ფროიდიანული ან იუნგიანული კატეგორიების მხატვრულ მოცემულობას კი არ წარმოგვიდგენენ, არამედ სწორედ იმ ფაქტიდან გამომდინარე, რომ დინამიკური ფსიქოლოგიის წარმომადგენლებმა (ფროიდი, იუნგი, ადლერი და სხვ.) განსაკუთრებული სიზუსტით აღწერეს პიროვნების სტრუქტურების ფორმირებისა და ფუნქციონირების (ფუნქციობის) პროცესში კარდინალური მნიშვნელობის კატეგორიები, ჯოისმა და კ. გამსახურდიამაც თავიანთი ლიტერატურული ოსტატობის წყალობით, არანაკლები სიღრმით გამოამზეურეს ადამიანის არაცნობიერი სტრუქტურის თავისებურებები, როგორც კონკრეტულ, ისე ზოგად ასპექტში. სწორედ ამის გათვალისწინებით, დინამიკური ფსიქოლოგიის ავტორთა და ჩვენ მიერ განსახილველ მწერალთა ცენტრალური კატეგორიები იდეური თვალსაზრისით ერთმანეთს ემთხვევა. მათი ურთიერთშეპირისპირებითი ანალიზი და შესაბამისად, კვლევის ინტერდისციპლინური მეთოდი კი მწერალთა (ჯოისი/გამსახურდია) მიერ მოცემული ცენ-

ტრალური არაცნობიერი კატეგორიების უკეთ გააზრებისა და ამოხსნის საშუალებას იძლევა.

მაშასადამე, ერთი მხრივ, ეს კავშირი ავტორის, პერსონაჟისა და მკითხველის არაცნობიერი სტრუქტურების, სომნამბულური მდგომარეობის იმიტირებითა და ლოტოსის ეფექტით ხორციელდება, ხოლო მეორე მხრივ - არაცნობიერი პიროვნული სტრუქტურის მყარი პატერნების, ძირეული კატეგორიების, დომინანტური და განმსაზღვრელი არქეტიპების მხატვრული და პროეცირებული ფორმების გადმოცემით ხდება შესაძლებელი.

დინამიკური ფსიქოლოგიის მიხედვით (ფროიდი, იუნგი, ადლერი), პიროვნების განვითარებისა თუ დესტრუქციის და შესაბამისად, პიროვნების სტრუქტურების (ცნობიერი, არაცნობიერი) არსებითი კონსტრუქციული თუ დესტრუქციული მნიშვნელობების განმსაზღვრელი კატეგორიაა მშობლისა და შვილის ურთიერთობა, რომლის დესტრუქციულ ქვეკატეგორიებად მიჩნეულია: მამის ბაძვის უარყოფა, რომელიც დესტრუქციის ანუ ე.წ. კომპლექსის წყარო ხდება (ფროიდი), უფუნქციობის ე.წ. კასტრირების კომპლექსი (ფროიდი), რეგრესი (იუნგი), უპირატესობისაკენ სწრაფვა (ადლერი). ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ ეს დესტრუქციული მონაცემები ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიურ ბუნებას ახასიათებს და დინამიკური ფსიქოლოგია მათ განვითარების წყაროს უწოდებს. კ. გამსახურდია და ჯ. ჯოისი კი პირიქით, სწორედ ამ დესტრუქციული მონაცემების გავლენას წარმოაჩენენ პიროვნების დეგრადაციის მთავარ მიზეზად. ამ მხრივ მათი პოზიცია დინამიკური ფსიქოლოგიის ალტერნატიულ, დ. უზნადის განწყობის ფსიქოლოგიას ენათესავება (უზნაძე 1998).

ა/ მამის ბაძვის უარყოფის შედეგად გამოწვეული დესტრუქცია

სავარსამიძე — მამის წყველა, მამისგან განდგომილება (კონსტანტინე სავარსამიძემ მომაკვდავი მამის თხოვნისა და ანდერძის მიუხედავად, მამისეული ფუძე არ შეინარჩუნა, აჩეხა ვაზი და სახლი გაყიდა), მამობილთან (ტაია შელია) დაბრუნებისაკენ სწრაფვა;

სტივენ დედალოსი — დედის სიკვდილის გამო თვითბრალდებით (სტივენმა მომაკვდავი დედის თხოვნის მიუხედავად, არ ილცა კათოლიკური წესით და შენდობა არ ითხოვა) გამოწვეული დაუძლეველი ტკივილი და ტრაგედია. („დიონისოს ღიმილში“ ე.წ. კასტრიერების კომპლექსის შესახებ იხ. სოსო სიგუას კონსტანტინე გამსახურდიას პროზის სტრუქტურა — სიგუა 1989 : 48-50)

ბ/ უფუნქციობის ე.წ. კასტრიერების კომპლექსი

სავარსამიძე უნაყოფოა, ლეოპოლდ ბლუმში შვილმკვდარია და წინადაცვეთილი, რაც კასტრიერების ასოციაციას იწვევს. ამავედროულად, რომანის ბოლო თავში აღწერილია ე.წ. კასტრიერების, ანუ პიროვნული უფუნქციობის გამოხმატველი ორი ეპიზოდი.

პირველი, ესაა ჰომეროსის ოდისეესის პარალელური და პაროდული ეპიზოდი, თუკი ტელემაქე და ოდისეესი ანტინოეს მეთაურობით მათ სასახლეში შეკრებილ სასიძოებს მუსრს გაავლებენ, ბლუმში სტივენის სახით მერიონის სატრფოს, ბრიალა ბოილანის „მემცვლელს“ ამზადებს, როცა სტივენს მერიონის სურათი აჩვენა და შემდეგ სტივენს შესთავაზა, რომ მერიონთან ერთად ვოკალის გაკვეთილები მიეღო. ამასვე მიანიშნებს თავად მერიონის ფიქრები, როცა ის სტივენს წარმოსახვაში მისწვდება, როგორც პოტენციურ ახალგაზრდა სატრფოს. ხოლო რომანის ბოლო თავში სასიძოების განდევნის პაროდულ სურათს წარმოსახავს ლოგინში ჩაწოლისას ბლუმის მიერ ზეწარზე დარჩენილი პურის (სენდვიჩის) ნამცეცების გადაფერთხვის ფაქტი.

მორე ეპიზოდი, ესაა ლეოპოლდ ბლუმისა და მერიონის (ბლუმის მეუღლის) არშემდგარი სქესობრივი კავშირი, რომლის მიზეზია ბლუმის არა ფიზიკური, არამედ ფსიქოლოგიური იმპოტენცია, რადგან ის მთელი დღე გადაკარგულია სახლიდან მხო-

ლოდ იმიტომ, რომ არ სურს საკუთარ ცოლს საყვარელთან - ბოილანთან შეუსწროს.

გ/ რეგრესი

რეგრესი, იუნგის მიხედვით, არის ნევროტული და ჯანსაღი მდგომარეობისგან განსხვავებით, ნებისმიერი არაადეკვატური მდგომარეობის ზოგადი მახასიათებელი: მუდმივად სწრაფვა ბავშვობაში ან წარსულში დაბრუნებისაკენ.

სავარსამიძის ევროპული ოდისეა ტაია შელიას ქოხში მთავრდება. ამავდროულად, ფარვიზისადმი ლტოლვა, უფრო რეგრესის ჩემ მიერ შემოთავაზებული მნიშვნელობით უნდა გვესმოდეს (წარსულში დაბრუნება, ბავშვობაში დაბრუნება, ანტიკურის, ძველისა და სრულყოფილის კულტი), ვიდრე ფიზიოლოგიური ლტოლვის მნიშვნელობით.

ასევე - ბლუმში, სტივენ დედალოსი და მათი შეხვედრის ადგილი - სამშობიარო სახლი, ამავე ასოციაციურ ჯაჭვს ქმნის, რადგან სტივენის მიმართ მამობრივი გრძნობების დაბრუნებით ბლუმს სურს გარდაცვლილი შვილი - რუდი „დაიბრუნოს“, ამავდროულად, გარდაცვლილი მამის ხსოვნაც გააცოცხლოს (რუდოლფ ვირაგმა/ბლუმმა სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. სიკვდილის წინ შვილს წერილი მისწერა, რომელსაც ბლუმში მთელი დღის მანძილზე არაერთხელ იხსენებს. წერილში მამა შვილს სთხოვს, რომ ხშირად გაიხსენოს. ამავდროულად ეუბნება, არსებობს საიქიოს აღმნიშვნელი მეორე სიტყვა - ჯოჯოხეთი. მე არ მინდა ამ სიტყვის მნიშვნელობა ვიცოდეთ), როცა სტივენის მიმართ მამობრივ შზრუნველობას იჩენს.

დ/ უპირატესობისაკენ სწრაფვა

უპირატესობისაკენ სწრაფვა/ზეკომპენსაციის კომპლექსი (ადლერი), ესაა არასრულფასოვნების განცდის საპირისპირო მდგომარეობა, სურვილი დანაკლისის კომპენსირებისა (ზეკომპენსაცია).

სავარსამიძის, როგორც პროტაგონისტის, პათეტიკური ნარატივის დიდი ნაწილი სანახევროდ პანაზიურ-პანქართველურია („იტალია ჯერაც აღმოსავლეთია, ხომ ხედავ?“ - **კ. გამსახურდია 1992 : 156**); „უჟმური მომსდევდა ფეხდაფეხ, სამეგრელოს ბნელ

ჭაობიდან გამოქცეულ ავანტიურისტ ლაზს; შენ ჩაუშვი ჩემს სის-
ხლში ოქროვანი მზე პურპურის წვეთებად. და მე ძლიერი ვარ და
ჯანსაღი. და მოვიდეს თუნდაც ლაშქარი ლაშქარზე... მე საუკუნო-
ები მკიდია მხრებზე, ხელში წმინდა სანთლებით გაჩაღებული ჩი-
ჩილაკი მიჭირავს ტაია შელიასავით — შუამდინარიდან კავკასიის
მთამდე, მიტომაც უტეხია ჩემი სული. ჩემი სხეული ქართული მუ-
ხაა. ფესვები — ბნელეთში, ლაპის ლაზულისფერი შტოები ეთერ-
ისკენ მაქვს შექცეული და მოდით გრიგალებო უკუნეთისავ, კი-
დევე დამჩხავლეთ თავს: „მანგრუ, თენგრი და ქუნუნდურ.“ და მა-
შინ ჩემ დიდ სეხნიასავით თეთრ რაშზე მჯდარი ორლესულ მახ-
ვილს გიჩვენებთ პატივყერილი მზის თავადი სავარსამიძე. ო, დიო-
ნისო, სულზე უტკბესო!“ (კ. გამსახურდია 1992 : 110).

უნდა აღინიშნოს, რომ კ. გამსახურდია პანაზიურ-პანქართულ
იდეალს დიონისოს კულტის საშუალებით ამკვიდრებს, „მე ვაზის
ქვეყნიდან გახლავართ, მისის“ (კ. გამსახურდია 1992 : 87), იმდე-
ნად რამდენადაც ნიცშეანულ დიონისიზმს (კაცობრიობის მომა-
ვალს) კონსტანტინე ღვინის ღმერთის, დიონისეს - ქართული
კულტურის ძირის პარადიგმის ფორმით წარმოგვიდგენს (ჰიმნები
ღვინისადმი — კ. გამსახურდია 1992 : 105-110); ასევე დიონისეს
სკულპტურებთან, სავარსამიძის თქმით, ვეფხის ტყავია, რომელიც
ხეზეა გადაფარებული, რაც ერთდროულად ორი არქექტიპის ასოცი-
აციურ ჯაჭვს ქმნის - ოქროს საწმისი და ვეფხისტყაოსანი
(კ. გამსახურდია 1992 : 107).

ასეთივეა ჯოისის პანირლანდიურ-პანანგლოსაქსური ტექსტი,
სადაც ჯოისის პანირლანდიური ზეკომპენსაციური მოტივები ლეო-
პოლდ ბლუმის, როგორც ირლანდიელი მსოფლიო მოქალაქის ტი-
პის რეპრეზენტატიულობით ვლინდება, ხოლო პანანგლოსაქსური
მოტივები შექსპირული თემის განზოგადებით, დომინანტურობით
და მისი მსოფლიო მასშტაბების დემონსტრირებით.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ძირეული ფსიქიკური და პი-
როვნული კატეგორიების მხატვრული ასახვა, სწორედ იმ მიზე-
ზით, რომ ეს არქექტიპები ნებისმიერი პიროვნების და მათ შორის
მკითხველის სულიერი სტრუქტურის ცენტრალურ მნიშვნელობებს
წარმოადგენს, ქმნის და უზრუნველყოფს ავტორის, პერსონაჟისა
და მკითხველის არაცნობიერი სტრუქტურების იმანენტურ კავ-

შირს, რაც, თუკი დინამიკური ფსიქოლოგიის ფსიქოთერაპიულ ნაწილს გავითვალისწინებთ, კათარზისის ფუნქციას ასრულებს. ეს კი ზემოხსენებული ლოტოსის ეფექტის ეთიკურ ფუნქციად უნდა ჩაითვალოს.

სომნამბულური მდგომარეობის იმიტირებისა და ლოტოსის ეფექტის ესთეტიკური ფუნქცია

მოდერნისტულ რომანებში, ეპოქის კულტურული კონტექსტიდან გამომდინარე, გარდაუვალი ექსპერიმენტულობის გამო დაწერგილი „ახალი ტექნიკის“, გნებავთ, მხატვრული მეთოდის გამოყენება ლიტერატურათმცოდნეობაში არაერთი მკვლევარის ინტერესის საგანია. ხშირად მას განზოგადებული სახელწოდებებით მოიხსენიებენ, კერძოდ, ექსპერიმენტულობის ფარგლებში ყოველი ახალი მხატვრული ხერხი, მათ შორის სომნამბულური მდგომარეობის იმიტირება და ლოტოსის ეფექტი, რომელიც „ცნობიერების ნაკადის“, „შინაგანი მონოლოგის“, „თავისუფალი ასოციაციების“ და სხვა მხატვრული საშუალებების გამოყენებით იქმნება, ცნობილია, როგორც „არტიზტული თამაში და მისი ვარიაციები“ (ჯალაიაშვილი 2012 : 180-193). აღნიშნული საკითხის განხილვისას მ. ჯალაიაშვილი ასევე იყენებს საინტერესო ტერმინებს „ჯაზის ტექნიკა“, „შერეული ტექნიკა“, „კონტრაპუნქტული პროზა“ (ჯალაიაშვილი 2012 : 190). ამას გარდა, მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ავტორთა ოსტატობა არეკლავს არა მარტო მათი თანამედროვე მუსიკის კატეგორიებს (ჯაზის პოლირიტმული და პოლიფონიური, პოლითემატურ-მელოდიური სქემა), არამედ ფერწერისაც - ავანგარდული ფერწერის ექსპერიმენტული მეთოდებით გადმოცემული მშვენიერება (ჯალაიაშვილი 2012 : 191).

მ. ჯალაიაშვილის აზრით, ლინეარული და არაღინეარული (რატიანი, თხრობა 2012 : 153) თხრობის, როგორც მოდერნისტული რომანისთვის დამახასიათებელი ერთდროულად თანმიმდევრულობისა და არათანმიმდევრულობის კატეგორია, ევროპული ლიტერატურის ორი საფუძვლის - ჰომეროსულისა და ბიბლიურის გავლენით უნდა აიხსნას: „ცნობილია, რომ ევროპულ კულტურას სა-

ფუძვლად დაედო ორი ტრადიცია, ორი სტილისტური სისტემა, ერთი ჰომეროსის ეპოსს ენათესავება, მეორე კი - ძველ ალექმას. პირველი, ჰომეროსისეული სტილი არის დასრულებული აღწერა საგნებისა, სინათლე ზომიერად არის განაწილებული ყველა საგანზე, ყველაფერი ურთიერთკავშირშია, მეტყველება თავისუფლად მიედინება, მოქმედება წარმართება პირველ პლანში, ერთმნიშვნელოვანი სიცხადე გამოსჭვივის ყველგან. მეორე სტილი მისგან განსხვავდება, რადგან აქ ერთი ნაწილი გამოეყოფა სხვათაგან, დანარჩენი კი იზრდილება, მოქმედებები წყვეტილია, ყველგან იგრძნობა გამოუთქმელის ზემოქმედება, შემოდის უკანა პლანი, თითოეულ ფრაგმენტს ენიჭება სიმბოლური მრავალმნიშვნელოვნება, სახეები მოითხოვენ განმარტებას“ (ჯალიაშვილი 2012 : 191).

სწორედ ამგვარი ესთეტიკის პრინციპი, ჰომეროსისა და ბიბლიურის სინთეზი, გვაფიქრებინებს, რომ მოდერნისტული რომანის ესთეტიკა მეტ სიახლოვეს შუა საუკუნეების ესთეტიკურ პრინციპთან ავლენს, რადგან დიფუზური სიმეტრიით, ანუ ასიმეტრიულობით, დისონანსით (შდრ. „ჯაზის ტექნიკა“) გადმოცემული მშვენიერება – ნაგულისხმევი სიმეტრიის პრინციპით, რომელიც ორგანიზებული ქაოსისა (ტერმინი „ორგანიზებული ქაოსი“ მაკა ჯოხაძეს სამეცნიერო სტატიაში „შემოქმედება და თავისუფლება“ თანამედროვე საინფორმაციო და ინტელექტუალურ-შემოქმედებითი სივრცის მეტაფორად აქვს გამოყენებული – **ჯოხაძე 2005: 387**) და ინტელექტუალური აქტივობით მოწვესრიგებული ქაოსური სისტემის (კუბიზმი, აბსტრაქციონიზმი), თუ დისონანსურ-დისპროპორციული ფორმის მკითხველის წარმოსახვაში მოწვესრიგება – „დალაგებას“ მოითხოვს (იხ. ალტერნატიული რითმისა და რიტმის, როგორც ინტელექტუალურ-ანალიტიკური რითმისა და რიტმის საკითხი ლიტურგიკულ და საღვთისმსახურო ჰიმნოგრაფიაში – **ბიგანიშვილი 2009 : 122-124**), სწორედ ანტიკურის დაპირისპირებით (შდრ. ჯალიაშვილი – ჰომეროსული და ძველალექმისეული) შექმნილი შუასაუკუნეობრივი ესთეტიკის პრინციპებისთვის იყო დამახასიათებელი.

აქედან გამომდინარე, სომნამბულური მდგომარეობის იმიტირება და ლოტოსის ეფექტი [ამ ტერმინებს „დიონისოს ღიმილისა“ და „ულისეს“ მკვლევართა ნაწილი სხვადასხვა სახელწოდებით

იხსენიებს: „სიზმარეული ფორმა“, „ავანტიურისტული ექსტაზაცია“, „ქაოტური ვიზიონერობა“ „სავარსამიძის სიზმარეული დიალოგი“ (კიკაჩიშვილი 1982 : 227), ან „ჰალუცინაციების შემტველი სხვადასხვა ხატები“, „სიზმარეული პლანი“ (კიკაჩიშვილი 1982 : 226), „შინაგანი მონოლოგი“ (კიკაჩიშვილი 1982 : 182), „ცნობიერების ნაკადის პროზა“ (სიგუა 1989 : 12); „დინება“ „აზრთა დინება“, „ფიქრთა მდინარე“, „ცნობიერების ნაკადი“, „სუბიექტური არსებობის ნაკადი“, „შინაგანი ხედვა“, „შინაგანი კინო“, „შინაგანი მონოლოგი“ (ნ. ყიასაშვილი) (ჯოისი 1983 : XV) მიზნად ისახავს, ტექსტი წარმოგვიდგინოს, როგორც პროზაულ-ფერწერული ტილო, სადაც ავტორის მიერ ორგანიზებული ქაოსი, მკითხველის მიერ ინტელექტუალურად მოსაწესრიგებელი (გასაანალიზებელი, ასახსნელი, გასარკვევი, განსამარტავი, შესამეცნებელი) დიფუზური მასალა, ფორმების, ხატების, ენიგმების, ქარაგმების, არქეტიპების, სიმბოლოების, ფილოსოფიურ-ანალიტიკური ჩანართების, სიტყვის, წინადადების, ასოციაციის, რემინისცენციის, ალუზიის ლაბირინთებში მკითხველის მიერ გზის გასაკვლევად არის შექმნილი. ესაა ორგანიზებული, მიზანმიმართულად შექმნილი ქაოსის ესთეტიკა, როგორც სომნამბულური (პროტავონისტისა და ავტორის სომნამბულური მდგომარეობის) მდგომარეობის იმიტირება და ლოტოსის ეფექტი (ლოტოსის ეფექტი ანუ დავიწყება). ტექსტის კითხვის დროს, სწორედ თხრობის ლინეარული და არაღინეარული ფორმების აღრევის გამო, მკითხველს ერთგვარად ავიწყდება სიუჟეტური ამბის თანმიმდევრობა და სიუჟეტურად განვითარებული მოქმედების ლოგიკური წესრიგი. სწორედ ავტორის მიერ ასეთი ლაბირინთული (არაღინეარული) თხრობის მეთოდ/ტექნიკა იწვევს დავიწყების, ანუ ლოტოსის ეფექტს. ამის შესახებ ნიკო ყიასაშვილი „ულისეს, კომენტარებში წერს: „ჰომეროსისეული „ლოტოსის ეფექტი“ (დავიწყება, ნებისყოფის მოღუნება), ერთი მხრივ, თხრობის „მეთოდით“ ან „ტექნიკით“ მიიღწევა, რომელსაც ჯოისმა ნარცისიზმი უწოდა, ხოლო, მეორე მხრივ, რამდენიმე ძირითადი სიმბოლოთა თუ განზოგადებული დეტალის გამოკვეთით“ (ჯოისი 1983 : XXX).

თავის მხრივ, ავტორის/პროტავონისტის არაღინეარული თხრობა, რომელიც შინაგანი მონოლოგის, ცნობიერების ნაკადის,

თავისუფალი ასოციაციების პრინციპით მიმდინარეობს, სომნამბუ-
ლური (თრობით საესე, ჰალუცინაციური, ნახევრად ფხიზელი, ნა-
ხევრად გაბრუებული) მდგომარეობის იმიტირებას წარმოადგენს,
ხოლო მკითხველის მიერ „გასაშიფრი“ „სანსკრიტი“ (საიდუმლო
ენით, ლაბირინთულად დაწერილი ტექსტი) – მკითხველის ამგვარად
მოტივირებული ინტელექტუალური ძალისხმევა – თანამემოქ-
მედების, შემოქმედის ბაძვის პრინციპთანაა წილნაყარი (იხ. ბაძვის
კოგნიტური ასპექტი შესაქმის ჰიმნის მიხედვით (**ბიგანიშვილი
2009 : 15**). ტექსტში მოცემულ ორგანიზებულ ქაოსს ავტორთან
ერთად მკითხველიც აწესრიგებს, რადგან ხსნის, განმარტავს, შიფ-
რავს, ქარაგმას ავრცობს, ტექსტის ლაბირინთებში გზას იკვლევს
და ამით მას ინდივიდუალურ მნიშვნელობას ანიჭებს. მკითხველის
ამგვარი თანამონაწილეობა ავტორს თავისუფლად უკვალავს გზას
არათუ მკითხველის ცნობიერ, არამედ ბევრად ღრმა და დაფარულ
არაცნობიერ სამყაროში. შესაბამისად, სომნამბულური მდგომარეო-
ბის იმიტირებისა და ლოტოსის ეფექტის ესთეტიკური ფუნქცია
ინსტრუმენტია ამ მხატვრული მეთოდის ეთიკური ფუნქციის
(მკითხველისა და ავტორის არაცნობიერ სამყაროთა გადაკვეთით
აღსრულებული კათარზისის) განსახორციელებლად.

**ამპლიფიკაცია და ანალიტიკურ-ფილოსოფიური ნარატივის
შრეები მოდერნისტულ რომანში (ჯეიმს ჯოისის „ულისეს“ და კ.
გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ მიხედვით)**

მოდერნისტული რომანისათვის ასევე დამახასიათებელია
ტექსტის გავრცობის მიზნით, სიუჟეტის ისტორიულ-ზნეობრივ-რე-
ლიგიური მნიშვნელობის გაზრდის მოტივით, მოთხრობების, შეგო-
ნებებისა თუ „ავტორისეული ჩარევების“ ხარჯზე სიუჟეტის, ტექ-
სტის გაფართოება. ამას ლიტერატურათმცოდნეობითი ტერმინებით
„ამპლიფიკაცია“¹ ეწოდება (**ჯალიაშვილი 2012 : 187**).

¹ ამპლიფიკაცია – განვრცობა, რაიმეს ვრცლად, დაწვრილებით აღწერა, დახასიათება.

ჯალაშვილის კვლევის მიხედვით, ქართულ მოდერნისტულ რომანებში გვხვდება ამპლიფიკაციების სამივე სახე, მაგრამ განსაკუთრებით ხშირია მეორე – ჩადგმული მოთხრობები. ასევე ხშირია ამპლიფიკაცია განვითარების გზით, როდესაც ავტორი ერთგვარად წელავს თხრობას, „შეგნიდან ბერავს“, დეტალებს უსაზღვროდ ამრავლებს. მისი თქმით, ჯოისთან ამგვარი ამპლიფიკაცია წინა პლანზეა – იგი დეტალურად აღწერს წვრილმანებს. მ. ჯალაშვილი ასევე საუბრობს ამპლიფიკაციის ფორმებზე კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილში“ და აღნიშნავს, რომ „კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილში“ ამგვარი ამპლიფიკაციის მაგალითად შეიძლება განვიხილოთ სხვადასხვა ქალაქისა და დასახლებათა, მუზეუმთა, ნახატთა, ქუჩათა დეტალური აღწერები, გრძელი დიალოგები, სადაც პერსონაჟები ხანგრძლივად საუბრობენ, კამათობენ კულტურული, რელიგიური, პოლიტიკური თუ სოციალური საკითხების გარშემო“ (ჯალაშვილი 2012 : 188).

ამპლიფიკაციების საშუალებით ავტორი არა მარტო სიუჟეტის გაგრძობას ისახავს მიზნად, არამედ ანალიტიკურ-ფილოსოფიური ნარატივის შრეებით ტექსტის გაჯერებას. ეს ტრადიცია წარმოდგენილია ძველი მსოფლიოს ლიტერატურის განვითარების ყოველ ეტაპზე, განსაკუთრებით, შუა საუკუნეების, რენესანსისა და ბაროკოს ეპოქაში. ამის შესახებ მ. ნაჭყებია წერს: „ფილოსოფიის ისტორიაში ხშირად არსებობს განსხვავება მხატვრულ შემოქმედებასა და აბსტრაქტულ აკადემიურ ანალიზს შორის. თანამედროვეობაში და განსაკუთრებით ეგზისტენციალისტებთან, ხშირია, როდესაც ავტორები თავის ფილოსოფიურ აზრებს ნაწარმოებში ან ზოგადად ლიტერატურაში განასხეულებენ“ (ნაჭყებია 2012 : 229).

ამ ფორმით მოცემული ამპლიფიკაციები ავტორს საშუალებას აძლევს თავისი ეთიკურ-ესთეტიკური კონცეფციები ნახევრად თეორიულ-ანალიტიკური და სანახევროდ მხატვრული სახით წარმოადგინოს. ამის თვალსაჩინო ნიმუშია რუსთველური პროლოგი, ავთანდილის ანდერძი და ნესტან-დარეჯანის ბოლო წერილი, ასევე „ღვთაებრივ კომედიაში“ ბეატრიჩეს მიერ დანტეს განსწავლა საღვთისმეტყველო საკითხების მიხედვით. ჯოისთან და კ. გამსახურ-

დიასთან კი ეს ბევრად უფრო მხატვრული ვარიაციების ხასიათს ატარებს.

კ. გამსახურდიას ანალიტიკურ-ფილოსოფიური და ესთეტიკური კონცეფციები კულტურის პანაზიურ-პანქართული ხედვისა და დიონისიზმის, ასევე ესქატოლოგიურ-მისტიკური თეორიების ირგვლივ ვითარდება. ამ მხრივ, საინტერესოა ქება მეორე, სადაც ფილოსოფიური და ესთეტიკური კონცეფციების გაცნობამდე კ. გამსახურდია ხალილ-ბეის პირით ამბობს: „ნება მიბოძეთ დღეს თქვენი ჩინებონე ვიყვე. დღეს ორიოდ დარბაზი დავთვალიეროთ. ჯერ აზიური დარბაზი, რადგან აზიაა ყველა ქვეყნის მოზუცი დედა“ (კ. გამსახურდია 1992 : 74). შემდეგ ხალილ ბეისა და სავარსამიძის, მენიეს და სხვათა საუბარი ესთეტიკური და ფილოსოფიური კონცეფციების განვითარების მიზნით, რთულ ანალიტიკურ მსჯელობად გარდაიქმნება, სადაც, ფაქტობრივად, ავტორის პოზიციის იდენტური შინაარსის ამოკითხვაა შესაძლებელი: „მართლაც, აზიაში წარმოუდგენელია ისეთი მკაცრი რეალისტები, როგორცაა ზოლა და დღევანდელი ჰოდლერი“ (კ. გამსახურდია 1992 : 74). შემდეგ კი საუბარში მენიე ჩაერთვება და დასძენს: „ჰოდლერი ევროპაში ექსპრესიონისტად ითვლება, აზიაში რეალისტი ეგონებოდათ... აღმოსავლეთი მარადიულ სტატიკას ხედავს, უძრავ საგანს უძრავ სამყაროში, დასავლეთი - ყველგან დინამიკას. პიკასო, ბრაკი, ჰოდლერი, თუნდაც ვერჰარნი და ჟან კოკტო - მოძრაობის მხატვრებია“ (კ. გამსახურდია 1992 : 75).

მენიე მონათლული ებრაელია. შესაბამისად, ის გაქრისტიანებული აზიის სიმბოლოცაა. სწორედ მენიეს პირით გადმოგვცემს ავტორი თავის პანაზიურ ესთეტიკურ კონცეფციას: „წარმოვიდგინათ, ატოკებული ევროპელი რომ ეგვიპტის პლასტიურ შედეგებს, უპანიშადის და სუტრა ტექსტების სიღრმეს, მაჰაბჰარატას და მეფეთა წიგნის მონუმენტულობას მისწვდეს?... პლატონი და დანტე ორივე აღმოსავლეთის ნოყიერ ჯიქანს სწოვდნენ“ (კ. გამსახურდია 1992 : 75).

ამგვარი რადიკალური პოზიციის ფსიქოლოგიურ საფუძვლად ზემოგანხილულ საკითხებს შორის ჩვენ აღფრედ აღღერისეული „უპირატესობისაკენ სწრაფვა“ და „ზეკომპენსაციის“ მოტივი დავასახელებთ, როცა გლობალიზაციის პირველი პრეცედენტების საპა-

სუხო რეაქციად, ევროპასა და აზიაში, სწორედ ამგვარმა რადიკალისტურმა პოზიციებმა იჩინა თავი. ამას გარდა, კ. გამსახურდიას მხოლოდ XX საუკუნის დასაწყისში ტექნიკური ცივილიზაციის ტოტალურობის შედეგად ინიცირებული გლობალიზების საფრთხე არ აწუხებდა, მისი პირადი სატკივარი წითელი ტერორით გატანჯული საქართველო იყო: „ეხლა მე დავიწყე ტრაბახი: კალამი არტილერიაზედაც უმძაფრესი იარაღია. ხვალ პარიზში წიგნს გამოვცემ, ერთი თვის შემდეგ ტფილისსა და ჩიკაგოში ყურს დამიგდებენ-მეთქი. ხმალი რა ბედნაა, მუდამ ადამიანის სისხლი თუ არ ასვი, ქარქაშში ჩაიყანგება. ყველა ომი კალმის ატეხილია, ყველა ზავი კალმის ჩამოგდებული-მეთქი“ (კ. გამსახურდია 1992 : 79).

ესქატოლოგიურ-მისტიკური, აპოკალიპტური მოლოდინის ტენდენციით ნაკარნახევი კულტურის კრიზისის თემატიკა, რომელიც ასევე ამპლიფიკაციის ფორმითაა ტექსტში წარმოდგენილი, ერთდროულად ძველი ტრადიციული კულტურის მიმართ თავყანისცემის გამოხატვითა და მეორე მხრივ, ახალი სტილის, ახალი ესთეტიკის დასამკვიდრებლად საჭირო მზაობით გამოირჩევა: „მოდერნისტების დარბაზში ზერელეთ გადავავლეთ თვალი კუბისტების, ფუტურისტების, ექსპრესიონისტების სურათებს. სამკუთხებიანი სახეები, ხისგან გამოჩორგვილი ფიგურები, საღებავების ისტერიული ყიჟინი. მთელი ჩვენნი კომპანია ერთი საოცარი სურათის წინაშე შეჩერდა. „ტრამვაი“ ერქვა ამ სურათს. ტრამვაის სპილენძისა და რკინის ნაწილები თუნუქისაგან გამოეჭრა მხატვარს. ტრამვაის წინ ყვითელჯუბიანი ვატმანის მკაცრი, მრისხანე სახე! უღვაშების ნაცვლად მატყლის ფოჩვი!“ (კ. გამსახურდია 1992 : 79).

ამ ეპიზოდში აღწერილია მოგვიანებით საკმაოდ კარგად ცნობილი „კოლაჟის ტექნიკით“ (იგივე პოპარტი) შესრულებული სურათი. კოლაჟის ტექნიკას საფუძველი ე.წ. რედი-მეიდის (ready-made) გამოფენით ჩაეყარა საფუძველი, რაც ნიუ-იორკში მარსელ დიუშანის პირველ ორიგინალურ ექსპოზიციას გულისხმობს (მან გამოფინა ყოველდღიური მოხმარების ნივთები, პროფანული ყოფის ატრიბუტები, რათა დამთვალიერებელს ეს პროფანული მთლიანობა შემოქმედებითი თვალთაც აღექვა. ეს კი კომპოზიციის ყოფითი მოხმარების ნივთებით აგების ტექნიკას, კოლაჟის ტექნიკას დაედო საფუძვლად) (ჯანჯიბუხაშვილი 2003 : 23).

კონსტანტინე გამსახურდიას პერსონაჟი აზიელი აბსენ ტუნ-გისა და კოლხი „ქურუმის“ ტაია შელიას განსწავლული სიბრძნის ადეპტი სავარსამიძე, ერთი მხრივ, ალღოს უღებს ახალი ეპოქის ახალ ესთეტიკას, „უჩვეულო კომბინაციებსა“ და „ქაოტურ ვიზიონერობას“, მაგრამ, მეორე მხრივ, მისი გამოუსადეგარი ცოდნა საკრალური ენისა და მისტიკური საიდუმლოებისა მას უღმერთო კულტურის დომინანტურობის წინაშე უძლეულების განცდას უღვივებს (შდრ. „ბერლინი, ლონდონი, პარიზი. ამ ქალაქებში ვიგრძენი პირველად: რა ძლიერია და რა საცოდავია უღმერთო ადამიანი“ — **კ. გამსახურდია 1992 : 148**). ამიტომაც შეიწირა დიონისო-ფარვიზი უხეში ავტომობილის მექანიკურმა ძალამ. სწორედ ამგვარი გრძნობითაა ნაკარნახევი „დედალ ზოზობში“ გადმოცემული „ქაოტური ვიზიონერობა“ აპოკალიპტური კოშმარით დანთქმული ქალაქებისა (**კ. გამსახურდია 1992 : 149**).

მეორე ქებაშივე, რაიმერისა და სავარსამიძის დიალოგში კ. გამსახურდიას ესთეტიკური კონცეფცია ბევრად მკაფიოდაა გადმოცემული: „აქ სრულიად ახალი სულია, ვეუბნები დოქტორ რაიმერს, უჩვეულო კომბინაციები საღებავებისა, ჩვენ გვეუცხლება ეს საოცარი, ქაოტური ვიზიონერობა. მაინც სანუგეშოა, მატერიის დე-მატერიალიზაცია იწყება ახალ ხელოვნებაში“ (**კ. გამსახურდია 1992 : 80**). ამის პასუხად ავტორი მეორე პერსონაჟის საშუალებით ალტერნატიულ შეხედულებას გამოთქვამს, რაც სავარსამიძის პოზიციას არსებითად არ ეწინააღმდეგება, არამედ ეს უფრო შეპირისპირების ხასიათს ატარებს, ვიდრე რომელიმე პოზიციის აღიარებისა ან უარყოფისა. რაიმერი სვამს კითხვას: „შეიძლება მე ჩამოვრჩი საუკუნეს. არ მესმის, საით მიდის ეს ხელოვნება?“ სავარსამიძე კი პასუხობს: „კაპიტალიზმის სტილი გახლავთ, ე.ი. უსტილობა, არა? ანტიკას და ფეოდალიზმს ჰქონდა თავისი სტილი. კაპიტალიზმს ვერ არ ჰქონია, ვგონებ, არც ექნება“ (**კ. გამსახურდია 1992 : 80**).

ავტორი ტექნიკური ცივილიზაციის ნაშეერს, ფულს, ინდუსტრიულ-კომერციულ ყოფიერებასა და მტკნარად მატერიალურ პრაგმატიზმს ხელოვნებას და ადამიანის ბუნებრივ-ჰარმონიულ არსებობა-განვითარებას უპირისპირებს: „უთუოდ გენერალური უკუქცევა იქნება. ინდუსტრიამ მოჰკლა სილამაზის გრძნობა. მთელი ევ-

როპა დაამახინჯეს ტელეფონების ბოძებმა, რადიოს, რკინიგზის სადგურებმა, რკინის ხიდებმა, ზღვების ნაპირები წარყვნეს დოკებმა და ელექვატორებმა. უდიდესი ცოდვა ჩავიდინეთ ბუნების მიმართ. ახლა რამდენი ცოდვა ადამიანის ესთეტიური შეგრძნების მიმართ ჩადენილი? ჩვენი თვალი უკვე ვეღარ ჰხედავს ლამაზ საგნებს. თუ თვალი სილამაზეს ვეღარ ნახავს, ვერც სული აღიზრდება ესთეტიურად. ეს საშინელი ქარხნის საქონელი, უშნო, ულაზათო, იაფი. მაშინამ დაამახინჯა მილიონების ხელი, ულაზათო საქონლის კეთებას მიაჩვია, თვალი კიდევ უშნო საგნების ყურებას“ (კ. გამსახურდია 1992 : 80).

ამგვარსავე პოზიციას ვხვდებით ნ. ბერდიაევის ფილოსოფიურ ესეებში: „ჩვენს სამყაროში უჩვეულო ძალით იფეთქა რასობრივმა ინსტინქტებმა. ნაციონალური ვნებები ღრღინან მსოფლიოს (ნაციონალიზმის რადიკალისტურ-ფუნდამენტალისტური მნიშვნელობით – თ.ბ.) და დალუპვას უქადიან ევროპულ კულტურას. ეს მხოლოდ იმას მოწმობს, რაოდენ ძლიერია ატავიზმი ადამიანურ საზოგადოებაში. რამდენად უფრო ღრმაა ქვეცნობიერი, ვიდრე ცნობიერი და რაოდენ ზედაპირული იყო ჰუმანიზაციის პროცესი. თუ უწინ ნაციონალურ ინდივიდუალობათა დამკვიდრება და განვითარება ჰუმანიზაცია იყო, თანამედროვე ნაციონალიზმი ადამიანურ საზოგადოებათა დეჰუმანიზაციად და ბესტიალიზაციად გვეკვლინება. ეს კულტურულ-ისტორიული კატეგორიებიდან ზოოლოგიური კატეგორიებისკენ მიბრუნებაა. თითქოს თავიდან იწყება ტომებისა და რასების ოდინდელი ბრძოლა, წინ რომ უსწრებდა ეროვნების როგორც კულტურულ-ისტორიული ფორმების ჩამოყალიბებას“ (ბერდიაევი 2001 : 68).

ტექნიკური ცივილიზაციის წინააღმდეგ ამგვარ რეაქციულ მსჯელობას კ. გამსახურდია სრულიად ლოგიკურად ამთავრებს სასხვათაშორისო შენიშვნით: „ნაცნობებმა შეგვაწყვეტინეს საუბარი. პოეტი მენიე აღშფოთებულია, რომ არც ერთ ევროპულ დარბაზში რელიგიური მოტივი არ გაჰსენებიათ თანამედროვე მხატვრებს. „მეოცე საუკუნეში რელიგიურ მოტივებს ეძებთ? დოქტორ როშერი იცინის“ (კ. გამსახურდია 1992 : 82).

ნიცშეანული დიონისიზმი კ. გამსახურდიას რომანში არაერთი მკვლევარის მიერაა დეტალურად შესწავლილი. ს. სიგუა იმოწ-

მებს ს. ევენოვს, რომელიც კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედებაში ნიცშესა და ფროიდის კვალს ხედავს. წითელი ტერორის ეპოქაში ამას კონსტანტინეს პროზის უარყოფით მხარედ მიიჩნევენ (სიგუა 2003 : 357).

მაია თევდორაძე აღნიშნავს, რომ მოდერნიზტული ეპოქა ნიცშეს ფილოსოფიის საფუძველზე ამოიზარდა, თუმცა კონკრეტული ავტორების შემოქმედება ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა: „ზარატუსტრას წინასიტყვაობაში ნათქვამია, რომ ადამიანი „თავისი ღმერთის რისხვისაგან უნდა დაიღუპოს“ (რა თქმა უნდა, აქ იგულისხმება ადამიანი - პრომეთე, იაკობივით ღმერთმებრძოლი), და კ. გამსახურდიას ევროპული ოდისეაც ხომ ზარატუსტრას გათელილ ბილიკებს მიჰყვება, გზადაგზა ერკინება ბედისწერას, მუდამ ქრისტესა და ნიცშეს შუა ირყევა ცხოვრების უზარმაზარ ოკეანეში გადმოსროლილი. მისთვის „დიონისოს ღიმილი“ დიონისოს რისხვის ნიღაბია. იგი თავად ხდება ჯვარცმული დიონისე და ამით თავად უტოლდება დიდ მისტიკოსს - ფრიდრიჰ ნიცშეს. ამ ხეტიალში იქცა მწერალი მოხეტიალე სულის რაინდად!“ (თევდორაძე 1998 : 70).

დიონისიზმი კ. გამსახურდიას რომანში ეროვნული, რელიგიური და ფილოსოფიური მოტივების შერწყმით გამოიხატება (შდრ. „მე ვაზის ქვეყნიდან ვარ, მისის!“ (კ. გამსახურდია 1992 : 87). დიონისეს კულტივირებით პანქართული იდეის ერთგული სავარსამიძე ქრისტესა და დიონისეს (თამაზაშვილი 2005 : 54), როგორც მკვდრეთით აღმდგარი ღმერთის არქეტიპის ესთეტიკური ხატის მოცემულობით (შდრ. „დიონისოს ხელმეორედ მოსვლა“ ხალილ ბეის სურათის სახელწოდებაა, ან სახედარზე გადამჯდარი დიონისო - კ. გამსახურდია 1992 : 349), ამავედროულად, თავის შემოქმედებით წინაპარს - ნიცშეს - ქედს უდრეკს. ამასთანავე, იოჰანეს ნოიშტეტის ტრაგიკული ბედი მხოლოდ პრომეთეს ან ლაოკონის სასჯელს არ მოასწავებს, არამედ - საკრალური ცოდნის უსარგებლოდ განქარვებისა და მისტიკური გამოცდილების მიღმა დარჩენილი კულტურის (ფარვიზი - დიონისო - აპოლონი, მისი სიკვდილი უღმერთოდ შთენილი დესაკრალიზებული კულტურის ალეგორია) ვარდაუვალობას კაცობრიობის მომავალში.

ამის შესახებ სოსო სიგუა წერს: „გავიხსენოთ „დიონისოს ღიმილის“ კიდევ ერთი პერსონაჟი – იოჰანეს ნოიშტეტი. მას ცოლმა უღალატა, იმ ზანგთან (თეოსთან), რომელიც ნიკარაგუიდან ჩამოიყვანა, რადგან ამ ზანგმა ის გადაარჩინა. მას ბავშვობაში მერძევე ქალი ტონი უყვარდა. მას ჰყავდა ცოლი ინგებორი, რომელმაც იოჰანეს ნოიშტეტს უღალატა კონსტანტინე სავარსამიძესთან და ამის შემდეგ, როცა იოჰანესმა ეს შეიტყო, თავი მოიკლა. იოჰანეს ნოიშტეტი – სიზმრების ამხსნელი იყო და მას, როგორც ყველა წინასწარმეტყველს ბერძნულ მითოლოგიაში, სიმართლის თქმა სასჯელად და ბედისწერად ექცა“ (სიგუა 1989 : 49).

კონსტანტინეს რომანში დიონისიზმი ქრისტიანულს, ერთი მხრივ, რუსული ცარიზმის მიმართ უარყოფითი დამოკიდებულების გამო უპირისპირდება, მეორე მხრივ, ქრისტესა და დიონისეს სახესიმბოლოების შერწყმით კ. გამსახურდიას პანაზიურ-პანქართული ხედვაა დეკლარირებული და ამავდროულად ცხადდება მისი შემოქმედების ნიცშეანული ფენები.

რომანის დასასრულს, ბოლო ეპიზოდში, ვიდრე ჯოჯოხეთად შთასვლამდე, საგულისხმო თავია - ესაა კვანძის გახსნა, სადაც მოცემულია კონსტანტინეს ფილოსოფიურ-ანალიტიკური ნარატივის მხატვრული სახეებით შეჯამება: ავტომობილით დამფრთხალ ფარვიზს და მის აბდულას ქვიშორაზე ამხედრებული სავარსამიძე მისდევს. ფარვიზი ცხენმა ისე გაიტაცა, თითქოს „ეროსი ჩასვლოდა ორივეს გვამში“. ამის შესახებ მ. ჯალიაშვილი წერს: „ღმერთების მიჯნური“ ფარვიზი იღუპება. სავარსამიძე დაისაჯა ღმერთებთან კადნიერი გატოლებისთვის. მან ვერ მიაღწია თავის განვითარებაში ღვთაებრივ გულუბრყვილობას, ჭეშმარიტების ჭვრეტა რომ შესძლებოდა. ცივილიზებულმა ადამიანმა ჩაკლა ღვთაებრივი (საგულისხმოა, რომ ფარვიზის ცხენი ავტომობილმა დააფრთხო)... სავარსამიძის ბედში ირეკლება კაცობრიობის მუდმივად ჩაუქმრალი წყურვილი თვითშემეცნებისა“ (ჯალიაშვილი 2005 : 51).

კ. გამსახურდია ამ ეპოზოდში პოსეიდონისა და იპოლიტოსის მითოლოგიას იხსენებს, რადგან იპოლიტოსი მამის, თეზევსის წყევლას ემსხვერპლა, ისევე როგორც კონსტანტინე სავარსამიძეს უწია მამისეულმა წყევლამ (კ. გამსახურდიამ არა ერთხელ განმარტა, რომ მას სავარსამიძის ცოდვებთან საერთო არ აქვს. ამას

გარდა, სავარსამიძის სწრაფვა ფარვიზისადმი არ ატარებს ფიზიოლოგიური ვნების ხასიათს, არამედ ეს ალევორიაა). შესაბამისად, ბოლო ეპიზოდში დიონისეს სხვადასხვა სახე-სიმბოლოს შერწყმა, როგორც რთული მხატვრული პროცესი, რემინისცენციებით, ალუზიებით, სიმბოლოებითა და ალევორიებით მთელ ნაწარმოებშია განფენილი. ბოლო ეპიზოდში კი, სახელწოდებით „ტაია შელიას უკუღმართ გზებზე“, ეს მხატვრული პროცესი დასრულდა, როგორც ჯვარცმა, როცა აღდგომის მოლოდინი ადამიანურ ძალებს აღემატება და ღმერთის სიკვდილით ძალაგამოღებულ უსარგებლო სიბრძნის ადეპტს, უღმერთო კულტურის საკრალიზების პროცესში დამარცხებულ სავარსამიძეს, როგორც ბედისწერით განწირულ გმირს, ოსტატსა და ქურუმს, ლაოკონის ტანჯვით აღმოხდება მთელი მისი სიღრმისეული ტკივილის აღმნიშვნელი საკრალური სიტყვები: — „ტაია შელია, ჩემი ცხოვრების ნახევარგზაზე შემოძლამდა!“ (კ. გამსახურდია 1992 : 377).

ამპლიფიკაცია და ანალიტიკურ-ფილოსოფიური ნარატივის შრეები ჯეიმს ჯოისის რომანში „ულისე“

ჯოისის რომანისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია ამპლიფიკაციების სხვადასხვა ფორმა. გარდა ტექსტის ქარგაში ჩაწუნული სიმბოლოების, ალუზიების, რემინისცენციების, თავისუფალი ასოციაციებისა და მითოლოგიებისა, რომლებითაც ის განსაკუთრებით გამოირჩევა, რადგან ჰომეროსული ნაკადი სწორედ მითოლოგიებითა და ჰომეროსის პოემის პარალელური პასაჟებით ან ალუზიებითაა წარმოდგენილი, ჯოისი რომანს ავრცობს ამპლიფიკაციებით.

ჯოისის რომანის ამპლიფიკაციურად გავრცობილობის საკითხი მის მკვლევართა შორის პოპულარული საკითხია. ამგვარად ტექსტის გავრცობის ტექნიკამ მკვლევრების წინაშე დააყენა საკითხი იმის შესახებ, თუ მხატვრულ ხერხებს შორის რომელია ჯოისისთვის ყველაზე მეტად დამახასიათებელი. ამასთან დაკავშირებით ჯოისის კრიტიკოსი და მკვლევარი ჯეიმს რამი დასძენს, რომ ჯოისის მთავარი მხატვრული ხერხი არის არა მეტაფორა, არა რემინისცენცია, არამედ - ალუზია. მისი აზრით, რომანის შვიდასი გვერდი სინამდვილეში შესაძლებელია ორმოცდაათ გვერდამ-

დე დავიფვანთ. ამ თვალსაზრისის გამოთქმისას ის, რა თქმა უნდა, იზიარებს იმ პოზიციას, რომ ჯოისის რომანი გავრცობილია სწორედ ამპლიფიკაციური პრინციპით. მკვლევარის აზრით, მთავარი ისაა, რომ ალუზიების ამგვარი ხერხი რომანის, როგორც ხელოვნების ფუნდამენტური ფორმის შექმნელია. ჯეიმს რამი იმოწმებს რიჩარდ ელმანს, რომელიც ამბობს, რომ ჯოისის მეთოდი ჰგავს თომას სტერნზ ელიოტის მეთოდს სახელად – imaginative absorption of stray material – შემთხვევითი, გაურკვეველი მასალის წარმოსახვითი შთანთქმა (აღქმა, შეთვისება). თავად ჯეიმს რამი იყენებს ტერმინს: Parasitic allusion – პარაზიტული ალუზიები (რამი 2012 : 27-50).

ამპლიფიკაციის, როგორც კონკრეტული ლიტერატურათმცოდნეობითი ტერმინის, მნიშვნელობასთან ჯეიმს რამის მიერ შემოთავაზებული კატეგორია შეგვიძლია დავაკავშიროთ იმ პრინციპიდან გამომდინარე, რომ იგი ჯოისის მთავარი მხატვრული ხერხის პარაზიტულობის ფუნქციას სწორედ ამპლიფიკაციის ანუ ტექსტის გავრცობის ასპექტით ხსნის და სწორედ ამიტომ უწოდებს მათ პარაზიტულ ალუზიებს.

ჯოისის რომანში ამპლიფიკაციის არაერთი ნიმუში გვაქვს. ასეთებია საეკლესიო პროცესიის დეტალური აღწერა (ჯოისი 2012 : 335,336); ინისფიელის მიწის აღწერა (იქვე 289); მოსე ჰერზოვის ვაჭრობისა და ნავაჭრის შესახებ გადმოცემული უმნიშვნელო დეტალები (იქვე 288) და ა.შ. ამპლიფიკაციებს შორის იგი აუცილებლად ჩაურთავს, ნ. ყიასაშვილის ტერმინებით რომ ვთქვათ, „ნიშანსვეტებს“, ანუ ფილოსოფიურ-ანალიტიკური ნარატივის ელემენტებს, რომლებიც ჯამში მისი ფილოსოფიური კონცეფციის ერთიანი სქემის შეკვრისა და ანალიზის საშუალებას გვაძლევს (ჯოისი 1983 : XXI, XXII).

სწორედ ამპლიფიკაციური ჩანართებისა და „ნიშანსვეტების“ გამოცალკევება რომანის რთული სქემატური სხეულიდან საშუალებას გვაძლევს, ნაწარმოებში ვიპოვოთ იმ არსებითი ფილოსოფიური თეორიების კვალი, რომლებიც ჯოისის ეპოქის ევროფულ კულტურაში განმსაზღვრელ როლს თამაშობდნენ.

ჯოისის რომანის ფილოსოფიურ-ანალიტიკური შრეების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს, მის „წინამორბედ“, „წინაპარ“

(ტერმინის განმარტებისათვის იხ. „გავლენის თეორია“ – ტაბუცაძე 2008 : 241-245) შეიქმმედ ფილოსოფოსებად დავასახელოთ არისტოტელე, ნიცშე, კანტი.

ნ. ყიასაშვილის აზრით, ჯოისი უფრო ეგზისტენციალისტია, ვიდრე ნიცშეანელი. მისი რომანის ჟანრიც, „პაროღია“, უფრო ეგზისტენციალიზმისთვის დამახასიათებელი სკეპსისის მხატვრული ანარეკლია, ვიდრე ნიცშეანური ანტიმორალისტური თუ ირიბად მორალისტური პათეტიკის, რაც ბევრად უფრო მკაფიოდაა ასახული კ. გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“.

ნ. ყიასაშვილი „ულისეს“ კომენტარებში წერს: „ჯოისი ჯერ კიდევ ეგზისტენციალიზმამდელი მწერალია, მაგრამ მის მხატვრულ პერცეპციაში აქა-იქ უკვე გაიღვებებს იმ ფილოსოფიური წინამძღვრების გამოძახილი, რაც თანდათან საფუძვლად ედებოდა ეგზისტენციალურ მსოფლალქმას. ეს, რა თქმა უნდა, მწყობრად და ნათლად არა აქვს გააზრებული ჯოისის, მაგრამ მეტად საინტერესოა, რომ „ულისეს“ გამოქვეყნებიდან ოთხი წლის შემდეგ, 1926 წელს, ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთი მამამთავარი მარტინ ჰაიდეგერი თავის შრომაში „ყოფიერება და დრო“ არისტოტელეს დებულების ისეთნაირ კრიტიკას იძლევა, რაც სტივენ დედალოსის შინაგან მონოლოგში თითქოსდა სასხვათაშორისოდ გაიღვებებს: „პიროსი კუდიანი ბებრუხანას ხელით რომ არ დაცემულიყო არგოსში, ანდა იულიუს კეისარი დანით არ განეგმირათ. მათი დავიწყება შეუძლებელია. დრომ მათ ღრმა ნაჭდევი დააჩნია და გათანგულნი იქ ჩასახლდნენ, საიდანაც უსასრულო შესაძლებლობანი განდევნეს.“ ამ „არისტოტელესეულ“ მსჯელობაში მოულოდნელად ჩართულია დაეჭვება, ორიოდე ფრაზით, ორიოდე კითხვის ნიშნით გამოხატული: „მაგრამ შეიძლება იყოს შესაძლებელი ის, რაც არასდროს ყოფილა? თუ მართოდენ ის იყო შესაძლებელი, რაც უკვე მოხდა?“ სტივენის შინაგან მონოლოგში მოულოდნელად შეიჭრა საოცრად „ჰაიდეგერისეული“ სკეფსისი. ჰაიდეგერიც სწორედ ამას იტყვის: „მაშ ისტორიას თემად შესაძლებელი უნდა ჰქონდეს?! განა მთელი მისი საზრისი მხოლოდ და მხოლოდ ფაქტებშია? იმაში, რაც ფაქტიურად იყო?“ (ჯოისი 1983 : XXVI, XXVII).

ასეთი ასოციაციის ნიშანსვეტები არა გმირის ასოციაციური ძეწკვის რგოლებია (თუნდაც მწერალმა ისინი გმირის შინაგან მო-

ნოლოგში მოათავსოს), არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, იმ მხატვრული კომენტარების ორგანული ნაწილებია, რომელთაც მწერალი ურთავს თავისი გმირების ნაფიქრალსა და განცდილს, „რათა ერთი შეხედვით გაფანტული და შემთხვევითი ასოციაციები ნაწარმოების ძირითად სათქმელს დაუკავშიროს და დაუქვემდებაროს“ (ჯოისი 1983 : XXI, XXII).

ნესტორის ეპიზოდში „ვიკოს სული“ თავიდანვე დასტრიალებს სტივენის გაკვეთილს, თუმცა თვითონ სტივენისათვის ძირითადი ისტორიულ-ფილოსოფიური ასოციაციაა „არისტოტელე“.

ნ. ყიასაშვილის აზრით, ვიკო შემთხვევით არ არის ნახსენები ნესტორის ეპიზოდში, კერძოდ, სტივენისა და ღირექტორის, ღიზის საუბრების დროს. ნ. ყიასაშვილის აზრით, ვიკო (ჟანბატის-ტა ვიკო - კულტურფილოსოფიის ავტორი) მთელი ნაწარმოების ერთ-ერთი საკვანძო ნიშანსვეტია (ჯოისის უკანასკნელი რომან-ექსპერიმენტი „ფინეგანის ქელეხი“ მთლიანად ვიკოს კულტურფილოსოფიის მიხედვითაა აგებული). „ეს სწორედ ის ადგილია, როცა ორი რიგის ასოციაცია (ავტორისეული და პერსონაჟისეული) ერთმანეთს კვეთს და ამით ცნობიერების ნაკადს მთლიან ფენომენად აქცევს. იმედგაწყვეტილი ხიდი თანდათან არა მარტო ირლანდიის ბელის, არამედ საერთოდ ადამიანის არსებობის უპერსპექტივობის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება“ (ჯოისი 1983 : XXVI).

ლეოპოლდ ბლუმის თავისუფალი ასოციაციები, შინაგანი მონოლოგი და ცნობიერების ნაკადი - ეს ფილოსოფიის (მიუხედავად ბლუმის ბევრად დაბალი ინტელექტუალური შესაძლებლობებისა, ვიდრე ეს სტივენის შემთხვევაშია), ადამიანის ზოგადეზისტენციალური საზრისის, პირადი ეგზისტენციის და ირლანდიის ბედ-იღბლის მიმართ სკეპტიკური დამოკიდებულების ერთიანი მოცემულობაა. რაც უფრო ჭარბადაა ავტორის მიერ ამპლიფიკაციათა შორის განფენილი ყიასაშვილისეული „ნიშანსვეტები“, ანუ ფილოსოფიურ-ანალიტიკური პოსტულატები, მით უფრო ღრმაა ზოგადკაცობრიული და პიროვნული ტრაგიზმის განცდა, რომელიც ღია, სტივენისთვის დამახასიათებელი უშუალოდ გამოხატული დრამატიზმის ნიშანწყალსაც კი არ ატარებს:

„მუსიკის გემო რომ გაიგო, ორჯერ უნდა მოისმინო. ქალის ბუნება ნახევარხედვა. ღმერთმა შექმნა ქვეყანა, კაცმა - ჰანგი. მე-

ტემფსიქოზის. ნეტა ვინ კოცნის (ბლუმს ახსენდება ცოლთან დი-
ლით ნახსენები სიტყვა - მეტემფსიქოზი,¹ რომელიც ცოლს განუ-
მარტა, რადგან მოლის მეტემფსიქოზი ადამიანის სახელი ეგონა.
ამით ასოციაციური ჯაჭვი იქმნება რომანის ერთ-ერთ მთავარ
ალუზიასთან, შექსპირულ ჰამლეტის აჩრდილთან, ასევე ბლუმის
მამისა და შვილის, რუდოლფ ბლუმისა და რუდის აჩრდილებთან.
ამასთანავე ბლუმს ახსენდება, რომ მოლი იმ წუთას საყვარელთან
ერთადაა - თ.ბ.)? ფილოსოფია. სისულელეა!²

ყველა წავიდა, ყველა დამარცხდა როსის ალყაში მამამისი.
გორისთან მისი ყველა ძმა დაეცა. უექსფორდისაკენ, უექსფორდე-
ლი ბიჭები ვართ (ესაა ალუზია ბალადისა, რომელიც ირლანდი-
ელთა აჯანყებისა და „გაკრეჭილი ბიჭის“ ამბავზეა შექმნილი -
თ.ბ.). მისი გვარისა და მოდგმის უკანასკნელი წარმომადგენელი.
მეც, ჩემი მოდგმის უკანასკნელი. მილი ახალგაზრდა სტუდენტი.
ალბათ ჩემი ბრალია. ვაჟი არ მყავს. რუდი. ახლა რაღა დროსია.
და თუ არა? თუ არა? თუ ისევ? სიტულვილი გულში ჩაუდვია.
სიტულვილი. სიყვარული. ცარიელი სიტყვებია. რუდი (რუდი ლეო-
პოლდ ბლუმის გარდაცვლილი ვაჟია. ის ორი კვირის იყო, როცა
გარდაიცვალა. ამიტომ ლეოპოლდ ბლუმი თავის უძემკვიდრობას -
უნაყოფობას ყრუდ განიცდის - თ.ბ.). მალე დავბერდები“ (ჯოისი
2012 : 280).

ამ მაგალითის საფუძველზე, კერძოდ, ამპლიფიკაციებს შო-
რის ამოკითხული ფილოსოფიურ-ანალიტიკური ნარატივის შრეები
საშუალებას გვაძლევს, ჯოისის რომანში არისტოტელეს, ნიცშესა
და კანტის კვალი მათი თეორიების პარალელური ციტატების სა-
შუალებით წარმოვაჩინოთ. სხვაგვარად, ნიკო ყიასაშვილის მიხედ-
ვით, ამას „ნიშანსვეტები“ რომ ეწოდება.

¹ მეტემფსიქოზი - სულების გადასახლება (ინდუიზმი). ეს სიტყვა ტექ-
სტში, რომანში მეტაფორის ფუნქციითაა მოცემული, ანუ პირდაპირი
მნიშვნელობით არ უნდა გავიგოთ.

² ე.წ. ნიშანსვეტები ტექსტში ჩვენ მიერ არის ხაზგასმული და გამოკვე-
თილი - თ. ბ.

კ. გამსახურდიასგან განსხვავებით, ჯოისი არ არის ნიცშე-ნელი, თუმცა ნიცშეს გავლენას განიცდის და ის, როგორც ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიის მსოფლალქმისკენ მიდრეკილი ავტორი (იმ პერიოდში, როცა ჯოისმა თავისი რომანი შექმნა, ჯერ ეგზისტენციალიზმი თეორიულად დეკლარირებული არ იყო), ნიცშეს მიერ, კულტურის განახლების მიზნით, შექმნილი „ზეკაცის“ ფილოსოფიურ კატეგორიას სკეპსით უყურებს, რაც რომანში იმით ვლინდება, რომ მისი პერსონაჟები ნიცშესეულ *ubermensch*-ს (ზეკაცს) ირონიულად მოიხსენიებენ, თუმცა ნიცშეანული ზეკაცის პაროდირება კ. გამსახურდიასთანაც გვხვდება და ამის შესახებ არა ერთი მკვლევარი საუბრობს. „დიონისოს ღმილში“ კრიტიკოსების უმეტესობა ნიცშეანულ პასაჟად განიხილავს სავარსამიძის რემინისცენციას, თუ როგორი ფიქრები ეუფლება მოხუც მამაკაცზე, ყოველდღე პარკში რომ ზის, თვითონ ცხოვრებით სავსე, ის კი – ცხოვრებით გაღაზული. სიცოცხლის ბოლოს სავარსამიძე თავს სწორედ იმ უცნობთან აიგივებს (სარია 2009 : 46).

ჯოისთან ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიის წინამორბედი ცნობიერება იკითხება (ნ. ყიასაშვილი), ამიტომ ნიცშეანული კვლავგანახლება, ხელახლად შობა „ზეკაცით“ და „ზეკაცში“ „ულისეს“ ავტორისთვის სკეპსისის, ირონიის და რწმენამერყეული, დეჰეროიზებული, დეჰუმანიზებული პერსონაჟების ქილიკის საგანი გამხდარა.

ჯოისის ტექსტი ანტინიცშეანულია. ფრიდრიჰ ნიცშეს ფილოსოფიაში, მიუხედავად სარწმუნოების, ქრისტიანობის მიმართ სკეპტიკური დამოკიდებულებისა, რომ ქრისტიანულმა ცივილიზაციამ ვერ სრულყო ადამიანი, მაინც მოიძებნება ოპტიმისტური ვექტორი: დიონისურის აღორძინებით, ზეკაცის კულტურიდან ხელახლა შობილ სულს, რწმენას კვლავ მოიტანს აპოლონის პირისპირ მძლავრად მდგარი დიონისე. საგულისხმოა, რომ „ზეკაცის“ კატეგორიისადმი პესიმისტური დამოკიდებულებიდან გამოძდინარე, ჯოისურ სკეპსისთან სავარსამიძის ფიასკოსაც ეძებნება რაღაც კავშირი. ჯოისი უსწრებს თავის ეპოქას, ის ათწლეულებით ადრე ჭკრეტს ეგზისტენციალური ფილოსოფიის ფუძეს. ნიცშე მისთვის პათეტიკური ეპოქის უკანასკნელი აპოლოგეტია. ამიტომ ჯოისი ნიცშეს მიმართ „გულისწყრომას“ მხოლოდ უკიდურესად პროფა-

ნული ვითარების ამსახველ სცენებში ავლენს შენიღბული მეტაფორებითა და ალუზიებით, რაც უმეტესად ფრიდრიჰ ნიცშეს ბიოგრაფიულ დეტალებთანაა კავშირში (ნიცშეს ვენერიული დაავადება — სიფილისტიკი ფილოსოფოსი). ამ მხრივ, საგულისხმოა, ჰორნის სამშობიაროს ეპიზოდი, რომელიც, თავის მხრივ, ერთგვარი რემინისცენციაა ნაწარმოების დასაწყისშივე ბაკ მალიგანისეული ცნობიერების ნაკადით გადმოცემული ანტიინციშეანური პოზიციისა, ამიტომ ჰორნის სამშობიაროს ეპიზოდის განხილვამდე, სასურველია, რომანის დასაწყისშივე დეკლარირებული ანტიინციშეანური განწყობილება, დიონისიზმითა და კულტურის გაელინურებით გაცხადებული ჰიპერბორეული (ჰიპერბორეელი — ნეტარი ქვეყნის მკვიდრი, სამოთხე მიწაზე) ზრახვებისადმი ავტორის ირონიული დამოკიდებულება განვიხილოთ. რომანის პირველივე ეპიზოდი — ბაკ მალიგანის რაინდული ეპოქისდროინდელი ციხე-კოშკი, სადაც სტივენ დედალოსი დედის ნათესავთან — ბაკ მალიგანთან ცხოვრობს, თავისი არსით, ტრადიციული და კლასიკური ეპოქის პაროდირებული სახეა. ეს არის ერთ-ერთი არსებითი სხვაობა ჯოისისა და კონსტანტინეს რომანებს შორის. კონსტანტინეს პათეტიკური ნარატივის და ღიად გამოხატული დრამატულობის საპირისპიროდ, ჯოისის რომანში პაროდირების საფარქვეშ ლამის შეუცნობლობამდე მიჩქმალული ყრუ ტკივილი და დაფარული ტრაგიზმი იმალება. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ჯოისის ერთ-ერთი მკვლევარის, ქრეგ რეინის მოსაზრება, რომ სტივენის ხასიათის საპირისპიროდ, ბლუმი არის (unsentimental) უემოციო, გრძნობანაკლული ადამიანი. ამის დასტურად კი ჰადესის ეპიზოდიდან მას მოჰყავს პედი დივანამის დაკრძალვის პროცესის დროს ბლუმის თავისუფალი ასოციაციების მთელი ჯაჭვი, რომელიც, რეინის აზრით, ლეოპოლდ ბლუმს წარმოაჩენს უემოციო, გრძნობანაკლული ბუნების კაცად (რეინი 1992 : 12-14).

ჩვენ მხრიდან კი ვიტყვით, რომ ესაა არა გრძნობანაკლულობის, უსენტიმენტობის დემონსტრირება, არამედ ყოვლის შთამთქმელი ყრუ ტკივილით, სულისა და გულის მღრღნელი გაუსაძლისი სკეპსისით გაჯერებული თხრობა, რომელიც ჰიპერირონიზების ნიღაბქვეშ თანამედროვე ადამიანის ღრმა და რეალურ ტრაგედიას მაღავს.

გთავაზობთ სრულად ამ ეპიზოდის ტექსტს, რომელიც ქრეგ რეინისა და ჩემ მიერ შემოთავაზებული ინტერპრეტაციის საგანია:

„ბ.-ნმა კერნანმა საზეიმო ხმით თქვა: – მე ვარ აღდგომად და ცხოვრებად. კაცს შიგ გულში სწვდება. – ნამდვილად, – თქვა ბატონმა ბლუმმა. შენს გულს შეიძლება (ბლუმის ფიქრები – თბ.), მაგრამ რა ჭირად უნდა იმას, სული რომ განუტევა და ექვს ფუტ სიგრძესა და ორ ფუტ სიგანეს რომ ზომავს? იქ ვერ მისწვდება. ვნებათა სასუფეველი. დამსხვრეული გული. ბოლოს და ბოლოს, ტუმბო, ყოველდღე ათასობით გაღონ სისხლს რომ ტუმბავს. ერთ მშვენიერ დღეს დაეცობა და მოგჭამა ჭირი. აქ რამდენიც გინდა ყრია: ფილტვები, გულები, ღვიძლები. ძველი დაჟანგული ტუმბოები. გათავდა და მორჩა. აღდგომად და ცხოვრებად. ერთი რომ მოკვდები, მკვდარი ხარ და მკვდარი. ახლა კიდევ განკითხვის დღეო. ყველას საფლაკებიდან ამოყრიან. ლაზარე, გამოვედ გარე! ისიც გამოვიდა და ადგილი დაკარგა (აქ თარგმანში ოდნავ დაკარგულია ამ ფრაზის მნიშვნელობა. ორიგინალში „ადგილი დაკარგა“ - საბუთო ადგილის დაკარგვის მნიშვნელობითაა დაწერილი - შდრ: „Come forth, Lazarus! And he came fifth and lost the job.” (ციტატა ქ. რეინის კომენტარიდან – რეინი 1992 : 14). აშავდით, განკითხვის დღე! და ბიჭებიც გაფაციცებით დაეძებენ თავის ღვიძლს, ფილტვებს და სხვადასხვა ხარახურას“ (ჯოისი 2012 : 103).

უნდა აღინიშნოს, რომ ჯოისი კათოლიკური ქრისტიანობის თეორიულ-საღვთისმეტყველო საკითხებში წვრილმანებამდე იყო განსწავლული (როცა სტივენი თუ ბლუმი ზიარების საიდუმლოს შესახებ ფიქრობენ, ისინი წვრილმანებამდე ზუსტად ხსნიან, რომ ესაა ქრისტეში ერთიანობისა (ეკლესია) და ქრისტეს საშუალებით სასუფეველის (ზეციური ეკლესიის) მოქალაქეობის საიდუმლო). ჯოისმა განათლება სწორედ იეზუიტურ კოლეჯში მიიღო (ჯოისი, ახალგაზრდა... 2012 : 4,5,7). ჯოისი იეზუიტია, „წყვეული იეზუიტური ჯიში მოგდგამს, ისიც გაუკუღმართებული. ჩემთვის ეს ყველაფერი ტაკიმასხარაობაა და ძალღური ყოფა. “ (ჯოისი 2012 : 10) - ასეთია ყოფილი იეზუიტის მდგომარეობა, ბაკ მალივანის მიერ გამოტანილი განაჩენი სტივენ დედალოსს. ამაზე კი სტივენის, ანუ თავად ჯოისის პასუხი ასეთია: „შენ ხალხი დახრჩობას

გადავირჩენია, მე კი ვმირი არა ვარ“ (**ჯოისი 2012 : 10**) – ესეც დეჰუმანიზებული კულტურის კვალდაკვალ დეჰეროიზებული ნატურის თვითგანაჩენი.

ანტიინციპიანური განწყობილება ტექნიკური ცივილიზაციის მზარდი ტოტალურობითა და მის წინააღმდეგ მოდერნიზების რეაქციული კონტრაგრესიითაა განპირობებული. „მეც შენსავით ჰიპერბორეელი ვარ,“ ამბობს ბაკ მალიგანი, თუმცა ეს ნიცშეანური ჰიპერბორეელობის (ნეტარი ქვეყნის, დიონისიზმით განახლებული ყოფიერების სრულყოფილი მოქალაქის) ირონიზებული ფორმაა. ჯოისი ტექნიკური ცივილიზაციის უკიდურესი მატერიალობით განსაზღვრულ პრაგმატულ სულს არაერთი ალუზიითა და რემინისცენციით გადმოგვცემს, რაც საშუალებას გვაძლევს, რომანში ტექნიკური ცივილიზაციის გმობის შემცველი ნარატივი მაგალითების სახით შემოგთავაზოთ: – „უჰ! – თქვა ბაკ მალიგანმა. – უაილდისა და პარადოქსების დრო წავიდა. ყველაფერი გაცილებით მარტივია. ალგებრის მეშვეობით ამტკიცებს, რომ ჰამლეტის შვილიშვილი შექსპირის პაპაა და რომ თვითონ საკუთარი მამის აჩრდილია“ (**ჯოისი 2012 : 19**). მართალია, აქ გაცხადებულია სტივენის შექსპირული თეორია, რომლის მიხედვითაც, მამა ჰამლეტიც (აჩრდილი) და პრინცი ჰამლეტიც შექსპირის ორი ჰიპოსტასია, მაგრამ ამის მიუხედავად, „ალგებრის მეშვეობით“ ეგზისტენციალური ჭეშმარიტებების მტკიცება ტექნიკური ცივილიზაციის დროინდელი კაცობრიობის წყველად ქცეული რეალობაა (შდრ. „სიმართლე და ჭეშმარიტება იცვლება ფაქტებით და ფაქტებს შორის მიზეზშედეგობრივი კავშირით“ – **შპენგლერი 1999 : 620**). სწორედ ამიტომ ეს ალუზია ისევე მეორდება სირილ სარჯენტის შესახებ ეპიზოდში. სტივენი სარჯენტის გვერდით იჯდა და ამოცანას ხსნიდა, ანუ „ალგებრის მეშვეობით ამტკიცებს, რომ შექსპირის აჩრდილი ჰამლეტის პაპაა“ (**ჯოისი 2012 : 28**), რადგან სირილ სარჯენტი, თავისი სისხლნაკლული იერით, „მითისგან დაცლილი“ დესაკრალიზებული კულტურის სიმბოლოა.

ჯოისთან, როგორც კონსტანტინესთან, „მითისგან დაცლილი დრო“ დესაკრალიზების სინონიმია. ქუჩაში მიმავალი ბლუმის თავისუფალ ასოციაციებში, ცნობიერების ნაკადში ასეთ ნიშნულ ტექსტს ვკითხულობთ: „Aurora borealis (განთიადის ციალი –

თ.ბ.), თუ ფოლადს ადნობენ? ჰო, სახანძრომ ჩაიარა“ (**ჯოისი 2012: 429**). აქ მითოლოგიური და პოეტური ხატი (აერორა, განთიადის ღვთაება, იგივე ეთერი) პირდაპირი გზით ებმის ტექნიკური ეპოქის მითისგან დაცლილ, დესაკრალიზებულ ყოფიერებას, სადაც განთიადის ციალი კი არა რკინის, მეტალის, ტექნიკის ინდუსტრიული ფორმები ჩანთქმით ემუქრება ყოველგვარ პოეტურს. შესაბამისად, ჯოისური სკეპსისის საგანი არ არის მხოლოდ ნიცშე, არამედ ყველაფერი, რაც მისთვის, როგორც ყოფილი იეზუიტისთვის, ყოფილი ირლანდიელისთვის, ყოფილი იდეალისტიისთვის, ყოფილი ჰიპერბორეელისთვის (შდრ. „კონსტანტინე გამსახურდიას გმირი – კონსტანტინე სავარსამიძე ყოფილი ადამიანი“ – **ბენაშვილი 1962 : 7**) ოდესღაც ღირებული იყო. ეს ღირებულებათა გმობა არაა, ეს ღირებულებათა მიმართ ერთგულების უუნარობის, სისუსტისა და უსუსურობის გულწრფელი აღიარებაა, სარკისებური ინტროსპექციაა,¹ რომელსაც, ცნობიერების ნაკადის პრინციპიდან გამომდინარე, ჭეშმარიტი ხელოვანი ვერც გაექცევა.

ჯოისის პერსონაჟების სკეპსისის საგანია სარწმუნოება, რომლის ერთგულებასაც ვხედავთ ჯოისის შემოქმედების ირლანდიური პერიოდის მთელ გზაზე (შდრ. სტივენ დედალოსის იეზუიტურ კოლეჯში სწავლის პერიოდი ჯოისის რომანის, „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“, მიხედვით). ჰორნის სამშობიაროს ეპიზოდი, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია, განსაკუთრებით საგულისხმოა ის მონაკვეთი, სადაც სამშობიაროდან გამოსულ ახალგაზრდა ექთნებს, რომლებმაც სმისა და ქეიფის გაგრძელება სამშობიაროდან პაბში გადანაცვლებით გადაწყვიტეს, გამოუცხადეს, რომ პაბი იკეტება. სწორედ აქ სტივენის ცნობიერების რთული აპოკალიპტური ასოციაციებითა და ბიბლიური ალუზიებითაა გადმოცემული, სადაც კვლავ გაიფიქრებს პედი დიენამის დაკრძალვაზე გაელვებული სიკვდილი - მაკინტოში, რომელიც სინამდვილეში ვინმე მაკინტოშიანი კაცის აღმნიშვნელი სიტყვაა, ჰაინზმა ნეკროლოგში წარსადგენი სახელების ნუსხას

¹ ინტროსპექცია – თვითდაკვირვება, ადამიანის მიერ თავის ცნობიერებაზე დაკვირვება.

რომ მიათვალა. სტივენი მთვრალია, შესაბამისად, მისი სარკასტული ნარატივი ნიცშეს ზარატუსტრას, მოხეტიალე რიტორისა და მენტორის პაროდიასაც წარმოადგენს. ამიტომ ყველგან, სადაც სტივენი სიფილისსა და თრობის კულტით მოპოვებულ განახლებაზე საუბრობს, ნიცშეანური დიონისიზმის პაროდირება გვევლება: „ღვთიური ძალითა ჯოჯოხეთსა შინა შთაბერე სიფილისი და მასთან ერთად ყველა ნებადართული სპირტიანი სასმელი. დროა! ვინც ქვეყანაზე დახეტიალობს, ყველას გაუმარჯოს!“ (ჯოისი 2012 : 424). აქ სიტყვა „დროა“ სტივენის ცნობიერების ნაკადით გადმოცემულ ტექსტში ესქატოლოგიური წუხილისა და აპოკალიპტური ალუზიების თემა-უვერტიურის ფუნქციას ასრულებს. სწორედ ამის შემდეგ, სიკვდილი - მაკინტოში, ბლუმი - მოხეტიალე მიჯნური, რომელიც ველურ კანიონში დახეტიალებს (მიჯნური თავად ქრისტეა, კანიონში ანუ უფსკრულში ჩასული, ადამიანის სულის გადასარჩენად. სიუჟეტური ხაზის მიხედვით კი ეს მოხეტიალე და მიტოვებული მიჯნური ლეოპოლდ ბლუმი, რომელიც, თავის მხრივ, მოხეტიალე ოდისევსის პაროდიაა; შდრ. სავარსამიდის „ჯოჯოხეთად შთასვლა“) ერთდროულად განკითხვის დღისა და ჯოჯოხეთად შთასვლის ასოციაციურ ხატს ქმნის:¹ „აუ, ეს ვილა მაკინტოშიანი ოხერია?.. აგერ მიტოვებული მიჯნური. ველურ კანიონში მოხეტიალე მაკინტოში. გადახუხე და შეაყოლე. დაკეტვის დროა...

¹ მეორედ მოსვლისა და ჯოჯოხეთად შთასვლის თემა ჯოისის პერსონაჟების თავისუფალ ასოციაციებში არ არის მყარი რწმენით შთაგონებული, არამედ რწმენაშერყეული მორწმუნის მდგომარეობას გამოხატავს. შესაბამისად, არც ავტორთა და არც თქვენი მონა-მორჩილის სარწმუნოებრივი პოზიცია ზემოწარმოდგენილი პერსონაჟების დაცემული მდგომარეობის რეპრეზენტაციასთან არ უნდა გაავივივოთ, რადგან ავტორთა (კ. გამსახურდია, ჯ. ჯოისი) მიზანი სწორედ ეს იყო, რომ ტექნიკური ცივილიზაციისა და მოშხმარებლური უღმერთო კულტურის პირობებში დაცემული და რწმენაშერყეული ადამიანის მდგომარეობა მხატვრულად გამოესახათ. ამიტომ, როგორც ლუარსაბ თათქარიძის სიტყვები, მაგ: „კაცი ძირგავარდნილი ქვევრია...“ და ა.შ., ილია მართლის პირად პოზიციად არ უნდა აღვიქვათ, ასევე სასურველია, რომ პაროდირებასა და რეალისტურ სურათს შორის განსხვავება დავინახოთ.

დრო მიიწურა... ეი, მისმინეთ! ... გეყურებათ! მორჩით ბაზარს. ბუმი! ბუმი! განათდა... „იმზიარულონ წმინდანებმა ღირსებით, ილაღადონ თავიანთ სარეცლებზე“... მოდიხარ? ერთი მიჩურჩულე... ჩუ! მათ ნათელს შესცოდეს და ახლა ის დღე ახლოსაა, როცა ის მოვა, რათა ცვეცხლით განიკითხოს სამყარო. ბუმი! „რათა აღსრულდეს წერილი!“... ელია მოდის. კრავის სისხლში განბანილი, მოდით, ყოველნო ღვინომწურუპავნო, ჯინმწყურვალნო, შარაფმელურწავნო ქმნილებანო! მოდით, თქვე ძაღლიშვილებო... მოდით, თქვე ნარჩევო არამზადებო!.. შენ, ეი, ცოდვილო, თუ გინდა, რომ ყოვლისშემძლე ღმერთი გააცურო, ნამეტნავად ადრე უნდა ადგე. ბუმი!“ (ჯოისი 2012 : 425).

საგულისხმობა, რომ ჯოისთან ყოველ ანტიინიცმეანურ ალუზიას ებმის სკეპტიკური ნარატივი სარწმუნოებრივი ჭეშმარიტებების შესახებ. შესაბამისად, ისევე როგორც ნიცმესთან, ჯოისთანაც სკეპსისით გამოთქმულის ირიბი ასპექტის – „მწამს უფალო, შემეწიე ურწმუნობასა შინა ჩემსა“ – შინაარსისაა და არა პირიქით – მებრძოლათეისტური, როგორც გამსახურდიას საძულველ სოცრეალისტურ მწერლობაში ან ჯოისის საძულველ „ალგებრული მეთოდით“ აწონდაწონილ ფორმებსა და იდეებსში.

ჯოისის ანტიინიცმეანელობა მხოლოდ კრიტიკოსების გამოგონილი არ არის. მეტაფორა, რომელიც ჯოისის რომანში ნიცმეს აღნიშნავს, არაერთხელ გვხვდება რომანში, რომელთაგან ნიცმესადმი დაპირისპირებას ყველაზე უკეთ შემდეგი გამოხატავს: „Bonsoir la campagne“ (სალამო მშვიდობისა თავყრილობას – თ.ბ.) და წინააღმდეგ ბოროტისა და საფრთხეთა სიფილისისა“ (ჯოისი 2012 : 424). თუმცა ყველაზე ნათლად გამოხატული ირონია ნიცმეანური განახლებული კაცობრიობის საწყისის – ზეკაცის მიმართ, პირველ ეპიზოდშია გადმოცემული, სადაც ავტორი რთული ასოციაციური ჯაჭვისა და ნიცმეს გამოხატველი ეპითეტის – სიფილისტიკი – ვარიაციული ფორმებით კიდევ აღიარებს ნიცმეს გავლენას და ამავდროულად წინასწარმეტყველებს პოსტინიცმეანური ფაშიზმის კრახს, კაცობრიობის გაელინურების, სრულყოფისა და „ზეკაცის“ მიერ გამოზრდილი „პიპერბორეელების“ შესახებ: „ღმერთმანი, კინჩ (ამბობს ბაკ მაღიგანი, მიმართავს სტივენს – თ.ბ.), მე და შენ რომ ერთად გვემუშავა, ამ კუნძულს

(იგულისხმება როგორც ირლანდია, ასევე მთელი კაცობრიობა — თ.ბ.) რამეს მოუხერხებდით, გავაელინურებდით“ (**ჯოისი 2012 : 9**). გაელინურება ნიცშეანური დიონისიზმის სინონიმი და ის, რა თქმა უნდა, ირონიული ელფერისაა. ჯოისი ნიცშეს გაველინის უტყუარობას, მისი რომანის ფილოსოფიურ-ანალიტიკური კონსისტენციის თვალსაზრისით, მისთვის ჩვეული ჰიპერტროფირებული ფორმებით გადმოგვცემს, სადაც, მთელი რომანის რთული სიმბოლური პლანის შესწავლისა და გათვალისწინების გარეშე, ძნელია ნათლად ამოიკითხო ნიცშეს შესახებ სიტყვები: „გამონაცვალე შარვალი როგორ გამოვადგა? — კარგად მომერგო, უპასუხა სტივენმა. ბაკ მალიგანმა ახლა ნიკაპის ჩაღრმავებას შეუტია. — ყველაზე სავალალო ისაა, — კმაყოფილი ხმით თქვა მან, — რომ შარვალი ბაყვამონაცვალაია ხოლმე. ღმერთმა უწყის, ვინ ლოთმა სიფილისიანმა ატარა“ (**ჯოისი 2012 : 8**).

შემდეგი ეპიზოდების ანალიზი ამ ეპითეტისა და მეტაფორის მნიშვნელობის გაშიფრვის საშუალებას იძლევა. ამავე თავში ჯოისი ნიცშეს შესახებ ქარაგმას გავრცობილად წარმოგვიდგენს და „ზეკაცის“ ავანტიურულ იდეას მისთვის ჩვეული სარკაზმით გაპკრავს კბილს: „- მეთორმეტე ნეკნი დამეკარგა, წამოიძახა მან. მე ვარ Übermensch. უკბილო კინჩი და მე - ზეკაცები“ (**ჯოისი 2012 : 23**). სწორედ ეს არის უვერტიურა იმ ანტინიცშეანური განწყობილებისა, რომელიც სტივენისათვის დღის დასაწყისის, ბაკ მალიგანთან საუბრის რემინისცენციაა (ისევე როგორც ბლუმისთვის ცოლთან დილით საუბრის რემინისცენციაა სიტყვა „მეტემფსიქოზი“), რადგან ერთსაც და მეორესაც თავიანთი პიროვნული ტრაგედიის მიზეზი აგონდებათ. სტივენს - ბაკ მალიგანის ბრალდება, რომ მომაკვდავ დედას სიკვდილის წინ თხოვნა არ შეუსრულა და ამით დააჩქარა დედის სიკვდილი, ხოლო ლეოპოლდ ბლუმს - მოლის წერილი, რომელიც მან ბოილანისგან მიიღო, რადგან საღამოს მოლი საყვარელს შინ ელოდება (შდრ. ბლუმის ალუზია, რომელიც მას ხშირად ახსენდება: „ამაღამ ვახშმად გეპატიუები!“ ესაა აჩრდილის სიტყვები მოცარტის ოპერიდან „დონ ჟუანი“). სწორედ ამ მიზეზით, უკვე მთვრალი და ნახევრად სომნამბულურ მდგომარეობაში მყოფი სტივენ დედალოსი ბაკ მალიგანის მიერ წარმოთქმულს ახსენებს, რაც მის თვითბრალდებასთან

(დედის სიკვდილის გამო) ირიბ ასოციაციურ კავშირს ქმნის: „ცხენზე დავდე (იგულისხმება დოლი და ფსონი – მოსაგებად – თ.ბ.). მთელი ფარა ჩაუშვი. ერთი კვირაა კაპიკი არ მიჭყავის. რას დალევთ? Übermensch-ს ის მთავრით, რასაც ჩვენი მამები სვამდნენ“ (ჯოისი 2012 : 422).

ნიცმენური „ზეკაცის“, როგორც განახლების სიმბოლოს ფიასკოს წინასწარმეტყველება რომანის პირველივე ეპიზოდის ბოლო სიტყვაა – „უზურპატორი“ (ჯოისი 2012 : 24). მართალია, რომანის დაწერის პერიოდში, 1914-1922, ჯერ კიდევ მკაფიოდ არ ჩანდა ფაშისტური და კომუნისტური იმპერიალიზმის ნიშნები, მაგრამ ჯეიმს ჯოისის უტყუარ აღლოს, ხელოვანის ინტუიციურ ჭკრეტას და, ბოლოს და ბოლოს, მოვლენების ლოგიკური ანალიზის მეთოდით შეფასების ჩვევას თუ უნარს ეს თვალსაწიერის მიღმა არ უნდა დარჩენოდა. სწორედ ამიტომ ჯოისი ბაკ მალიგანის მღვდურის, ჰეინზის პირით ამბობს: „– რა თქმა უნდა, ბრიტანელი ვარ, თქვა ჰეინზის ხმამ, და ბრიტანელივით ვფიქრობ კიდევ. სრულიად არ მინდა, ჩემი ქვეყანა გერმანელი ებრაელების ხელში ვიხილო. ვშიშობ, ამჟამად სწორედ ეს არის ჩვენი ეროვნული პრობლემა“ (ჯოისი 2012 : 22) [საგულისხმოა, რომ რადიკალისტი ირლანდიელის ბაკ მალიგანის (ის იმდენად რადიკალურია, რომ შექსპირის გენიალობას მუდმივად მასხრად იგდებს და მამა ჰამლეტის აჩრდილი მისთვის „გაზისებრსხეულიანია“, ხოლო სტივენის ჰამლეტური თეორიები და ფიქრები ირლანდიური რადიკალიზმის საპირისპირო კონფორმიზმად მიაჩნია – შდრ. ჯოისის პირველ რომანში სტივენი რადიკალებმა სცემეს მხოლოდ იმიტომ, რომ მან ჯორჯ გორდონ ბაირონს ცუდი კაცი არ უწოდა – **ჯოისი, ახალგაზრდა... 2012 : 103**) ციხე-კოშკში მღვდურად ინგლისელი ჰეინზი ცხოვრობს. ეს ალევორია მიგვანიშნებს, რომ ჯოისთან ყველაფერი ამბივალენტურია: მისი სექსისიცი და ირონიაც, მისი პანირლანდიური მოტივიც და ირლანდიისგან შორს ემიგრაციაც].

მართალია, ბრიტანეთი გადაურჩა გერმანელი ებრაელების (კომუნისტების) იმპერიალისტურ სურვილებს, მაგრამ ევროპული ფაშიზმის ურჩხულმა მას კლანჭი მაინც გაჰკრა. ხოლო რომანის ე.წ. ტელემეჩიადის დასასრულ ეპიზოდში ჯოისი ანტიინიცმენური ნარატივის ერთგვარ შეჯამებას გვთავაზობს: „კბილის ექიმთან ხომ

არ წავიდე ამ ფულით? აი ესაა უკბილო კინჩი, ზეკაცი“ (ჯოისი 2012 : 52).

ჯოისის ფილოსოფიურ-ანალიტიკური ჩანართები, ნ. ყიასაშვილის ტერმინით - ნიშანსვეტები, უმეტესად სტივენის ცნობიერების ნაკადში გვხვდება. თუკი სტივენი ნიცმეს სახელს კი არ ახსენებს, არამედ მას მხოლოდ ყველასთვის გასაგები მეტაფორითა და ეპითეტით მოიხსენიებს, არისტოტელეს სახელი მის თავისუფალ ასოციაციებში უშუალოდ, ქარაგმის გარეშე გვხვდება. ამის შესახებ ნიკო ყიასაშვილის მსჯელობა ზემოთ წარმოვადგინეთ, თუმცა გვსურს არისტოტელური კვალი სტივენის შინაგან მონოლოგში დამოუკიდებელი კვლევის საფუძველზეც წარმოვჩინოთ. სტივენი ისტორიის გაკვეთილზე ფიქრებში ეკამათება არისტოტელეს: „მაგრამ შეიძლება კი იყოს შესაძლებელი ის, რაც უკვე მოხდა?“ (ჯოისი 2012 : 26).

აქ პირველად იჩინა თავი, ანტინიცშეანური განწყობილების შემდეგ, დაეჭვებამ, რომელიც ჯოისის რომანში განზოგადებული კატეგორიაა – სკეპსისი, როგორც თანამედროვე ადამიანის უნარი, შესაძლებლობა და წყევლა. სწორედ ამიტომ, სტივენის სკეპსისის ობიექტია არა მარტო სარწმუნოება, არამედ ფილოსოფიაც, რომლისადმი უნდობლობის გამოცხადება ჯოისმა ანტინიცშეანური ნარატივით დაიწყო. შემდეგ კი მიუმატა მას არისტოტელეს და კანტის მოძღვრებათა მთავარი პოსტულატების ირონიზებული გადმოცემა: „ლექსის ჩაბურტყუნებულ ბჭკარებში არისტოტელეს ფრაზა გამოიკვეთა და წმინდა ჟენევიევას ბიბლიოთეკის ბეჯით მყუდროებაში განეფინა... აზრი აზრია აზრის შესახებ. წყნარი ნათელი. სული, გარკვეული აზრით, ყველაფერია. სული ფორმის ფორმა“ (ჯოისი 2012 : 26).

რომანის ეს აბზაცი შეიცავს პირდაპირ თუ ფარულ ციტატებს არისტოტელეს სამი შრომიდან: ფიზიკა, მეტაფიზიკა და სულის შესახებ. შემდეგ კი, ტელემაქიადის ბოლო ეპიზოდში, როცა სტივენი ზღვის პირას განმარტოვდა, მოცემულია არისტოტელეს ბიოგრაფიული დეტალის ალუზიური ფორმა: „ყოველდღე ორ-ორ გვერდს არ კითხულობდი შვიდი წიგნიდან, ჰა?“ (ჯოისი 2012 : 41).

„ტელემაქიადის“ ბოლო არისტოტელური ალუზია ჯოისის ასოციაციური ჯაჭვის მთავარ პრინციპს ექვემდებარება. აქ ყოველი

ქარაგმა ურთიერთკავშირშია. თუკი, სტივენის შექსპიროლოგიური თეორიის მიხედვით, მამა ჰამლეტის აჩრდილი შექსპირის პიროვნების ერთ ნაწილს, ხოლო შვილი ჰამლეტი - შექსპირისავე ალტერეგოს წარმოადგენს, სანაცვლოდ - სტივენს, რომლის „ჰამლეტურ ქულსაც აღმაცერად გამოხედეს“ (ჯოისი 2012 : 49), მუდმივად თან დაჰყვება თვითბრალდების გრძნობა, რომელიც დედის სიკვდილის მარადიულ ხსოვნასა და დედისავე სიკვდილის მიზეზად საკუთარ დანაშაულს გულისხმობს, „მისი ჩრდილი ლოდებს დაეფინა, როდესაც ბოლო სიტყვის დასაწერად წაიხარა“ (ჯოისი 2012 : 50).

სტივენის შინაგანი მონოლოგი ყველა ეპიზოდში ამ თვითბრალდების გრძნობითაა გაჯერებული: „უკანა თათებმა სილა გაქექეს, შემდეგ წინა თათებმა მოჩიჩქნეს და მოთხარეს (საფლავის გათხრის პაროდირებული ასოციაცია - თ.ბ.). რაღაც დამარხა იქ, თავისი დიდება. ქვიშაში ჩაეფლო, მოჩიჩქნა, მოთხარა და შეჩერდა, მიაყურა, გააკვებული ბრჭყალებით ისევ მოფხოჭნა ქვიშა, მერე შედგა, ლეოპარდი, ავაზა, მრუმობის ნაშიერი, მძორიჭამია“ (ჯოისი 2012 : 50). ეს რთული ასოციაციური ჯგუფი, ისტორიის გაკვეთილზე ნათქვამი უცნაური გამოცანა („მამალი ყიოდა, ლურჯ ცაში ციოდა, ზარებმა სამოთხეს თერთმეტჯერ ჩამოჰკრეს. დროა, საბრალო სული ეწვიოს სამოთხეს“ (ჯოისი 2012 : 27) და ამ გამოცანის უცნაური პასუხი: „მელა ბუჩქის ძირას საფლავს უთხრის თავის დიდებას“ (ჯოისი 2012 : 27), ნ. ყიასაშვილის თქმით, პირდაპირ უკავშირდება „ტელემაქიადის“ პირველ ნაწილში დედის სიკვდილის გამო ბაკ მალიგანის ბრალდებას სტივენის მიმართ [შღრ: „მთელი ღამე აბოდებდა, შავი ავაზა ელანდებოდა... ამ მივარდნილ ადგილას, სიბნელეში, კაცთან, რომელსაც ძლივს ვიცნობ (სტივენს ბავშვობის შემდეგ მამა, საიძონ დედალოსი, არ უნახავს. მართალია, აქ ჰეინზზეა ლაპარაკი, მაგრამ ჰეინზი ინგლისელია და ამ მხრივ, სტივენი და საიძონ დედალოსი ჰამლეტთან და მამა ჰამლეტის აჩრდილთანაა დაკავშირებული - თ.ბ.), რომელიც გმინავს და ბოდავს („გმინავს და ბოდავს“ - ერთი მხრივ, მამა ჰამლეტის აჩრდილის შურისძიებისაკენ მოწოდებისა და თავად ჰამლეტის შურისძიების აღუზიანა, მეორე მხრივ კი სტივენის დედის სასიკვდილო სარეცელზე მომაკვდავის აგონიის ასოციაციაა -

თბ.), შავი ავაზა უნდა მოვკლაო. შენ ხალხი დახრჩობას გადა-
გირჩენია, მე კი გმირი არა ვარ“ („მე კი გმირი არა ვარ – თვით-
ბრალდება და დანაშაულის გრძნობა დედის სიკვდილის გამო –
თბ. – **ჯოისი 2012 : 6]**. ამ ასოციაციური ჯაჭვის გაგრძელებაა
ზღვისპირას სტივენის ყოველი ფიქრი, რომ მას თან დასდევს დე-
დის სული და მამის („რომელსაც ძლივს იცნობს“) აჩრდილი.
სწორედ ამიტომ, ზღვისპირას განმარტოებული სტივენის ფიქრებ-
ში თვითბრალდების გამოძახებულ აზრებს ამპლიფიკაციათა შორის
გაფანტულს ვპოულობთ და წარმოგიდგენთ: „საქორწინო სარეცე-
ლი, ბავშვის საწოლი, სასიკვდილო სარეცელი, სულთა სანთლით
განათებული“ (**ჯოისი 2012 : 49**), ასევე: „მიწა რომ მომცა ფეხ-
ქვეშ. ისე, მირჩენია მისი სიცოცხლე მასვე ჰქონდეს, მე კი ჩემი.
კაცი, რომელიც იხრჩობა. ადამიანის თვალები შემომკვივიან სიკვდი-
ლის ძრწოლიდან. მე ... მასთან ერთად ქვევით... ვერ გადავარჩინე
დედა ... წყალი. მწარე სიკვდილი. დაღუპვა“ (**ჯოისი 2012 : 47**).

სწორედ ამიტომ, არისტოტელური ალუზია/პერიფრაზი:
„ჩემი სული ჩემთან ერთად დაიარება, ფორმის ფორმა“ (**ჯოისი
2012 : 46**), მხოლოდ არისტოტელეს მოძღვრების პაროდირებასა
და ირონიზებას კი არ ისახავს მიზნად, არამედ რთული ასოციაცი-
ური ჯაჭვის – ჰამლეტი – მამა ჰამლეტი – აჩრდილი – დედის
ღალატი – მამის წინაშე ჰამლეტის მოვალეობის გრძნობა და ჰამ-
ლეტისავე თვითბრალდების ტრანსფორმაცია მამის აჩრდილის
ფორმით („გმინავს და ბოდავს“), შვილს შურისძიებისკენ რომ მო-
უწოდა – სტივენთან დამაკავშირებელია. შესაბამისად, „ჩემი სული
ჩემთან ერთად დაიარება“ – ეს ერთდროულად არისტოტელეს
მოძღვრების პაროდიაცაა და აჩრდილის ალუზიაც.

ჰამლეტური ალუზიით გადმოცემული პიროვნული ტრაგე-
დია უნდა განზოგადდეს და ზოგადკაცობრიული ტრაგედიის ანა-
ბეჭდად იქცეს. ასეთია ყველა დიდი ლიტერატორის შემოქმედებითი
მიზანი. სარწმუნოებისა და ფილოსოფიის მიმართ რომანში დეკლარირებული
სკეპსისი კანტის შემეცნების თეორიის ირონიზებულ-
პაროდირებული გადმოცემით სრულდება. კანტის „წმინდა გონების
კრიტიკის“ ალუზიების მიღმა რომანში ნათლად ირეკლება ჯოისი-
სათვის კაცობრიობის ტრაგიზმის განმსაზღვრელი ნიშნები – შე-
უცნობელი ჭეშმარიტების, პიროვნების მიერ გაუცნობიერებელი და

შესაბამისად, განუხორციელებელი აუცილებლობის შესახებ (მაგ: სტივენმა ვერ შეიცნო აუცილებლობა და დამარცხდა, ამიტომაც ნაწარმოების დასაწყისშივე ისმის მთავარი თვითბრალდება: „მე გმი-რი არა ვარ!“ (ჯოისი 2012 : 6).

წარმოგიდგენთ ჯოისის მიერ ამპლიფიკაციური ნარატივის ფარგლებში გადმოცემულ კანტის „წმინდა გონების კრიტიკის“ ირონიზებულ-პაროდირებულ ალუზიებს: „ხილვადის გარდაუვალი მოდალობა: ეს მაინც, თუ მეტი არა, ჩემი თვალებით გააზრებული“ (ჯოისი 2012 : 37). – ამ კანტიანული ალუზიის თეორიული შიფრი ასეთია: შემეცნება, რომელიც გაშუალებულია სენსორული აპარატით (გრძნობისმიერი მოდალობა), სუბიექტური გამოცდილე-ბის კვალს ატარებს და მაშასადამე, წმინდა კატეგორიებით აზ-როვნება – წმინდა შემეცნება შეუძლებელია. სტივენი ამ ასოცია-ციურ და ალუზიურ ფიქრებში კანტსა და არისტოტელეს ერთმა-ნეთს უკავშირებს: „ყოველი საგნის ანაბეჭდი, ამოკითხვა რომ მი-წერია, ზღვის ნიჟარები და წყალმცენარეები, ზღვის მოახლოებუ-ლი მოქცევა, აგერ ის ჟანგიანი ჩექმა... გამჭვირვალობის საზღვრე-ბი (შდრ: წმინდა შემეცნება – თ.ბ.), მაგრამო, დასძენს იგი: სხეუ-ლებში. მაშასადამე, სხეულებად მანამ შეიცნო, სანამ შეიცნობდა (იხ. კანტი 1979 – ალუზია კანტიანური ტერმინისა – apriori – ცდისაგან დამოუკიდებელი, წმინდა მჭვრეტელობანი, რომლის სა-პირისპიროა – a posteriori – ემპირიული კატეგორიები – თ.ბ.) მათ შეფერილთ. როგორ? რა თქმა უნდა, საკუთარი გოგრით რომ ეჯახებოდა. ფრთხილად იარე. ქაჩალი იყო და მილიონერი, maesro di color che sanno („მცოდნეთა მასწავლებელი“, ასეა დახასიათებუ-ლი არისტოტელე დანტეს „ჯოჯოხეთში“, ქება მეორე – თ.ბ.) გამჭვირვალობის ზღვარში. რატომში. გამჭვირვალე, გაუმჭვირვა-ლე. ხუთი თითი თუ გაუტარე, ჭიშკარი ყოფილა, თუ ვერა და კა-რი. დახუჭე თვალები და ნახე“ (ჯოისი 2012 : 37).

ჯოისი არისტოტელეს შემეცნების თეორიას კანტის შემეც-ნებით თეორიასთან კავშირში განიხილავს და თუ „ტელემაქიადის“ მესამე ნაწილში სტივენის სკეპსისი, შემეცნების თეორიის - ფი-ლოსოფიის არსებითი ნაწილის - გნოსეოლოგიის მიმართ, ქარაგ-მულ ხასიათს ატარებს, XV ეპიზოდში, სახელწოდებით „კირკე“, რომელიც არაცნობიერი სამყაროს სრულ რებრეზენტაციას წარმო-

ადგენს, სტივენის და მამასადამე, ჯოისის ცნობიერების ზედაპირზე ამოტივტივებული საბედისწერო „დაეჭვება“, არსებითი, ძირეული კატეგორიებისა თუ ღირებულებების მიმართ, აქ აშკარად და დაუფარავადაა გადმოცემული. ჯოისის რომანის მეორე ქართულ გამოცემაში ამ ეპიზოდის (XV ეპიზოდი, „კირკე“) შესახებ მთარგმნელისა და კომენტატორის მ. ყიასაშვილის განმარტებას ვკითხულობთ: „ერთადერთი სფერო, სადაც ყველაფერი ეს შეიძლება ერთმანეთში გაითქიფოს, არის თვით ავტორის გონი. ჯოისი იყენებს მთელი რომანის მასალას, რათა შექმნას არაცნობიერის სიმბოლური დრამა. ზმანებებში არაცნობიერი სიმბოლურად უკავშირდება გონებას, აზრს, ფიქრს, რომელსაც ეზმანება. ამისათვის ჯოისი იყენებს რომანში ადრე აღწერილ ყველა ამბავს, დაკვირვებასა თუ სახეს და მის ხელთ არსებულ ენობრივი რესურსების მთელ არსენალს, რათა შეძლოს საკუთარ პერსონაჟთა ცნობიერების სიღრმისეულ დონეზე წვდომა“ (ჯოისი 2012 : 839).

აქედან გამომდინარე, ის, რაც „ტელემაქიადის“ ეპიზოდებში ქარაგმულადაა გადმოცემული, ბოლო ეპიზოდებში, სადაც სტივენის თრობა სომხამბულური მდგომარეობის კორელაციური მდგომარეობაა, თითქოს დაფარულ სიმათლეს ფარდა ეხდება, სტივენი ამბობს: „ის, რომ შესტი, არა მუსიკა და არა სუნი, განდებოდა უნივერსალური ენა, ენათა წყალობა, რომელიც დაგვანახვებს არა მთარულ აზრს (კაცობრივი სიტყვა, სუბიექტური და ემპირიული გამოცდილების – a posteriori – მინარევებითაა სავსე – თ.ბ.), არამედ დასაბამითის ენტელექიას (ანუ შეგვამეცნებინებს პირველსაწყისსა და დღემდე მიუწვდომელ ჭეშმარიტებას, სიბრძნეს – თ.ბ.), სტრუქტურულ რიტმს“ (ჯოისი 2012 : 428).

ასეთ ფილოსოფიურ წყურვილს, გნოსეოლოგიურ ოცნებას ჯოისი იქვე ჩაკლავს ირონიული შენიშვნებით: „პორნოსოფიული ფილოთეოლოგია. მეკლენბურგ - სტრიტის მეტაფიზიკა!.. შექსპირი შეჭირვებული იყო და სოკრატეც ცოლის აკნკილი. თვით ყოვლადბრძენი სტაგირიტიც (არისტოტელე – თ.ბ.) კი ერთმა ფეხსუსტმა ლამაზმანმა შეკაზმა, დააოხა და გახელნა“ (ჯოისი 2012 : 428).

ფეხსუსტი ლამაზმანი ამავდროულად წვრილფეხა ოდიხეცს მოასწავებს, რომელმაც ილიონის ასაღებად მისული თანა-

მებრძოლების ძალას თავისი ჭკუა და ცბიერება დაუპირისპირა (ტროას ცხენი - ოდისევსის ჭკუის ნაყოფი). სტივენის ალუზიით წარმოდგენილ ალევორიაში („ფეხსუსტი ლამაზმანი“ ანუ „წვრილფეხა ოდისევსი“) ფიზიკურ ძალას კი არა, სტაგირიტს - არისტოტელეს ამარცხებს, რადგან „მენი ამასოფლისანი“ უფრო გონიერნი არიან [უნდა აღინიშნოს, რომ ინგლისურ დედანში მოცემულ ეპიზოდში მეტაფორა „ფეხსუსტი ლამაზმანი“ არ გვხვდება, მაგრამ გვაქვს სიტყვები, რომელთა მნიშვნელობაც უშუალოდ ოდისევსსა და ტროას ცხენს უკავშირდება. ინგლისურ დედანში ვკითხულობთ: „Even the allwisest stagyrite was bitted bridled and mounted by a light of love“ (ჯოისი 1992 : 651). მაშასადამე, ორიგინალში „ფეხსუსტი ლამაზმანი“ არ არის ნახსენები, არამედ „a light of love“, ანუ სიყვარულის ნათელი. თუმცა მთარგმნელმა ამ მეტაფორით, „ფეხსუსტი ლამაზმანი“ მწერლის ასოციაციური ჯაჭვი, ოდისეასთან დაკავშირებული ალუზია შეინარჩუნა, რადგან ინგლისურ დედანში სიტყვები „bridled and mounted“ - ორივე ტროას ცხენს და შესაბამისად, „წვრილფეხა ოდისევსს“ უკავშირდება (შდრ. (1) mount - საჯლოში ცხენი, (2) ამაღლება, აწვევა, გაზრდა, ამოსვლა, (3) ბუდე, ჩარჩო, დადგმა, დაყენება, მანქანის აწყობა, მონტაჟის გაკეთება, დამონტაჟება, ბუდეში, ჩარჩოში ჩასმა, ფიტულის გატენა (ინგლისურ-ქართული... 1975 : 584); ხოლო bridled - bridle - ალვირის, ლაგამის ამოღება (ინგლისურ-ქართული... 1975 : 110)]. შესაბამისად, სტივენის, და მაშასადამე, მთელი კაცობრიობის გნოსეოლოგიური ამბიციების დაკმაყოფილება „წვრილფეხა ოდისევსთა“ კულტურაში შეუძლებელია, რადგან აქ ყოველი არისტოტელე იმავე ბედს გაიზიარებს, რასაც ჯოისური სტაგირიტი, რომელიც სუსტმა ლამაზმანმა შეკაზმა, დააოხა (დააოკა) და გახედნა.

ჯოისის რთული ასოციაციური ჯაჭვის ერთ-ერთი არსებითი ნიშნული, რომელიც ავტორის ფილოსოფიურ-ანალიტიკური კონცეფციის მნიშვნელოვან ნაწილს გამოხატავს და უშუალოდ უკავშირდება ჩვენ მიერ ლოტოსის ეფექტის, ერთი მხრივ, ჯოისურ (ჯოისის განმარტებით, ლოტოსის ეფექტი სიმბოლურად ნარცისოზმს - საკუთარი თავის ჭვრეტას აღნიშნავს) ინტერპრეტაციას, მეორე მხრივ კი - ზემოგანხილულ საკითხებს ლოტოსის ეფექტი-

სა და სომნამბულური მდგომარეობის იმიტირების ეთიკური და ესთეტიკური ფუნქციების შესახებ, არის „ულისეს“ IX ეპიზოდი, ჰომეროსის პოემის პარალელური ეპიზოდით, სახელად „სქილა და ქარიბდისი“.

მოქმედება მიმდინარეობს ღუბლინის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში, სადაც სტივენი ცდილობს თავისი „შექსპირული თეორია“ მეგობრებს გააცნოს. სწორედ აქ იკვეთება ჯოისის ასოციაციური ჯაჭვის მთავარი რგოლი - შემოქმედება ესაა ყოველი ავტორის საკუთარი შინაგანი სამყაროს ინტროსპექციის მხატვრული გადმოცემა. შემოქმედება თვითინტროსპექციაა, რომელიც, მითოლოგიურ არქეტიპებს შორის, საკუთარი თავის ჭკრეტიტ დაცლილ და გამოფიტულ ნარცისს უკავშირდება. ამ ზოგადი კონცეპციის ამოკითხვა შესაძლებელია IX ეპიზოდის ფარგლებში გადმოცემული შექსპირული თეორიის ქარაგმების ამოცნობის ხარჯზე. სტივენ დედალოსის აზრით, შექსპირი თავად ასრულებდა მამა ჰამლეტის აჩრდილის როლს. თუმცა ამ შემთხვევაში ჯოისისთვის მნიშვნელოვანია არა იმდენად ფაქტის კონსტატაცია, რამდენადაც მამისა და ძის ურთიერთობის წვრილმანებში გარკვევის სურვილი. სტივენის (ჯოისის) აზრით, შექსპირი თავად ხდება აჩრდილი, რომ გარდაცვლილ (ჰამნეტ შექსპირი) შვილთან შეხვედრა მოახერხოს, რადგან დოკუმენტურად დადასტურებულია, შექსპირს ვაჟი - ჰამნეტ შექსპირი მცირეწლოვანი გარდაეცვალა. ეს ტრაგედია მისთვის შთაგონების წყარო გახდა, ისევე როგორც ცოლის - ენ ჰეთუეის სავარაუდო ღალატი შექსპირისავე ძმებთან. ამიტომ არა მარტო ლეოპოლდ ბლუმის ორი რუდი (რუდი - ბლუმის გარდაცვლილი ჩვილი, ვაჟი და რუდოლფი, იგივე რუდი - ბლუმის მამა), არამედ შექსპირის ორი ჰამლეტი ავტორის ეგოსა და ალტერ-ეგოს სახელწოდებებია. სტივენის შინაგან მონოლოგში კი ეს საიმონ დედალოსთან - მამასთან შეხვედრის არაცნობიერ სურვილს გამოხატავს, რადგან სტივენი დედის სიკვდილის მიზეზად აღიქვამს არა მარტო საკუთარ თავს, არამედ საიმონ დედალოსსაც - მამას. შესაბამისად, თუკი შექსპირის ყოველი პიესა მისი ბიოგრაფიული დეტალების ტრანსფორმირებულ მოცემულობად უნდა განვიხილოთ, მაშინ ჩვენ მიერ ზემოგანხილული ლოტოსის ეფექტისა და სომნამბულური მდგომარეობის იმიტირების ესთეტიკური და ეთიკური

ფუნქციების მიხედვით სტივენის შექსპირული თეორია საშუალებას გვაძლევს, ჩვენც გამოვთქვათ ჯოისის შექსპირული თეორიის კორელაციური მოსაზრება და ჯოისის სტივენიცა და ბლუმიც (ბლუმი სტივენს მამობილობას გაუწევს, შეიფარებს და დატუსაღებისგან იხსნის. ამიტომ, მართალია, სტივენი ვერ შეხვდა საბოლოოდ საიმონ დედალოსს - მამას, მაგრამ შეხვდა მამის აჩრდილს - ლეოპოლდ ბლუმს) ავტორის ეგოსა და ალტერ-ეგოს მხატვრული რეინკარნაციებია. აქედან გამომდინარე, ჯოისური ფილოსოფიურ-ანალიტიკური რემარკა (**ჯოისი 2012 : 180**), რომელიც სინამდვილეში პლატონისა და არისტოტელეს, როგორც მოძღვრისა და აღზდრილის, გნებავთ, შემოქმედებითი მამისა და შემოქმედებითი შვილის სოკრატესთან ერთად ერთ მთლიან ასოციაციურ რკალში მოქცევაა, ჯოისის ქარაგმული მეტყველების ენაზე შექსპირის შემოქმედებით მამად, ხოლო საკუთარი თავის - შექსპირის შემოქმედებით შვილად აღიარების მხატვრულ წინაპირობად უნდა მივიჩნიოთ.

ფილოსოფიურ-ანალიტიკური რემარკა:

„ჯონ ეგლინტონმა კოპები შეკრა და თქვა, ბრაზმორეულმა: - სინდისს ვფიცავ, სისხლი თავში ამივარდება ხოლმე, როცა ვინმე არისტოტელეს პლატონს ადარებს. - რომელი მათგანი გამაძევებდა თავისი რესპუბლიკიდან? - იკითხა სტივენმა“ (**ჯოისი 2012 : 180**).

ამის შემდეგ კი სტივენის შინაგანი მონოლოგი პლატონის შემეცნებითი თეორიის არსებითი კონცეპტების მიხედვით, თავისუფალი ასოციაციებისა და ალუზიების ნაზავითაა წარმოდგენილი: „იშვილე შენი ხანჯლოვანი განსაზღვრებანი. ცხენობა არის რაობა ყოვლად ცხენისა (პლატონი - თ.ბ.). მისწრაფების ნაკადებსა და ეონებს ეთაყვანებთან. ღმერთი: ხმაური ქუჩაში: მეტად პერიპათეტიკური. სივრცე: ის, რასაც, გინდა არ გინდა, უნდა უცქირო. ადამიანის სისხლის წითელ ბურთულაზე უფრო მცირე სივრცეში დალოდალებენ და ბლეიკის ღუნდულებს მიჰყვებიან მარადისობისაკენ, რომლის მართლოდენ ჩრდილს წარმოადგენს ეს მცენარეული სამყარო (პლატონი - თ.ბ.). მოეჭიდე აწმყოს, აქაურს, რომლის გავლითაც მთელი მომავალი წარსულში ჩაინთქმება“ (**ჯოისი 2012 : 180**).

სწორედ ამ მონაკვეთს მოჰყვება სტივენის მიერ დეკლარირებული შექსპირული თეორია, ხოლო „ულისეს“ ქართული თარგმანის კომენტარებში, რომელიც ნიკო ყიასაშვილს ეკუთვნის (ეს კომენტარები მეორდება „ულისეს“ მეორე გამოცემაშიც, რომელიც დავიმოწმეთ ციტატის ბოლოს), არისტოტელესა და პლატონის შესახებ მსჯელობას ასეთი განმარტება მოჰყვება: „არისტოტელეს პირდაპირ არასოდეს გამოუთქვამს პლატონის საწინააღმდეგო მოსაზრება სულის უკვდავების თაობაზე. სტივენის რეპლიკაში იგულისხმება არისტოტელეს რთული მსჯელობა ამ საკითხზე De Anima-ში“ (ჯოისი 2012 : 770).

ხოლო სტივენის რიტორიკული შეკითხვა, „რომელი მათგანი გამაძევებდა თავისი რესპუბლიკიდან?“ – ასეა განმარტებული: „იგულისხმება პლატონის მიერ გადმოცემული სოკრატეს აზრი პოეტების გაძევების შესახებ“ (ჯოისი 2012 : 770).

შესაბამისად, ამ მონაკვეთში სოკრატე, პლატონი და არისტოტელე ერთ კონტექსტში, ერთიან ასოციაციურ ჯაჭვშია წარმოდგენილი, რაც კორელაციურია, ერთი მხრივ, სტივენ-საიმონ-ბლუმის, როგორც ძის, მამისა და მამის ანრდილის, როგორც ნაწარმოების ერთ-ერთი ცენტრალური მოტივის სქემისა, ხოლო მეორე მხრივ, კორელაციურია (მამა ჰამლეტი – ძე ჰამლეტი – მამა ჰამლეტის ანრდილი, შექსპირი – ჯოისი – შექსპირის ანრდილი (ჯოისის რომანში) ასევე ცენტრალური მოტივისა.

აქედან გამომდინარე, სტივენის, როგორც პოეტის, რიტორიკული კითხვა: „რომელი მათგანი გამაძევებდა თავისი რესპუბლიკიდან?“ – გენერალიზებული რემინისცენციაა, როგორც სოკრატეს პოზიციისა, ასევე პლატონის „სახელმწიფოსა“ და არისტოტელეს „პოლიტიკისა“, რადგან პლატონი, ვიდრე მოგვიანებით „მოძვესრიგებელი მუზის“ მნიშვნელობის შემუშავებით პოეტთა და ხელოვანთა მიმართ მეტ-ნაკლებად შემწყნარებლურ პოზიციას გამოხატავდა, თავის იდეალურ სახელმწიფოში პოეტთა ადგილს ვერ ხედავდა. მართალია, არისტოტელე თავის „პოლიტიკაში“ მონარქიის, დემოკრატიის, რესპუბლიკის, ოლიგარქიისა და არისტოკრატიის ფორმებს განსაზღვრავს, მაგრამ თავისი რესპუბლიკიდან პოეტებს არ აძევებს, თუმცა სტივენის რიტორიკული შეკითხვის კითხვითი ნაცვალსახელი „რომელი“ და პირის ნაცვალსახელი „მათგანი“,

თუკი პირდაპირი მნიშვნელობით (დიალოგის შინაარსიდან გამომდინარე) სოკრატეს, პლატონსა და არისტოტელეს გულისხმობს, ირიბად ესაა შემოქმედი, ხელოვანი, რიტორი და ფილოსოფოსი, სხვადასხვა მუზის შთაგონებით მოღვაწე ადამიანების პანთეონში ღირსეული მოქალაქეობის დამსახურებული პრეტენზიის გამოძხაველი სიტყვები, რაც ქარაგმის გარეშე ასე იკითხება: მე (სტივენს – ჯეიმს ჯოისს) სოკრატედან, პლატონიდან და არისტოტელედან მოყოლებული ვიდრე შექსპირამდე, „მათ შორის“ ადგილის დასამკვიდრებლად უარს ვინ მეტყვის? ეს თვითშეფასებითი რემარკა, რომელსაც ჯოისი სტივენ დედალოსის პირით გვეუბნება, დანტე ალიგიერის სამართლიან თვითაღიარებას გვაგონებს, როცა მან ხუთ დიდ ბერძენ და რომაელ პოეტს შორის საკუთარი თავიც თანასწორ პოეტად მოიხსენია („ჯოჯოხეთი“, ქება IV, 85-100).

ჯოისის რომანი-ექსპერიმენტი, სინამდვილეში, არა ექსპერიმენტი, არამედ კარგად დაგეგმილი, შემეცნებული და ზუსტი სქემის მიხედვით განხორციელებული შემოქმედებითი აქტივობა თანამედროვე პროზის ყველა ძირითადი ჟანრის – ირონიულ-პაროდული, ეგზისტენციალური, ფანტაზიური, მისტიკურ-მითოლოგიური, ისტორიული – განმსაზღვრელი გახდა. ამიტომაც ჯოისს სამართლიანად ეწოდება მოდერნისტული რომანის მამამთავარი.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. ავალიანი 2005 : ავალიანი ლ., კონსტანტინე გამსახურდია კენიგსბერგში (ევროპაში განსწავლისა და მოგზაურობის დასაწყისი), კრებული, კონსტანტინე გამსახურდია, გამომც. „ზეკარი“, თბ., 2005.
2. ბენაშვილი 1962 : ბენაშვილი დ., კონსტანტინე გამსახურდია, ცხოვრება და შემოქმედება, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბ., 1962.
3. ბერდიაევი 2001 : ბერდიაევი ნ., ადამიანის ბედი თანამედროვე სამყაროში, გამომც. „ლოგოს პრესი“, თბ., 2001.
4. ბიგანიშვილი 2009 : ბიგანიშვილი თ., ჰიმნოგრაფიის სიმბოლური სახისმეტყველების საფუძვლები ძველსა და ახალ აღთქმაში, გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბ., 2009 (სადოქტორო დისერტაცია).
5. ბიგანიშვილი 2010 : ბიგანიშვილი თ., ჟანრის თეორიის კულტუროლოგიური ასპექტი, ლიტერატურული ძიებანი, XXXI, თბ., 2010.
6. ბიგანიშვილი 2012 : ბიგანიშვილი თ., თვითკანონიზება - კანონის თეორიის ერთი წახნაგი, სჯანი, 12, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომც., თბ., 2011-2012.
7. ბრეგაძე 2010 : ბრეგაძე კ., ქრონოტოპის დაბადება მხატვრული ტექსტის სულიდან, ლიტერატურული ძიებანი, XXXI, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომც., თბ., 2010.
8. ბრეგაძე 2012 : ბრეგაძე კ., გოეთეს სწავლება ურფენომენზე და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში, სჯანი, 14, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომც., თბ., 2011-2012.
9. ბრეგაძე 2013 : ბრეგაძე კ., ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე), გამომც. „მერიდიანი“, თბ., 2013.
10. კ. გამსახურდია 1992 : გამსახურდია კ., „დიონისოს ღიმილი“, ლექსიკონი და ბოლოსიტყვაობა - ს. სიგუასი, გამომც. კოოპერატიული ფირმა „დიდოსტატი“, 1992.
11. თამაზაშვილი 2005 : თამაზაშვილი მ., კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ კომპოზიციის შესახებ, კრებული, კონსტან-

- ტინე გამსახურდია, რედ. გ. ბენაშვილი, გამომც. „ზეკარი“, თბ., 2005.
12. თევდორაძე 1998 : თევდორაძე მ., საკუთარ თავთან, სამყაროსა და ღმერთთან მორკინალნი (ფრ. ნიცმე კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში), თბილისის უნივერსიტეტის გამომც., თბ., 1998.
 13. ინგლისურ-ქართული... 1975 : ინგლისურ-ქართული ლექსიკონი, გამომც., „ს. საქართველო“, თბ., 1975.
 14. კავთიაშვილი 2005 : კავთიაშვილი ვ., „დიონისურის“ გაგებისათვის გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში, ლიტერატურული ძიებანი, XXVI, ლიტ. ინსტ. გამომც., თბ., 2005.
 15. კანტი 1979: კანტი ი., „წმინდა გონების კრიტიკა“, რედ. გ. თევზაძე, თბილისის უნივერსიტეტის გამომც., თბ., 1979.
 16. კარბელაშვილი 2010 : კარბელაშვილი მ., „ვეფხისტყაოსნის“ უადრესი კომენტარი, ინტერტექსტობრიობა, რუსთველი და ჟამთააღმწერელი, ლიტერატურული ძიებანი, XXXI, ლიტ. ინსტ. გამომც., თბ., 2010.
 17. კვაჭანტირაძე 2012 : კვაჭანტირაძე მ., სახლი და სამყარო, ლიტერატურული ძიებანი, XXXIII, თბ., ლიტ. ინსტ. გამომც., თბ., 2012.
 18. კიკაჩიშვილი 1982 : კიკაჩიშვილი თ., კ. გამსახურდიას მხატვრული პროზის პოეტიკა, თბილისის უნივერსიტეტის გამომც., თბ., 1982.
 19. კობლატაძე 1986 : კობლატაძე გ., ლიტერატურისმცოდნეობა არისტოტელეს მოძღვრებაში, თბ., 1986.
 20. კუპრეიშვილი 2012 : კუპრეიშვილი ნ., XX საუკუნის ოცინი წლების ნარატიული სტრატეგიები, სჯანი, 12, ლიტ. ინსტ. გამომც., თბ., 2011-2012.
 21. მილორავა 2005 : მილორავა ი., „ხოვაის მინდი კვდებოდა...“, კრებული, კონსტანტინე გამსახურდია, გამომც. „ზეკარი“, თბ., 2005.
 22. ნაჭყებია 2012 : ნაჭყებია მ., ადამიანის იდენტობის კრიზისი ვაცლავ ჰაველის ესეისტიკასა და დრამატურგიაში, ლიტერატურული ძიებანი, XXXIII, ლიტ. ინსტ. გამ., თბ., 2012.

23. ნემსაძე 2012 : ნემსაძე ა., რელიგიური იდენტობის პრობლემა ოთარ ჭილაძის რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“, ლიტერატურული ძიებანი, XXXIII, ლიტ. ინსტ. გამ., თბ., 2012.
24. რატიანი 2010 : რატიანი ი., ტექსტი და ქრონოტოპი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 2010.
25. რატიანი 2012 : რატიანი ი., ფაბულა და სიუჟეტი, ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი, ჩ პრესს, თბ., 2012.
26. რატიანი, თხრობა 2012 : რატიანი ი., თხრობა, ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი, ჩ პრესს, თბ., 2012.
27. სარია 2009 : სარია ზ., კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედება და ექსპრესიონიზმი, გამომც., „უნივერსალი“, თბ., 2009.
28. სიგუა 1989 : სიგუა ს., კონსტანტინე გამსახურდიას პროზის სტრუქტურა, გამომც. „მერანი“, თბ., 1989.
29. სიგუა 2003 : სიგუა ს., მარტვილი და ალამდარი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 2003.
30. ტაბუცაძე 2008 : ტაბუცაძე ს., გავლენის თეორია, ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები, ლიტ. ინსტ. გამომც. თბ., 2008.
31. უზნაძე 1998 : უზნაძე დ., შრომები III-IV, ზოგადი ფსიქოლოგია, (მეორე გამოცემა) თბ., 1998.
32. ტინიანოვი 2005 : ტინიანოვი ი., ლიტერატურული ევოლუციის შესახებ, რუსულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ნელი უბილაგამ, ლიტერატურული ძიებანი, XXVI, ლიტ. ინსტ. გამომც. თბ., 2005.
33. ფირალიშვილი 2012 : ფირალიშვილი ზ., ირაკლი ფარჯიანი და შეხვედრის მეტაფიზიკა, კრიტიკა, VII, ლიტ. ინსტ. გამომც., თბ., 2012.
34. ფოლკნერი 1992 : ფოლკნერი უ., „ხმაური და მპვინვარება“, თარგმნა და შესავალი წერილი დაურთო ზ. კილაძემ, გამომც. „სამშობლო“, თბ., 1992.
35. ქეცბაია 2010 : ქეცბაია კ., ფრიდრიჰ ნიცშე და კონსტანტინე გამსახურდია, სოსო წერეთლის სახელობის ფილოსოფიის ინსტიტუტი, გამომც. ჩარპედიემ,, თბ., 2010.

36. ხელაია 2008 : ხელაია ნ., „მოუწვდომელი მწვერვალები ანუ დამარცხებული ფაუსტები“, გამომც. „თობალისი“, თბ., 2008.
37. ჯალიაშვილი 2005 : ჯალიაშვილი მ., „ჯვარცმული დიონისო“, კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ მიხედვით, კრებული, კონსტანტინე გამსახურდია, რედ. გ. ბენაშვილი, გამომც. „ზეკარი“, თბ., 2005.
38. ჯალიაშვილი , სჯანი, 2012 : ჯალიაშვილი მ., არტისტული თამაშის ვარიაციები ქართული მოდერნისტული რომანების მიხედვით, სჯანი, 12, ლიტ. ინსტ. გამომც., თბ., 2011-2012.
39. ჯალიაშვილი 2012 : ჯალიაშვილი მ., ღვთაებრივისა და დემონურის ჭიდილი გრ. რობაქიძის მიხედვით, ლიტერატურული ძიებანი, XXXIII, ლიტ. ინსტ. გამომც., თბ., 2012.
40. ჯანჯიბუხაშვილი 2003 : ჯანჯიბუხაშვილი მ., კულტუროლოგია, გამომც. „წყაროსთვალი“, თბ., 2003.
41. ჯოისი 1970 : ჯოისი ჯ., დუბლინელები, ბოლოსიტყვაობა ნ. ყიასაშვილისა, გამომც. „ს. საქართველო“, თბ., 1970.
42. ჯოისი 1983 : ჯოისი ჯ., „ულისე“, თარგმნა, კომენტარები და გამოკვლევა დაურთო ნ. ყიასაშვილმა, თბ., 1983.
43. ჯოისი 2012 : ჯოისი ჯ., „ულისე“, თარგმანი შეავსო და კომენტარები დაურთო მ. ყიასაშვილმა, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბ., 2012.
44. ჯოისი, ახალგაზრდა... 2012 : ჯოისი ჯ., ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას, თარგმნა გ. ბერაძემ, გამომც., „არტანუჯი“, თბ., 2012.
45. ჯოხაძე 2005 : ჯოხაძე მ., შემოქმედება და თავისუფლება, ლიტერატურული ძიებანი, XXVI, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბ., 2005.
46. ბახტინი 1976 : Бахтин М., Проблемы Текста, Опыт Философского Анализа, Вопросы Литературы, 10, 1976.
47. მარცინოვსკაია 2004 : Марциновская Т. Д., История Психологии, изд. „ ცადემა , М., 2004.
48. ფროიდი 1998 : Фрейд З., Психоаналитические Этюды, изд. „Попурри“ , Минск, 1998.

49. შპენგლერი 1999 : Шпенглер О., Закат Европы, изд. „Попурри“, Минск, 1999.
50. ჯოისი 1992 : Joyce James, Ulyses, Everyman's Library, London, 1992.
51. ჯოისი 1996 : Joyce James, A portrait of the Artist as a young man, Penguin books, კომენტარები ეკუთვნის ე.ი. გენიევას (კომენტარები - რუსულ ენაზე), 1996.
52. რამი 2012 : Ramey James, Joycean Lice and The Life of Art, College Literature, A journal of Critical Literary Studies, 39, 1, winter, 2012.
53. რეინი 1992 : Raine Craig, introduction, James Joyce, Ulyses, Everyman's Library, London, 1992.
54. რეინი, დუბლინელები, 1992 : Raine Craig, introduction, James Joyce, Dubliners, The Millennium Library, London, 1992.

პირთა საძიებელი

ა

- აბაშიძე კ. 258
- აბო თბილელი 49, 50.
- აბულაძე ილ. 97
- ადლერი ალ. 286, 287.
- აკალიანი ლ. 258, 282.
- აკრიანი დ. 249
- ალხაზიშვილი გ. 230
- ამირხანაშვილი ივ. 73, 75.
- ამირეჯიბი ჭ. 276
- აპოლინერი გ. 232
- არისტოტელე 103, 105, 110, 305, 316, 319, 320, 327.
- არჩილი 156, 178.
- ასათიანი გ. 230, 254.
- ასათიანი ლ. 230, 254.
- აფხაიძე შ. 240, 253.
- აშოტ კურაპალატი 74

ბ

- ბაგრატიონი ანტონ 140
- ბაგრატიონი ვახუშტი 140
- ბაგრატიონი თეკლა 187
- ბაგრატიონი ქეთევან 187
- ბალავაძე ნ. 259
- ბალზაკი ონ. 270
- ბარათაშვილი ნ. 182, 190, 200, 202, 206, 210, 212, 215.
- ბარამიძე ალ. 141
- ბარამიძე რ. 149, 151.
- ბარბაქაძე თ. 219, 230.
- ბარტი რ. 226, 243.
- ბასილი ზარზმელი 74.
- ბაქრაძე აკ. 178, 161, 230.
- ბახტინი მ. 275

ბლოკი ალ. 247
ბეზარაშვილი ქ. 90
ბელი ან. 247
ბენაშვილი დ. 311
ბერდიაევი ნ. 267, 299.
ბრეგაძე კ. 190, 191, 192, 194, 195, 196, 204, 205, 214, 222,
266, 274, 277.
ბოდღერი შ. 247, 248, 250, 255.
ბოლოტოვი ვ. 162
ბოკაჩო ვ. 78

ბ

გამსახურდია ზ. 82, 83, 84, 85, 88, 91, 95, 97, 119, 125, 128.
გამსახურდია კ. 83, 218, 268, 274, 278, 285, 286, 290, 296,
297, 298, 299, 302, 311.
გაფრინდაშვილი მ. 141, 178.
გაჩეჩილაძე ვ. 255, 261.
გაწერელია აკ. 32
გემეჭკორი გ. 252
გელაშვილი ნ. 185, 191, 198, 221.
გიორგი მთაწმინდელი 74
გიორგი მცირე 74
გიუნაშვილი ე. 164
გოგიაშვილი გ. 260, 261.
გოგიბერიძე მ. 32
გოეთე ვ. ა. 277
გოლენიშჩევ-კუტუზოვი ი. 83, 137.
გონჯილაშვილი ნ. 128
გოტიე თ. 248
გრიგოლ ღვთისმეტყველი 89
გრიგოლ ხანძთელი 49, 50, 52, 68.
გრიციკი ლ. 94, 137.
გუგუნავა ლ. 126
გუდავა ტ 16, 19.
გურამიშვილი დ. 140, 141, 150, 156.

დ

- დანელია კორ. 178
დანტე ალიგიერი 78, 79, 101, 103, 107, 108, 110, 113, 120, 131,
258.
დარბაისელი ნ. 228
დარცმელიძე ა. 130, 135.
დე ვინი ალ. 248
დე ლამარტინი ალ. 248
დე ლილი ლ. 248
(ფს.) დიონისე არეოპაგელი 50, 51, 80.
დოანე 12, 17, 18, 22, 23.
დოიაშვილი თ. 254, 257.
დოსტოევსკი თ. 270
დოჩანაშვილი ვ. 152, 276.

ე

- ეგგენიძე ი. 183, 186, 189, 210.
ელბაქიძე მ. 90
ელია წინასწარმეტყველი 167
ენუქიძე ქ. 259
ერედია ხ. მ. 248
ექვთიმე მთაწმინდელი 40

ვ

- ვახანია ნ. 199, 216.
ვებერი ფ. რ. 16
ვენტური ლ. 109, 219.
ვერგილიუსი 113
ვერლენი პ. 247, 251.
ვიკო ფ. 305
ვოლტერი 144
ვეულფი ვ. 270

ზ**თ**

- თამარ მეფე 94

თამაზაშვილი მ. 300
თამარაშვილი მ. 160, 161.
თევზაძე გ. 327
თევლორაძე მ. 300
თეიმურაზ I 164
თეიმურაზ II 157, 158, 162, 165, 166, 171.
თომა აქვინელი 114

0

იაკობი 167, 168.
იაკობ მართალი 57
იაკობ ხუცესი 67, 69.
იაშვილი პ. 219, 232, 233, 252.
ილარიონ ქართველი 52
იმედაშვილი გ. 128
ინმანი 15, 18, 25.
იოანე ზედაზნელი 64
იოანე მახარებელი 95, 119.
იოანე მთაწმინდელი 40
იოანე ოქროპირი 89, 206.
იოანე პეტრიწი 81, 93.
იობი 167, 168, 230.
იონას ვაისკუნასი 21
იოსელიანი ი. 255, 261.
იუნგი კ. გ. 286, 287.

კ

კავთიაშვილი ვ. 279
კაკაბაძე ნ. 248, 261.
კანტი ი. 306, 319.
კარბელაშვილი მ. 128, 275.
კარიჭაშვილი ლ. 94, 127.
კეკელიძე გ. 241
კეკელიძე კ. 32, 66, 76, 86, 87, 152, 160.
კენჭოშვილი ირ. 139, 140.

(არქ) კერნი კ. 80, 92.
კვაჭანტირაძე მ. 274, 275.
კვიპრიანე კართაგენელი 57
კიკაჩიშვილი თ. 293
კიკნაძე ზ. 28
კილაძე ზ. 270, 272.
კირილე იერუსალიმელი 57
კობიძე დ. 180
კონსტანტი-კახი 47, 68.
კობლატაძე გ. 112, 179, 263, 284.
კოსტავა მ. 216
კოტეტიშვილი ვ. 258
კულმარი თ. 15
კუპრეიშვილი ნ. 225, 243, 259, 284.

ლ

ლაბუჩიძე დ. 179
ლაფორგი ფ. 248
ლებედევი ა. 162

მ

მადის არუკასკი 25, 26.
მათე მახარებელი 26, 49.
მაკ კენზი 20
მალარმე ს. 247
მანი თ. 270
მარკოზ მახარებელი 124
მარი ნ. 32
მარცინოვსკაია ტ. 269
მენაბდე ლ. 31, 158, 180.
მეუნარგია ი. 199, 201.
მილორავა ი. 273
მოდილიანი ა. 232
მოდ ჰიემე 22, 24.
მოსე ხონელი 78

მოსია ტ. 154, 156, 180.

მჭედლიძე ს. 112

ნ

ნადირაძე კ. 253

ნაჭყებია მ. 140, 171, 295.

ნერვალი უ. 247

ნეტარი ავგუსტინე 57, 217.

ნიზამი განჯელი 78

ნიკოლეიშვილი ავ. 232, 243.

ნინიძე ქ. 228, 243.

ნინო განმანათლებელი 40

ნიშნიანიძე შ. 230

ნიცშე ფრ. 307, 308, 313, 314.

ნოზაძე ვიქ. 116

ნოვალისი 192, 193, 194, 196, 205, 212.

ნუცუბიძე შ. 32, 80, 81, 82, 92, 93, 101, 102.

ო

ობლომიევსკი დ. 252, 262.

ობოლაძე უ. 146

ორბელი ი. ა. 82

ორბელიანი გრ. 188

ორბელიანი დ. 175

ორბელიანი ვ. 187

პ

პავლე მოციქული 106, 110.

პასკალი ბ. 142

პასტერნაკი ბ. 232

პაპაშვილი ნ. 161, 162.

პაპუაშვილი მ. 162, 164.

პლატონი 104, 324, 323.

პიკასო პ. 232

პოლოცკი ს. 154

პრიუდომი ს. 248
პროხორე ქართველი 40
პრუსტი მ. 270

ქ

რ

რამი ჯ. 303
რამიშვილი გ. 150, 180.
რატიანი ი. 104, 263.
(არქ.) რაფაელი 188, 195.
რემბო არ. 223, 225, 247, 251.
რენი კ. 308, 309.
რილეევი კ. 188
რიჩარდსონი ს. 225, 244.
რობაკიძე გრ. 218, 231, 274.
რუსთაველი შოთა 78, 79, 95, 96, 97, 103, 114, 116, 131.
რუსო ჟ. ჟ. 146, 177.

ს

საბა განწმენდილი 36
საბანიძე იოანე 47, 58, 67, 155.
სანქტის ფრანჩესკო დე 83
სარაპიკი ვირვე 8, 10.
სარია ზ. 282
საუნდერსი ბარბ. 8
სერაპიონ ანტიოქიელი 57
სერაპიონ ზარზმელი 54, 58, 74.
სიგუა ს. 220, 227, 288, 293, 300, 301.
სიმეონ ლოლოთეტი 38
სირაძე რ. 31, 40, 58, 65, 76, 107, 127, 190, 207.
სიხარულიძე გ. 180
სტრავენსკი ი. 229
სტურუა ლ. 229, 230.
სულავა ნ. 124, 127, 128, 150.

ტ

ტაბიძე გ. 218, 228, 254, 256.

ტაბიძე ტ. 252, 260.

ტაბუცაძე ს. 304

ტინიანოვი ი. 263

ტოლსტოი ლ. 270

ტომაშევსკი ნ. 83, 137.

უ

ულო 11

უზნაძე დ. 203, 287.

ფ

ფარარი ბ. 163

ფარულავა გრ. 42

ფეიტი დ. 184

ფირალიშვილი ზ. 284

ფოლკნერი უ. 270, 280.

ფრეიდენბერგი ო. 13

ფრობენიუსი ლ. 263

ფრომი ერ. 28

ფროიდი ზ. 274, 277, 286, 287.

ქ

ქარჩხაძე ჯ. 276

ქეცბაია კ. 268, 328.

ქიქოძე გ. 145, 203.

ღ

ღალანძე მ. 151

ღვინჯილია ვ. 230

ყ

ყარალაშვილი რ. 225, 244.

ყაუხნიშვილი ს. 32, 153.

ყიასაშვილი მ. 320

ყიასაშვილი ნ. 270, 271, 272, 273, 274, 293, 304, 305, 307,
316.

ყიფიანი ნ. 16

ყიფშიძე ნ. 28

შ

შათირიშვილი ზ. 230, 247.

შამუგია პ. 241, 242.

შელინგი ფრ. 184

შექსპირი უ. 306, 322, 323, 324.

შლეგელი ავ. 184

შონბერგი არ. 229

შპენგლერი ო. 265, 310.

შტეკლი ალ. 103

შუშანიკ დედოფალი 49, 69, 70.

ჩ

ჩაბრაძე ბ. 250

ჩესტერტონი გ. 41

ჩხენკელი თ. 253

ც

ცაგარელი ალ. 141

ცაიშვილი ს. 94

ცეცხლაძე გრ. 240

ცირეკიძე ს. 235, 236, 237, 253.

ძ

წ

წერეთელი აკ. 239

წერეთელი ლ. 126

წერეთელი ს. 328

წიკლაური მ. 230

ჭ

ჭავჭავაძე ილია მართალი 312

ჭილაია ა. 220, 244.

ჭილაია რ. 220, 244.

ჭილაძე ო. 276

ხ

ხარანაული ბ. 230, 240.

ხელაია ნ. 282

ხეცურიანი ლ. 130

ხინთიბიძე აკ. 253

ხინთიბიძე ე. 32, 86, 95, 96, 97, 103.

ჯ

ჯავახაძე ი. 67, 76.

ჯავახიშვილი ივ. 32, 78.

ჯავახიშვილი კ. 240, 241.

ჯაველიძე ე. 150

ჯალაშვილი მ. 256, 274, 275, 278, 291, 292, 295, 301.

ჯანჯიბუხაშვილი მ. 267, 297.

ჯაფარიძე ე. 160, 161.

ჯაფარიძე გ. 203

ჯემსი უ. 269

ჯიველეგოვი ალ. 83, 109, 111, 137.

ჯოისი ჯ. 270, 271, 272, 274, 279, 283, 285, 290, 291, 293,
294, 303, 304, 305, 307, 308.

ჯორჯაძე ა. 258

ჯოსაძე მ. 292

კ

კამსუნი კნუტ 247

კელი ვ. 105, 106.

კიუგო ვ. 239, 248.

კოიზინგა ი. 263

ა

- აბსოლუტური 31, 46, 52, 54, 104, 209.
აბსტრაქტული 213, 295.
აბსტრაგირება 54
აბსურდული 237
ავტოგრაფიული 202
ავტომატური წერა 223
ათეიზმი 143
ათეისტი 145
აკუსტიკური 252
ალეგორია 82, 83, 114, 124, 128, 192, 302, 315, 321.
ალეგორიულობა 140, 196.
ალეგორიული მეთოდი 84
ალოგიზმი 257
ალტერეგო 317
ალტერნატიული 90, 263, 264, 268.
ალტერნატიული დისკურსი 264
ალტერნატიული რითმა 292
ალტერნატიული რიტმი 292
ალუზია 204, 302, 308, 310, 313, 316, 318, 319.
ამბივალენტური 204, 248.
ამორფული 272
ამპლიფიკაცია 294, 295, 297, 302, 303, 306, 318, 319.
ანაფორა 73
ანთოლოგია 199
ანტითეზა 140, 172.
ანტიკური 33, 80, 82, 84, 85, 88, 89, 91, 112, 251, 289.
ანტიკური ესთეტიკა 92
ანტიკური პროპორციულობა 89
ანტიკური სიმეტრია 89
ანტიუტოპია 276
აპოკალიპსი 98, 111, 170.
აპოკალიპტური 297, 311, 312.

აპოკრიფი 31, 170, 169.
აპოლოგეტიკა 32
აპოლოგია 209
აპოლონური 268
აპოსტერიორი 319, 320.
აპოფატიკური 90
აპრიორი 319
აპრიორული 272
არალინეარული 293
არაფიქციური 284
არგუმენტაცია 146
არეოპაგიტული 80, 82, 96.
არქეტიპული 98
არქიტექტონიკა 100
ასკეტი 142
ასკეტიკა 32
ასონანსური რითმა 258
ასოციაცია 206, 317.
ასოციაციური ჯაჭვი 289
აქტი 13, 158, 159.
აქცენტი 163
აქცენტირება 220
აღმოსავლური რენესანსი 81, 82.

ბ

ბაროკო 139, 140, 141, 147, 148, 149, 175.
ბასილევსი 162
ბაძვა 49, 51, 92, 104, 106, 107, 108, 111, 114, 125.

გ

გამცემი კულტურა 79
გამმანათლებლობა 139, 140, 141, 147, 148, 149, 175.
გენერალიზებული 266, 324.
გლობალიზაცია 297
გნოსეოლოგია 321

დ

- დასავლური რენესანსი 81, 82.
- დეიზმი 142, 143.
- დემიურგი 241
- დესაკრალიზება 300, 310.
- დესტრუქციული 276, 287.
- დეტერმინება 264
- დეპროიზებული 268, 307, 310.
- დეჰუმანიზაცია 299, 307.
- დიალექტური 14
- დიალექტიკური 275
- დიდაქტიკური 152
- დივინატორული 222
- დიონისიზმი 290, 308, 310, 314.
- დისკუსია 184
- დისონანსური 90
- დისჰარმონია 223
- დიფერენცირება 272
- დიფუზური 272, 293.
- დოგმატი 146, 159.
- დოგმატიკა 31, 32, 33, 159, 173.
- დრამატული 278

ე

- ეგზეგეტიკა 31, 31, 92.
- ეგზისტენცია 276
- ეგზისტენციალისტები 295, 304, 307, 325.
- ეზოთერული 18
- ეთიკა 189
- ეთიკური 92
- ეთნიკური 6
- ელინური 89
- ელიფსური 272
- ემბლემა 18
- ემპირიული 55, 206, 276, 319.

ენდოტეტური 195
ენკომიური 33
ენციკლოპედისტები 141, 173.
ეპიკური 278
ეპისტოლოგრაფია 33
ეპოპტეა 120
ერესიარქი 163
ერეტიკოსი 163
ესთეტიკა 88, 90, 98, 208, 210.
ესთეტიკური 79, 198, 218, 294, 296, 298, 300.
ესქატოლოგია 33
ესქატოლოგიზმი 140, 192.
ესქატოლოგიური 276, 296, 297, 312.
ექსპერიმენტული 269, 286, 291, 296.
ექსპოზიცია 297
ექსპრესიონისტები 219
ექსპრესიული 224, 232, 251.

ზ

ვარიაცია 170
ვარიაციული 235
ვერბლანი 229, 240.
ვერლიბრი 220, 221, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236,
239, 240, 241, 242.
ვექტორი 196, 215, 263, 264.

ზ

ზეკომპენსაცია 289
ზოროასტრიზმი 145

თ

თავისუფალი ასოციაციები 264, 269, 271, 274, 280, 283, 291,
294.
თეზა 140, 174.
თეოლოგი 184.

თვითინტროსპექცია 322.

0

იაშბიკო 160

იგნორირება 162

იდეოლოგია 142, 193, 210, 229, 281.

იდეოტიფიცირება 25

იეზუიტი 283, 309.

იერარქია 92, 94, 96, 98, 102, 103, 107, 116.

იერარქიული 50

ილუზია 203, 279.

იმაგინაცია 206

იმანენტური 276, 290.

იმაჟინიზმი 125

იმიტაცია 220, 229.

იმიტირება 274, 277, 279, 280, 287, 294.

იმპლიცირებული 228

იმპრესიონისტები 219

იმპროვიზაცია 184

ინდივიდუალობა 220, 299.

ინდიფერენტიზმი 155, 169, 177.

ინდუსტრიალიზმი 268

ინდუსტრიული 79

ინიციატია 120

ინიცირებული 297

ინკვიზიცია 144

ინოვაცია 175

ინტერდისციპლინური 286

ინტერნაციონალური 203

ინტერპრეტაცია 83, 97, 222, 263, 309.

ინტერპრეტატორი 222, 225, 226.

ინტერტექსტობრიობა 275

ინტონაციური 220

ინტროსპექცია 230, 311.

ინტუიციური 191

ინსპირაცია 198
იპოდიგმა 122
ირაციონალური 222, 257, 260, 273.
ირეალური 183, 220, 257.
ირონიული 185, 235, 307.
ირონიზება 316

ბ

კაბალისტები 193
კათარზისი 92
კანონიკური 159
კასტრირება 274
კასტრირების კომპლექსი 287, 288.
კატაფატიკური 90
კიშენი 38
კლასიკური 224, 254.
კოგნიტური 271
კოლირება 222
კოლაჟის ტექნიკა 297
კომპარატივისტული 78, 182, 222.
კომპენსაცია 289
კომპეტენცია 222
კომუნიკანტი 222
კომუნიკატორი 222
კონვენციური ლექსი 220, 234, 238, 240.
კონტრასტი 223
კონსენსუსი 265
კონსტრუქციული 225
კონტექსტი 170
კონფესიონალური 156
კონფორმიზმი 267
კონცეფცია 82, 103, 110, 112, 296, 298.
კორელაციური 320, 324.
კორიფე 191
კოსმოლოგიური 143

კრიზისი 172, 276.
კულმინაცია 265
კულტივირება 300
კულტურული შოკი 266
კულტურფილოსოფია 305
კუბისტები 297

ლ

ლაკონური 166
ლინგვისტიკა 7
ლინეარული 293
ლირიკა 219, 220.
ლირიკოსი 241
ლირიკული გმირი 234, 237, 251, 252.
ლიტურგიკა 31
ლიტურგიკული 33, 106, 107, 115.
ლოგიკა 224
ლოგოსი 190, 196.
ლოკალური 251
ლოტოსის ეფექტი 274, 277, 279, 280, 284, 287, 291, 293,
294, 321.

მ

მაკროკოსმოსი 183, 209.
მარტილოლოგია 35
მელანქოლიური 250
მენტორი 112, 127.
მეტაბოლა 74
მეტამორფოზა 126, 129.
მეტაფრასტი 38
მეტაფრასტიკა 38
მეტაფრასტული 37
მეტაფორული 152, 155, 197, 208, 228.
მეტემფსიქოზი 305, 306.
მიოლოგიური 84

მიმღები კულტურა 79
მისიონერი 162
მისტიკა 201
მისტიკური 188
მიჯნურობის თეორია 86, 95, 96.
მნემური 271
მოდერნი 218
მოდერნიზმი 218, 220, 255.
მოდერნისტები 297
მოდერნისტული 247, 263, 264, 267, 269, 270, 273, 300.
მოდერნისტული რომანი 274, 295.
მოდერნულობა 247
მონოტონური 220
მოტივი 153

ნ

ნარატივი 237, 294, 295, 313, 319.
ნარცისიზმი 279
ნაციონალიზმი 299
ნევროტული 289
ნეიროფიზიოლოგიური 7, 10.
ნეოპლატონიკოსი 94
ნეორომანტიკული 254
ნესტორიანობა 164
ნოვაცია 220

ო

ონტოლოგია 182
ონტოტექსტუალობა 276
ოლიგარქია 324
ორატორული 189
ორიენტაცია 219

პ

პათეტიკა 304, 308.
პათოსი 140, 258.
პარადიგმატული 106, 192, 203, 204, 206.
პარადოქსი 34, 220, 248, 275.
პარალელი 163
პაროდირება 279, 304, 308, 312, 317.
პასაჟი 157, 166.
პასტორალური 140
პატრისტიკა 168, 170.
პერიფრაზი 157
პერცეფცია 304
პოლირიტმული 291
პოლიფონიური 207
პოსტულატი 79
პროგრესული 215
პროექცია 281
პროპაგანდა 155, 161, 162.
პროტაგონისტი 277, 293.
პროტორენესანსი 78, 110.
პროტოტიპი 20
პროფანული 277
პროფორისტული 195

რ

რადიკალური 155
რაციო 203
რაციონალური 222
რელიეფი 229
რემინისცენცია 293, 302, 310, 324.
რენესანსი 78, 79, 80, 88, 97, 110, 139, 295.
რენესანსული ესთეტიკა 93
რეპრეზენტატიულობა 81, 83.
რეფორმა 228
რეცეპცია 225
რიტორიკული შეკითხვა 73, 324.

რიტუალი 12, 26, 170.
რომანტიზმი 182, 183, 184, 186, 189, 190, 191, 214, 215.
რუსთველოლოგია 79, 80, 130.

ს

საკრალური 18
სალექსო რეფორმა 228
სარკასტული 312
სახისმეტყველება 10, 213, 222.
სენტენცია 191
სენტიმენტალური 63
სემიოლოგია 6
სემიოტიკა 5, 6.
სიმბოლიკა 7, 98.
სიმბოლიზმი 218, 220, 246, 248, 254, 256, 268.
სიმბოლისტური 224, 238, 248, 254, 256, 257, 260.
სიმბოლო 5, 6, 23.
სიმბოლურ-ალეგორიული მეთოდი 90
სიმბოლური 190
სინთეზური ხელოვნება 256
სინტაქსური პარალელიზმი 221
სინქრონული 263
სიუჟეტი 124
სიურეალისტები 267
სიურეალისტური 224
სკეპსისი 304, 307, 311, 313, 316.
სომამბულური 274, 279, 280, 284, 291, 320.
სოციოკულტურული 218
სპეციფიკა 173, 182, 186, 189, 221.
სპონტანური 272
სტანდარტული 225
სტილიზმი 140
სუფისტური მისტიციზმი 88
სქიზმა 158

ტ

- ტელელოგიური 143
- ტენდენცია 157, 173.
- ტექნიკური პროგრესი 266
- ტექნოკრატია 268
- ტექნოკრატიული ცივილიზაცია 267, 268.
- ტოტალური 221
- ტრანსი 278, 284, 310.
- ტრანსფორმაცია 256, 279, 318.
- ტრანსცენდენტური 5, 52.
- ტრიალოლოგია 33

უ

- უნია 166
- უნივერსალური 20, 144, 277.
- უნივერსუმი 182
- ურბანისტული 220
- ურბანული 268

ფ

- ფაუსტური 268
- ფიგურალური 140
- ფილიოკვე 162
- ფიქციური 284
- ფორმალისტური 140
- ფუნდამენტური 303
- ფუტურიზმი 267
- ფუტურისტები 220, 297.

ქ

- ქრისტოლოგია 33
- ქრონოლოგიური 202
- ქრონოტოპი 274, 276, 278, 279.

ღ ყ**შ**

შაირობის თეორია 95, 116.

შინაგანი მონოლოგი 269, 271, 272, 274, 284, 291, 293, 305,
316, 322, 323.

შუა საუკუნეების ესთეტიკა 103

შუასაუკუნეობრივი 30, 33, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 89, 90, 91,
92, 97, 110, 151, 295.

ჩ**ც**

ცნობიერების ნაკადი 203, 269, 270, 272, 274, 280, 283, 286,
291, 310, 311, 316.

ძ ზ ხ ჯ**პ**

პაგიოგრაფი 154

პაგიოგრაფია 32, 33, 34, 36, 40, 41, 42, 44.

პალუცინაცია 224, 293, 294.

პერმენევტიკა 190, 222, 225.

პეროიზმი 268

პიძნოგრაფი 154, 170, 171.

პიძნოგრაფია 107

პიპერბორეელი 308, 311, 313.

პიპერტროფირებული 314

პიპონიშია 91

პიპოსტასი 165, 310.

პომილეტიკური 92

პუმანიზაცია 299

პუმანიზმი 139

პუმანისტური 97



გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0179, 0. ჯაყანაძის გამზ. 1, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30
E-mail: universal@internet.ge