



ქართულ-ამერიკული  
უნივერსიტეტი  
GEORGIAN AMERICAN  
UNIVERSITY

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა და ლიბერალური  
განათლების სკოლა

HUMANITIES SCHOOL & LIBERAL ARTS

**ენა და კულტურა**  
**Language and Culture**

**VIII**

თბილისი – Tbilisi  
2023

სარედაქციო კოლეგია:

**რუსუდან ციციშვილი**

**თამარ ვაშაკიძე (რედაქტორი)**

**თამარ კვაჭაძე**

**მანანა კვაჭაძე**

**ლალი დათაშვილი**

**მაია ჯალიაშვილი**

**თეა ზურჭულაძე (პასუხისმგებელი მდივანი)**

**მაკა ლაზარტყავა**

ტექნიკური რედაქტორი – **ლევან ვაშაკიძე**

კომპიუტერული უზრუნველყოფა **რუსუდან რატიანისა**

© ქართულ-ამერიკული უნივერსიტეტი  
Georgian American University

ISBN

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

თეა ბურჭულაძე – სავრცობი ა-ს გამოყენების საკითხი ერთი სახის ელიფსურ კონსტრუქციებში .....	7
Tea Burchuladze – On using extension-suffix a in one type of elliptical construction .....	12
ლალი დათაშვილი – სიყვარულით მიხედვა ჯვრისკენ (ნიკოს კაზანძაკის „ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნება“) .....	14
Lali Datashvili – Gazing at the cross with affection (“The Last Temptation of Christ” by Nikos Kazantzakis) .....	18
თამარ ვაშაკიძე – ატრიბუტული ზედსართავი სახელის შეთანხმება „და“ კავშირით შეერთებულ ორ საზღვრულთან ბრუნვასა და რიცხვში .....	20
Tamar Vashakidze – Case and Number Agreement of Attributive Adjective with Two Modified Nouns Joined by the Conjunction ‘and’ .....	29
ნინო ვახანია – ილია და ირლანდია (კუბლიცისტიკის მიხედვით) .....	30
Nino Vakhania – Ilia and Ireland .....	37
მანანა კვატაია – კიტა აბაშიძე – ახალი ქართული ლიტერატურული კანონის რეფორმატორი .....	39
Manana Kvataia – Kita Abashidze – a Reformer of the New Georgian Literary Canon .....	50
ნონა კუპრეიშვილი – ხელოვნებისა და ეროსის დიქტომია კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენის“ მიხედვით .....	53
Nona Kupreishvili – Dichotomy of art and eros in Konstantine Gamsakhurdia's novel „The Right Hand of the Grand Master“ .....	67

ნ ა ნ ა კ უ ც ი ა – ჰაგიოგრაფიის პერსონაჟები პოსტმოდერ- ნისტულ ტექსტში (ასურელ მამათა აბრისები მაკა გოგუ- აძის რომანში „ერზაცი ისევ ხუმრობს“) .....	68
N a n a K u t s i a – Characters of Hagiography in the Text of Postmodernism .....	74
მ ა კ ა ლ ა ბ ა რ ტ ყ ა ვ ა – კითხვითი ნაცვალსახელი <i>რომე-</i> <i>ლი</i> მსაზღვრელად .....	75
M a k a L a b a r t k a v a – The Interrogative Pronoun <i>romeli</i> “which” as a Modifier .....	81
ს ა ბ ა მ ე ტ რ ე ვ ე ლ ი – რეჟისორობიდან ლირიკის თეატ- რამდე – გ. ტაბიძის ბიოგრაფიის ზოგიერთი დეტალი ....	82
S a b a M e t r e v e l i – From directing to lyric theater – some details of Galaktion Tabidze's biography .....	92
ე კ ა ო რ ა გ ვ ე ლ ი ძ ე – თვითშემეცნება, როგორც „დავი- თანის“ სტრუქტურული მთლიანობის საფუძველი .....	93
E k a O r a g v e l i d z e – Self-Knowledge as the Basis of the Structural Integrity of “Davitiani” .....	105
მ ა ნ ა ნ ა ჩ ა ჩ ა ნ ი ძ ე – ლინგვისტური ვარიაციები მხატ- ვრული სივრცისათვის მოთხრობაში „ამალიას ზარი“ ....	107
M a n a n a C h a c h a n i d z e – Linguistic Variations for the Literary Space in the Story "Amalia's Bell" .....	114
ზ ო ი ა ც ხ ა დ ა ი ა – იროდიონ ევდოშვილი – მგზნებარე ტრიბუნიდან „სამგლოვარო სევდამდე“ .....	116
Z o i a T s k h a d a i a – Irodion Evdoshvili .....	130
ი ო ს ე ბ ჭ უ მ ბ უ რ ი ძ ე – პორტრეტები აკაკის სტატიიდან	132
I o s e b C h u m b u r i d z e – The portraits from Akaki's article	138
ნ ა ნ ი ხ ე ლ ა ი ა – ცნობები ზოგიერთ მცენარეთა ტკვილ- გამაყუჩებელი თვისებების შესახებ ტრადიციულ მედი- ცინაში .....	139

Nani Khelaiia – Data about analgesic properties of certain plants in traditional medicine .....	147
მაია ჯალიაშვილი – მითოპოეტური სამყარო თამრი ფხაკაძის რომან „ჩვენ, თურმელების“ მიხედვით .....	149
Maia Jaliashvil – Mythopoetic world (according to Tamri Pkhakadze's novel "We, Turmelebi") .....	160
მაკა ჯოხაძე – სამყარო ღრმა ძილში .....	162
Maka Jokhadze – The world is in deep sleep .....	177
გრიგოლ ჯოხაძე – რუსული „პოეტურ-ჯაშუშური“ მისიები დამოუკიდებელ საქართველოში (ოსიპ მანდელ-შტამის ნარკვევ „დაბრუნების“ მიხედვით) .....	178
Grigol Jokhadze – The Russian Poetic-Espionage Missions in Independent Georgia (According to Osip Mandelstam's essay "Homecoming") .....	189



## თეა ბურჭულაძე

### სავრცობი ა-ს გამოყენების საკითხი ერთი სახის ელიფსურ კონსტრუქციებში

თანამედროვე სალიტერატურო ქართულში სახელებს (იშვიათად ზმნებსაც) ზოგჯერ ერთვის **ა** სავრცობი, რომელიც ხან აუცილებლობითაა განპირობებული, ხანაც – სტილური საჭიროებით. როგორც ცნობილია, **ა** ხმოვანი ახალ ქართულში გაცილებით უფრო ხშირად იხმარება, ვიდრე ეს ძველ ქართულში იყო შესაძლებელი. ის გვხვდება როგორც საკუთარ, ასევე საზოგადო სახელებთან, თანაც ისე, რომ არ იცის ის გამონაკლისები, რომლებიც ძველი ქართული-სათვის იყო დამახასიათებელი [ზურაბიშვილი 1972: 45]. ა. შანიძე მას ნართაულ **ა**-ს უწოდებს. ავტორი აღნიშნავს, რომ ოთხ ბრუნვაში (მიცემით, ნათესაობით, მოქმედებითსა და ვითარებით ბრუნვებში) შესაძლებელია სახელი განივრცოს **ა** ელემენტის დართვით, რომელიც წარმოშობით განსაზღვრების ნაწილაკის ნაშთია (ე. წ. ნაწევარისა, ანუ ართრონისა) [შანიძე 1980: 48].

მისი გამოყენებისა და მართლწერის თაობაზე გასულ საუკუნეში ენობრივი ნორმა შეიქმნა, რომელშიც ცალ-ცალკეა განსაზღვრული როგორც აუცილებლობით განპირობებული **ა** სავრცობის გამოყენების შემთხვევები, ასევე არასავალდებულო, მაგრამ სტილისტიკური დანიშნულებით გამოწვეული ვითარება. უპირველესად წარმოვადგენთ სავალდებულო საჭიროებით გამოყენების შემთხვევებს. ესენია:

1. მავრცობი **ა** უთუოდ გამოვლინდება თანხმოვანზე დამთავრებულ სიტყვებში –**გ(ა)** ნაწილაკის წინ: წამალსაც, სახლისაც, მუშაობითაც, შენგანაც, უწინაც, აქაც... გამონაკლისია: შენც, ჩვენც, თქვენც, ვინც, როგორც.

2. აუცილებელია **ა** ხმოვნის ხმარება მიცემითი ბრუნვის ფორმებთან, როდესაც მას –**ვით** თანდებული ერთვის: კალიასავით, მზესავით, ხბოსავით...

3. ჩვეულებრივ **ა** ხმოვნის გარეშე არ იხმარება ნათესაობით ბრუნვაში დასმული მსაზღვრელი, როდესაც ის საზღვრულს მოსდევს: ძალა სიყვარულისა, ხმამ დედისამ, მუშაობას გიორგისას...

4. მაგრცობი **ა** მუდამ ახლავს სიტყვას, თუ ეს სიტყვა ჩვეულებრივ იგულებს მას და ამასთანავე შედგენილი შემასმენლის სახელადი ნაწილია: ქვისაა, დავითისაა, კარგადაა, ამიტომაა...

5. როდესაც **და** ან **თუ** კავშირითაა შეერთებული მიცემით ან და ნათესაობით ბრუნვებში წარმოდგენილი ორი სახელი, რომელთაგანაც მეორე თანდებულდართულია, პირველი აუცილებლად **ა** ხმოვანს საჭიროებს: დიდსა თუ პატარასთან, ქვასა და კლდესავით, მიწასა თუ ცაზე, ეზოებსა და ქუჩებში...

გარდა დასახელებულისა, ენაში **ა** ხმოვნით ხშირად გავრცობილია ნათესაობითი ბრუნვაში დასმული სახელი, როდესაც მას ახლავს თანდებული: ძმისათვის, ძმისაკენ, ძმისაგან... არნ. ჩიქობავა შენიშნავდა, რომ „ორი ვარიანტიდან ძმისაგან/ძმისგან უკეთესი პერსპექტივები აქვს მეორე ვარიანტს (ძმისგან), მაგრამ დღესდღეობით ორივე იხმარება ენაში“. ზოგადად, მკვლევარი მიიჩნევდა, რომ „**ა**-ს დართვა ამჟამად მეტწილ შემთხვევაში უფრო სტილისტურ საჭიროებას უპასუხებს, ვინემ მორფოლოგიურ ნორმას წარმოადგენს“ [ჩიქობავა 037]. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ მკვლევართა შორის ამ უკანასკნელ თვალსაზრისს დღეს ბევრი თანამოაზრე ჰყავს.

ამგვარი ენობრივი ფაქტების გვერდით არნ. ჩიქობავა მიუთითებდა, რომ გარკვეულ შემთხვევაში ბოლოკიდური **ა**-ს საჭიროება ექვს გარეშეა (მოგვყავს მისეული მაგალითები): **-ც** ნაწილაკის დართვისას (ამხანაგსაც, ამხანაგადაც, ამხანაგსავე...); და კავშირის წინ, ჩამოთვლის დამთავრების დროს ეს **ა** ბუნებრივია: ამხანაგსა და მეგობარს, ამხანაგისა და მეგობრის...; როცა ნათესაობითი ბრუნვა მსაზღვრელის როლში გამოდის და საზღვრულს მოსდევს, მაშინაც **ა** აუცილებელია, რადგან იგი ამთავრებს და ხმავს კონსტრუქციას: წიგნი ამხანაგისა (და არა წიგნი ამხანაგის!). ამ უკანასკნელს შეიძლება ახალი მსაზღვრელი დაერთოს: წიგნი ამხანაგის ძმისა! ამის გარეშე კონსტრუქცია ისევ ღია რჩება: წიგნი ამხანაგის ძმის მასწავლებლისა... [ჩიქობავა 1998: 29].

სამეცნიერო ლიტერატურაში მითითებულია, რომ სავრცობი **ა** ძირითადად გვხვდება სამ შემთხვევაში:

1. პაუზასთან წინადადებაში;
2. **და, თუ** კავშირების წინ;



3. მოკლე (ერთმარცვლიანი) და ისეთი ზმნების წინ, რომელთაც თავში ხმოვნის შემცველი მორფოლოგიური ელემენტი, ანუ საწარმოებელი პრეფიქსი, არ ახლავს [ზურაბიშვილი 1972: 52].

დადგენილი ნორმის მიხედვით გატარებულია შემდეგი წესები:

- თანამედროვე სალიტერატურო ქართულ ენაში მავრცობი **ა**-ს ხმარება სავსებით ბუნებრივია და მართებულია და, თუ კავშირების წინ, როცა ეს კავშირები აერთებს ორ სიტყვას (გარდა ზმნებისა): დასა და ძმას, ამასა თუ იმას, მიწისა თუ ცის.

- მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეული (განსაკუთრებით ერთმარცვლიანი) ზმნების წინ **ა** ხმოვნის გამოყენება თითქოს გამართლებულია, უპირატესობა მაინც უხმოვნო ფორმებს უნდა მიეცეს: შვილივით ზრდიდა და არა შვილივითა ზრდიდა, ცოცხალს სჯობს და არა ცოცხალსა სჯობდა... გარდა საყოველთაოდ გავრცელებული ისეთი გამოთქმებისა, როგორებიცაა: **აქა ვარ, ვინა ხარ? სადა ხარ, როგორა ხარ?**

- თანამედროვე სალიტერატურო ქართულისათვის არ არის ბუნებრივი და არც უნდა იხმარებოდეს სიტყვათა ა მავრცობიანი ფორმები წინადადების ბოლოს ან წინადადების გარკვეული, ინტონაციურად გამოყოფილი ნაწილების დამამთავრებლად, ესე იგი იქ, სადაც პაუზაა მოსალოდნელი.

დღევანდელ სალიტერატურო ენაში დავას იწვევს მოხმობილი წესები. ვფიქრობთ, დღეს ნაკლებად მოქმედებს პირველი წესი, რომელიც მოიცავს ვალდებულებას **ა** სავრცობის გამოყენებას და და თუ კავშირების წინ (დასა და ძმას, ცასა და მიწას...). ეს კონსტრუქცია ენის მომხმარებლისთვის სავალდებულო კი არა, სტილისტიკური დანიშნულებისა ჩანს და არჩევანის სფეროში რჩება: დას და ძმას, ცას და ქვეყანას თუ დასა და ძმას, ცასა და ქვეყანას... მოხმობილი პარალელური ფორმები გადავამოწმეთ ქართული ენის ეროვნულ კორპუსში და აღმოჩნდა, რომ თანაბრად გამოიყენება ორივე ვარიანტი. ანალოგიური ვითარებაა **აქა ვარ, ვინა ხარ? სადა ხარ, როგორა ხარ?** ტიპის გამოთქმებში – ვერ ვიტყვით, რომ ეს წარმოდგენილი ვარიანტი სჭარბობს უსავრცობო ფორმებს: **ვინ ვარ, სად ხარ, როგორ ხარ?** პირიქით, ზეპირმეტყველებაშიცა და სალიტერატურო ენაშიც უსავრცობო ვარიანტებია ხშირი. იკვეთება, რომ დასახელებულ შემთხვევებში **ა** სავრცობის გამოყენებას გრამატიკული ფუნქცია არ აქვს და სტილისტიკის სფეროში რჩება.

პაუზის წინ სახელთა **ა** ხმოვანდართული ფორმები ერთგვარად აბოლოგებს, ხმავს წინადადების გარკვეულ მონაკვეთს. ასეთია **დილა მშვიდობისა, საღამო მშვიდობისა** ტიპის მისალმების ფორმულები ქართულში. მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარ შემთხვევებში ის მაინცდამაინც სავალდებულო შეიძლება არ ჩანდეს, მაგრამ სწორედ ზემოდსახელებული მიზეზის გამო კონსტრუქციის ჩამკეტად უპირატესობა ენიჭება **ა** სავრცობიან ფორმას.

თანამედროვე ქართულში ზემოთ დასახელებული გარემოებებიდან **-ა** სავრცობი ყველაზე მეტად გამოიყენება **და, თუ** კავშირების წინ. პაუზასთან პრაქტიკულად ის აღარ მოიხმარება. მკვლევარი თ. ზურაბიშვილი მიიჩნევს, რომ კონსტრუქციაში პაუზასთან **ა**-ს გაქრობა დაკავშირებული უნდა იყოს წინადადებაში სიტყვათა რიგის შეცვლასთან. სალიტერატურო ენაში წინადადება დღეს ძირითადად სრულდება ზმნით, ასეა ცალკეული მონაკვეთების დასრულებებისასაც. ის საერთოდ გვევლინება კონსტრუქციის ჩამკეტის, დამხშველის როლში. სახელი კი გადაინაცვლებს წინ და ამიტომაც აღარაა საჭიროება მასთან **ა**-ს დართვისა [ზურაბიშვილი 1972: 55].

ჩვენი ინტერესის სფეროა **ა** სავრცობის გამოყენების საკითხი ისეთი აგებულების წინადადებაში, როცა ის ელიფსური კონსტრუქციისა. განვიხილავთ ერთი სახის კერძო შემთხვევას:

„17 წლისა ფეოლამ ბრაზილიის ნაკრებში მიიწვია“ (აქვე აღვნიშნავთ, რომ ტექსტში წინა კონტექსტის მიხედვით იგულისხმება პელე); „ოცი წლისა კიკოლა გუმბრის გზაზე დახვდა... თორმეტი წლისა რევალის (ტალინის) საეკლესიო სასწავლებელში მიუბარებიათ, მერე არენსბურგში (ესტონეთი) გიმნაზია დაუმთავრებია“; „ცხრამეტი წლისა ობოლი დარჩა“; „გამიმართლა. ოცდამედი წლისა ხელახლა დავიბადე“; „ორმოცი წლისა იდუმალი და ამოუხსნელი სენით შეპყრობილი და სასიკვდილოდ გადადებული, მოულოდნელად გამოჯანმრთელდა“; „თექვსმეტი წლისა ციხის უბნის ქოხში, ეშმაკების სადგომში არ მოჰყარე?“

მოხმობილი მაგალითების მიხედვით იკვეთება, რომ როცა ელიფსურია წინადადება და მოჰყვება საკუთარი სახელი, აუცილებლად ითხოვს **ა** სავრცობს. წინააღმდეგ შემთხვევაში შინაარსობრივ აღრევას გამოიწვევს. მაგალითად: 17 წლის იყო ფეოლა, როცა პელე ბრაზილიის ნაკრებში მიიწვია თუ პელე იყო 17 წლის, როცა ფეოლამ მიიწვია ნაკრებში... ან, მაგალითად, ცხრამეტი წლისა ობოლი დარჩა – ცხრამეტი წლის ასაკში დარჩა ობლად თუ ცხრამეტი წლის

ობოლია... ოცი წლის კიკოლა დახვდა გუმბრის გზაზე თუ ოცი წლის ასაკში დახვდა გზაზე... თუ ამგვარ კონსტრუქციებში სიტყვას **წელი** ზმნა მოჰყვება, არაა ამის საჭიროება... ასევეა იმ შემთხვევაში, თუ მას გამოტოვებული სიტყვა ასაკი მოსდევს (შედარებისათვის ფრჩხილებში ყველგან ვუთითებთ სავრცობის გარემოცვას).

შევადართ: 17 წლისა (წლის) ფეოლამ ბრაზილიის ნაკრებში მიიწვია – 17 წლის ასაკში ფეოლამ ბრაზილიის ნაკრებში მიიწვია; ოცი წლისა (წლის) კიკოლა გუმბრის გზაზე დახვდა – ოცი წლის ასაკში კიკოლა გუმბრის გზაზე დახვდა; თორმეტი წლისა (წლის) რევალის (ტალინის) საეკლესიო სასწავლებელში მიუბარებიათ, მერე არენსბურგში (ესტონეთი) გიმნაზია დაუმთავრებია – თორმეტი წლის ასაკში რევალის (ტალინის) საეკლესიო სასწავლებელში მიუბარებიათ, მერე არენსბურგში (ესტონეთი) გიმნაზია დაუმთავრებია; ცხრამეტი წლისა (წლის) ობოლი დარჩა – ცხრამეტი წლის ასაკში ობოლი დარჩა; გამიმართლა. ოცდაშვიდი წლისა (წლის) ხელახლა დავიბადე – გამიმართლა. ოცდაშვიდი წლის ასაკში ხელახლა დავიბადე. ორმოცი წლისა (წლის) იდუმალი და ამოუხსნელი სენით შეპყრობილი და სასიკვდილოდ გადადებული, მოულოდნელად გამოჯანმრთელდა – ორმოცი წლის ასაკში იდუმალი და ამოუხსნელი სენით შეპყრობილი და სასიკვდილოდ გადადებული, მოულოდნელად გამოჯანმრთელდა. თექვსმეტი წლისა (წლის) ციხის უბნის ქოხში, ეშმაკების სადგომში არ მოჰყარე? – თექვსმეტი წლის ასაკში ციხის უბნის ქოხში, ეშმაკების სადგომში არ მოჰყარე?

ამკარაა, რომ დასახელებულ წინადადებებში თუ ელიფსური კონსტრუქცია არ იქნება და ზმნას გამოტოვებული (იოლად ნაგულისხმევი) სიტყვა ასაკში მოჰყვება, მაშინ -ა სავრცობის დართვის საჭიროება არ დგას, რადგან შინაარსობრივად ორაზროვნება არ შეიქმნება. ამგვარი ტიპის წინადადებებში სავრცობი ა სწორედ კონსტრუქციის ჩამკეტის ფუნქციითა და საშუალებით საზღვრავს შინაარსს. თუ გავიხსენებთ არნ. ჩიქობავას ზემოთ დამოწმებულ თვალსაზრისს, რომ დახშვის გარეშე კონსტრუქცია ღია იქნება და შინაარსობრივად კიდევ გაგრძელების საშუალებას იძლევა (წიგნი **ამხანაგის ძმის მეზობლისა** შევადართ: **წიგნი ამხანაგისა ან წიგნი ამხანაგის ძმისა...**), ვნახავთ, რომ ამგვარი დაუხშველობა ჩვენ მიერ მოხმობილ წინადადებებში შინაარსის გაგრძელებას არა, მაგრამ უზუსტობასა და ორაზროვნებას კი გამოიწვევს. მართალია, დასახელებულ შემთხვევებში სავრცობ ა-ს მორფოლოგიური დანიშნულება არ აქვს და

შესაბამისად, არც ამით გამოწვეული საჭიროებაა, მაგრამ სტილური ფუნქციისაა, ოღონდ ისეთისა, როცა ის არა სტილური გემოვნებისა თუ არჩევანის საკითხია, არამედ შინაარსობრივი საჭიროებითაა განპირობებული.

### ლიტერატურა

**ზურაბიშვილი 1972** – თ. ზურაბიშვილი, მავრცობი **ა** თანამედროვე სალიტერატურო ქართულში, ქართული სიტყვის კულტურის საკითხები, წიგნი პირველი, თბილისი.

**შანიძე 1980** – ა. შანიძე, თხზულებანი, III, თბილისი.

**ჩიქობავა 1998** – არნ. ჩიქობავა, ქართული ენის ზოგადი დახასიათება, თბილისი.

Tea Burchuladze

### **On using extension-suffix *a* in one type of elliptical construction**

Summary

In modern literary Georgian, extension-suffix *a* is sometimes attached to nouns (and seldom to verbs as well). The use of this attachment is in certain cases caused by necessity and sometimes by stylistic needs. It should be particularly underscored that when a sentence is elliptical and is followed by a proper noun, it requires the usage of extension-suffix *a*. Otherwise, it will cause meaning confusion. We can compare: 17-year-old (*ts'lisha* / *ts'lis*) Peola invited to the Brazilian National Team - at the age of 17, Peola invited to the Brazilian National Team. It is obvious that in the given type of sentences, if there is no elliptical structure and the verb is followed by the (easily inferred) word *age*, there is no necessity to add

extension-suffix *a*, since no ambiguity will arise in respect to meaning. In such types of sentences, extension-suffix *a* defines the meaning through its delimiting and locking function.

Although in the given cases, the extension-suffix *a* has no morphological purpose, and accordingly there is no necessity of its usage, it still has a stylistic function, which is not of the taste or choice matter, but is rather conditioned by meaning necessity.

## ლალი დათაშვილი

### სიყვარულით მიხედვა ჯვრისკენ

(ნიკოს კაზანძაკის „ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნება“)

დიდი ბერძენი მწერლის, ნიკოს კაზანძაკის, „ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნება“ უაღრესად საინტერესო ნაწარმოებია, მრავალი კუთხით ინტერპრეტირებული, სასულიერო მოღვაწეთა ნაწილისა თუ რიგ მკითხველთათვის მიუღებელი. ცხადია, ამ რომანში მართლაც არის გადაცდომები, რომელთა ნაწილის შესახებ ქართულ ენაზეც არსებობს გიორგი გველესიანის გამოკვლევა „ნიკოს კაზანძაკის „უკანასკნელი ცდუნების“ ანალიზი და მისი მიმართება სახარებისეულ უწყებასთან“ [<https://www.academia.edu/37710339>]. თუმცა ჩვენი წინამდებარე სტატიის მიზანია, კონკრეტული ნიუანსით განვიხილოთ რომანი – მხოლოდ ერთი ასპექტი შემოგთავაზოთ იმის შესახებ, თუ რა ხერხებით ცდილობს ავტორი ნაწარმოების პროლოგში გაცხადებული დასახული მიზნის მიღწევას – შეგვავაროს ქრისტე: „დარწმუნებული ვარ, ყოველი თავისუფალი ადამიანი, ვინც კი ამ სიყვარულით აღსავსე წიგნს წაიკითხავს, უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე და უფრო უკეთ, ვიდრე ოდესმე, შეიყვარებს ქრისტეს“ [აქ და ყველგან დამოწმებულია თათია მთვარელიძის მშვენიერი თარგმანი – ნიკოს კაზანძაკის, „ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნება“, თბ. 2018, გვ. 9].

როგორც ცნობილია, იესოს უმნიშვნელოვანესი ქადაგება, ერთი მხრივ, უფლისა და ადამიანის და, მეორე მხრივ, კაცთა შორის ურთიერთსიყვარულის აუცილებლობაა.

მწერალი ზოგიერთ ბიბლიურ ამბავსა თუ იგავს თვითონ ცვლის. საგულისხმოა, რომ მისი შემდეგდროინდელი მიმდევრებისგან (ბიბლიური ტექსტების ახლებური, ერთგვარი პოსტმოდერნისტულ-აპოკრიფული, სეკულარული თვალთა წამკითხველ ავტორთაგან) განსხვავებით, რომლებიც მამა ღმერთის ნაბიჯების კრიტიკას ისახავენ ძირითად მიზნად და გამოირჩევიან სატირულ-ათეისტური შეხედულებებითა თუ დამოკიდებულებით უფლისა და სარწმუნოების (განსაკუთრებით ძველი აღთქმის) მიმართ, ნ. კაზანძაკ-

კისი, ჩვენი აზრით, უფლის დიდი სიყვარულითა და ამ კდემით სა-  
ვსე რწმენის სხვათათვის გადადების მიზნით იქცევა ასე.

უფლისა და ადამიანისა ურთიერთსიყვარულის თვალსაზრი-  
სით, უაღრესად შთამბეჭდავი და სულისშემძვრელია ანდრია პირ-  
ველწოდებულის უფალთან მისვლის სცენა, რომელიც „სახარებისე-  
ული“ ტექსტიგან განსხვავდება („სახარებაში“ იოანე ნათლისმცემე-  
ლი მიუთითებს ანდრიას უფალზე და ისიც უკან მიჰყვება მაცხო-  
ვარს, ვიდრე იგი არ დაელაპარაკება).

რომანის მოხედვით, ქადაგების შემდეგ სრულიად მარტოდ,  
ღია ცის ქვეშ დარჩენილ, მოშიებულ და დაღლილ იესოსთან მიდის  
ანდრია:

„ღამეული სტუმარი მიუახლოვდა და დაიჩოქა.

– მოგშივდებოდა, – თქვა, – პური, თევზი და თაფლი მოგი-  
ტანე.

– ვინა ხარ, ძმაო ჩემო?

– იონას ძე ვარ, ანდრია.

– ყველამ დამტოვა. წავიდნენ... მართლაც, მშოიდა და, ძმაო  
ჩემო, შენ საიდან გაგახსენდი და ღვთის ეს წყალობა მარგუნე – პუ-  
რი, თევზი და თაფლი? კეთილი სიტყვის გარდა, აღარაფერი მაკლია  
ახლა.

– ისიც მზადა მაქვს. – უპასუხა ანდრიამ.

სიბნელემ სიმაძაცე შეჰმატა. იესო ვერ ხედავდა, რომ კაცს  
ფერმკრთალ ღაწვებზე ცრემლი დაჰკიდებოდა და ვერც მის ხელებს  
ხედავდა, ერთიანად მოცახცახეს.

– მაშ, ჯერ კეთილი სიტყვა მომაგებე, ძმაო ჩემო, – ღიმილით  
გაუწოდა ხელი იესომ.

– მოძღვარო... – ჩაიჩურჩულა იონას ძემ, დაიხარა და ფეხთ ემ-  
თხვია” [გვ. 257].

მკითხველი ხვდება, რაოდენ მზრუნველი, კეთილი და ღრმად  
მორწმუნეა ანდრია. ამავე დროს მწერალი განსაკუთრებით ფასეულ,  
კეთილ სიტყვას გვასწავლის: „მოძღვარო“, რადგან მასში თავმოყრი-  
ლია სიყვარულიც, ურთიერთზრუნვაცა და ცხოვრების სწორი გზის  
ჩვენების სიბრძნეც.

ანდრიას იუდა არ მოსწონს, ამის შესახებ გამოუტყდება მო-  
ძღვარს და, როცა გაარკვევს, რომ მასაც იგივე შეხედულება ჰქონია,  
ეკითხება იესოს:

„– რატომ არ იშორებ გვერდიდან? რატომ აძლევ უფლებას, დღედაღამ შენთან იყოს? და როცა მას ესაუბრები, ხმაც ბევრად უფრო დამტკბარი გაქვს, ვიდრე ჩვენთან ლაპარაკისას. კი მაგრამ, რატომ?

– ასეა საჭირო, იოანე, ჩემო ძმაო! იმას უფრო მეტად სჭირდება სიყვარული..“ – მიუგებს იესო“ [გვ. 261].

მწერალი გვიჩვენებს, როგორ ზემოქმედებს ანდრიაზე სწორად (სიყვარულით სავსე) ცხოვრების მქადაგებელი ეს სიტყვები: „სამყარო მისთვისაც დღითიდღე იცვლებოდა, უფრო ტკბებოდა. არა, სამყარო კი არა, ეს მისი გული ტკბებოდა. მიწა მის ფეხქვეშ უფრო გამყარდა. ზეცა კი თავზე მამასავით დასდგომოდა“ [გვ. 261].

შეცვლილია „ათი ქალწულის“ იგავიც. იესო დაასრულებს რა ბიბლიურ შინაარსს (ბრძენ ქალწულებს გაუღო კარი, უგუნურებს – არა), ნათანიელს ეკითხება, სიძე რომ ყოფილიყავი, რას იზამდიო და ფრიად გახარებული მისი პასუხით: „მე გავულებდი“, ლოცავს მას და განაგრძობს: „სიძეც ზუსტად ასე მოიქცა, მონებს უხმო:

– კარი გახსენით! ქორწილია, ყველამ შესვას და შეჭამოს, ყველამ იცეკვოს. დაე, უგუნური ქალწულებიც შემოვიდნენ. დაბანეთ და შეუმშრალეთ მათ ფეხები, რადგან ბევრი ირბინეს აქეთ-იქით!“

ასეთი ფინალით წარმოჩნდება უფლის მზრუნველობა, მიმტევებლობა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია, რომ მწერალმა ღმერთი-სიძის მამობრივი, კეთილი და მოსიყვარულე ბუნება კიდევ უფრო ნათელი გახადა მოციქულთა საუბრით:

„– ვის გულისხმობს უგუნურ და გონიერ ქალწულებში? – ხმადაბლა ჰკითხა პეტრემ იოანეს, – შენ რას მიხვდი?

– მე იმას მივხვდი, რომ ღმერთი მამაა, – უპასუხა ზებედეს ძემ“ [გვ. 287-288].

ცნობილ იგავს – „მდიდარი და გლახაკი ლაზარე“ – რომ ამბობს იესო, იოანე ზებედესს გული სწყდება, ღმერთი ხომ ყოველად კეთილია და ამ იგავსაც სხვა დასასრული უნდა ჰქონდესო (თანაუგრძნობს მდიდარს, რომელიც სამოთხის ნეტარებაში მყოფ ლაზარეს შეღადადებს ჯოჯოხეთიდან, ერთი წვეთი წყალი დამალევიწყო). მაშინ მარიაშის ძე (უფალი ხშირადაა ასე მოხსენიებული რომანში) კეთილი ღმილით მოუხმობს მსმენელთ და ასე განაგრძობს ამბავს: „ღმერთი მხოლოდ სამართლიანი კი არ არის, კეთილიცაა, და უფრო მეტიც – იგი მამაა. გაიგონა ლაზარემ აბრაამის სიტყვა, ამოიოხრა და უთხრა: „ღმერთო, როგორ შეიძლება ვინმე იყოს ბედნიერი სამოთხე-



ში, თუ იცის, რომ არსებობს თუნდაც ერთი ადამიანი, თუნდაც ერთი სულიერი, მარადიულ ცეცხლში რომ იწვის? განაგრძე იგი უფალო, რათა მეც განვგრძობდე. იხსენი იგი, უფალო, რათა მეც დახსნილ ვიქმნა. სხვაგვარად ხომ მეც დავიწვები“. ღმერთმა მისი თხოვნა შეისმინა და ახარა: „ლაზარე, საყვარელო, ჩამოდი და მიუტანე მწყურვალს წყალი. დაუშრობელია ჩემი წყარო, მიუტანე, რათა შესვას და განვგრძობდე და მასთან ერთად შენც განვგრძობდე“.

„– მარადისობაში?“ – ჰკითხა ლაზარემ.

„– მარადისობაში! – ამცნო ღმერთმა“ [გვ. 267].

ამის შემდეგ იესო აღარაფერს ამბობს და მსმენელებს დაფიქრების შესაძლებლობას აძლევს, რათა, ჩვენი აზრით, ორი ძალიან მნიშვნელოვანი რამ გაიაზრონ: უპირველეს ყოვლისა, რომ ღმერთი მამობრივი სიყვარულით გვექცევა ყველას, ტკბილი და მოწყალე მამაა. „გვიცავს და ზრუნავს ჩვენზე, ყველა ჭეშმარიტი მორწმუნე შეიგრძნობს მამის გაშლილ მკლავთა მფარველობით ძალას“ [წმ. თეოფანე დაყუდებული – შვიდგზის ლოცვა, გვ. 16]. ამავე დროს „გვიბრძანებს, კეთილმორწმუნე ცხოვრებით ვემსგავსოთ ზეციურ მამას, რადგან მოწყალის ძე მოწყალეა, სახიერისა - სახიერი, მართლისა – მართალი...“ [წმ. გრიგოლ ნოსელი – შვიდგზის ლოცვა, გვ. 15].

მეორე, და ასევე ძალიან მნიშვნელოვანი, ადამიანთა ურთიერთსიყვარულია. მარიამის ძე დაუცხრომლად ქადაგებს: „გიყვარდეთ ერთმანეთი“. ადამიანთა ურთიერთსიყვარულია ის ძალა, რომელიც ლაზარეს ხათრითა და შუამდგომლობით მდიდარს ჯოჯოხეთის ცეცხლიდან გამოიხსნის და ტანჯვას მარადიულ ნეტარებად შეუცვლის.

ასევე ავტორისეულ იგავში „გლახაკი, მდიდარი და დარდიმანდი“. ამ სამივეს მმათაგან (ჰილელი, ელიაზარი, იოსები) გამოჩენილი სიყვარულისა და მიმტეველობის გამო შეუნდობს უფალი.

ამით ძმური სიყვარული და თანაგრძნობა იმარჯვებს ბოღმასა და შურზე, თითქოს აბელის კეთილშობილება კაენსაც აკეთილშობილებს და სრულიად იცვლება კაცობრიობის ისტორია.

იგავის, „მდიდარი და გლახაკი ლაზარე“, ფინალისა და მობილი სხვა ცვლილებით, ვფიქრობთ, ნ. კაზანდაკისი თითქოს კიდევ ერთხელ მიახედებს მკითხველს ჯვრისკენ, რომლის ვერტიკალური ხაზი კაცისა და უფლის ურთიერთსიყვარულია, ხოლო ჰორიზონტალური – კაცთა ურთიერთსიყვარული.

## ლიტერატურა

**გიორგი გველესიანი**, ნიკოს კაზანძაკის „უკანასკნელი ცდუნების“ ანალიზი და მისი მიმართება სახარებისეულ უწყებასთან“ (<https://www.academia.edu/37710339>).

**კაზანძაკის 2018** – ნ. კაზანძაკისი, ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნება, თბილისი.

**შვიდგზის ლოცვა განმარტებით**, 2009, თბილისი.

Lali Datashvili

### **Gazing at the cross with affection**

(“The Last Temptation of Christ” by Nikos Kazantzakis)

#### Summary

The purpose of this letter is to investigate the methods used by the great Greek writer, Nikos Kazantzakis, to achieve his primary goal – making us fall in love with Christ – a mission he articulated in the prologue of his novel „The Last Temptation of Christ“.

In our view, the writer preaches love during the whole novel. Viewed through the lens of the mutual love between God and humanity, the scene of Andrew the First-Called's approach to the Lord is profoundly moving and soul-stirring, along with the other scenes that describe the relationship of Christ and Judas, Jesus and John the son of Zebedee.

Kazantzakis modifies some of the biblical tales and stories. The finales of the “Parable of the Ten Virgins” and the “Parable of the Rich Man and Lazarus” are altered, and, following the noble brother's request, even the sinful man is forgiven in the end.

Like John the Son of Zebedee, readers should also conclude that “God is the Father” and that the nobility exemplified by Abel can indeed transform Cain himself.

Through this book, it feels as though Kazantzakis invites the reader to gaze once again towards the cross, with its vertical line symbolizing the love between a person and God, and the horizontal representing the love among humans.

## თამარ ვაშაკიძე

### ატრიბუტული ზედსართავი სახელის შეთანხმება „და“ კავშირით შეერთებულ ორ საზღვრულთან ბრუნვასა და რიცხვში

ატრიბუტული მსაზღვრელი ხშირად ახლავს „და“ კავშირით შეერთებულ ორ საზღვრულს და ახასიათებს მათ რაიმე ნიშნის მიხედვით. ის (ატრიბუტული მსაზღვრელი) გადმოიცემა **ზედსართავი სახელით** ან **მიმღებობით** (*ლამაზი გოგო და ბიჭი, გახარებული ქალი და კაცი...*), **რიცხვითი სახელითა** (*ხუთასი სტუდენტი და მოსწავლე...*) და **ნაცვალსახელით** (*ჩემი მეგობარი და ნათესავი...*). ატრიბუტულ მსაზღვრელად დასტურდება აგრეთვე **ნათესაური ურთიერთობის აღმნიშვნელი** ლექსიკური ერთეულები (*მამა-შვილი კონსტანტინე და ზვიადი; ძმები ზაქარია და გრიგოლი; და-ძმა მარიამი და ვახტანგი...*), **პროფესია-საქმიანობისა** თუ **წოდება-თანამდებობის** გამომხატველი სახელები (*მწერლები ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი; მევიოლინეები მარინე იაშვილი და ლიანა ისაკაძე...*) და მისთ.

მსაზღვრელი ზედსართავი სახელის (თუ მიმღებობის) „და“ კავშირით შეერთებულ ორ საზღვრულთან შეთანხმებისას (ბრუნვასა და რიცხვში) გასათვალისწინებელია შემდეგი:

ზედსართავი სახელით (თუ მიმღებობით) წარმოდგენილი პრეპოზიციური ფუძეთანხმოვნიათი მსაზღვრელი სრულად ეთანხმება თავის საზღვრულებს სამ ბრუნვაში: სახელობითში, **მოთხრობითსა** და **წოდებითში**; **მიცემითსა** და **ვითარებითში** ის ფუძის სახით უკავშირდება მათ (საზღვრულებს), ხოლო **ნათესაობითსა** და **მოქმედებითში** შეინარჩუნებს ბრუნვისნიშნისეულ ხმოვნით ელემენტს (თანხმოვნითი ნაწილი ჩამოსცილდება):

სახ.	ლამაზ-ი გოგო და ბიჭ-ი
მოთხრ.	ლამაზ-მა გოგო-მ და ბიჭ-მა
მიც.	ლამაზ გოგო-ს(ა) და ბიჭ-ს
ნათ.	ლამაზ-ი გოგო-ს(ი) და ბიჭ-ის
მოქმ.	ლამაზ-ი გოგო-თი და ბიჭ-ით

ვით. ლამაზ გოგო-დ და ბიჭ-ად  
წოდ. ლამაზ-ო გოგო-ვ და ბიჭ-ო

სახ. მაღალ-ი ქალ-ი და კაც-ი  
მოთხრ. მაღალ-მა ქალ-მა და კაც-მა  
მიც. მაღალ ქალ-ს(ა) და კაც-ს  
ნათ. მაღალ-ი ქალ-ის(ა) და კაც-ის  
მოქმ. მაღალ-ი ქალ-ით(ა) და კაც-ით  
ვით. მაღალ ქალ-ად და კაც-ად  
წოდ. მაღალ-ო ქალ-ო და კაც-ო

სახ. გახარებულ-ი ქალ-ი და კაც-ი  
მოთხრ. გახარებულ-მა ქალ-მა და კაც-მა  
მიც. გახარებულ ქალ-ს(ა) და კაც-ს  
ნათ. გახარებულ-ი ქალ-ის(ა) და კაც-ის  
მოქმ. გახარებულ-ი ქალ-ით(ა) და კაც-ით  
ვით. გახარებულ ქალ-ად და კაც-ად  
წოდ. გახარებულ-ო ქალ-ო და კაც-ო

ებიან მრავლობითში დასმულ საზღვრულებს ზედსართავი სახელით (თუ მიმღეობით) გადმოცემული ფუძეთანხმონიანი პრეპოზიციური მსაზღვრელი მხოლობითი რიცხვის ფორმით შეეწყობა:

სახ. ლამაზ-ი გოგო-ებ-ი და ბიჭ-ებ-ი  
მოთხრ. ლამაზ-მა გოგო-ებ-მა და ბიჭ-ებ-მა  
მიც. ლამაზ გოგო-ებ-ს(ა) და ბიჭ-ებ-ს  
ნათ. ლამაზ-ი გოგო-ებ-ის(ა) და ბიჭ-ებ-ის  
მოქმ. ლამაზ-ი გოგო-ებ-ით(ა) და ბიჭ-ებ-ით  
ვით. ლამაზ გოგო-ებ-ად და ბიჭ-ებ-ად  
წოდ. ლამაზ-ო გოგო-ებ-ო და ბიჭ-ებ-ო

სახ. მაღალ-ი ქალ-ებ-ი და კაც-ებ-ი  
მოთხრ. მაღალ-მა ქალ-ებ-მა და კაც-ებ-მა  
მიც. მაღალ ქალ-ებ-ს(ა) და კაც-ებ-ს  
ნათ. მაღალ-ი ქალ-ებ-ის(ა) და კაც-ებ-ის  
მოქმ. მაღალ-ი ქალ-ებ-ით(ა) და კაც-ებ-ით

ვით. მალალ ქალ-ებ-ად და კაც-ებ-ად  
წოდ. მალალ-ო ქალ-ებ-ო და კაც-ებ-ო

სახ. გახარებულ-ი ქალ-ებ-ი და კაც-ებ-ი  
მოთხრ. გახარებულ-მა ქალ-ებ-მა და კაც-ებ-მა  
მიც. გახარებულ ქალ-ებ-ს(ა) და კაც-ებ-ს  
ნათ. გახარებულ-ი ქალ-ებ-ის(ა) და კაც-ებ-ის  
მოქმ. გახარებულ-ი ქალ-ებ-ით(ა) და კაც-ებ-ით  
ვით. გახარებულ ქალ-ებ-ად და კაც-ებ-ად  
წოდ. გახარებულ-ო ქალ-ებ-ო და კაც-ებ-ო

ფუძემოვნიანი ატრიბუტულ-პრეპოზიციური მსაზღვრელი მხოლობითსა თუ მრავლობითში დასმულ საზღვრულებს („და“ კავ-შირით შეერთებულთ) ფუძის სახით შეეწყობა ყველა ბრუნვაში:

სახ. პატარა გოგო და ბიჭ-ი  
მოთხრ. პატარა გოგო-მ და ბიჭ-მა  
მიც. პატარა გოგო-ს(ა) და ბიჭ-ს  
ნათ. პატარა გოგო-ს(ი) და ბიჭ-ის  
მოქმ. პატარა გოგო-თი და ბიჭ-ით  
ვით. პატარა გოგო-დ და ბიჭ-ად  
წოდ. პატარა გოგო-ვ და ბიჭ-ო

სახ. პატარა სახლ-ი და ეზო  
მოთხრ. პატარა სახლ-მა და ეზო-მ  
მიც. პატარა სახლ-ს(ა) და ეზო-ს  
ნათ. პატარა სახლ-ის(ა) და ეზო-ს(ი)  
მოქმ. პატარა სახლ-ით(ა) და ეზო-თი  
ვით. პატარა სახლ-ად და ეზო-დ  
წოდ. პატარა სახლ-ო და ეზო-ვ

სახ. პატარა გოგო-ებ-ი და ბიჭ-ებ-ი  
მოთხრ. პატარა გოგო-ებ-მა და ბიჭ-ებ-მა  
მიც. პატარა გოგო-ებ-ს(ა) და ბიჭ-ებ-ს  
ნათ. პატარა გოგო-ებ-ის(ა) და ბიჭ-ებ-ის  
მოქმ. პატარა გოგო-ებ-ით(ა) და ბიჭ-ებ-ით

ვით. პატარა გოგო-ებ-ად და ბიჭ-ებ-ად  
 წოდ. პატარა გოგო-ებ-ო და ბიჭ-ებ-ო

სახ. პატარა სახლ-ებ-ი და ეზო-ებ-ი  
 მოთხრ. პატარა სახლ-ებ-მა და ეზო-ებ-მა  
 მიც. პატარა სახლ-ებ-ს(ა) და ეზო-ებ-ს  
 ნათ. პატარა სახლ-ებ-ის(ა) და ეზო-ებ-ის  
 მოქმ. პატარა სახლ-ებ-ით(ა) და ეზო-ებ-ით  
 ვით. პატარა სახლ-ებ-ად და ეზო-ებ-დ  
 წოდ. პატარა სახლ-ებ-ო და ეზო-ებ-ო

სახ. მოცურავე ქალიშვილ-ი და ვაჟ-ი  
 მოთხრ. მოცურავე ქალიშვილ-მა და ვაჟ-მა  
 მიც. მოცურავე ქალიშვილ-ს(ა) და ვაჟ-ს  
 ნათ. მოცურავე ქალიშვილ-ის(ა) და ვაჟ-ის  
 მოქმ. მოცურავე ქალიშვილ-ით(ა) და ვაჟ-ით  
 ვით. მოცურავე ქალიშვილ-ად და ვაჟ-ად  
 წოდ. მოცურავე ქალიშვილ-ო და ვაჟ-ო

სახ. მოცურავე ქალიშვილ-ებ-ი და ვაჟ-ებ-ი  
 მოთხრ. მოცურავე ქალიშვილ-ებ-მა და ვაჟ-ებ-მა  
 მიც. მოცურავე ქალიშვილ-ებ-ს(ა) და ვაჟ-ებ-ს  
 ნათ. მოცურავე ქალიშვილ-ებ-ის(ა) და ვაჟ-ებ-ის  
 მოქმ. მოცურავე ქალიშვილ-ებ-ით(ა) და ვაჟ-ებ-ით  
 ვით. მოცურავე ქალიშვილ-ებ-ად და ვაჟ-ებ-ად  
 წოდ. მოცურავე ქალიშვილ-ებ-ო და ვაჟ-ებ-ო

სახ. მოცურავე ქალიშვილ-ნ-ი და ვაჟ-ნ-ი  
 მოთხრ. მოცურავე ქალიშვილ-თ-ა და ვაჟ-თ-ა  
 მიც. მოცურავე ქალიშვილ-თ-ა და ვაჟ-თ-ა  
 ნათ. მოცურავე ქალიშვილ-თ-ა და ვაჟ-თ-ა  
 მოქმ. \_\_\_\_\_  
 ვით. \_\_\_\_\_  
 წოდ. მოცურავე ქალიშვილ-ნ-ო და ვაჟ-ნ-ო

**ზედსართავით** თუ მიმღეობით გამოხატული **პოსტპოზიციური** ატრიბუტული მსაზღვრელი, თუ ის ვინ ან რა ჯგუფის სულიერ

სახელებს განსაზღვრავს, მრავლობითი რიცხვის ფორმით წარმოდგება, ყველა ბრუნვაში გაფორმდება შესაბამისი ნიშნებით და ტირეთი ან მძიმით გამოეყოფა საზღვრულებს. ანალოგიური ვითარება გვექნება მაშინაც, როცა საზღვრულები მრავლობითრიცხვისფორმიანია:

სახ.	გოგო და ბიჭ-ი – ლამაზ-ებ-ი
მოთხრ.	გოგო-მ და ბიჭ-მა – ლამაზ-ებ-მა
მიც.	გოგო-ს(ა) და ბიჭ-ს – ლამაზ-ებ-ს
ნათ.	გოგო-ს(ი) და ბიჭ-ის – ლამაზ-ებ-ის
მოქმ.	გოგო-თი და ბიჭ-ით – ლამაზ-ებ-ით
ვით.	გოგო-დ და ბიჭ-ად – ლამაზ-ებ-ად
წოდ.	გოგო-ვ და ბიჭ-ო – ლამაზ-ებ-ო

სახ.	ქალ-ი და კაც-ი – მაღლ-ებ-ი
მოთხრ.	ქალ-მა და კაც-მა – მაღლ-ებ-მა
მიც.	ქალ-ს(ა) და კაც-ს – მაღლ-ებ-ს
ნათ.	ქალ-ის(ა) და კაც-ის – მაღლ-ებ-ის
მოქმ.	ქალ-ით(ა) და კაც-ით – მაღლ-ებ-ით
ვით.	ქალ-ად და კაც-ად – მაღლ-ებ-ად
წოდ.	ქალ-ო და კაც-ო – მაღლ-ებ-ო

სახ.	გოგო-ებ-ი და ბიჭ-ებ-ი – ლამაზ-ებ-ი
მოთხრ.	გოგო-ებ-მა და ბიჭ-ებ-მა – ლამაზ-ებ-მა
მიც.	გოგო-ებ-ს(ა) და ბიჭ-ებ-ს – ლამაზ-ებ-ს
ნათ.	გოგო-ებ-ის(ა) და ბიჭ-ებ-ის – ლამაზ-ებ-ის
მოქმ.	გოგო-ებ-ით(ა) და ბიჭ-ებ-ით – ლამაზ-ებ-ით
ვით.	გოგო-ებ-ად და ბიჭ-ებ-ად – ლამაზ-ებ-ად
წოდ.	გოგო-ებ-ო და ბიჭ-ებ-ო – ლამაზ-ებ-ო

სახ.	ქალ-ებ-ი და კაც-ებ-ი – მაღლ-ებ-ი
მოთხრ.	ქალ-ებ-მა და კაც-ებ-მა – მაღლ-ებ-მა
მიც.	ქალ-ებ-ს(ა) და კაც-ებ-ს – მაღლ-ებ-ს
ნათ.	ქალ-ებ-ის(ა) და კაც-ებ-ის – მაღლ-ებ-ის
მოქმ.	ქალ-ებ-ით(ა) და კაც-ებ-ით – მაღლ-ებ-ით
ვით.	ქალ-ებ-ად და კაც-ებ-ად – მაღლ-ებ-ად
წოდ.	ქალ-ებ-ო და კაც-ებ-ო – მაღლ-ებ-ო



სახ. ირემ-ი და შველ-ი – ლამაზ-ებ-ი  
 მოთხრ. ირემ-მა და შველ-მა – ლამაზ-ებ-მა  
 მიც. ირემ-ს(ა) და შველ-ს – ლამაზ-ებ-ს  
 ნათ. ირმ-ის(ა) და შვლ-ის – ლამაზ-ებ-ის  
 მოქმ. ირმ-ით(ა) და შვლ-ით – ლამაზ-ებ-ით  
 ვით. ირმ-ად და შვლ-ად – ლამაზ-ებ-ად  
 წოდ. ირემ-ო და შველ-ო – ლამაზ-ებ-ო

სახ. ირმ-ებ-ი და შვლ-ებ-ი – ლამაზ-ებ-ი  
 მოთხრ. ირმ-ებ-მა და შვლ-ებ-მა – ლამაზ-ებ-მა  
 მიც. ირმ-ებ-ს(ა) და შვლ-ებ-ს – ლამაზ-ებ-ს  
 ნათ. ირმ-ებ-ის(ა) და შვლ-ებ-ის – ლამაზ-ებ-ის  
 მოქმ. ირმ-ებ-ით(ა) და შვლ-ებ-ით – ლამაზ-ებ-ით  
 ვით. ირმ-ებ-ად და შვლ-ებ-ად – ლამაზ-ებ-ად  
 წოდ. ირმ-ებ-ო და შვლ-ებ-ო – ლამაზ-ებ-ო

თუ საზღვრულები რა ჯგუფის უსულო სახელება, განკერძოებული მსაზღვრელი შეიძლება წარმოდგენილი იყოს როგორც მხოლოდითი, ისე მრავლობითი რიცხვის ფორმით. ის ყველა ბრუნვაში გაფორმდება შესაბამისი ნიშნებით (მრავლობითრიცხვისფორმიანი მსაზღვრელი ძირითადად პოეზიაში დასტურდება, მაგ., (ვერხვი და ჭადარი – ათრთოლებულები; ტირიფი და ძეწნა – მტირალები...):

სახ. წყარო და მდინარე – ცივ-ი  
 მოთხრ. წყარო-მ და მდინარე-მ – ცივ-მა  
 მიც. წყარო-ს(ა) და მდინარე-ს – ცივ-ს  
 ნათ. წყარო-ს(ი) და მდინარ-ის – ცივ-ის  
 მოქმ. წყარო-თი და მდინარ-ით – ცივ-ით  
 ვით. წყარო-დ და მდინარე-დ – ცივ-ად  
 წოდ. წყარო-ვ და მდინარე-ვ – ცივ-ო

სახ. ყვავილ-ი და ფოთოლ-ი – გამხმარ-ი  
 მოთხრ. ყვავილ-მა და ფოთოლ-მა – გამხმარ-მა  
 მიც. ყვავილ-ს(ა) და ფოთოლ-ს – გამხმარ-ს  
 ნათ. ყვავილ-ის(ა) და ფოთლ-ის – გამხმარ-ის  
 მოქმ. ყვავილ-ით(ა) და ფოთლ-ით – გამხმარ-ით

ვით. ყვავილ-ად და ფოთლ-ად – გამხმარ-ად  
წოდ. ყვავილ-ო და ფოთოლ-ო – გამხმარ-ო

სახ. წყარო-ებ-ი და მდინარე-ებ-ი – ცივ-ი  
მოთხრ. წყარო-ებ-მა და მდინარე-ებ-მა – ცივ-მა  
მიც. წყარო-ებ-ს(ა) და მდინარე-ებ-ს – ცივ-ს  
ნათ. წყარო-ებ-ის(ა) და მდინარე-ებ-ის – ცივ-ის  
მოქმ. წყარო-ებ-ით(ა) და მდინარე-ებ-ით – ცივ-ით  
ვით. წყარო-ებ-ად და მდინარე-ებ-ად – ცივ-ად  
წოდ. წყარო-ებ-ო და მდინარე-ებ-ო – ცივ-ო

სახ. ყვავილ-ებ-ი და ფოთლ-ებ-ი – გამხმარ-ი  
მოთხრ. ყვავილ-ებ-მა და ფოთლ-ებ-მა – გამხმარ-მა  
მიც. ყვავილ-ებ-ს(ა) და ფოთლ-ებ-ს – გამხმარ-ს  
ნათ. ყვავილ-ებ-ის(ა) და ფოთლ-ებ-ის – გამხმარ-ის  
მოქმ. ყვავილ-ებ-ით(ა) და ფოთლ-ებ-ით – გამხმარ-ით  
ვით. ყვავილ-ებ-ად და ფოთლ-ებ-ად – გამხმარ-ად  
წოდ. ყვავილ-ებ-ო და ფოთლ-ებ-ო – გამხმარ-ო

დასახელებული ტიპის შემთხვევებში მსაზღვრელი შეიკუმშე-  
ბა ან შეიკვეცება, თუ ის ზოგადად არის კუმშვადი ან კვეცადი:

სახ. ხე და ბუჩქ-ი – მაღალ-ი  
მოთხრ. ხე-მ და ბუჩქ-მა – მაღალ-მა  
მიც. ხე-ს(ა) და ბუჩქ-ს – მაღალ-ს  
ნათ. ხე-ის(ა) და ბუჩქ-ის – მაღალ-ის  
მოქმ. ხე-ით(ა) და ბუჩქ-ით – მაღალ-ით  
ვით. ხე-დ და ბუჩქ-ად – მაღალ-ად  
წოდ. ხე-ო და ბუჩქ-ო – მაღალ-ო

სახ. ხე-ებ-ი და ბუჩქ-ებ-ი – მაღალ-ი  
მოთხრ. ხე-ებ-მა და ბუჩქ-ებ-მა – მაღალ-მა  
მიც. ხე-ებ-ს(ა) და ბუჩქ-ებ-ს – მაღალ-ს  
ნათ. ხე-ებ-ის(ა) და ბუჩქ-ებ-ის – მაღალ-ის  
მოქმ. ხე-ებ-ით(ა) და ბუჩქ-ებ-ით – მაღალ-ით  
ვით. ხე-ებ-ად და ბუჩქ-ებ-ად – მაღალ-ად  
წოდ. ხე-ებ-ო და ბუჩქ-ებ-ო – მაღალ-ო

სახ.	მთა და მინდორ-ი – მწვანე
მოთხრ.	მთა-მ და მინდორ-მა – მწვანე-მ
მიც.	მთა-ს(ა) და მინდორ-ს – მწვანე-ს
ნათ.	მთ-ის(ა) და მინდვრ-ის – მწვან-ის
მოქმ.	მთ-ით(ა) და მინდვრ-ით – მწვან-ით
ვით.	მთა-დ და მინდვრ-ად – მწვანე-დ
წოდ.	მთა-ო და მინდორ-ო – მწვანე-ვ

სახ.	მთ-ებ-ი და მინდვრ-ებ-ი – მწვანე
მოთხრ.	მთ-ებ-მა და მინდვრ-ებ-მა – მწვანე-მ
მიც.	მთ-ებ-ს(ა) და მინდვრ-ებ-ს – მწვანე-ს
ნათ.	მთ-ებ-ის(ა) და მინდვრ-ებ-ის – მწვან-ის
მოქმ.	მთ-ებ-ით(ა) და მინდვრ-ებ-ით – მწვან-ით
ვით.	მთ-ებ-ად და მინდვრ-ებ-ად – მწვანე-დ
წოდ.	მთ-ებ-ო და მინდვრ-ებ-ო – მწვანე-ვ

დასახელებული ტიპის შესიტყვებათა (მაშასადამე, როცა ზედსართავი სახელით წარმოდგენილი მსაზღვრელი „და“ კავშირით შეერთებულ ორ საზღვრულს ახასიათებს რაიმე ნიშნის მიხედვით) თანდებულებით გაფორმებისას გასათვალისწინებელია შემდეგი:

**-ში, -ზე, -ვით, -თან, -თვის, -გან, -კენ, -ებრ, -ურთ** შერწყმული თანდებულები (აგრეთვე – ცალკე მდგომნი: **შუა, შორის, გამო, მიერ, შესახებ, მიმართ...**) დაერთვის მხოლოდ მეორე საზღვრულს:

- ლამაზ გოგოსა და ბიჭზე /ბიჭთან...
- ლამაზ გოგოს(ა) და ბიჭს შორის/შუა...
- ლამაზი გოგოს(ი) და ბიჭის(ა)თვის/ბიჭის(ა)კენ...
- ლამაზი გოგოთი და ბიჭითურთ...
- ლამაზი გოგოს(ი) და ბიჭის გამო/შესახებ...

რაც შეეხება **-იდან, -დან** და **-მდე (-მდის)** შერწყმულ თანდებულებს, ისინი დაერთვის როგორც პირველ, ისე მეორე საზღვრულს:

- ცივი წყაროდან და მდინარიდან...
- ცივ წყარომდე და მდინარემდე...

**შენიშვნა:** გამორიცხული არ არის, **ლამაზი გოგო და ბიჭი** ტიპის შემთხვევებში მსაზღვრელი (წარმოდგენილ მაგალითში – ლამაზი) მხოლოდ პირველ საზღვრულს (გოგოს) უკავშირდებოდეს, რაც, ბუნებრივია, ვერ შეცვლის მსაზღვრელისა და საზღვრულების სინტაქსურ მიმართებას (*სახ. ლამაზი გოგო და ბიჭი, მოთხრ. ლამაზმა გოგომ და ბიჭმა, მიც. ლამაზ გოგოს(ა) და ბიჭს, ნათ. ლამაზი გოგოს(ი) და ბიჭის...*). ზემოაღნიშნული დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ მოიაზრებს მთქმელი შესიტყვებას. გასათვალისწინებელია მწერლის სტილიც. არის ისეთი შემთხვევები, როცა ერთი და იგივე მსაზღვრელი ორივე საზღვრულთან დასტურდება (მაგ., „ლამაზი გოგო და ლამაზი ბიჭი – სხვა რა უნდა სიყვარულს?“ – ილია).

## ლიტერატურა

**არაბული 2004** – ავთ. არაბული, ქართული მეტყველების კულტურა, თბილისი.

**დავითიანი 1973** – ა. დავითიანი, ქართული ენის სინტაქსი, თბილისი.

**ვაშაკიძე 2021-2022** – თ. ვაშაკიძე, ატრიბუტული მსაზღვრელის შეთანხმება საზღვრულთან ბრუნვასა და რიცხვში, სახელმწიფო ენის დეპარტამენტი, ბიულეტენი III, თბილისი.

**თანამედროვე ქართული ენა**, მორფოლოგია, გ. გოგოლაშვილის საერთო რედაქციით, თბილისი, 2011.

**კვაჭაძე 2010** – ლ. კვაჭაძე, თანამედროვე ქართული ენის სინტაქსი, თბილისი

**კვაჭაძე 2018** – ლ. კვაჭაძე, ქართული ენა, თბილისი.

**ლეჟავა 1970** – ლ. ლეჟავა, მსაზღვრელი სახელის შეთანხმება საზღვრულთან მრავლობით რიცხვში, თანამედროვე ქართული სალიტერატურო ენის ნორმები, თბილისი.

**შანიძე 1973** – ა. შანიძე, ქართული ენის გრამატიკის საფუძვლები, მორფოლოგია, თბილისი.

**ჩიქობავა 1998** – არნ. ჩიქობავა, ქართული ენის ზოგადი დახასიათება, თბილისი.

**ჯანაშია 1970** – ს. ჯანაშია, მსაზღვრელი სახელის შეთანხმება საზღვრულთან ბრუნვაში (წითელი დროშის თუ წითელ დროშის?), თანამედროვე ქართული სალიტერატურო ენის ნორმები, თბილისი.

Tamar Vashakidze

**Case and Number Agreement of Attributive Adjective with Two Modified Nouns Joined by the Conjunction 'and'**

Summary

The article analyses the modifiers expressed by adjectives (and participles) that define two modified nouns joined by the conjunction 'and' (e.g. beautiful girl and boy, successful pupil and student, etc.). The following types of modifiers are identified: a) consonant-base prepositional modifier (beautiful girl and boy...); b) vowel-base prepositional modifier (swimming maiden and youth...). The article also illustrates the examples in which modified nouns are given in the plural form (beautiful girls and boys, swimming maidens and youths). If modified words express animate nouns of *who* and *what* groups, the postpositional modifiers are used in plural form (girls and boys – beautiful 's'...).

## ნინო ვახანია

### ილია და ირლანდია (პუბლიცისტიკის მიხედვით)

ილია ჭავჭავაძე ფხიზლად ადევნებდა თვალს მსოფლიოში მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებს. რა გასაკვირია, თუ განსაკუთრებულ ყურადღებას პატარა და დამონებული ქვეყნების გამათავისუფლებელ ბრძოლას აქცევდა. ბუნებრივია, შეფარვით ყველგან საქართველო უდგას თვალწინ, საქართველოს გულისხმობს, საქართველოს მომავალს განსაზღვრავს და ჭედავს. ისე სრულყოფილად იცის სხვა ქვეყნების საპარლამენტო ცხოვრება (სინამდვილის ყველა სფერო), რომ არ გამოეპარება ხოლმე თვით, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელოც კი. პუბლიცისტის მიზანი, ცხადია, უცხოელ კი არა, ქართველ მკითხველთან საუბარია: ქართველის წვრთნა, ზრდა, გონებრივად მომწიფება, რათა დამოუკიდებლობის მოპოვება აუცილებელ და გარდაუვალ პერსპექტივად დაესახათ; თითოეულ ადამიანს კი პასუხისმგებლობა ეგრძნო სამშობლოს წინაშე, საკუთარი ქვეყნის პატრონადა და ჭირისუფლად დაესახა თავი.

ერთ-ერთ „შინაურ მიმოხილვაში“, ილიასავე შემოღებულ და დამკვიდრებულ რუბრიკაში, ავტორი მკითხველს სხვა საკითხებთან ერთად კონსერვატორობისა და ლიბერალობის არსს უხსნის. საყურადღებოა, რომ საერთოს მეტს პოულობს ამ ორ მიმართულებას შორის, ვიდრე საწინააღმდეგოს. „ის ლიბერალი“ აკი მოგვიანებით კონსერვატორობისკენ გადაიხარა [ჩხეიძე, ჩხეიძე 2011:170-173]. 1881 წლის 27 აპრილს კი მკითხველს შეაგონებს, კონსერვატორები ძველს იცავენ, მაგრამ ზოგი ახალი იდეისთვის სიცოცხლესაც გაიმეტებენ, ლიბერალები კი, რომლებიც ახლის დამცველები არიან, ზოგ ძველ იდეას არ დათმობენ არასგზითო. ზოგად დებულებას უთუოდ მაგალითით განამტკიცებს და ხელიდან არ უშვებს შესაძლებლობას, რომ დამონებული ქვეყნის გათავისუფლებისკენ სწრაფვა ახსენოს. „ირლანდიისთვის ინგლისის ხელიდან გათავისუფლება ახალი საქმე იქნება, მაგრამ ჭეშმარიტი კონსერვატორი ირლანდიისა თავს დაჰსდებს, ოღონდ ეგ მოიპოვოს“ [ჭავჭავაძე 1997: 462].

თავსაც იცავს ლიბერალისა თუ კონსერვატორის იარლიყისგან, საკუთარ კრედოსაც ცხადად ამჟღავნებს და მკითხველსაც აფრთხილებს, სხვადასხვა პოლიტიკური მიმართულებების წარმომადგენლებსა და მათ მხარდამჭერებს არ უნდა დაავიწყდეთ – სამშობლო უპირველეს ყოვლისა.

მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში ჩვენში ის-ისაა, იწყება პარტიებად, პოლიტიკურ ჯგუფებად დაყოფა-დანაწილება. ჯერ ბრძოლა მათ შორის არ გამწვავებულა. ილია ჭავჭავაძე კი თავისი ყველგანმჭვრეტი და შორსმხედველი თვალთ უკვე ხედავს, გრძნობს, აღიქვამს საფრთხეს, საშიშროებას, რაც შეიძლება ქვეყანას მოუტანოს მხოლოდ პარტიულმა ბრძოლამ.

პუბლიცისტი ირლანდიის თვითგამორკვევის საკითხით ისე ღრმად და საფუძვლიანადაა დაინტერესებული, აშკარაა, საქართველოს მომავალი ბედის ამოკითხვაც აქ უნდა, აქ სურს. 1886-87 წლებში, შეიძლება ითქვას, ჩვენი ეროვნულ-გამათავასუფლებელი მოძრაობის მეთაურის გრძნობა და გონება თითქმის მთლიანად ირლანდიის თემას მოუცავს. არა მარტო დაწვრილებითა და დეტალურად აღწერს ინგლისის პარლამენტში ირლანდიის გამო დაპირისპირების პერიპეტიებს, არამედ ახასიათებს პერსონალიებს. შეიძლება ვინმეს ეგონოს, რომ თვითონაც მომსწრე და მონაწილე იყო იმ ამბებისა. ცოცხალ, დინამიკურ თხრობას, მხატვრულ-პუბლიცისტურ სტილს, დახვეწილ ენას, დინჯ, აუჩქარებელ, თუმც დაძაბულ ტემპს, თხრობის რიტმს, გულწრფელ ემოციებს ქართველ მკითხველთან ძალიან ახლოს მოაქვს შორეული ირლანდიის საჭირბოროტო საკითხები. შეფარულის, ნაგულისხმევის, ნაწერის ქვემოთა შრის ამოკითხვა-ამოცნობაში დაოსტატებულ მკითხველს XIX საუკუნეში არ გაუჭირდებოდა იმის მიხვედრა, რა ნესტრით იყო ნაჩხვლეტი ავტორი, რომელიც გაზეთის თითქმის ყოველ ნომერში ფეხდაფეხ მიჰყვებოდა, მოლოდინით შეჰყურებდა და თანამემამულეებს აცნობდა ყოველ ნაბიჯს, ყოველ მოძრაობას, რომელიც კი ირლანდიის მომავალს შეეხებოდა.

ერთ-ერთი უპირველესი, ვინც ილიას ყურადღებას იმსახურებს, როგორც ირლანდიის ქომაგი, პარნელია. მოკლედ, მაგრამ დასამახსოვრებლად მოხაზავს მის პორტრეტს ქართველი პუბლიცისტი. გვამცნობს რა პარნელის ინგლისურ წარმომავლობას, იქვე ხასიათის თვისებებსა და საუბრის მანერასაც ხატავს. ეს კი მკითხველისთვის დაუვიწყარს ხდის ამ გამორჩეული მოღვაწის სახელსა და სახე-

ბას. ის ისე გულფიცხი და ფანტაზიის ამყოლი კაცი არ არის, როგორც მკვიდრნი „ზურმუხტის კუნძულისანიო“, – გვეუბნება და განაგრძობს: „იგი თავდაჭერილი, ფრთხილი, საქმიანი კაცია. მისი სიტყვა და ქცევა დინჯია, აუჩქარებელი და წინდახედული. მოუფიქრებლად გულთა თქმას არ გაეტაცინება ხოლმე არასდროს. მაშინაც, როცა ინგლისსა ჰკიცხავს, უსამართლობას ამხელს, სიტყვა მისი მშვიდობიანია, დინჯია, თითქო უბრალო რამ საგანზედ ლაპარაკობსო“ [ჭავჭავაძე 2005: 283]. 86 კაცი, ინგლისის პარლამენტის 86 წევრი ირლანდიიდან, როგორც ერთი კაცი, ისე ემორჩილება თურმე პარნელს და უმისოდ ფეხსაც არ გადადგამენო – ფარავს, მაგრამ ვერა ფარავს აღფრთოვანებას „მშრალად მეტყველი ადვოკატით ირლანდიისა“. თითქოს საკუთარ თავს ახასიათებდეს, საუბრის საკუთარ მანერას გვიმხელდეს, საკუთარ მიზანსა და გულისთქმას გვიმჟღავნებდეს, ნატვრასაც, ორიენტირსაც, მაგალითსაც.

ილია ადარ გაჰყოლია ბოლომდე პარნელის ბედისწერის აღწერას. თუმცა 1889 წელს წერილში „ინგლის-ირლანდიის ურთიერთობის გარშემო“ კიდევ ერთხელ მიუბრუნდა ილია პარნელის თემას, თითქმის ხელჩაქნეულს კიდევ ერთხელ გაუჩნდა იმედი სიმართლის გამარჯვებისა. იმ სიცრუის გამოაშკარავებამ, რომელიც პიგოტმა და გაზეთმა „თიმესმა“ ჩაიდინეს (პარნელს დააბრალებს, რომ თვითონ და მისი მომხრეები აქეზებდნენ კაცისკვლას ირლანდიაში) ქართველ ჟურნალისტს აფიქრებინა, რომ მოახლოებული იყო დრო პარნელის ტრიუმფალური გამარჯვებისა. სამწუხაროდ, არ გამართლდა ეს ნატვრა. ცნობილია, როგორ გაწირეს დიდი გამარჯვებების შემდეგ პარნელი თვით ირლანდიელებმა. მეთაურს გადაუდგნენ იმის რწმენით, რომ ირლანდიისთვის ასე აჯობებდა. არ მიუგდოთ ჩემი თავი ინგლისელ მგლებს, ყმუილით რომ გარს მივლიანო, – დაიბარა თურმე პარნელმა. ამ ანდერძსა და სხვა მნიშვნელოვან ეპიზოდებს როსტომ ჩხეიძე გვაცნობს თავის ესეში „პარნელის ანდერძი“. „თანამემამულეთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ არ გაუწილებიათ და ინგლისელი მგლებისთვის არ მიუგდიათ, თვითონვე გაგლიჯეს ნაწილ-ნაწილად“, ამას ჯოისი წერს და ამ სიტყვებით ამქვეყნიური ყოფის მწარე ტრაგიზმიც გამოითქმის და იმ კაცის ცხოვრების მწარე ტრაგიზმიც, ვისაც ბედად ეწერა თავის თავზე ეწვინა გააფთრებული, ზღვარდაუდებელი უმადურობა თავგანწირვის საზღაურად“ [ჩხეიძე 1997: 51].



ამისთანაა ის კაცი, რომელიც ამ ახლო ხანებში, უქვევლია, დიდს როლს ითამაშებს ინგლისში, – იმედოვნებდა ილია ჭავჭავაძე.

დიდი ადგილი უჭირავს ილიას პუბლიცისტიკაში გლადსტონის პიროვნებას. „გლადსტონი და სალუსბიერი ირლანდიის საკითხზე“, „ბისმარკი და გლადსტონი“, 1886 წელს დაწერილი კიდევ არაერთი პუბლიცისტური წერილი ეხება ირლანდიის გათავისუფლების საკითხს. თვით „დავით აღმაშენებელშიც“ კი ქართველი მეფის ტოლერანტობის წარმოსაჩენად იმას იხსენებს, როგორ ესარჩლება გლადსტონი ირლანდიის ეროვნებასა და სარწმუნოებას [ჭავჭავაძე 2007: 64]. გლადსტონისა ეიმედება „ივერიის“ რედაქტორს. მართალია, მისი ხანდაზმულობა აფიქრებს, თუმცა მაინც დარწმუნებულია, რომ გლადსტონი, რომელიც აშკარად ესარჩლება ირლანდიას, თავისას გაიტანს. გლადსტონს შეუმუშავებია კანონი, რომლის მიხედვითაც მიწების გამოსყიდვა ფერმერებს შეეძლებოდათ ხაზინის შემწეობით. უფრო მეტიც, ინგლისელი ლიბერალის ღრმა რწმენით, ირლანდიას უნდა ჰქონოდა საკუთარი პარლამენტი დუბლინში. უპირველესად, გვერდით ისეთივე ლიბერალები ამოუყენებია, როგორც თვითონ გახლდათ. ხოლო თუ საკითხს ვერ გადაწყვეტდა პარლამენტი, რომელშიც კონსერვატორებიც მრავლად იყვნენ, საბოლოო სიტყვას პარნელისტები იტყოდნენ თურმე. საყურადღებოა, რომ ილიას პარნელი ირლანდიელთა ბრძოლის მეთაურად მიაჩნია. ორიენტირად სწორედ მას სახავს და სხვისი დახასიათების დროსაც პარნელთან მსგავსებას მიმართავს. „მორლეი... დიდი თანამგრძობელია ირლანდიისა და ამ მხრით, თუ პარნელს არა ჰგავს, ბევრში უკან არ ჩამორჩებაო,“ – წერს ილია [ჭავჭავაძე 2005: 344]. ხოლო „ინგლისის კოლონიებში“ კვლავ უტრიალებს ირლანდიის საკითხს, კვლავ პარნელისტების გადასაწყვეტად მიიჩნევს ინგლისის ამ უმნიშვნელოვანეს პრობლემას. თუმცა იმასაც აღნიშნავს: „განწყობილება კოლონიებისა, მათი გამგეობა ისეთია, რომ ბევრს ენატრება“ [ჭავჭავაძე 2005: 362]. კოლონიის ბედი რომ სანატრელი გაუხდებოდა კაცს, გასაგებია, თვითონ და საკუთარი ქვეყანა რა დღეშიც არის. როგორც ქართველი პუბლიცისტი განგვიმარტავს, გლადსტონს ირლანდიისთვის თვითმმართველობის მინიჭება დაუსახავს ერთადერთ სწორ გზად. ამის გამო ინგლისელი პოლიტიკოსი შორეული საქართველოდან დიდ ქებასა და დიდებას იმკის. „...ცნობილი ჭკუა, შორსმჭვრეტელობა, გამოცდილება და მოხერხებული ოსტატობა მართლად დიდი გლადსტონისა ნუგეშს და იმედს აძლევს ყველას...“

[ჭავჭავაძე 2005: 430]. აქაც საკუთარ თავს არ დალატობს ილია ჭავჭავაძე და მხატვრულ სტილს პუბლიცისტურ წერილშიც წარმატებით იყენებს. ინგლისელებმა ნაჭერი ჩააკერეს იქ, სადაც მთლიანად გამოცვლა იყო საჭირო და მთელი არსებით თანაუგრძნობს ირლანდიას. ნატრობს, ინგლისმა ცხადად დაინახოს და მკაფიოდ იგრძნოს საჭიროება იმისა, რომ ირლანდიას ხელი გაუშვას და დამოუკიდებლობა დაუბრუნოს. გლადსტონი და მისი პოლიტიკა კი იმდენად მნიშვნელოვნად მიაჩნდა, რომ ცალკე წერილიც დაწერა სათაურით „გლადსტონის ღვაწლი“, რომელშიც ქართველ საზოგადოებას უფრო ახლოს გააცნო და დაანახა ინგლისელი პოლიტიკოსი. ხოლო 1887 წელს სიხარულით შეხვდა უცხოური გაზეთების ცნობას იმის შესახებ, რომ ინგლისის პარლამენტში საქმე გლადსტონის სასარგებლოდ შემობრუნდა ანუ ირლანდიის სასიკეთოდ. „...რადგანაც მართალი და, მამასადაძე, მერმისიც ამ მოძღვრებისაა, ამიტომაც გლადსტონის მოძღვრების მომხრეობას გაძლიერება და გაუფლება მოელის ამ ახლო ხანში“ [ჭავჭავაძე 2006: 457].

ახლა მნელია იმის მტკიცება, რომ სტრიქონებს შორის რუსეთს გულისხმობდა და ჩვენი დამპყრობლებისგანაც იმავეს მოელოდა პოლიტიკური მიმოხილვის ქართველი ავტორი. საერთოდ, უნებლიე თუ აშკარა მინიშნებების ამოკითხვა ტექსტში ყოველთვის უკმათო არ გახლავთ. ჰერმენევტიკური მეთოდი იმასაც გულისხმობს, რომ მკითხველი თავის კერძო გამოცდილებასა თუ ინტერესებსაც უსადაგებს ავტორის ჩანაფიქრს, ასე ვთქვათ, სუბიექტურად აღიქვამს ამა თუ იმ პუბლიკაციას. თუმცა ის მაინც უეჭველია, რომ ილიას მსოფლიო ისტორიული პროცესების შესწავლა, მიმდინარე პოლიტიკის ცოდნა სწორედ იმისთვის, იმ მიზნით სჭირდებოდა, რომ საკუთარი ქვეყნისთვის ეწამლა რამე.

საყურადღებოა ის გარემოებაც, რომ ირლანდიის გათავისუფლებისათვის ბრძოლაში, როგორც ჩანს, ყველა სოციალური წრე იყო ჩართული. ბუნებრივია, დამოუკიდებლობის აღდგენა ეროვნული, ე. ი. მთელი ერის საქმეა ხოლმე ყველგან და ყოველთვის. ირლანდიაში ინგლისის წინააღმდეგ ხალხის აღელვებასა და წაქეზებაში სამღვდლოებაც აქტიურად მონაწილეობდა თურმე. ირლანდიელნიც და ინგლისელებიც ერთი სარწმუნოებისანი – კათოლიკენი იყვნენ და ამიტომ „ინგლისის მთავრობა, გაზეთების სიტყვით, დღეს მისდგომია პაპს და სთხოვს, შემეწიე და იქაური სამღვდლოება, რომელიც თქვენ ხელთ არის, დააწყნარეო“ [ჭავჭავაძე 2006: 380].

„რომის საკითხზე“ ილია ჭავჭავაძის ნააზრევში ვრცლად საუბრობს მერაბ ლაღანიძე თავის ნარკვევში.

ილიას აზრით, დაპყრობილ ქვეყანასთან დამოკიდებულება – მკაცრი თუ ლოიალური – ცხადად წარმოაჩენს თვით დამპყრობელი ქვეყნის სახეს, არსს. ხოლო მოქალაქეები საკუთარ მთავრობას იმის მიხედვითაც აფასებენ, თუ როგორ ექცევა იგი სხვა ხალხს. პუბლიცისტის თქმით, ირლანდიელებისთვის თვითმმართველობის მინიჭებაზე უარის თქმა იმის მიზეზი, „...რომ აწინდელ მთავრობაზედ ინგლისის ერს გული აღარ მიუწევს და ამ მთავრობას აბრუ უტყდება და უფუჭდება“ [ჭავჭავაძე 2007: 266].

პოლიტიკასთან ერთად, ილია არც ეკონომიკის საკითხებს ტოვებდა უყურადღებოდ. 1886 წელს პურის ფასის მატების, წინა წლებში კი კლების მიზეზს მსოფლიო ბაზარზე პურის ფასებით ხსნის [ჭავჭავაძე 2006: 12-14]. არ განიხილავს ქვეყანას ჩაკეტილად. იცის, რომ არარსებული, თუმცა მომავალი სახელმწიფო – საქართველოც – მსოფლიოს ნაწილია.

ასე და მხოლოდ ასე – მსოფლიოს სრულუფლებიან და დამოუკიდებელ ნაწილად წარმოუდგებოდა ილია ჭავჭავაძეს თავისი სამშობლო. ტერიტორიული საზღვრების აღდგენის გარდა, შემუშავებული ჰქონდა მთელი პროგრამა კულტურული აღორძინების, ეკონომიკური კეთილდღეობის, სოციალური სამართლიანობის მიღწევისა. ხოლო „ხალხად არსებობა არის არა ერად არსებობის გარანტია, არამედ შესაძლებლობა“ [გაჩეჩილაძე 2022: 273].

სამეცნიერო ლიტერატურაში შესწავლილია განსხვავებები მხატვრულსა და პუბლიცისტურ სტილს შორის. მითითებულია, რომ მხატვრულ ნაწარმოებშიც შეიძლება შეგვხვდეს პუბლიცისტური სტილით დაწერილი პასაჟები და ეს თხზულების ნაკლოვანებად მიიჩნევა. ეს, ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ, საგაზეთო, საჟურნალო დოკუმენტური მასალაც შეიძლება დაიწეროს მხატვრული – ტროპული მეტყველებისთვის – დამახასიათებელი ხერხებით. ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების ერთ-ერთი თვალსაჩინო მკვლევარი მაია ნინიძე მიუთითებს, რომ *მკითხველისთვის სულერთი არ არის, რა ფორმით მიაწვდიან მას სათქმელს*. ჟურნალისტიკაში მწერლობის ჩართვის თვალსაზრისით კი „რეფორმატორული აღმოჩნდა ილია ჭავჭავაძის მოღვაწეობა“ [ნინიძე 2007: 109].

საერთოდ კი, როგორც შენიშნულია სამეცნიერო ლიტერატურაში, ირლანდია მე-19 საუკუნის ქართველ მოღვაწეთათვის საქარ-

თველოს სიმბოლოს წარმოადგენდა. ირლანდიაზე საუბრით, ირლანდიის პრობლემებზე მსჯელობისას ქართველი მწერლები და ჟურნალისტები თავიანთი სამშობლოს ბედზე ბჭობდნენ, მას განსჯიდნენ.

კლასთა შერიგების, მთელი ერის გაერთიანების, მთელი ძალისხმევის ერთი მიზნისკენ – თავისუფლების მოპოვებისკენ – წარმართვის იდეა ილიამ არა მარტო ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, საქართველოს ისტორიაზე დაყრდნობით გამოთქვა, არამედ – ირლანდიის ეროვნული ბრძოლის მაგალითზე დაკვირვებითაც.

მეტაფორულად ირლანდიის საქართველოდ გააზრება XIX საუკუნისგან XX-მაც იმეკვიდრა (არჩილ ჯორჯაძე, მიხეილ ჯავახიშვილი, კონსტანტინე გამსახურდია, ოთარ ჩხეიძე), თუმცა აქ საუბარს ამაზე აღარ განვავრძობთ, რადგან ეს უკვე სხვა განსჯის თემაა.

## ლიტერატურა

**გაჩეჩილაძე 2022** – გ. გაჩეჩილაძე, ილია ჭავჭავაძე გლობალიზაციის სათავეებთან, ილია ჭავჭავაძე და ევროპული ღირებულებები, თბილისი.

**ნინიძე 2007** – მ. ნინიძე, მხატვრული ნარატივი პუბლიცისტიკაში – ილიას კიდევ ერთი რეფორმა, კრებულში: ილია ჭავჭავაძე – 170, საიუბილეო კრებული, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი.

**ღაღანიძე 2011** – მ. ღაღანიძე, დასავლური ქრისტიანობა აღმოსავლური თვალსაწიერიდან: „რომის საკითხი“ ილია ჭავჭავაძისა და ფიოდორ ტიუტჩევის პოლიტიკურ პუბლიცისტიკაში, ჟურნ. „სემიოტიკა“, თბილისი.

**ჩხეიძე პ., ჩხეიძე რ. 2011** – პ. ჩხეიძე, როსტომ ჩხეიძე, ილია ჭავჭავაძის მსოფლმხედველობა ლიბერალიზმიდან კონსერვატორობამდე, იხ. კონსერვატიზმის ისტორია (პიტერ ვიერეკის თარგზე), თბილისი.

**ჩხეიძე 1997** – რ. ჩხეიძე, პარნელის ანდერძი, ირლანდიური მელოდიები, თბილისი.

**ჭავჭავაძე 1977** – ი. ჭავჭავაძე, შინაური მიმოხილვა, თხზ. სრ. კრებ. ოც ტომად, ტ. VI, თბილისი.

**ჭავჭავაძე 2005** – ი. ჭავჭავაძე, ა. პარნელი და ირლანდიის საკითხები, ბ. გლადსტონი და სალუსბიერი ირლანდიის საკითხზე, გ. ინგლისის კოლონიები, დ. ბისმარკი და გლადსტონი, თხზ. სრ. კრებ. ოც ტომად, ტ. VII, თბილისი.

**ჭავჭავაძე 2006** – ი. ჭავჭავაძე, ა. პურეულით ვაჭრობის საქმე ჩვენში, ბ. რომის პაპების ბრძოლა ძველი დიდების აღსადგენად, გ. პოლიტიკური ამინდის შეცვლა გლადსტონის სასარგებლოდ, თხზ. სრ. კრებ. ოც ტომად, ტ. IX, თბილისი.

**ჭავჭავაძე 2007** – ი. ჭავჭავაძე, დავით აღმაშენებელი, ბ. სალუსბერისა და გლადსტონის დასთა დაპირისპირება, თხზ. სრ. კრებ. ოც ტომად, ტ. X, თბ., თბილისი.

Nino Vakhania

## **Ilia and Ireland**

### Summary

Ilia Chavchavadze was keenly following the ongoing political processes in the world. What is surprising if he paid special attention to the liberation struggle of small and enslaved countries. Naturally, by covering, Georgia stands in front of everyone's eyes, it means Georgia, it determines the future of Georgia. He knows the parliamentary life of other countries (all spheres of reality) so perfectly that he does not even slip away even at first sight, insignificant things. The publicist's goal is to talk to Georgian readers, not foreigners: Training, growth, and mental maturation of Georgians in order to set independence as a necessary and inevitable perspective; Each person should feel responsible for his homeland, he should set himself as the owner of his own country and the ruler of the plague.

The publicist is so deeply and thoroughly interested in the issue of self-determination of Ireland, it is obvious that he wants to study the future fate of Georgia here.

Live, dynamic narration, artistic-journalistic style, refined language, dingy, unhurried, but tense pace, narrative rhythm, sincere emotions bring very close to the Georgian readers the difficult and evil issues of distant Ireland.

## კიტა აზაშიძე – ახალი ქართული ლიტერატურული კანონის რეფორმატორი

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევებში დამკვიდრებული Canon theory კანონს განიხილავს, როგორც განსაზღვრული სტილის მხატვრული ნაწარმოების შექმნის მყარი ნორმებისა და წესების მოწესრიგებულ სისტემას, განპირობებულს ეპოქის მსოფლმხედველობითა და იდეოლოგიით. ა. ფ. ლოსევი კანონს უწოდებს „იმგვარი სტილის მხატვრული ნაწარმოების რაოდენობრივ-სტრუქტურულ მოდელს, რომელიც განსაზღვრული სოციალურ-ისტორიული მაჩვენებლების გამომხატველად გვევლინება და ინტერპრეტირდება, როგორც ნაწარმოებთა გარკვეული რაოდენობის შექმნის პრინციპი“. კურციუსის რეფლექსიით, „კანონის ფორმირება ტრადიციის შენახვას ემსახურება“.

„კანონი“ ძველბერძნული სიტყვაა და ქართულად წესს, მითითებას ნიშნავს. ეგვიპტელი ფერმწერები ასწლეულების განმავლობაში თავიანთ ნახატებს უცვლელი, მკაცრი კანონების მიხედვით ქმნიდნენ. ძველბერძნული სამყაროსათვის კანონის არსს მისი კულტურის განმსაზღვრელი თვისება – ანთროპოცენტრიზმი განაპირობებდა. რომაული სკულპტურული პორტრეტის რეალიზმი სახეთა იდეალიზაციის პრინციპს ერწყმის. ბიბლიური კანონი განიმარტება როგორც ბიბლიის წიგნების ერთობლიობა, რომლებსაც ეკლესია ღვთით შთაგონებით აღიარებს და ა. შ. XX საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობაში კანონი ლიტერატურათმშორისი ურთიერთობებისა და კომუნიკაციური მოდელების განმსაზღვრელ მთავარ კრიტერიუმად იქცა. „დადგინდა, რომ სწორედ კანონი განსაზღვრავს ყოველი ნაციონალური მწერლობის რაობას და საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესთან მისი მიმართების საკითხს“ [რატიანი 2016: 27, 28].

ლიტერატურული ევოლუციისა და ლიტერატურული კანონის პრობლემას ეძღვნება იელის უნივერსიტეტის პროფესორის, ჰაროლდ ბლუმის აღიარებული წიგნი „დასავლური კანონი“ (1994). ამერიკელი მეცნიერი თავის ნაშრომებში („გავლენის შიში“, „გადაკითხვის რუკა“ (1975), „პოეზია და გამოდევნა“ და სხვ.) ფილოლოგიუ-

რი მეცნიერებების პოლიტიკების წინააღმდეგია და მიუთითებს, რომ კანონიკური ტექსტები პრინციპულად აპოლიტიკური, იმორალური და ოდენ ინდივიდუალური მოხმარებისათვის განკუთვნილი უნდა იყოს. მისი აზრით, „კანონი – ეს პლატონი და შექსპირია. ეს ინდივიდუალური აზროვნების სახეა“ [იამპოლსკი 1998: 216]. ბლუმისათვის დასავლური კანონის ცენტრი შექსპირია. ზოგადი ლიტერატურული კანონების ჩამოყალიბებას ჰაროლდ ბლუმი XVIII საუკუნის შუა წლებს უკავშირებს. მისი აზრით, მანამდე გენიოსის რომანტიკული გაგება არ არსებობდა, არც ლიტერატურული ტექსტის, როგორც უსასრულობის გამომხატველის, აღქმა, რომლის გარეშე კანონი არ არსებობს.

ირმა რატიანის წიგნში „ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი“ მარინ ლაკის კონცეფცია არის გაანალიზებული, რომლის თანახმად, ლიტერატურის ისტორია ერთგვარი ვირტუალური არქივია ყველა შესაძლო არჩევანით, ლიტერატურული ისტორია კი გახლავთ სპეციფიკური სელექცია ლიტერატურის ისტორიიდან, ნარატივი ლიტერატურის შესახებ, რომელიც სპეციფიკურ ავტორებზე გახლავთ ორიენტირებული. ამ მიმართებით კონცეპტუალურია მატაჩის განმარტება: ლიტერატურული ისტორია, რომლის წიაღშიც ყალიბდება კანონი, სამ სხვადასხვა დონეზე ყალიბდება: ნაციონალურ, ზენაციონალურ და ტრანსნაციონალურ დონეებზე [რატიანი 2016: 29]. მათგან „გამოყოფენ ნაციონალურ კანონს, „განსაკუთრებით იმ ქვეყნების კულტურულ ისტორიაში, რომელშიც ლიტერატურა კულტურული ცნობიერების წამყვანი მოდელი და ნაციონალური იდენტობის ძირითადი გენერატორია“ [რატიანი 2016: 30].

ზაზა შათირიშვილი წერილში „კანონის თეორია და სამი ქართული სალიტერატურო კანონი“ სამ პერიოდს გამოყოფს: 1. XVI-XVIII საუკუნეები – „კლასიკური“ კანონი, XIX საუკუნე – ნაციონალური კანონი, XX საუკუნე – „ახალი კანონი“. პროფესორი ბელა წიფურია XX საუკუნეში ქართული ლიტერატურული კანონის კონტექსტის ცვლას, ერთი მხრივ, ესთეტიკური, მეორე მხრივ, იდეოლოგიური პროცესების გავლენებს უკავშირებს. თავის წიგნში „ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი“ ირმა რატიანი კანონის ფორმირებისათვის აუცილებელი კრიტერიუმების გამჭვირვალობისა და ქართული ლიტერატურის სწორი პერიოდიზაციის პრობლემაზე მსჯელობს.



მ. იამპოლსკის დეფინიციით, კანონიკური ტექსტი ისეთი ტექსტია, რომელიც ავტორს ადარ ეკუთვნის და რომლის საზრისიც ონტოლოგიურ ხასიათს იძენს. ავტორის კანონიზაცია ხდება როგორც მის მიმდევართა, ისე კრიტიკოს-ინტერპრეტატორთა მიერ, რომლებიც პირველსაწყისი ტექსტის აზრის განვითარებაში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებენ.

ქართული ნაციონალური სალიტერატურო კანონის ფორმირების თუ ავტორთა კანონიზებისათვის საეტაპო მნიშვნელობის გახლავთ XIX საუკუნის მკვლევარ-ინტერპრეტატორთა: სოლომონ დოდაშვილის, ალექსანდრე ცაგარლის, ალექსანდრე ხახანაშვილის, ილია ჭავჭავაძის, კიტა აბაშიძის და სხვა ავტორების თეორიული მემკვიდრეობა. სწორედ ამ აღიარებულ ანალიტიკოსებს უკავშირდება „ქართული ლიტერატურის ისტორიის ერთიან სისტემაში გააზრებისა და სისტემატიზაციის პირველი მცდელობა“ [ციციშვილი, მოდებაძე 2013: 177]. განსაკუთრებულია კიტა აბაშიძის დვაწლი: მან პირველმა შექმნა მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიის სისტემური კურსი, რომელიც ქართული მწერლობის ნაციონალური კანონის ჩამოყალიბებასა და რეფორმირებას ემსახურებოდა.

კიტა აბაშიძე ქართული სალიტერატურო კრიტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელი გახლავთ. ის ერუდირებული მკვლევარი და ლიტერატურის თეორეტიკოსი იყო, სიღრმისეულად სწავლობდა XIX საუკუნის ლიტერატურულ პროცესებს, პირუთვნელად და მაღალპროფესიურად აანალიზებდა მწერლობის ცალკეულ წარმომადგენელთა შემოქმედებით დისკურსს, ამავე დროს თავისი ნაშრომებით ახალ ავტორებს უკვალავდა გზას.

მეთოდი, რომელსაც კიტა აბაშიძე ლიტერატურულ მოვლენათა განხილვისას იყენებს, ფრანგი თეორეტიკოსისა და ლიტერატურის ისტორიკოსის, ფერდინანდ ბრუნეტიერის (ფერდინანდ ბრუნეტიერე, 1849-1906) ლიტერატურის განვითარების ევოლუციის თეორიას უკავშირდება, რომლის თანახმად, XIX საუკუნის მეცნიერული აზრის უდიდესი მონაპოვარი დარვინის ევოლუციური მოძღვრებაა. ლიტერატურის ევოლუციის თეორიის ზოგადი პრინციპები ბრუნეტიერმა გადმოსცა ნაშრომში „გვართა ევოლუცია ლიტერატურის ისტორიაში“ (1890). ეს წიგნი პირველი ნაწილი უნდა ყოფილიყო ოთხტომიანი გამოკვლევისა, მაგრამ ავტორს თავისი ჩანაფიქრი ბოლომდე არ მიუყვანია, ბრუნეტიერმა თავის თეორიას საბოლოო სახე ვერ მისცა.

წერილში „მოდღვრება ევოლუციისა კრიტიკაში“ კიტა აბაშიძე განმარტავს, თუ როგორ იყენებს ფერდინანდ ბრუნეტიერი თავის მოძღვრებას ლიტერატურისა და მისი ისტორიის შესწავლისათვის. ფრანგი მეცნიერის გაგებით, ლიტერატურული ჟანრები, ბუნების ქმნილებათა მსგავსად, ბუნებრივ შერჩევას ექვემდებარება: მათ შორის კი ის გადარჩება, რომელიც უფრო ღონიერია.

კიტა აბაშიძე განიხილავს ფერდინანდ ბრუნეტიერის პირველ ტომს, სადაც, ანალიტიკოსის განმარტებით, კრიტიკის ევოლუცია არის ნაჩვენები, ახსნილია, თუ როგორ გადაიქცა ეს დარგი „ნამდვილ მეცნიერებად, რომელიც ბუნებისმეტყველებას წააგავს“. აბაშიძის განსაზღვრებით, კრიტიკის ისტორია ბრუნეტიერმა სამ უმთავრეს ეპოქად დაყო: 1. ანტიკლასიკური; 2. კლასიკური და 3. ისტორია ეხლანდელი კრიტიკისა. პირველი მათგანი განახლების ეპოქას უკავშირდება, მეორე ეპოქაში ლიტერატურული კანონების დადგენას ცდილობენ, რომელიც ყველა მწერლის სახელმძღვანელო უნდა გამხდარიყო (ბუალო და სხვ.). მესამე პერიოდს ბრუნეტიერი მის თანამედროვეობას უკავშირებს. ფრანგი თეორეტიკოსისადმი პირადი სიმპათიის მიუხედავად, კიტა აბაშიძე ბოლომდე არ იზიარებს ბრუნეტიერის დასკვნებს. „ეტიუდების“ გაცნობისას ნათლად იკვეთება კიტა აბაშიძისა და ფერდინანდ ბრუნეტიერის შეხედულებებს შორის არსებული დიამეტრული განსხვავება“ [აბაშიძე 1982: 26].

ქართული მწერლობის იდეურ-მხატვრული დონის ამალღების, შეფასების კრიტერიუმების დადგენის, ევროპულ და მსოფლიო ლიტერატურასთან მისი მიმართების საკითხებზე კიტა აბაშიძე 1890-იანი წლებიდან მსჯელობს. 1897 წელს ვალერიან გუნიას რედაქტორობით გამოცემულ გაზეთ „ცნობის ფურცელში“ (№ 23) გამოქვეყნებულ წერილში „ჩვენი მწიგნობრობა და კრიტიკის უქონლობა“ მკვლევარი ანალიტიკოსი არაპროფესიონალ ლიტერატორებს მკაცრი ეპითეტებით ამკობს და მათ „სალიტერატურო ასპარეზზე სათარეშოდ გამოსულთ“ უწოდებს. მწერლობაში პროფესიონალიზმის დამკვიდრების ერთადერთ გზას აბაშიძე კრიტიკის „სასტიკსა და გონივრულ განსჯაში“ ხედავს. მისი აზრით, „საჭიროა, კრიტიკამ ამცნოს საზოგადოებას უვარგისობა ამა თუ იმ გამოცემისა. კრიტიკამ უნდა დაგვანახვოს ამა თუ იმ წიგნის ღირსება და უვარგისობა“ [აბაშიძე 1970: 57].

ამასთან, მკვლევარს გაცნობიერებული აქვს, რომ იმდროინდელ საქართველოში ნაწარმოების ყოველმხრივ განხილვა-შეფასება

შეუძლებელი იყო, რადგან, მისი სიტყვით, „არა გვაქვს ისტორია, არა გვაქვს მემუარები, არა გვაქვს შეკრებილი სხვადასხვა დოკუმენტები“. ამგვარ ვითარებაში კიტა აბაშიძე განსაკუთრებულ მისიას ანიჭებს კრიტიკოსს – „ლიტერატურულ მოვლენათა თვალყურისმგდებელს, მის განმსჯელს“, რომლის მოვალეობაა ცუდი ამაგოს, კარგი აქოს და „საზოგადოებას შეაძლებინოს ლიტერატურის თვალყურისდევნება“. კიტა აბაშიძის შენიშვნით, თვით კრიტიკოსზე „დროის მოთხოვნილება“ და მისივე „საზოგადოების გემოვნებაც“ ახდენს გავლენას, რადგან მათ შორის ორგანული ფარული სულიერი კავშირი არსებობს.

წერილში „ჩვენი სიტყვაკაზმული მწერლობის გამო“ კიტა აბაშიძე პასუხობს ია ეკალაძეს და ხსნის, თუ რამ განაპირობა ქართული ლიტერატურის დაცემა-დაქვეითება. ამ მოვლენის უმთავრეს მიზეზს მკვლევარი მწერლობისა და კრიტიკისადმი საზოგადოების გულგრილ დამოკიდებულებაში ხედავს. მისი განმარტებით, „კრიტიკოსიც ერთგვარი ქურუმია სიტყვაკაზმული მწერლობისა. კრიტიკოსი ისეთივე ამხსნელია ცხოვრებისა, როგორც ყოველივე ხელოვანი. კრიტიკოსი მწერლობას იხდის თავისი მსჯელობის ობიექტად და იმ მწერლებს მოიხსენიებს აღტაცებით, ვინც აკმაყოფილებს მის შეხედულებასა და გრძნობას მსოფლიოზე“ [აბაშიძე 1970: 322].

ქართული ლიტერატურის დაცემის მიზეზების გამო კიტა აბაშიძე იაკობ ფანცხავას ეკამათება წერილით „საქართველოს წარსული საუკუნის ლიტერატურა, მისი მოსალოდნელი და სასურველი მომავალი“. კრიტიკოსი ანალიზებს იმდროინდელ ქართულ მწერლობაში არსებულ სავალალო ვითარებას და დაასკვნის: „ჩვენი ლიტერატურის დამფასებლები ჯერ ბრბოს გემოსა და წარმოდგენას ვერ გასცილებიან“ [აბაშიძე 1970: 309].

ანალიტიკური წერილებით კიტა აბაშიძემ თავად გაუკვალა გზა XIX საუკუნის მწერლობის სისტემურ მეცნიერულ შესწავლას და ახალი ქართული სალიტერატურო კანონის ჩამოყალიბება-დამკვიდრებას. ამ მხრივ საეტაპო მნიშვნელობის გახლავთ მისი „სალიტერატურო მიმოხილვები“, რომლებიც 1895 წლიდან იწყება.

წერილში „სალიტერატურო მიმოხილვა 1895 წლისა“ აბაშიძე შენიშნავს, რომ „ქართულ ლიტერატურასაც დაეტყო უკანასკნელ დროს სიფხიზლე და გამოღვიძება“. ანალიტიკოსი ჩვენს მწერლობას გაძლიერებას უსურვებს და მის თანამედროვე ლიტერატორებს უცხო ქვეყნების მწერლობისა და ფილოსოფიის შესწავლას ურჩევს:

„უამისოდ ყველა ტყუილია“, – წერს იგი. მომდევნო წლების „ლიტერატურულ მიმოხილვებში“ კიტა აბაშიძე კრიტიკულად მიმოიხილავს მიმდინარე სალიტერატურო პროცესებს და ქართული მწერლობის ცალკეულ წარმომადგენელთა შემოქმედების ღირსება-ნაკლოვანებებზე მსჯელობს.

XIX საუკუნის ქართული სალიტერატურო კანონის ფორმირების გააზრების თვალსაზრისით გამორჩეული ძირებულების გახლავთ კიტა აბაშიძის ფუნდამენტური ორტომეული „ეტიუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ“, რომელიც 1911-1912 წლებში ქუთაისში გამოიცა. ავტორისავე შეფასებით, „ის წარმოადგენს ერთადერთ სისტემატურ შრომას (რა ღირსებისაც არ უნდა იყოს იგი) XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ ქართულ ენაზე“. „ეტიუდების“ წინასიტყვაობაში მითითებულია: „ბრუნეტიერის სამეცნიერო-კრიტიკულმა შრომამ აღგვიძრა აზრი და სურვილი, ახალი მეთოდის მიხედვით განგვეხილა ქართული ლიტერატურა XIX საუკუნეში“ [აბაშიძე 1970: 79].

კიტა აბაშიძე ლიტერატურის ევოლუციის ბრუნეტიერისეულ გაგებას მიჰყვება და განმარტავს, რომ მისი დაკვირვების არეალში ის ქართველი მწერლები მოექცნენ, „ვინც შეიტანა ახალი-რამ ლიტერატურის მსვლელობაში, ან ძველი გაამშვენებდა და მიიყვანა უმაღლეს წერტილამდე.. ვისაც რაიმე ადგილი უჭირავს ევოლუციის მიმდინარეობის სხვადასხვა საფეხურზე; ამიტომაც სახელიც არ გვიხსენებია ისეთი მწერლისა, რომელსაც არავითარი როლი არ უთამაშია ამა თუ იმ ცვლილებაში“ [აბაშიძე 1970: 81, 82].

მკვლევარი ანალიტიკოსი ქართული მწერლობის ახალ ტენდენციებზე მსჯელობს: ნეორომანტიზმის ელემენტებს ხედავს იგი ნიკო ლომოურის, სოფრომ მაგლობლიშვილისა და ეკატერინე გაბაშვილის შემოქმედებაში, ასევე, ილია ჭავჭავაძის „ვაკო ყაჩაღსა“ და „გლახის ნაამბობში“, ხოლო ალექსანდრე ყაზბეგს ნეორომანტიზმის „ახალი მიმართულების შემომღებს“ უწოდებს. კიტა აბაშიძე ფიქრობს, რომ მისი თანამედროვე ლიტერატურის თავკაცობა ჯერჯერობით ვაჟას ეკუთვნის, ხოლო ახალგაზრდა მწერლები – შიო არაგვისპირელის მეთაურობით – ამზადებენ „იმ ნაწილებს, იმ სხვადასხვა ძაფს მიმართულებისას, რომლისგანაც უნდა აღმოცენდეს ჩვენი ახალი ლიტერატურა“.

„ეტიუდების“ „წინასიტყვაობაში“ ავტორი მეცხრამეტე საუკუნის საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების სურათს

გამოკვეთს. იმდროინდელ ქართულ ლიტერატურაში, განსაკუთრებით, პოეზიაში, მკვლევარი ორ უმთავრეს კილოს გამოყოფს. მისი დასკვნით, ერთი მხრივ, არსებული პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ვითარება „ღრმა სევდით და ოხვრით ავსებდა ყოველი შეგნებული ქართველის გულს და უსასო პესიმიზმისაკენ მიაქანებდა ჩვენს მწერლობას“. მეორე მხრივ, საუკუნეების განმავლობაში შექმნილი ჩვენი კულტურის, მწერლობის მაგალითები სიტყვის ოსტატებს ნუგეშს სცემდა და ამხნევებდა. აბაშიძის შეფასებით, თუ ჩვენს ლიტერატურაში განუწყვეტელი ღრმა კვნესა და გოდება ისმის, ეს „მთელი ერის სულიერი განწყობილებების გამომსახველია“.

ანალიტიკოსის შეფასებით, ილია ჭავჭავაძე ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის „ნამდვილი და სახელოვანი მემკვიდრეა“, რომელმაც „განდევნილი“ სასტიკის პესიმიზმით დააგვირგვინა თავისი პოეზია“. მშვიდსა და ღმობიერ პესიმიზმს ხედავს აბაშიძე აკაკი წერეთლის ლექსებში, თუმცა, მისი თქმით, მათ ავტორს „იმედი და სასოება ერთ წუთსაც არ განუშორებია გულიდგან“. ალექსანდრე ყაზბეგმა და ძმებმა რაზიკაშვილებმა კი „მთას“ მიმართეს და მთის გმირი ხალხის სურათები დაგვიხატეს“.

„ეტიუდებში“ გამოკვეთილია მომდევნო პერიოდის ქართული ლიტერატურის ვექტორები. ავტორის რეფლექსიით, ახალი თაობის მწერლების მზერა „დევნილი და ტანჯული გლეხ-კაცობის“ პრობლემებს მიემართა, ეგნატე ნინოშვილი და სხვა პროზაიკოსები სოციალური პირობებით დაინტერესდნენ, დავით კლდიაშვილი სინამდვილეს ნაზი ირონიით, ქრისტიანული სიბრალულითა და მოთმინებით ასახავს, შიო არაგვისპირელმა კი დაგმო კაცის ცხოვრება. მეოცე საუკუნემ ახალი „გრიგალი მოიტანა“: მწერლობაში გადამეტებული ოპტიმიზმი დამკვიდრდა, „ჩვენს პროზაში ცხოვრების სიხარულით შეფერადებული სურათები ჩნდებიან“. აქაც შემოაღწია ევროპის ლიტერატურაში გამეფებულმა წარმართულმა სულმა, ესთეტიზმმა და ეროტიზმმა.

მკვლევარ გიორგი აბაშიძის შეფასებით, „ეტიუდების“ ავტორის უმთავრესი მიზანი იმდროინდელი ქართული მწერლობის ევოლუციის საერთო სურათის ჩვენება გახლავთ, „ლიტერატურული პროცესის დახასიათება მის მთლიანობასა და განვითარებაში“ [აბაშიძე 1982: 13]. შესაბამისად, XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში კიტა აბაშიძე ევოლუციის საფეხურებს გამოყოფს. იგი იწყებს სალირიკო რომანტიზმით (ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელი-

ანი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი), რომელიც 1850-იან წლებში რეალურ პოეზიად იცვლება. რეალიზმის დამწყებად მკვლევარი გიორგი ერისთავს მიიჩნევს, ამ მიმართულების უმაღლეს გამოვლინებას კი ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში ხედავს. რეალიზმის დაცემის, „უფერული ნატურალიზმის“ ასახვად მკვლევარს გიორგი წერეთლის შემოქმედება ესახება. ყაზბეგისა და ვაჟას თხზულებები, მისი აზრით, ნეორომანტიზმის გამოხატულებაა. აბაშიძე ფიქრობს, რომ ჩვენი ლიტერატურა კვალდაკვალ მისდევს ევროპის ლიტერატურასა და მის კონკრეტულ მიმდინარეობებს.

მიმდინარე სალიტერატურო პროცესის დახასიათებისას კიტა აბაშიძე სათანადოდ ადგილს უთმობს ვრცელ თეორიულ წიაღსვლებს: იგი ნათლად, გასაგები ენით განუმარტავს მკითხველს XIX საუკუნის ევროპული მწერლობის მიმართულებებს (უნდა აღინიშნოს, რომ მისი ზოგიერთი დეფინიცია აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს). რომანტიზმის ცნების განსაზღვრისას კიტა აბაშიძე რამდენიმე მოსაზრებას მოიხმობს, თუმცა თავად იმ აზრს ემხრობა, რომ „რომანტიზმი არის საზოგადო მოვლენა, რომლის განსაკუთრებული თვისება ინდივიდუალიზმისაკენ მისწრაფებაა“ [აბაშიძე 1970 : 105]. ამგვარი პოეზია კი მაშინ იქმნება, როდესაც პოლიტიკური წყობილება პირად, ინდივიდუალურ თავისუფლებას უწყობს ხელს.

აბაშიძის თქმით, რომანტიკოსი პოეტი ცდილობს, „თვალწინ თავისი გრძნობები დაგვიყენოს, მუდმივ თავის თავზედა ჰფიქრობს“. რეალიზმი კი, პირიქით, თხოულობს, რომ „ცხოვრება და მოვლენა აღწეროს მწერალმა, რამდენადაც შეიძლება, ობიექტურად. ამასთან, ის თავის პირადობას მალავს, თავის „მე“-ს უკუაგდებს. ნატურალისტი მწერალი ადამიანის ჩვეულებრივ ცხოვრებას მიმართავს, ფოტოგრაფიული სიზუსტით გადმოსცემს მას, რათა, ზოლას თქმით, „ქუჩის ერთი ყურე“ დაგვანახოს“.

კიტა აბაშიძის ლიტერატურული შეხედულებანი მისი დროის ევროპელი ავტორების თეორიული ნააზრევის საფუძვლიან ფლობასა და ანალიზის ემყარება, რასაც კლასიკოს მწერალთა კანონიზების, ქართული ნაციონალური კანონის გააზრება-დადგენის პროცესში განმსაზღვრელი მნიშვნელობა ენიჭება.

ჰაროლდ ბლუმის გავლენის თეორიაში სხვა კონცეპტების გვერდით „ძლიერი“ ავტორის, „ავტორიტეტის“ ცნებები დამკვიდრდა. ფრანკო მორეტის აზრით, „ნაციონალურ ლიტერატურულ კანონს არასოდეს ქმნიან მარგინალები, არამედ ე.წ. ცენტრალური ავ-

ტორები, რომლებიც წარმოადგენენ ამა თუ იმ ეპოქის ლიტერატურულ ელიტას“ [რატინი 2016: 36]. „ეტიუდებში“ კიტა აბაშიძე XIX საუკუნის საქართველოს ამგვარ ცენტრალურ, „ძლიერ“ ავტორებს გამოყოფს: „ვინც შეიტანა ახალი-რამ ლიტერატურის მსვლელობაში, ან ძველი გაამშვენიერა და მიიყვანა უმაღლეს წერტილამდე“. ავტორიტეტულ ავტორთა შორის თეორეტიკოსი მოიაზრებს ქართველ რომანტიკოსებს: ალექსანდრე ჭავჭავაძეს, გრიგოლ ორბელიანს, ნიკოლოზ ბარათაშვილს, ვახტანგ ორბელიანს, რეალისტ მწერლებს: გიორგი ერისთავს, ილია ჭავჭავაძეს, აკაკი წერეთელს, გიორგი წერეთელს. ასევე ალექსანდრე ყაზბეგს, ვაჟა-ფშაველას, რომელთაც აბაშიძე ნეორომანტიზმის წარმომადგენლებად მიიჩნევს. „კიტა აბაშიძის კონცეფციას საფუძვლად დაედო მხატვრულ-ესთეტიკური და ქრონოლოგიურ-ისტორიული პრინციპების შერწყმა“ [ციციშვილი, მოდებაძე 2013: 188]. ამასთან, მკვლევარი „ეტიუდებში“ ნაკლებ ყურადღებას უთმობს მწერალთა ბიოგრაფიას. კიტა აბაშიძის მრავალი შეფასებება დღემდე აქტუალურია. „ეტიუდებში“ საფუძვლიანად არის დახასიათებული როგორც კონკრეტულ ავტორთა რაობა, შემოქმედებითი ინდივიდუალიზმი, ისე მათი მიმართება მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესთან, რაც ნაციონალური სალიტერატურო კანონის დადგენის აუცილებელ პირობად ითვლება.

იმის საჩვენებლად, თუ როგორი კრიტერიუმებითა და მიდგომებით ახდენდა კიტა აბაშიძე XIX საუკუნის კლასიკოსი ავტორების კანონიზებას, „ეტიუდებიდან“ მოვიხიშოთ ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ილია ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი წერილების ძირითად დებულებებს.

თეორეტიკოსის დასკვნით, ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედება ჩვენი პოეზიის ევოლუციის კანონიერი შედეგია. ერთი მხრივ, იგი ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და გრიგოლ ორბელიანის პოეზიით გახლავთ განსაზღვრული, მეორე მხრივ, ბარათაშვილის სპეციალური ოცნება რიტორიკულობით ლამარტინს ემსგავსება, მისი სტოიციზმი დე-ვინის სტოიციზმზე უფრო ჰუმანურია, მისი ლექსების სიწრფელე და სინაზე მიუსსეს გაგონებთ, თუმცა უფრო დახვეწილია. ნიკოლოზ ბარათაშვილს აბაშიძე „ბაირონის გვერდის დამამშვენებელ ლირიკოსთა“ შორის მოიხსენიებს. მისი შეფასებით, გენიალურმა ავტორმა „ქართული პოეზია ფილოსოფიას დაუკავშირა“, „ზუნება გააცოცხლა“.

ბარათაშვილის სულიერი განწყობილების საუკეთესო გამოხატულებად მკვლევარი „ქართული ლიტერატურის მარგალიტს“ – „მერანს“ მიიჩნევს. და საფუძვლიანად მსჯელობს ამ ლექსის პოლონელი პოეტის, მიკვევიჩის „ფარისთან“ მსგავსება-განსხვავებაზე: „მიკვევიჩი თავისი მხედრის გმირობას გვიხატავს.. ბარათაშვილი კი თავისი მხედრის სასოწარკვეთილებას, რომელიც სიცოცხლეს სიკვდილს არჩევს, მაგრამ სიკვდილს აზრიანს, შთამომავლობისათვის თავგანწირულს“ [აბაშიძე 1970: 159].

დიდი პოეტის სახელის სადიდებელს უწოდებს კიტა აბაშიძე ბარათაშვილის სხვა ლექსებს: „შემოდამება მთაწმინდაზე“, „ბულბული ვარდზე“, „ჩინარი“, „სული ობოლი“, „არ უკვირო, სატრფო“, „შევიშრობ ცრემლთა“ და „ვპოვე ტამარი“, თუმცა შემოქმედის გენიოსობის გამოხატულებად მას პოემა „ბედი ქართლისა“ მიაჩნია: „ამ პოემით ბარათაშვილი შეიქნა ქართული რეალური ლიტერატურის მამამთავრად“ [აბაშიძე 1970: 160].

„ეტიუდებში“ განსხვავებული რაკურსით წარმოდგება ილია ჭავჭავაძის ფენომენი. აბაშიძის დეფინიციით, ილია გახლავთ „რეალიზმის განმამტკიცებელი და გამამღიერებელი პოეზიაში“, რადგან ის „უპირადო გრძნობებს გვისახავდა, საერთო, ზოგად ჭირსა და ვარამს გვამცნობდა“. მწერლის თხზულებათაგან მკვლევარი ყველაზე ვრცლად „განდეგილზე“ მსჯელობს და მსოფლიო მწერლობიდან ტიპოლოგიურ პარალელებს მოიხმობს. მისი შეფასებით, პოემაში შესანიშნავად გამოიხატა ილია ჭავჭავაძის ფილოსოფია, მორალი და ესთეტიკა. აქვე კიტა აბაშიძე ზნეობრივ თუ ნების თავისუფლებაზე მსჯელობს. მისი დაკვირვებით, „ჩვენი მოქმედებისათვის პასუხს მაშინ ვაგებთ, თუ ჩვენვე ვართ მომქმედნი, თუ ჩვენ ვართ ბატონი ჩვენი მოქმედებისა“. ამ დებულების სიცხადისათვის განმარტებულია დეტერმინიზმის თეორია, რომლის თანახმად, „უპირატესობა შინაგან, არსებით მიზეზებს ეძლევა.. კაცი არის ავტორი თავის მოქმედებისა და მისთვისავე პასუხისმგებელი“ [აბაშიძე 1970: 255]. თეორეტიკოსის დაკვირვებით, ფლობერი დეტერმინისტი, უკიდურესი დეტერმინისტი და თანაც პესიმისტი. ილია ჭავჭავაძის „დეტერმინიზმი უფრო იდეალურია. მართალია, კაცზედ გავლენა აქვს გარეშე ძალებს, მაგრამ სულიერი მხარე ადამიანისა მაინც ძლიერია“ [აბაშიძე 1970: 256].

„მგზავრის წერილებს“ კიტა აბაშიძე ლირიკულ თხზულებად მიიჩნევს, სადაც მწერლის პირადი გრძნობები არის გამოხატული,



თუმცა, მისი დაკვირვებით, ილია „ძლიერი რეალისტი მწერალია და უფრო სუსტი რომანტიკოსი“. რომანტიკულ ელემენტებს ხედავს აბაშიძე „გლახის ნამბობის“ იმ მონაკვეთებში, სადაც მწერალი „თავის ფიქრსა და გრძნობას“ გადმოსცემს. „კაცია-ადამიანი“ კრიტიკოსისათვის ილია ჭავჭავაძის „ძლიერი რეალური ნიჭის“ უტყუარი საბუთი გახლავთ, მოთხრობა „ეპოპეიას ბატონ-ყმობის წეს-წყობილებაზე აღზრდილი უსაქმურისა და დოყლაპია ბატონების ცხოვრებისა“. აბაშიძის შეფასებით, ლუარსაბის მსგავსი ქართველი თავადის ტიპი ქართულ ლიტერატურას არ შეუქმნია.

ქართველი მკვლევარი არ ეთანხმება გავრცელებულ შეხედულებას, რომლის თანახმად, „კაცია-ადამიანი“ მოხუცი ცოლ-ქმრის ცხოვრების ამსახველი გოგოლის „სტაროსვეტსკი პომეშჩიკების“ მიბამევაა. მისი შეფასებით, „გოგოლი იარაღად ხმარობს სენტიმენტალურ იუმორს. ილია ჭავჭავაძე მკაცრსა და სასტიკ სატირას. სატირას მოლიერისა და ვოლტერისას, სატირას, რომელიც დაუნდობლად ჰკიცხავს და მიწასთან ასწორებს ყოველს, რომელსაც დაუმახინჯებია და შეურცხვენია წმინდა სახელი ადამიანისა“ [აბაშიძე 1970: 273]. აბაშიძე უფრო შორსაც მიდის. მისი დაკვირვებით, გოგოლის მოთხრობის ამბავი ოვიდიუსის „ფილიმონისა და ბავკიდას“ არაკიდან მომდინარეობს, რომელიც მოხუცი ცოლ-ქმრის უფერულ და უაზრო ცხოვრებას აღწერს.

„კაცია-ადამიანს“ კრიტიკოსი „საეროვნო მოთხრობას“ და XIX საუკუნის საქართველოს ისტორიის მკვლევართათვის „საუკეთესო მწერლობით დოკუმენტს“ უწოდებს. მაღალ შეფასებას აძლევს კიტა აბაშიძე „ოთარაანთ ქვრივს“, სადაც ილია ჭავჭავაძემ „თითქმის მსოფლიო ტიპი შექმნა თვით ქვრივის სახით“ და ამ მოთხრობით გამოაფხიზლა „ტკბილად მხვრინავი საზოგადოება“, რაც ავტორის ძლიერი ნიჭის დასტურიც გახლავთ. ანალიტიკოსის დასკვნით, ოთარაანთ ქვრივის ტიპი „არის შედეგი ავტორის მომწიფებელი, გაზრდილი და გამლიერებული რეალიზმისა“.

კიტა აბაშიძის თეორიული ნააზრევი შესანიშნავად წარმოადგენს XIX საუკუნის საქართველოს ლიტერატურული პროცესის ერთიან სურათს, მის ზოგად ტენდენციებს. ანალიტიკოსი განიხილავს კონკრეტულ მწერალთა შემოქმედებით ინდივიდუალობას, მათ ქმნილებათა ღირსება-ნაკლოვანებებს, თუმცა „ძლიერ“ ავტორთა კანონიზების, ნაციონალური სალიტერატურო კანონის დადგენის მეთოდოლოგიურ ჩარჩოს კიტა აბაშიძე ვერ გვთავაზობს, რაც იმდრო-

ინდელი თეორიული აზრის სიმწირითაც გახლავთ განპირობებული. ამავე დროს ანალიტიკური ლიტერატურული ოპუსებით მკვლევარმა ბევრი რამ გააკეთა XIX საუკუნის ქართული მწერლობის ცენტრალური ავტორების შემოქმედებითი დისკურსის ინტერპრეტირებისა და მართებული რეცეფციისათვის. აღსანიშნავია, რომ ქართველი კლასიკოსი ავტორების კანონიზებას კიტა აბაშიძე ევროპაცენტრისტული კონტექსტით მოიაზრებს.

## ლიტერატურა

**აბაშიძე 1970** – ვ. აბაშიძე, ეტიუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ, თბილისი.

**აბაშიძე 1982** – გ. აბაშიძე, კიტა აბაშიძის ცხოვრება და ლიტერატურული მოღვაწეობა, თბილისი.

**იამპოლსკი 1998** – მ. იამპოლსკი, ლიტერატურული კანონი და „ძლიერი“ ავტორის თეორია, ჟურნალში: „inostrannaia literatura“, 1998, №12 (რუსულ ენაზე).

**რატიანი 2016** – ი. რატიანი, ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი, თბილისი.

**ციციშვილი, მოდებაძე 2013** – თ. ციციშვილი, ი. მოდებაძე, ქართული ლიტერატურის ისტორიის სისტემური შესწავლა XIX საუკუნის კრიტიკულ აზროვნებაში. – „ლიტერატურული ძიებანი“, XXXIV, თბილისი.

Manana Kvataia

### **Kita Abashidze – a Reformer of the New Georgian Literary Canon**

Summary

According to the canon theory, a literary canon is viewed as a system of fixed norms and rules applied to the literary work of a certain style

determined by the ideology of the epoch and world outlook. This canon is considered an example and criterion of all the works which are created by its rules. Harold Bloom, the professor at Yale University in his well-known book "The Western Canon" (1994) maintains that "the canon is Plato and Shakespeare. This is a kind of individual reasoning". Bloom refers the formation of general literary canons to the middle of the 18<sup>th</sup> century.

In twenties-century literary criticism the canon became the major criterion determining inter-literary relations and communicative models. "It was established that it is canon which determines the essence of each national literature and the issue of its relation with international literary process" (I.Ratiani). According to M.Yampolski, canonical text is such text which doesn't belong to the author anymore and essence acquires ontological character. Canonization of the author occurs both by his followers and critics-interpreters who play an important role in the development of the essence of the initial text. .

For the formation of Georgian national literary canon or canonization of authors of epochal importance is theoretical reasoning of nineteenth-century researcher-interpreters: S. Dodashvili, A. Tsagareli, A. Khakh-nashvili, I. Chavchavadze, K. Abashidze. It is their names which are associated with consideration of the history of Georgian literature in a single system and the first attempt of systematization. The contribution of Kita Abashidze is unique: he was the first who created systemic course of the history of nineteenth-century Georgian literature which served the formation of national canon of Georgian writing and reformation.

The method which is used by Kita Abashidze during consideration of literary phenomena is related to the theory of evolutionism applied to literature by the French theorist and literary historian Ferdinand Brunetiere (1849-1906) according to which the greatest accomplishment of nineteenth-century scientific thought is Darwinian Theory.

From the viewpoint of the formation of 19<sup>th</sup>-century Georgian literary canon of particular importance is Kita Abashidze's fundamental work *Essays on Georgian Literature of the XIX Century* in two volumes which was published in Kutaisi in 1911-1912. In the author's evaluation "it represents the only systematic work (regardless of its value) on the 19<sup>th</sup>-century Georgian literature in Georgian language". When characterizing the current literary process Kita Abashidze gives proper

place to theoretical survey. His literary views are based on a thorough review and analysis of the European authors which in spite of certain contradictions acquires definite significance in the process of understanding Georgian national canon of canonization classic writers. The *Essays* gives a detailed characterization of separate authors, creative individualism, and their relation to the world literary process that is considered necessary condition in establishment of the national literary canon.

Kita Abashidze's theoretical legacy represents well a single picture of the 19th-century Georgian literary process, its general trends and against this background considers creative individualism of concrete writers, the merits and faults of their creations. At the same time, he fails to offer methodological frame to establish national literary canon of canonization of central authors that is also due to the scarcity of theoretical thought at that time. Despite this, with his analytical literary opuses the researcher did much from the viewpoint of interpretation of creative discourse of the central authors in the 19th-century Georgian writing and correct reception. Of particular importance is the tendency according to which the canonization canonization of Georgian classic authors is understood by Kita Abashidze in Eurocentric context.

## ნონა კუპრეიშვილი

### **ხელოვნებისა და ეროსის დიქოტომია კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენის“ მიხედვით**

კლასიკის მარადიული მეტაფორულობის პრინციპით კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენა“, ცხადია, ინტერპრეტაციულად ამოწურულ ტექსტად ვერ ჩაითვლება. არადა მისმა ქრესტომათიულობამ (ისწავლება XII კლასში), ამასთან ცნობილი პოლიტიკური მოვლენების შემდეგ ლიტერატურული ველიდან ამ კონკრეტული მწერლის ლამის გაყვანის მცდელობამ მისსავე ტექსტებთან ერთხანს არა კიდევ უფრო მიახლოების, არამედ გამიჯვნა-გაუცხოების საშიშროებაც კი შექმნა.

კ. გამსახურდიას „მონოკლიან ჩოხოსანს“ უწოდებდნენ და ამ მეტასახელით მონიშნულ საზღვრებში (გენბავთ, საზღვრებს გარეთაც) მოძრაობა მკვლევრისთვის მის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე სწორი აქცენტების დასმის ერთ-ერთ წინაპირობად რჩება. მითუმეტეს, დღეს, როდესაც ქართული მოდერნიზმის შესახებ არაერთი მნიშვნელოვანი ნაშრომია დაწერილი. მათში არც გაანალიზებულ პრობლემათა სიმცირე იგრძნობა და არც ევროპაზე ორიენტირებული „ქართულ რენესანსად“ (გრ. რობაქიძე) წოდებული კულტურული გარღვევის დეტერმინირება, არც იმდროინდელი მოდერნისტული ძიებებისა და მიგნებების ჭრილში ჩვენთან განვითარებული ანალოგიური პროცესების დანახვის გაუბედაობა. და თუ ჯერჯერობით (რამდენიმე საყოფადღებო სტატიის გარდა) საგანგებო ნაშრომი არ მიუძღვნიათ მაგ., „დიდოსტატში“ გამოკვეთილი ხელოვნების მარადიულობისა და მგრძობელობის, ეროსის კონცეპტების ურთიერთდაპირისპირებულობა-დიქოტომიურობისთვის. ეს მხოლოდ დროის საკითხია. შესაბამისად, ეს სტატია მიზნად ისახავს უპასუხოდ არ დატოვოს კითხვა, თუ რატომ „უპირისპირდება (რომანში) ერთმანეთს ხელოვნება და სიყვარული მაშინ, როდესაც ჩვეულებრივ სიყვარული, თუნდაც უიღბლო, შემოქმედისთვის შთაგონებისა და აღმაფრენის წყაროა“.

ავტორი სვეტიცხოვლის აღმშენებელ კონსტანტინე არსაკიძეს დილემის წინაშე მართლაც აყენებს. ორიდან რომელ, როგორც თვი-

თონ შენიშნავს, კერძს შესწიროს თავი – ხელოვნებას თუ სიყვარულს, სვეტიცხოველს თუ შორენას: „რომელ გულს ეყოფა ძალა, მიჯნურობასა და ხელოვნებას ემსახუროს ორთავეს თანაბრად? ასე ყოფილა ჟამის დასაბამიდან, ერთი ბომონი ვერ დაიტევს ვერასოდეს ორ კერძს“. თუმცა არჩევანი, რომელსაც არსაკიძე ხელოვნების სასარგებლოდ აკეთებს, ცალსახა მაინც არ აღმოჩნდა. ყოველ შემთხვევაში, თავის დროზე ამის შესახებ კრიტიკოსი გურამ კანკავა ასე წერდა: „არსაკიძე ყოველივეზე მაღლა (სიყვარულზე, კარიერაზე) კი არ აყენებს ხელოვნებას, არამედ ყველაფერს ხელოვნებაში სდებს, მასში ამჟღავნებს. იგი, ბოლოს და ბოლოს, სიცოცხლეს კი არ სწირავს ხელოვნებას, არამედ თავისი სულიერი სიცოცხლის ასახვა სურს ხელოვნებაში. ეს არის ფსიქოლოგიური „გარდასახვა“ იმავე ხელოვნებაში...“ [კანკავა 1972: 14]. მიუხედავად იმისა, რომ თავად მწერლის აზრით, „ყველაფერი იმისთვის შეემთხვევა ამ მიწაზე კაცს (უპირატესად კი ხელოვანს – ნ. კ.), რათა თავის თავს და თავის ღმერთს მიაგნოს ბოლოს“ და ამ ლოგიკით სიყვარულის განცდაც ერთ-ერთი ამ გამოცდილებათაგანია, „გვამში ეროსშეპარული“ და სწორედ ამის გამო თეძამის ქვასთან ჭიდილში დამარცხებული ხუროთმოძღვარი ხელოვანის განსაკუთრებულ სულიერ კონსტიტუციაზე მგრძობელობის, შეყვარებულობის, ეროსის ყოვლისმომცველი ზემოქმედების ძალას განასახიერებს. „თეძამის ქვაც კი წინ აღუდგა ოსტატს, ცეცხლს აფრქვევდა პირიდან და ეურჩებოდა მის მარჯვენას... ბოლოს მშენებლობიდან გამოიპარა, როგორც ზარმაცი მონა...“. ეს ეპიზოდი გვახსენებს პლატონის „ნადიმში“ ეროსის დიოტიმასეულ პორტრეტს, (საკვანძო ცნებებით: ზეციური და მიწიერი, ღმერთსა და კაცსა შუა თანამყოფი, კეთილი და ბოროტი, მშვენიერი და მახინჯი), ვიდრე ბ. ვიშესლავეცვის (1877-1964) ნაშრომადე „გარდასახული ეროსის ეტიკა“ (1994), რომელშიც ეროსის ორ განსხვავებულ, სუბლიმაციურ და დეგრადაციულ გარდასახვაზე, უპირატესად კი მაინც პირველზეა საუბარი, ან კიდევ ჟორჟ ბატაისა და როლან ბარტის ეროტოლოგიურ მიებებს. თუმცა მიყვეთ თანმიმდევრულად.

თვითონ მწერალმა 1939 წლით დათარიღებულ „დიდოსტატის“ ბოლოსიტყვაში წარმოადგინა ორი მთავარი სანიშნე (დიდი საქართველოს იდეასთან ერთად ავტორის *L art poetique*), რომელსაც მაშინდელი მკითხველი უნდა გაჰყოლოდა. თუმცა, როგორც მოსალოდნელი იყო, წარსულში გადახედვის იდეა უფრო მომხიბლავი

აღმოჩნდა, ვიდრე ხელოვანის ბედი. შედეგად, დაირღვა კონცეპტუალური ხედვა, როგორც იტყვიან, დაიბინდა ფოკუსი და ლევან ბერძენიშვილის შენიშვნით, არსაკიძეს გიორგი მეფე ვამჯობინეთ (არსებობს ამ არჩევნის გამამართლებელი მოსაზრებაც, რომლის მიხედვით „დიდოსტატი“ არა ისტორიული, არამედ სულაც პოლიტიკური რომანია, არსაკიძე კი – მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი).

არადა რომანი აგებულია თეზისა და ანტითეზის დაპირისპირების პრინციპით და სვეტიცხოვლის აღმშენებელს ეძღვნება. ამაზე იმავე ბოლოსიტყვაობაში თვითონ მწერალი საუბრობს [გამსახურდია 1959: 813]. ტექსტში ჩნდება არაერთი სიტყვა-აქცენტი, რომელთა შორის პრიორიტეტულია „ოსტატი“. იგი, ერთი მხრივ, კირითხუროდან მეფის ხუროთმოძღვრამდე ამაღლებული არსაკიძის, მეორე მხრივ კი, ამჯერად უკვე ეპითეტური ფორმით – „მეჯადაგე ოსტატი“ – ხელმოცარული ხუროთმოძღვრების, მათ შორის კი ფარსმანის, პორტრეტებისთვისაა გამოყენებული. ეს კი მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ავტორისთვის პირველი ჭეშმარიტი ხელოვანია, ხოლო ყველა დანარჩენი – ფსევდო.

„მოდერნისტულ ეპოქაში თანამედროვე მოდერნისტი ხელოვანის ფუნქციის პრობლემატიკა“ სწორედ 30-იან წლებში აქტუალიზდა [ბრეგაძე 2013: 23]. ბოლშევიკებმაც, რომლებმაც სწორედ ამ პერიოდისთვის ჩამოაყალიბეს თავიანთი კულტურპოლიტიკა და ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ოსტატობის წინააღმდეგ სოცრეალიზმის სახელით ჯვაროსნული ლაშქრობა მოაწყვეს, თვით ეს სიტყვა „ოსტატი“ ერთგვარ სასინჯ ქვად აქციეს (ბულგაკოვის გარდა, სხვა მწერალებზეც, მაგ., მანდელშტამსა თუ პასტერნაკზე სტალინი თურმე იკითხავდა: Он мастер?). შესაბამისად, პრობლემამ ხელოვანისა, რომელსაც აცდუნებს ბოროტი ძალა, ანუ თვით სატანა, XX საუკუნის არაერთი მწერლის ყურადღება მიიპყრო და დიდი ფაუსტიანაც შექმნა – გერმანულ ლიტერატურაში: ალფრედ ნოიშტანის რომანი „დემონი“, 1926 წ.; კლაუს მანის „მეფისტოფელი“ (იმტვან საბოს ეკრანიზაციით „მეფისტო“), 1936 წ.; ავსტრიელი ჰერმან ბროხის „ვირგილიუსის სიკვდილი“, 1945 წ.; თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“, 1943-47 წწ.; ერნსტ იუნგერის კვაზიფანტასტიკური რომანი „ჰელიოპოლი“ (1949 წ.). რუსულ ლიტერატურაში: ვალერი ბრიუსოვის „ცეცხლოვანი ანგელოზი“, 1908 წ.; ანატოლი ლუნაჩარსკის დრამა „ფაუსტი და ქალაქი“, 1909 წ., ანდრეი ბელის რომანი-ეპოპეა „მოსკოვი“, დაწერილი 1932 წელს, მწერლის სსრკ-ში დაბრუნების შემ-

დეგ. სტალინიზმის ხანაში ამ თემის წარმოჩენას, ცხადია, განსხვავებული მიზეზები ჰქონდა, ვიდრე დასავლეთში. აქ უმაღლესი ხელისუფალის მიერ მონუსხული შემოქმედებითი საზოგადოება (მონუსხვა კი უთუოდ რაღაც იმგვარი იქნებოდა, როგორც აღწერილია თომას მანის ნოველაში „მარიო და ჯადოქარი“ – 1930 წ.) თვალს ადევნებდა, მაგ., მიხ. ბულგაკოვის „ოსტატისა და მარგარიტას“ არა მარტო შექმნის (რომანი იწერებოდა 1929-36 წლებში, მკითხველი კი მის საჟურნალო პუბლიკაციას მხოლოდ 60-იან წლებში გაეცნო), არამედ ბნელ ძალასთან გაიგივებული სტალინის მასზე მინდობილი თუ მისი არიმანული ძალების ტყვეობაში მყოფი მწერლის ურთიერთობის პროცესს. შემთხვევითი არ არის, რომ იგი ბელადს წერილებს უგზავნიდა (სწორედ ამ წერილებზე ააგო თავისი პიესა თანამედროვე ესპანელმა დრამატურგმა ხუან მაიორგამ), რაც უთუოდ ერთგვარი დაუცველობის განცდისა და ისტერიის თავისებური გამოხატულებაც იყო. თავის რომანს ბულგაკოვი „Евангелие от Сталина“ ანუ „სტალინის ევანგელეს“ უწოდებდა. ერთ-ერთი ვერსიით კი ვოლანდის პროტოტიპად სულაც ბელადის სახე გამოიყენა. ამის შესახებ შორეულმა ხმებმა, ანუ იმ დროისთვის დამახასიათებელმა ე. წ. „ჩურჩულმა“, შესაძლოა, იმხანად მოსკოვში რამდენჯერმე მყოფ კ. გამსახურდიამდეც მიაღწია. ყოველ შემთხვევაში, მანაც, გარკვეულ გზაგასაყარზე მდგომმა, როდესაც პოლიტიკურ ორიენტაციასთან დაკავშირებული გადაწყვეტილება განსხვავებულ შემოქმედებით აქტივობას ითხოვდა, გადაწყვიტა ხელოვანის ბედის განჩხრეკა. ამისთვის კი რემინისცენციების გაერთიანებას მიმართა. პირველ ყოვლისა, მწერალი „უკუიქცა ისტორიაში“ (ს. სიგუა). ამასთან მან ხელი მოჰკიდა მითისქმნადობის ნაცად ხერხს, ანუ გამოარჩია ხალხში გავრცელებული ლეგენდა დიდ ხელოვანზე, არსუკიძეზე (ამიტომაც, მიუხედავად კრიტიკული შეფასებებისა, რომ მას არასწორად წაუკითხავს სვეტიცხოვლის ცნობილი ბარელიევი, ტამარის კედელზე გამოხატული გამარჯვებული ხელოვანის მარჯვენის ზედაპირზე დადებულ სიმბოლიკას შეგნებულად არ გაჰყვა), რომელსაც აშკარად დრამატული ჟღერადობა ჰქონდა. ოფიციალის ტლანქი, მაგრამ სრულიად არაორაზროვანი ლოზუნგით „ჩვენ არ გვჭირდება ზეკაცი მწერლები! ჩვენ გვინდა მშრომელთა ინტერესების დამცველები!“ პოზიციონერობის პარალელურად განუკითხაობის იმ უმძიმეს წლებში წამოსწია მაღალი ხელოვნებისა და ხელოვანის პიროვნულ-შემოქმედებითი თავისუფლების საკითხი, ეს ხელო-



ვანი დააყენა ერთმმართველი მეფისა და მის მიერ შექმნილი ტრანსული სახელმწიფოებრივი სისტემის პირისპირ, ხოლო ამავე მეფის „შეუძლებელთან ბრძოლა და დამარცხება“ (მიგელ უნამუნო), როგორც თანამედროვეობის სიმბოლურ-ალეგორიული სახე, ქარაგმების საბურველში გაახვია. ამბის ცენტრალური ფიგურა, ხუროთმოძღვარი არსაკიძე, შემოსა საკუთარი გამოცდილებით, განცდებითა და შიშებით და შექმნა ახალი მითი ხელოვანზე, რომელიც, მიუხედავად დიდი მიწიერი სიყვარულისა, სულს სწირავს საკუთარ ქმნილებას, რადგან „ხელოვნება თვით სიცოცხლეზე მეტად შეყვარებულია“. „შორენა ჩამოვიდა კედლიდან... სთხოვა დიდოსტატს სული... ვერც საყვარელს მისცა მან სული, რადგან სვეტიცხოვლისთვის შეეწირა იგი“. სწორედ ამ ჩანაფიქრის განსახორციელებლად, მისთვის მეტი მხატვრული დამაჯერებლობის მისანიჭებლად დასჭირდა მწერალს ეროსის, როგორც ოპოზიციური კონცეპტის, გამოყენება. ეროსის უარყოფის გზით განვითარებული ეს თვითმეწირვა რომანულ ხაზსაც გააძლიერებდა და თვით ღმერთთან შერკინებული არსაკიძის თავისუფალ არჩევანსაც მეტ ტრაგიზმს შესძენდა. თუ ამ ვერსიას გაგიზიარებთ, უფრო გასაგები ხდება ქართული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი იდეოლოგის, თავადაც ახალი მითოლოგიის ტრანსლატორის, ვ. გაფრინდაშვილის, აღტაცების მიზეზი, როდესაც მან მწერალთა სახლში რომანის წარდგენის დროს გამსახურდიას ჯადოქარი უწოდა. ხოლო ის, რომ მოდერნისტული პრობლემატიკა გაიშალა ტექსტში, რომელიც წერის მეტ-ნაკლებად რეალისტური მანერითაა შესრულებული – სხვა მანერით კი ვ. გამსახურდია მაშინ უკვე ვერაფერს დაწერდა – აპრობირებული იყო ისეთი დიდი მოდერნისტი მწერლების მიერ, როგორებიც იყვნენ თომას მანი, დევიდ ლოურენსი, რომლებმაც ენობრივი ექსპერიმენტების გარეშე შეძლეს სრულიად ახალი მხატვრული ამოცანების დასახვაც და შესრულებაც.

აქ ორიოდე სიტყვა უნდა ითქვას მითოსის აქტივიზებასთან ქართველი მოდერნისტების დამოკიდებულებაზე. ახალგაზრდა მკვლევარი ო. ჯირკვალიშვილი პროზაიკოსთა წმინდა მოდერნისტული სამეულის (გრ. რობაქიძე, ვ. გამსახურდია, დ. შენგელაია) წარდგენისას მეტად საგულისხმო აქცენტს სვამს: „XX საუკუნის ევროპული მოდერნისტული პროზა ნამდვილად არის მიდრეკილი მითოსურობისაკენ (თომას მანი „სიკვდილი ვენეციაში“, ჯოისი „ულიუსი“, მაქს ფრიში „ფომო ფაბერი“ და სხვ.), მაგრამ ქართულ მოდერ-

ნიზმში მითმა სხვა განზომილება შეიძინა. ესაა მისი საკრალურობა და მისტიკურობა, რითაც იგი დაუპირისპირდა დესაკრალიზებულ და დემოთოლოგიზებულ თანამედროვეობას. ვინაიდან რუსეთი ქრისტიანობას აქტიურად იყენებდა საქართველოში თავისი იმპერიალისტური მიზნების განსახორციელებლად, ქართველმა მოდერნისტებმა მიზნად დაისახეს მითის გაცოცხლება და ქართული წარმართობის აღდგენა... ქართულ მოდერნიზმში ევროპული მითოსურ-არქეტიპული სახისმეტყველება ნაციონალურ პრობლემატიკას დაუკავშირდა“ [ჯირკვალიშვილი 2022: 42]. ცხადია, ამ მოსაზრების ილუსტრირებაა უპირველესად კ. გამსახურდიას ადრეული წლების შემოქმედება. ცნობილია, რომ იგი მოდერნულ ეპოქას „მითოსს მოკლებულ დროს“ უწოდებდა, რითაც მიანიშნებდა ღმერთის განმდევნელ ევროპაში ჩამომდგარ დესაკრალიზებულ ატმოსფეროზე [ბრეგაძე 2013: 25]. ამ „ნაკლოვანების“ შესავსებად კი, და ესეც ცნობილი ფაქტია, მწერალმა 20-იან წლებში სერიოზული შრომა გასწია. „დიონისოს ღიმილს“ მისი შემოქმედების ანგარიშგასაწევი მკვლევრები „ქართულ მოდერნულ სივრცეში მოდერნისტული ესთეტიკის თვალსაზრისით ყველაზე უფრო სრულყოფილ მხატვრულ ტექსტად“ მიიჩნევენ [ბრეგაძე 2013: 27]. თუმცა სოცრეალიზმის კონტექსტში, როცა „დიდოსტატი“ იწერებოდა (გავიხსენოთ, რას ამბობდა სოცრეალიზმის შესახებ ბორის გროისი: „სოცრეალიზმი არ ცდილობს მოეწონოს მასებს: მისი ამოცანაა შექმნას ისეთი მასები, რომლებსაც იგი მოეწონება“ – [Гроис 2013: 41] და როცა კ. გამსახურდია შეგნებულად დაადგა „ნაციონალური რეალიზმის“ (ბ. წიფურია) გზას, ამ მოცემულობაშიც ავტორმა შეძლო განევითარებინა, გარკვეულ პერიოდამდე შეენარჩუნებინა კიდევ, არა მარტო ქართულ მოდერნიზმში მითის გააზრების ზემოთ ნახსენები პრინციპი, არამედ წამოეწია „წმინდად მოდერნისტული პრობლემატიკა“, რომელიც „მოდერნისტულ ეპოქაში თანამედროვე მოდერნისტი ხელოვანის ფუნქციასა და მისიას“ [ბრეგაძე 2013: 23] ეხებოდა, და მას, შექმნილი კონტექსტის გათვალისწინებით, განსხვავებული რაკურსით მიუდგა.

ხომ ცხადია, რომ არსაკიდე ისეთ ხელოვნებას ეწირება, რომელსაც, ფარსმანის სიტყვებით, ცოცხალი არსის გამოხატვისთვის მისივე ქმნილება ან ქმნილებანი ერთ დროს სულს მოსთხოვენ. აქ შეიძლება გაგვიჩნდეს ერთგვარი ალუზია მოდერნიზმის წინამორბედ (ეს კი 1890 წელია) ტრაგიკული დეკუმანიზაციის, განადამია-

ნურების ამსახველ რომანთან „დორიან გრეის პორტრეტი“, რომელიც, სხვათა შორის, როგორც მიიჩნევენ, „ფაუსტის“ პროტოსიუჟეტიცაა (ფაუსტი თვით დორიან გრეია, სერ ჰენრი – მეფისტოფელი, სიბილა ვეინი კი – მარგარიტა). შემთხვევითი არ არის, რომ აღნიშნული წიგნი 1888 წლით დათარიღებული და ქრისტიანული ეპოქის დასასრულის დასაწყისად აღიარებული ნიცშეს ტრაქტატის „ანტიქრისტე. წყევლა ქრისტიანობას“ შექმნიდან (გამოქვეყნდა 1895-ში) ორი წლის თავზე დაიბეჭდა. ესაა ნიცშეს უკანასკნელი პერიოდის ნაშრომი, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე გაბედული და, ვიტყოდით, უკომპრომისო აზროვნების ნაყოფი, რომლის შემდეგ ძველებურად აღქმასა და წერას აზრიც კი ეკარგებოდა. უაილდისეულ ესთეტიზმს კი, გამოხატულს ხელოვნების გაღმერთებაში, მისი სიცოცხლეზე მაღლა დაყენებაში, მეტიც, ცხოვრებისეულ პრინციპად ქცევასა და თანმიმდევრულად განვითარებაში, მიყვავართ სისასტიკემდე, ადამიანის მონსტრად ქცევამდე, რასაც უწოდეს კიდეც დეჰუმანიზაცია-განადამიანურება. მართალია, არსაკიმეც ხელოვანის ამბოხებული სულის რეპრეზენტატორია და, მისი აზრით, „საპატიო ვალია კაცისა, არა გლახურ ღმერთის ძიება, არამედ...“ „უფლის მეტოქედ“ გახდომა (აქედან იაკობის ღმერთთან შერკინების სიმბოლურ-ალეგორიული მოტივი, რომელიც, ფაქტობრივად, უწყვეტ ხაზად გასდევს არსაკიმის სულიერ ფორიაქს, ისევე როგორც მატერიის ქაოსთან მებრძოლი ხელოვანის, როგორც ამ მოტივის პერსონიფიცირების შედეგი), თუმცა მისი ეს სახელოვნებო ვნება, ნიცშე რომ „გახელებას“ უწოდებდა, რობაქიძემ კი სპეციალური ესე მიუძღვნა, განელებულია საკუთარი კულტურის დედაძარღვთან აქამდე ვერდარღვეული კავშირით, არა ყოველივე ბიზანტიურით ინსპირირებულით, არამედ, პირუკუ, მისგან დისტანცირებულით, რაც, პირველ ყოვლისა, საკუთარი კულტურისადმი ღრმა რწმენას ემყარება. აი, ამ ადგილიდან უკვე შეიძლება ვისაუბროთ არსაკიმის მხატვრული სახის ავტობიოგრაფიულობაზე, უფრო სწორად, ავტობიოგრაფიული ქვეტექსტის არსებობაზე, რაც რომანის სათაურის პოეტიკაშიც იკითხება (შდრ. კონსტანტინე სავარსამიძესთან). თუმცა ეს საკითხი ასე მარტივად, ცხადია, მაინც ვერ გადაწყდება, რადგან პერსონაჟი ავტორის რეალურ ცხოვრებამდე არ დაიყვანება. აქ, როგორც რომანის ერთ-ერთი პირველი რეცენზენტი აკაკი გაწერელია მიიჩნევდა, უფრო „შინაგან ბიოგრაფიას“ ვეხებით [გაწერელია 1939: 95].

„დიდოსტატი“ ლავრენტი ბერიას მიერ სტალინზე რომანის დაწერისთვის მიცემული ბოლო ვადის ჩარჩოებში დაიწერა. ეს დრო ორი წლით განისაზღვრა. მწერალმა იგი ასე გამოიყენა: ჯერ იყო „ხოგაის მინდია“, რომელიც 1938 წლის „მნათობის“ მეექვსე ნომერში დაიბეჭდა ქვესათაურით – ნოველა ციკლიდან „ქართული ლეგენდა“, შემდეგ 8-9 თვეში დაწერილი „დიდოსტატი“ და ბოლოს „ბელადის“ პირველი წიგნი. თუ ამ გარემოებებს გავითვალისწინებთ, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მწერლის მიერ არაერთხელ შექმნილი შემოქმედებითი ნიჭის ფლობა-მართვის უნარი, საკუთარი მოწოდებისადმი ხელოვანის ერთგულება, მისი რეალიზებისთვის სულიერადაც და ფიზიკურადაც შრომატევად საქმიანობაში მუდმივი ჩართვა, ხელოვანის შრომის აპოლოგიაში გადაზრდილიც კი („კურთხეულია მხოლოდ ნაბიჯი ვალმოხდილისა. უდიდესი სიამაყე შეუდგება გულს, როცა შემოქმედების შენის ნაყოფი ცხოვრებასა და მიწას სამკაულად გამოადგება“ – აქ შრომისადმი დამოკიდებულების ბოლშევიკური პათოსიც იგრძნობა, რასაც მ. ჯავახიშვილი არ იზიარებდა და ახალი ქვეყნის აღმშენებლობას „ნგრევის შენებას“ უწოდებდა) ყოფნა-არყოფნის ზღვარზე მდგარი კ. გამსახურდიას სულიერი მდგომარეობის მხატვრულ სივრცეში პროეცირებაა, მისი კერძო ისტორიაცაა მწერალზე, რომლისთვისაც იქ და იმ დროს ეს შრომა ბ ე დ ი ს და ძ ლ ე ე ვ ი ს სა შ უ ა ლ ე ბ ა დ იქცა. ხელოვნება კი, რომელიც ამგვარად კონკრეტიზებულ ფუნქციას შეითავსებს, უთუოდ განსხვავდება დემონური თუ სხვა ზებუნებრივი ძალების მიერ „ინსპირირებული“ მხატვრული პირობითობისაგან. „დიდოსტატის მარჯვენაში“ ხელოვნება მსხვერპლს ითხოვს, თუმცა ეს ხორციელდება არა თვით ხელოვანის სულიერი დეგრადაციის, მით უფრო, განადამიანურების ნიშნით, არამედ სხვა მიზეზით, მათ შორის ეროსიდან გასვლის ხარჯზე. პასუხი კითხვაზე, მაინც რა სტადიებს გადის ხელოვანი რეალურიდან ახალი სამყაროს სტრუქტურირებამდე, ქაოსიდან ჰარმონიულობამდე, გაურკვევლობიდან სულის ემანაციათამდე, შეიძლება ვიპოვოთ, როგორც ირ. კენჭოშვილი მიგვითითებს, ადამიანის პიროვნული ფორმირების ს. კირკვეგორისეული სამი სტადიის – ესთეტიკურის, ეთიკურისა და ღვთაებრივის – გააზრებაში, რამაც პირველად მის ნაშრომში „ან...ან“ (1840) იჩინა თავი. ეს ეტაპები არსაკომეს ძალდაუტანებლად მიესადაგება. საქმე გვაქვს ანალოგიურ თუ არა, მსგავს მახასიათებლებთან. ესთეტიკურის დომინანტურობის ხანა – ეს ადრეული სიჭაბუკის წლებია.

იგი სხვადასხვა წყურვილის დაკმაყოფილებას ეწირება (სილამაზის გაფეტიშება, ქალის ძიება, მიღება და არა გაცემა). არსაკიძე წუხს დროის ამგვარი ფლანგვის გამო („მე ღირსი არა ვარ ვინმეს ვუყვარდე... სიძვის დიაცვებს დავურივე შენდამი სიყვარული, გამარცვული დაგიბრუნდი სხვათა ქვეყნიდან“), თუმცა სწორედ მაშინ მიღებული შთაბეჭდილებები კვებავენ შემდგომ ეთიკურ პერიოდს, რომელსაც წარმართავს გონიერება და გაღვიძებული პასუხისმგებლობის გრძნობა. ეს უთუოდ სწორი არჩევანის, როგორც ადამიანში პიროვნების მაკონსტრუირებელი ელემენტის, რეალიზების დროა. ამიტომაც „თუ ესთეტიკოსი დღევანდელი ტყვეა, ეთიკოსი ჩართულია მომავლის პროექტში“ და სხვ. ამ ფორმულირებებშიც ვპოულობთ არსაკიძის ტრანსფორმაციის ძირითად ნიშნებს, მის დამოკიდებულებას სვეტიცხოველთან („განა ქვაა სვეტიცხოველი, ჩემო?“), მასთან, როგორც მაღალი ხელოვნების ნიმუშთან რეზონირების სულ უფრო მზარდ სურვილს. რაც შეეხება მესამე ეტაპს, აქ ფილოსოფოსისა და „გუმინდელი“ ნიცშეანელი მწერლის გზები იყრება. კირკეგორთან იგი ღვთისმადიებლობას, ღმერთის მიგნებას უკავშირდება, გამსახურდასთან კი არსაკიძის, როგორც შემოქმედისთვის, ორგანული ხელოვნების გაღმერთებას, როდესაც უკვდავებასთან ზიარების ბედნიერება ხელოვნებაზე და მხოლოდ ხელოვნებაზე გადის. ასეთ შემთხვევაში კი ეგზისტენციის მთავარი ნიშანი ეროტიკა ვერ იქნება.

თუ ამ პრობლემის ჭრილში თვალს მივადევნებთ რეპრესიებს გადარჩენილი კიდეც ერთი დიდი ავტორის, გალაკტიონ ტაბიძის, შემოქმედების ყველაზე პროდუქტიულ ეტაპს (1909 წლით დათარიღებული ლექსიდან „ხელოვნება“ 1919 წელს გამოცემულ „არტიტულ ყვავილებამდე“, რომლის გმირი ასევე ფაუსტურია), დავინახავთ, რომ ამ სრულიად ახალი ტიპის პოეტმა, შეიძლება ითქვას, ყოველგვარი მანიფესტებისა და ეპატაჟურობის გარეშე (აკი ასე ჩაწერა საკუთარ დღიურში: უარყოფის ხმაური დიდ პოეტს არ უხდებო), შექმნა არა მარტო ახალი ფორმა, ახალი მხატვრულ-სახეობრივი სისტემა, ახალი ინტონაცია, არამედ ერთ-ერთმა პირველმა ქართულ პოეტურ სივრცეში მიაგნო ახალ პოეტიკას, რომელიც მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ხელოვნების ავტონომიზაციის სტრატეგიას, ანტიმიმეტურობას და „ხალხისა და წმინდა პოეზიის შეუთავსებლობის“ იდეებს ეფუძნებოდა. ამასთან უპირატესობა შეიძინა ხელოვნების თუნდაც წუთიერი განსაიდუმლოების შედეგად

მიღწეულმა ექსტაზმა, რასაც გალაკტიონმა არაერთი შედევრი სტრიქონი უძღვნა (ამ მხრივ ყველაზე სრულყოფილი მაინც „მთაწმინდის მთვარეა“). ძნელი არ არის ხელოვნებისადმი მის ამ დამოკიდებულებაში კ. გამსახურდიას ესთეტიკურ-ფილოსოფიურ პოზიციასთან მსგავსება დაინახოთ.

ეროტოლოგი მიხეილ ეპშტეინი წერს: „უსქესო რეალიზმს ნიციმეანური „დიონისურისა“ და დოსტოვესკისეული „ტანჯვის“ ფაფარაყრილმა ტალღამ მთელ ევროპულ კულტურასთან ერთად სწორედ რომ კანტიანურ-გოგოლისეული კასტრაციის ფონზე გადაუარა“ [ეპშტეინი 2018: 404]. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ XX საუკუნის მოდერნიზმმა ახლებურად გაიაზრა ჩვენთვის საინტერესო ეროტიზმის კონცეპტიც. ეროტიზმი იქცა გამომწვევებული სულის მგრძნობელობის ერთგვარ საზომად (როგორც რომანტიზმის ხანაში ახალგაზრდა ვერთერის მიერ ლოტეს თითებზე შეხება ან ბართაშვილის მიერ ყაბახზე გასართობად მოსული მშვენიერი ქალის წამით აწეულის კაბის კალთიდან მისი „ფეფებისთვის“ თვალის მოკვრა და სხვ.). ზიგმუნდ ფროიდის პანსექსუალიზმის ფონზე ეროტიზმი განისაზღვრა, როგორც სხვისი სურვილის და არა სხეულის დაუფლებისკენ სწრაფვა (შდრ. დონ ჟუანს, რომლისთვისაც მთავარია არა სხვისი სხეულის ფლობა, არამედ საკუთარი სურვილის შეგრძნების წამი). ამით განსხვავდება სექსუალობისგან, რომელიც ტაბუს არა დაცვის, არამედ დარღვევის ფორმაა. ეროსის, რომაულ პერიოდში კი ამურის, იგივე კუპიდონის ატრიბუტებია: მშვილდ-ისარი, ჩირაღდანი, ლირა, ყვავილი, დელფინი. აფროდიტას თანადგომით შეგულიანებული ეს მშვენიერი ფრთიანი ბიჭუნა, ხანაც ჭაბუკი, დიდი ფიქრისა და ყოყმანის გარეშე ხან ვის აირჩევს მსხვერპლად და ხან ვის. მწერლის აზრით, „იგი ნადიმებს უფრო ეტანება, ვიდრე ქვის სახელოსნოებს“, ამიტომაც „მოცლილებისა და ზარმაცების ღვთაებად“ უფრო გამოდგება, ვიდრე თვითგამოხატვის ჟინით შეპყრობილი ხელოვანის მუზად, მის ორიენტირად. ეროსიც აცდუნებს, ცელქია და დაუდგრომელიც (ჩვენ მიერ უკვე ნახსენები „ნადიმის“ მიხედვით კი ეროსი ცოტათი დემონიცაა, რადგან ყოველივე დემონურს შუალედური ადგილი უჭირავს ღმერთსა და კაცს შორის), მაგრამ იგი მაინც შორსაა სატანისგან. ამ პოზიციას ვერც მისი წინააღმდეგობრივი ხასიათი, ანუ ერთგვარი ორსახოვნება ცვლის. „დიდოსტატის“ ავტორიც სწორედ ამ ორსახოვნებაზე აგებს თავის დამოკიდებულებას სიყვარულის ამ ღვთაებისადმი, რომე-

ლიც „სულწასული დედისა და უჯიათი მამისგან“ ანუ ჰოროსისა და პენიასგანაა წარმოშობილი (აქ გამსახურდია სიტყვა სიტყვით იმეორებს ეროსის, იმავე ეროტის, წარმომავლობის პლატონისეულ ვერსიას). მწერალი მას ხან ირონიულად მოიხსენიებს, ხანაც შეხარის. ამიტომაც რომანის სხვადასხვა ფურცელზე თავს იჩენს სხვადასხვა შეფასება. მაგ., ვარდისახარის ნიკაპზე ოდნავ ჩაზნექილ ღრმულს ეროსის ტვიფარს უწოდებს, სხვაგან ცხენზე ამხედრებულ შორენას მოისარ ეროსს ადარებს, ხოლო მამამზე ერისთავის ციხის გალავანზე ავად მოფრიალე შორენასივე საწმერთული, რომლის მცხეთაში ჩამოტანას გირშელ ერისთავი და ორი ათასი მონა-სპა შეეწირა, ეროტოგენული ენერგიის დროშად წარმოგვიდგენს.

სიახლოვის პოეტიკაზე საუბრისას ხშირად მიაწინებენ ავტორთა მიერ შეყვარებულების ნივთებზე ყურადღების გამახვილების ტრადიციაზე, რომელიც კლასიკურ ლიტერატურაშია წარმოდგენილი. გავიხსენოთ თუნდაც „ვეფხისტყაოსანი“ (ნესტანის რიდე და ყაბაჩა, ტარიელის სამკლაური, ავთანდილის მარგალიტის ხელსაბამი და სხვ). რ. ბარტი გოეთეს ვერტერზე საუბრისას უარყოფდა ამგვარი ღრმად მონოლოგური ფეტიშების არსებობის თვით შესაძლებლობასაც კი სიყვარულის სამყაროში, რომელიც, მისი აზრით, გრძნობათა სიღრმით გამოირჩევა, აბსტრაქტულია და გამოფიტულიც კი, ამასთან მოკლებულია აფექტურ დატვირთვებს, „ჩემი მზერა არ ჩერდება ამ ნივთებზე და არც მათ მაცდუნებელ ძალას აღიარებს. მე უგრძნობი ვარ ამგვარი მგრძნობელობისთვის, რადგან არსებობს მხოლოდ „საყვარელი სხეულის“ მგრძნობელობა“. ვინაიდან „დიდოსტატი“ თავისი სულისკვეთებით მოდერნიზმის ნიშნებთან ერთად „ვეფხისტყაოსნისადმი“ თავის სერიოზულ მიკერძოებულობას ამჟღავნებს, ანუ ორივე მიმართულებით საგულისხმო რემინისცენცირებას ახდენს (მაგ., შორენა ნესტან-დარეჯანის მხატვრული სახითაა შთაგონებული: ორივე წინააღმდეგობრივი ხასიათით გამოირჩევა, სინაზე, დახვეწილობა ენათესავება ემოციურ აფეთქებასა და ლამის ვაჟკაცურ სიმამაცეს, პირველის ტოტემი ირემია, მეორის – ვეფხვი) რომანში სიყვარულის პლატონისეული განცდაც იკვეთება, თუმცა იგი რუსთველის მიჯნურობის ზნეობამდე ვერ ადის, რადგან განწირულია და პირველობას ხელოვნებას უთმობს. შესაძლოა ამიტომაც, რუსთველური „ჩუქებისა არმოწყენის“ ნაცვლად, კ. გამსახურდია დიდი მგრძნობელობით აღწერს არა მარტო შორენას გამორჩეული სამოსის დეტალებს ან შეყვარებულთა განმარტოების სცე-

ნებს, მაგ., არსაკიძისთვის თავზე ხელის „უწყინარ“ გადასმას („შეკრ-  
თა არსაკიძე. მეხის ნაპერწკალივით დაუარა სხეულში ამ ხელისგან  
მოგვრილმა ჟრჟოლამ...“), ან გირშელის მიერ შორენასათვის მოფიქ-  
რებულ, მეფე გიორგის მიერ კი ადრესატამდე დროულად მიტანილ  
ტევად და ნატიფ მეტაფორას – „ეკბატანის ვარდი“, არამედ საყვარე-  
ლი ქალის ნდომითა და ვერმიწვდომის სევდით მთლიანად მო-  
ცული ბუნების პასტორალურ სურათებს. და ეს ხედვა ყველგან  
ამკარად ეროტიკულია.

როგორც ვიცით, შორენასა და არსაკიძის სასიყვარულო ურ-  
თიერთობა გვიან გაღვივებულ გრძნობას ეფუძნება. გუშინდელ ძუ-  
ძუმტეში, მეტიც, დობილში, ნამშობისთვის ყველაზე სასურველი ქა-  
ლის აღმოჩენა მეფის ხუროთმოძღვრისთვის დიდი სულიერი და  
ფსიქოლოგიური გარდატეხის ტოლფასია. ყველაფერი იწყება ნაცნო-  
ბი სახის ხელახალი აღქმით, „სიყრმის მეგობრის“ თავიდან შეცნო-  
ბით, იმის თანდათან დაჯერებით, რაც ჯერ კიდევ გუშინ დაუჯერე-  
ბელი ჩანდა, ანუ მკითხველი, როგორც გალაკტიონი იტყოდა, პერ-  
სონაჟის „აღტაცების ზღვაში“ საბედისწერო შესვლის მოწმე ხდება.  
მწერალი შორენას ფრესკულ პორტრეტს იძლევა, აქცენტს სვამს მის  
ქერუბიმულ სინაზესა და ხევისბრების დრომებზე გამობმული ზან-  
ზალაკებივით წკრიალა ხმაზე, რომელიც თანდათან იცველება („ახ-  
ლა უკვე დობილის ხმა როდი იყო ეს, არამედ ძახილი ქალის...“),  
რაც ღვთისმშობლის, მარიას, ბეატრიჩეს, მონა ლიზას მიუწვდომ-  
ლობასთან ასოცირდება. ახლოს მყოფი „გულისმიჯნურის“ მუდმი-  
ვი სიშორე, იგივე მიუწვდომლობა – ასეთია სატრფოს ავტორისეუ-  
ლი აღქმა. ამიტომაც არსაკიძისა და შორენას ურთიერთობის ეს მო-  
ნაკვეთიც ეროტიზმის სიყვარულში გადაზრდის ნიშნითაა აღბეჭდი-  
ლი. სიყვარულის აპოლოგია, „პიროვნების სტრუქტურის გამაწონას-  
წორებელი არქექტიპი: სიკვდილი-სიყვარული“, იგივე ეროსი-თანა-  
ტოსის ურთიერთმიზიდულობა, აქ ნიცშესა და ფროიდის მოსაზ-  
რებებითაა ინსპირირებული. მეტიც, რომანის ტექსტში შეგხვდე-  
ბათ ამ საკითხზე მათი გამონათქვამების პერიფრაზის დონეზე  
გადმოტანაც კი. მაგ., ნიცშე: „სიყვარული და სიკვდილი ერთმანეთს  
ემთხვევა სამყაროს გაჩენის დღიდან. გიყვარდეს – ეს ნიშნავს სიკ-  
ვდილისთვის იყო მზად“; არსაკიძე: „ვისაც ოდესმე სიყვარული  
გამოუცდია, მას უგემნია თვით სიკვდილი“. და ეს ხდება სტალი-  
ნიზმის შავბნელ ხანაში. აი, რას ნიშნავს სათქმელის მხატვრულ სა-  
მოსში შეფუთვის უნარი (ქარაგმულად თქმა, ალეგორიულობა),



თვით ყველაზე ცბიერი ცენზორის სიტყვით მოხიბლვის ძალა, რომელიც კ. გამსახურდიას ნამდვილად აღმოაჩნდა.

ჯერ კიდევ 1921 წელს შექმნილ და მოდერნიზმის მწვერვალად მიჩნეულ „ულისეს“ ავტორმა ჯოისმა, რომელიც, სხვათა შორის, მშობლიურ ირლანდიას საკუთარი შვილების მშთანთქმელ დედალორს უწოდებდა, ინატრა ისტორიის ურჩხულისაგან თავის დაღწევა, რაც შეძლო კიდევ. მსგავსი გზა გაიარა თომას მანმაც. კრიტიკოსთა აზრით, მან დაძლია ნაციონალიზმი და საკუთარ ნიჭს, მოვლენათა წინასწარგანჭვრეტის უნარს ბევრად უფრო ფართო თვალსაწიერი გაუხსნა, რაშიც, და ეს საგანგებოდ უნდა შევნიშნოთ, მისი სამშობლოს თვითრეგენერაციის უნარმაც შეუწყო ხელი. კ. გამსახურდიამ კი, რომელმაც ევროპული ორიენტაციის მქონე XX საუკუნის დასაწყისის შესანიშნავ შემოქმედებით ახალ თაობასთან ერთად ცივილიზაციის ნაცვლად ბოლშევიზმის ბნელეთში ამოყო თავი, სადაც მიხეილ ბერგის შეფასებით, „ხელისუფლება განსაზღვრავდა არა მარტო ამა თუ იმ ტექსტის წარმატებას, არამედ ნებისმიერი ლიტერატურული ჟესტის მნიშვნელობასაც“ (Берн 2000: 36) ერთგვარი უკუესვლა განიცადა, ანუ სხვა სიტყვებით, თუ თომას მანმა ოჯახური რომან „ბუდენბროკებიდან“ (1901) „ჯადოსნურ მთამდე“ (1924) ღირებულებათა გადაფასებისა და პიროვნულ-შემოქმედებითი სრულყოფის ურთულესი გზა გაიარა, კ. გამსახურდიასთან ყველაფერი პირუკუ წარიმართა: პირობითი „ჯადოსნური მთიდან“ პირობით „ბუდენბროკებამდე“. ერთადერთი გამართლება, რაც ამ „უკუესვლას“ შეიძლება ჰქონოდა, ის იყო, რომ ისტორიაში შესვლა არა მარტო საკუთარი თავის, არამედ მეხსიერების წაშლისა და კულტურის საყოველთაო ნგრევის საფრთხის წინაშე მდგარი თანამემამულეების გადარჩენის ქმედით ძალად იქცა. ისტორიულმა თემატიკამ თვით მწერალი შიშისგან გაათავისუფლა, თუმცა ბოლომდე, ალბათ, ვერა (ირ. კენჭოშვილი). თანაც გამსახურდიასეულ ისტორიზმს ორლესური მახვილის ეფექტი აღმოაჩნდა. მომდევნო რომანი „დავით აღმაშენებელი“, ერთი მხრივ, ბოლშევიკური ბანგისგან თავდაღწევის ეფექტური საშუალება იყო, თუმცა, მეორე მხრივ, იგი ასუსტებდა ჩვენივე წარსულის კრიტიკულად შეფასების მოტივაციას, ასე ვთქვათ, ხუჭავდა ჩვენსავე „მარცხენა თვალს“. ფიზიკური გადარჩენისა და ყველა შემოქმედისთვის აუცილებელი სოციალიზაციის ფასი საკმაოდ დიდი გამოდგა. ხელოვანს, რომელმაც ევროპის ქალაქებში გარკვეული ეგზისტენციალური სირთულეების გა-

დალაზვით დიდი ცოდნა თავისუფლების სახელით თვით ამ თავისუფლებისთვის დააგროვა, მისი გახარჯვა, და ისიც არასრულად, „წითელყაბალახიან საქართველოში“ (კ. გამსახურდია) მოუხდა, სადაც მწერლობის ბედი სერიოზულად გადატყდა. „დიდოსტატის მარჯვენა“ კი იმითაცაა საგულისხმო, რომ ამ გადატყდომის სირთულესა და ტრაგიზმს წარმოაჩენს.

## ლიტერატურა

**ბარტი 2018** – რ. ბარტი, ფრაგმენტები შეყვარებულის საუბრიდან, თბილისი.

**გაწერელია 1939** – ა. გაწერელია, პროზაიკოსის გზა, ჟ. მნათობი, №7.

**ბრეგაძე 2013** – კ. ბრეგაძე, ქართული მოდერნიზმი, თბილისი.

**კუპრეიშვილი 2020** – ნ. კუპრეიშვილი, შემოქმედებითი პროცესის რეკონსტრუქცია აკაკი წერეთლის „აღმართ-აღმართისა“ და გალაკტიონ ტაბიძის „მთაწმინდის მთვარის“ მიხედვით, ჟ. სჯანი, №21.

**სიგუა 1991** – ს. სიგუა, მარტვილი და ალამდარი, თბილისი.

**სიგუა 1997** – ს. სიგუა, კონსტანტინე გამსახურდიას ცხოვრების გზა, თბილისი.

**ჯინორია 1986** – ო. ჯინორია, მოდერნიზმის არსი და ღირებულება თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსის“ მიხედვით; ჟ. მნათობი, №6, თბილისი.

**ჯირკვალიშვილი 2022** – ო. ჯირკვალიშვილი, კრიტიკულ-ანალიტიკური წერილები. ქართული მოდერნიზმის მახასიათებლები „გველის პერანგისა“ და „დიონისოს ღიმილის“ მიხედვით, თბილისი.

**ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია**, ავტორთა ჯგუფი, ქართ. ლიტ. ინსტ., 2016, თბილისი.

**Берг 2000** – М. Берг, Литературократия: проблема присвоения и перераспределения власти в литературе, Москва.

**Бердяев 2018** – Н. Бердяев, Смысл творчества, Москва.

**Гроис 2013** – Б. Гроис, Gesamtkunstwerk Сталин, Москва.

**Манн 1979** – Т. Манн, Смерть в Венеции и другие новеллы, Москва.

**Ницше 2009** – Ф. Ницше, Антихрист, Москва.

**Чудакова 1988** – М. Чудакова, Жизнеописание Михаила Булгакова, Москва.

Nona Kupreishvili

**Dichotomy of art and eros in Konstantine Gamsakhurdia's  
novel „The Right Hand of the Grand Master“**

Summary

According to the principle of eternal metaphoricality of the classics, Konstantine Gamsakhurdia's „The Right Hand of Grandmaster Constantine“ cannot be considered as an interpretatively exhausted text. However, his chrestomatousness (learned in class XII), along with the attempt to remove this particular writer from the literary field after the well-known political events, created the danger of not getting closer to his own texts, but even of separation and alienation. The author really puts Konstantine Arsakidze, the builder of Svetitskhovli, in front of a dilemma. Which of the two, as he himself notices, should he sacrifice himself to the idol - art or love, Svetitskhoveli or Shorena. However, the choice made by Arsakidze in favor of art was not clear-cut. To give more artistic credibility, the writer needed to use Eros as an oppositional concept.

## ნანა კუცია

### **ჰაგიოგრაფიის პერსონაჟები პოსტმოდერნისტულ ტექსტში** (ასურელ მამათა აბრისები მაკა გოგუაძის რომანში „ერზაცი ისევ ხუმრობს“)

ჰაგიოგრაფიულ ტექსტებს – იოანე ზედაზნელის, შიო მღვიმელის, დავით გარეჯელის „ცხოვრებებს“, აბიბოს ნეკრესელის „ცხოვრებასა და წამებას“ – მოცულობითი კვლევითი მასალა ეძღვნება როგორც ადრეული პერიოდის, ასევე თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობით-კრიტიკულ ნარატივში (შრომები, მონოგრაფიები, მარი ბროსეს, მიხაილ საბინინის, თედო ჟორდანიას, დავით ჩუბინაშვილის, მიხეილ თამარაშვილის, ივანე ჯავახიშვილის, კორნელი კეკელიძის, შალვა ნუცუბიძის, რევაზ სირაძის, საბა მეტრეველის, ლია წერეთლის, ივანე ამირხანაშვილის, გრივერ ფარულავას, გოჩა კუჭუხიძის, თამილა მაგალობლიშვილის, გრიგოლ ფერაძის ცალკეული წერილები...).

ჰაგიოგრაფიის ჟანრის კანონიკის სპეციფიკა პრინციპი წმინდანთა მიმსგავსებისა ბიბლიურ წინასწარმეტყველებთან; ასურელ მამათა „ცხოვრებების“ ბიბლიური პარადიგმების შესწავლის აუცილებელი პირობაა ასკეტიზმის ისტორიის გათვალისწინება. ასკეზას ფენომენით „არა მხოლოდ ჰაგიოგრაფები, არამედ პოსტმოდერნიზმისა და პოსტსტრუქტურალიზმის წარმომადგენლებიც ინტერესდებიან, აღიარებენ, რომ შინაარსი ასკეტური ღვაწლისა და განდმრთობისა ამოუხსნელია“.

წმინდა ასურელი მამების ღვაწლი უდიდესია – სამონასტრო ცხოვრების დაფუძნება და ჩამოყალიბება, ქართული ეკლესიის გაძლიერება და განმტკიცება, მისიონერული ღვაწლი, სამონასტრო კერების შექმნა, კერპთაყვანისმცემლობასთან ბრძოლა, ორიგინალური ქართული ჰიმნოგრაფიის აღმოცენება, ბერმონაზვნური ცხოვრებისა და განდევილობის დამკვიდრება, აგება უძველესი მონასტრებისა – ზედაზენი, შიომღვიმე, დავითგარეჯა, ნეკრესი, მარტყოფი, ალავერდი, წილკანი, იყალთო, სამთავისი, ულუმბო, ბრეთი, ურზნისი, ხირსა, ქაშუეთი და მამადავითი – თბილისში; დამკვიდრება მონასტრული

ცხოვრების რამდენიმე სახეობისა: მარტოდმყოფობა, ანაქორეტული (მარტოფი, ზედაზენი) სამმო/კინოვია (დავითგარეჯა) და ლავრა – ანაქორეტული და კინოვიური ბერმონაზვნობის ერთობლიობა (შიომღვიმე); მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის შესახებ ცოდნის გავრცელება, „უდაბნოთა შინა ქალაქთა ყოფა“, ქართული ენის როლის ამაღლება, ქართული სამწერლობო ენის გავრცელების არეალის გაფართოება, საეკლესიო ხატწერის, ქართული ფრესკის უდიდესი ტრადიციის ჩამოყალიბება, როგორც ამას აღნიშნავს რევაზ სირაძე მონოგრაფიაში „ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა“.

ასურელ მამათა რაოდენობის, ეროვნების, აღმსარებლობის (ნესტორიანელები, მონოფიზიტები, დიოფიზიტები), საქართველოში მათი შემოსვლის დროსა და მიზნებზე მეცნიერებაში გამოთქმულია განსხვავებული მოსაზრებები (მ. ბროსე, დ. ჩუბინაშვილი, მ. საბინინი, თ. ჟორდანია, მ. თამარაშვილი, ივ. ჯავახიშვილი, ს. კაკაბაძე, პლ. იოსელიანი, მ. ცაგარელი, მ. თარხნიშვილი, შ. ნუცუბიძე, რ. სირაძე, ვ. გოილაძე, ა. ჯაფარიძე, დ. მერკვილაძე, გ. კუჭუხიძე...). „ცხოვრებათა“ კვლევისას გათვალისწინებულია როგორც კიმენური, ასევე მეტაფრასული რედაქციები.

„ცხოვრებათა“ მთავარი პარადიგმებია „სიტყვის“ განფენა, მამათა მოციქულებრივი ღვაწლი, მარგალიტისა და სამოს(ე)ლის სიმბოლიკა, „გამოსვლის“ მეტაფორიკა (საქართველოს „აღთქმულ მიწად“ წარმოდგენა...). რევაზ სირაძე „იოანე ზედაზნელის ცხოვრების“ შესავალს „თეორიულ ტრაქტატად“ იხსენიებს, რადგან ჰაგიოგრაფი მსჯელობს სიტყვა-ლოგოსზე.

საინტერესოა „ცხოვრებათა“ კონცეფციები იოანე ზედაზნელის იოანე ნათლისმცემელთან მსგავსებაზე, ზედაზნელის ბიბლიურ პროტოტიპებად მოსესა და აბრაამის დასახელება, აარონის კვართისა და თორმეტი ძვირფასი თვლით შემკული გვირგვინის ასურელ მამათა ღვაწლის განსახოვნებად აღქმა.

„შიოსა და ევაგრეს“ „ცხოვრების“ ჰაგიოგრაფიულ ნარატივში ხაზგასმულია წმინდანის „სულით მხედველობის“ ღვთიური ნიჭი, შეხვედრა წმიდა ადამიანებისა წარმოჩენილია, როგორც წინასწარგანჩინებული, ღვთივსულიერი. „მწყემსი“ იოანე, როგორც მას უწოდებს ჰაგიოგრაფი, თავისი მოწაფის მომავალ „ღვაწლს“ ხედავს წინასწარ, რადგან „ყოცა ნეტარი იოანე მეცნიერ წინაისწართა“ (ვფიქრობთ, ბუნებრივია პარალელი წმინდა ხუედიოსისა და გრიგოლის შეხვედრის ეპიზოდთან ისევე, როგორც ციტატის – „სანთელ მნთე-

ბარე სასანთლესა ზედა, რათა ყოველთა უნათობდეს“ – პარალელის გავლება „ჰაბოს წამების“ იდენტურ პასაჟთან წმინდანთა სამოსზე საუბრისას – ჯავახეთის კრებაზე წმიდა გრიგოლის შეურაცხი სამოსის ხაზგასმა, ისევე, როგორც „ნავი კეთილის“ მოხსენიებისას „დავით გარეჯელის ცხოვრებაში“ „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ ნახსენები ნავის პარადიგმასთან პარალელის გავლება).

ასურელ მამათა „ცხოვრებებში“ წარმოჩენილია ღვთისმშობლის მეოხება, წმიდა ნინოს მოციქულებრივი ღვაწლი, რის გამგრძელებლებადაც მოაზრებიან ასურელი მამები, გამოკვეთილია ხატება სვიმეონ მესვეტისა, რომელიც ასკეტთა ცხოვრებას სულიერად წარმართავს.

საგულისხმოა „ნადირობის“ კონცეპტი ასურელ მამათა „ცხოვრებებისა“ – ეს ასპექტი ანტიოქიური საღვთისმეტყველო სკოლის სახისმეტყველური აზროვნების ერთი უმთავრესი კონცეპტია – „მომნადირებლის“ (ბოროტი სულის) „მონადირება“ წმინდა მამათაგან.

საგულისხმოა ჰაგიოგრაფის მიერ შიო მღვიმელის მღვიმეში დაფვლის, დამარხვის, შთასვლის სემანტიკა, თესლის სიმბოლიკა, „ადმოჯეჯილების“ სახარებისეული კონტექსტი.

„დავით გარეჯელის ცხოვრება“ უღრმავდება მნიშვნელოვან ქრონოტოპს, ასევე მნიშვნელოვანია პასაჟი, რომელშიც დავით გარეჯელი იმორჩილებს ვეშაპს, რომელიც გარდასახული ბოროტი სულია. ვეშაპის სასწაულებრივ განადგურებაში წმიდა გიორგის კულტის გავლენა ირეკლება. დავით გარეჯელი ერთადერთია ასურელ მამათაგან, ვინც მოისურვებს იერუსალიმში წასვლას „მოლოცვად წმიდათა მათ ადგილთა.“

„წმიდა აბიბოს ნეკრესელის წამებაში“ ხაზგასმითაა აღნიშნული, რომ აბიბოს ნეკრესელი ცამეტ ასურელ მამათაგან ერთადერთია, ვინც წამებით აღდესრულა. უძველესი მოკლე ტექსტი, რომელიც წმინდანის მარტვილობას აღწერდა, შემდგომ გაამეტაფრასა არსენ კათალიკოსმა, „იოანე ზედაზნელის ცხოვრების“ ვრცელი რედაქციის ავტორმა, რომელსაც წყაროდ უნდა გამოეყენებინა მეექვსე-მეშვიდე საუკუნის მომცრო რედაქცია.

ასურელ მამათა „ცხოვრებათა“ კვლევა საქრისტიანო სივრცის, ეპოქის სახელმწიფოებრივი აზროვნების კონტექსტში უნდა წარმართოს. აღნიშნული რაკურსი ლიტერატურათმცოდნეობაში გრიგოლ ფერაქემ შემოიტანა, „ბერმონაზვნობის არსის წვდომა ფართო არეალის – ბიზანტიური, ბერძნული, სირიული, ეგვიპტური, სინას

მთის და ა. შ. ადრექრისტიანული ქვეყნებისა და უძველესი ხელნაწერებისა თუ დიდ წმინდანთა ასკეტური გამოცდილების ფონზე სცადა.“ საკითხი საინტერესოდ მოიხაზება გრივერ ფარულავას საგულისხმო წერილშიც „ასკეზა-მხედრობა“ (წერილი გაგრძელებებით იბეჭდებოდა გაზეთ „ჩვენს მწერლობაში“).

შიო მღვიმელის აზრისი საინტერესოდ წარმოჩნდება „ჯაყოს ხიზნებში“. რეფლექსირებული პორტრეტის შესახებ საგულისხმოდ მსჯელობს მკვლევარი ლელა წიქარიშვილი.

ჰაგიოგრაფიული ნარატივით პოსტმოდერნიზმიც ინტერესდება. ვგულისხმობთ მაკა გოგუამის ფრიად საგულისხმო რომანს, „ერზაცი ისევ ხუმრობს“, რომელშიც ავტორი პასაჟებს უთმობს ასურელ მამათა „ცხორებებს“ და წმინდანთა მსოფლხედვას მეოცე საუკუნის მიწურულის ქართველთა გააზრებებით რეფლექსირებს.

მხატვრული ტექსტის საკრალურობა, „საღმრთოს საღმრთოდ გასაგონობა“, ლიტერატურის „სიბრძნის (ღვთისმეტყველების – ნ. კ.) დარგად“ აღქმა ნიშნეულია ქართული მწერლობისათვის. მაკა გოგუამის რომანიც სიტყვა-ლოგოსის ძიების ანარეკლია. საცნაურია და ტრაგიკული სათაურად გატანილი ფრაზა-კონსტრუქცია – კონსტატაცია ფაქტისა, რომ ერზაცი ისევ ხუმრობს ქვეყანაში, სადაც ჭეშმარიტებას ამდენი დამისმთვეელი ჰყოლია.

ტექსტის კონცეპტუალურ პასაჟთაგანია მეოცე საუკუნის ოთხმოციანი წლების მიწურულს თაობათაშორისი განსჯა მარადი „წყევლაკრულვიანი საკითხავისა“ – „ქართლის ბედისა“ თუ „ქართლის ჭირისა“. ეს განსჯა სჯააცაა, განსჯაც, თვითდასჯაც, ტესტის კონცეფციით. მოვიყვანთ ვრცელ ციტატა-პერიფრაზს: „ფარნავაზი გავიხსენოთ, სახელოვანი მეფე მროველის მშვენიერი ტექსტიდან.... „ვინცა ვინ გამოჩნდეს ქართველთაგანი ქმნულ-კეთილი და ასაკოვანი, მოკლიან იგი“ – ამას სჩადიოდა აზონი, სჩადიოდნენ და დღესაც სცადიან ძმანი მისნი. ორივეგვარი შიში ჰქონდა, ალბათ, ფარნავაზს – ეგზოც და ენდოც. ამ ორმა შიშმა ერთად ფენომენალური რამ გააკეთებინა – მ ზ ე გამოიწვია მან ძილში და ჩაიტარა თვითხელდასხმა...“

მწერალი პედალირებს პერსონალური „ენერგეტიკის ძალმოსილებას“, იმავდროულად – პიროვნული ტრაგიზმის სიღრმესაც: „წარმოიდგინეთ, რამდენად ვერ იღებდა ფარნავაზი წარმავალს, რომ გადასარჩენად მზე დასჭირდა, რამდენად უჭირდა რუსთაველს, რომ ზეციდან „ვეფხისტყაოსანი“ გამოიხმო!“

„როცა სისტემაში ვერ ჯდება, კი არ უნდა დაანგრიო, ზემოდან უნდა მოექცეო“, არიგებს ახალთაობას ძველი თაობის ინტელექტუალი, რომელიც, გზის მონიშვნასთან ერთად, ერთგვარად, თითქოს უსაყვედურებს კიდეც „ახალუხლებს“: „ვერ ვხედავ, რომ თქვენ გამოგეწვიოთ მზე – მინდა თქვენი პროტესტი იყოს გარეჯის კონგენიალური, სიღრმით შეთანადებული მასთან, თორემ გამოვა, მას კი არა, ცარიელ ტერიტორიას იცავთ. ქუჩაში გადიხართ და მინდა, ეს გასვლა იყოს მზით! რა შეიძლება მოვიაზროთ ასეთ მზედ?!“

პასუხს, პროტაგონისტის აზრით, ისევ „იმ ეპოქის სულში უნდა მივაკვლიოთ, რომელმაც შექმნა გარესჯა (*ტრანსლიტერაცია ავტორისეულია – ნ. კ.*), ზედაზენი, შიომღვიმე... თუ ოთხი ელემენტი ადამიანის გზის გასრულებაც არის და „სიმრგვლეც“, გამოდის, თვით მშვენიერებაა ეს ოთხი ელემენტი, „განსწორებით მდგომნი სიმრგვლესა შინა“... თუ მშვენიერის კატეგორიით შევძლებთ პროტესტის გამოხატვას, შევეთანადებით კიდეც დიდ წინაპრებს... მშვენიერი რთულთაგან ურთულესი გზის არჩევას... მწამს, ეს შესაძლებელია მხოლოდ საქართველოში“ [გოგუაძე 2005: 204].

პოსტმოდერნისტული რომანის პროტაგონისტის საფიქრალი ერთდროულად ზოგადსაკაცობრიოცაა და ეროვნულიც. რა იქნება უპრიანი ხვალის საქართველოსათვის – „მონდიალიზაციის ადრეული ყლორტები“ (ილიას სახისმეტყველებით, „მალყურძენა“) თუ – „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნეს“ – „შენ ხარ ვენახის“ მზიური მტევანი?!

მწერლის კონცეფციით, მზიურ გზაზე არც „ფსევდოპროფეტული პათოსი“ უნდა გამოირიცხოს („მკადრებელი ყოველთვის გამოჩნდება“). უშუალო და უშორეს წინაპართა ნაფიქრი პროტაგონისტის ფიქრად დაკრისტალდება. ჯერ კიდეც 1989 წელს ნოდი მაჭავარიანის მიერ თქმულს 1999 წელს ევროპა- და ამერიკამოვლილი პროტაგონისტი საკუთარ ფიქრად იქცევს, გაიაზრებს რა ჰაგიოგრაფიის ღვთაებრივ მეტაფორულობას. ყმაწვილკაცი აცნობიერებს, რომ იდეალი ასურელი მამების ბერული ყოფაა - ღვთაებრივი მაღლით, ყუჩი სინათლით განათებული, მაგრამ ეს რჩეულთა გზაა, მასისთვის შეუძლებელი და, პერსონაჟის გააზრებით, თუ ერი ქუჩაში გადის, ეს უნდა იყოს არა ბრბოს, არამედ „ერის გასვლა მზით.“

„მზედ“ უფროსთაობელი, რომლის სიტყვები ოთხმოცდაცხრაში „ცხოვლად“ დააჩნდა პროტაგონისტის სულს, მოიაზრებდა სულ(ისკვეთებას), რომელმაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „შექმნა გა-



რესჯა, შიომღვიმე, ზედაზენი: „მე არ მაინტერესებს, მონოფიზიტები იყვნენ ასურელი მამები თუ დიოფიზიტები, ანტიკური ფილოსოფიის პირველი შემომტანნი თუ მეასე, მათ ქართველობასაც შეველევ, თუ გნებავთ, მაგრამ ერთი რამ ვიცი უეჭველად – ისინი ჭეშმარიტ საქართველოზე მუშაობდნენ და, რაკი ოთხი ელემენტი ქმნის „სიმრგვლეს“ (*სრულყოფილებას, ჰარმონიას – ნ. კ.*), იოანემ ჰაერი იმსახურა, შიომ – ცეცხლი, ისემ კი წყლისა და მიწის ბუნება დაიმორჩილა... აზიზოსს სწამდა, რომ ღმერთმა ოთხი ელემენტით აღმართა კოსმოსი, იმავე მასალით ააგო მიკროკოსმოსი – ადამიანი, რომელიც ხატია და სიმბოლო მისი...“

პერსონაჟის მსოფლხედვით, ასურელ მამათა „ცხოვრებათა“ გააზრებისას უმნიშვნელოვანესად ეჩვენა „ინიციაციის რანგის სწორედ ოთხი ელემენტის ფლობით დადგენა – მეორედ შობის ნათლით თუ მითოსიდან მომდინარე სქემით – დაბადება-კვდომა, ჰადესში ჩასეირნება – მეორედ შობა პირდაპირ კავშირში უნდა იყოს ოთხ ელემენტთან“ [გოგუაძე მ., 2005: 208].

პოსტმოდერნიზმის ეპოქის ქართველი მწერალი გამოკვეთს დრამათაგან უმძაფრესს – „დამშლიან ჩემნი კავშირნი“ – დრამას ყოველი ინიციაციური გმირისა....

მწერალი თითქოს ქართული ხასიათის თაურფესვებსაც სწვდება....

ხაზგასმული შრე *მხოლოდ ერთი პლასტია* მაკა გოგუაძის პოსტმოდერნისტული რომანისა, რომელშიც უაღრესად საინტერესოდ გამოილანდა ქართული ჰაგიოგრაფიის კონცეპტუალური თხზულებების – ასურელი მამების „ცხოვრებათა“ კონცეპტუალურივე „საკითხავები“....

## ლიტერატურა

**ასურელ მამათა ცხოვრებანი**, ქართული პროზა, ტ. 3, თბილისი, 1987.

**გოგუაძე 2005** – მ. გოგუაძე, ერზაცი ისევ ხუმრობს, თბილისი.

**სირაძე 1992** – რ. სირაძე, ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა, წ.1, თბილისი.

Nana Kutsia

## **Characters of Hagiography in the Text of Postmodernism**

### Summary

The adoption of Christianity as a state religion in the fourth century accelerated the cultural development of Georgia, particularly the development of Georgian ecclesiastic and secular literature. Together with translations of outstanding writers of Christian world, there also appeared original works. Churches and monasteries became centres of learning.

The important works of Georgian hagiography – “lives” of St. Ioanne Zedazneli, Shio Mghvimeli, Davit Garejeli, Abibos Nekreseli reflect the refined style of the saints lives. The monasteries (Zedazeni, Shiomghvime, Gareji, Nekresi etc.), built by the saints, were the most prominent centres of culture in the Early Middle Ages.

We have studied reflection of the characters of hagiography in the text of Georgian postmodernism – the novel by Maka Gogvadze “Erzats” is Joking.” By the author the fathers from Siria (“Asureli mamebi”) made a valuable contribution to the Georgian culture. The Georgian people came to the end of the 20<sup>th</sup> century with outstanding cultural traditions and spiritual wealth.

**კითხვითი ნაცვალსახელი რომელი მსაზღვრელად**

სამეცნიერო ლიტერატურაში ვკითხულობთ: „წინადადების ერთ-ერთი არამთავარი წევრია განსაზღვრება, რომელიც ახლავს არსებით სახელს ან მასთან გათანაბრებული სიტყვით გადმოცემულ წევრს, იგი ახასიათებს ანუ განსაზღვრავს მას რაიმე ნიშნის მიხედვით. განსაზღვრება შეიძლება გადმოცემული იყოს – არსებითი სახელით, ზედსართავი სახელით, რიცხვითი სახელით, ნაცვალსახელით, მიმღობით, საწყისით“ [კვაჭაძე 1988: 158,159].

როგორც ცნობილია, განსაზღვრება ორგვარია: ატრიბუტული და სუბსტანტიური. „ატრიბუტულია განსაზღვრება, რომელიც გადმოცემულია ზედსართავი სახელით (ატრიბუტით) ან კიდევ სინტაქსურად მასთან გათანაბრებული სხვა მეტყველების ნაწილით“ [კვაჭაძე 1988: 159]. სუბსტანტიური განსაზღვრება კი გადმოიცემა „ნათესაობით ბრუნვაში მდგარი არსებითი სახელით ან ამავე მნიშვნელობით გამოყენებული სხვა მეტყველების ნაწილით“ [ფიქრიშვილი 1996: 143]. აღნიშნული ტიპის განსაზღვრება სემანტიკურად ნაირგვარია. ის შეიძლება გამოხატავდეს კუთვნილებას – „მეგობრის დედა“, მასალას – „რკინის მაგიდა“, დანიშნულებას – „დედის დღე“...

თანამედროვე ქართულში გაბატონებული წყობაა – ჯერ სუბსტანტიური მსაზღვრელი და შემდეგ საზღვრული (საზღვრული მართავს მსაზღვრელს ნათესაობით ბრუნვაში). ასეთი ნათესაობით-ბრუნვისფორმიანი შესიტყვეებია: „უნივერსიტეტის სტუდენტი“, „თეატრის მსახიობი“, „ინსტიტუტის პიარმენეჯერი“, „ბანკის ოპერატორი“, „სილამაზის კონკურსი“ და სხვა. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მსაზღვრელი ნათესაობითბრუნვისფორმიანია ნებისმიერი ბრუნვის ფორმით წარმოდგენილ საზღვრულთან.

სახ.	ინსტიტუტის პიარმენეჯერ-ი	თეატრის მსახიობ-ი
მოთხ.	ინსტიტუტის პიარმენეჯერ-მა	თეატრის მსახიობ-მა
მიც.	ინსტიტუტის პიარმენეჯერ-ს	თეატრის მსახიობ-ს
ნათ.	ინსტიტუტის პიარმენეჯერ-ის	თეატრის მსახიობ-ის
მოქმ.	ინსტიტუტის პიარმენეჯერ-ით	თეატრის მსახიობ-ით

ვით. ინსტიტუტის პიარმენეჯერად თეატრის მსახიობ-ად  
წოდ. ინსტიტუტის პიარმენეჯერ-ო თეატრის მსახიობ-ო

სახ. ბანკის ოპერატორ-ი  
მოთხ. ბანკის ოპერატორ-მა  
მიც. ბანკის ოპერატორ-ს  
ნათ. ბანკის ოპერატორ-ის  
მოქმ. ბანკის ოპერატორ-ით  
ვით. ბანკის ოპერატორ-ად  
წოდ. ბანკის ოპერატორ-ო

თანამედროვე ქართულში (როგორც ზეპირ, ისე წერით მეტყველებაში) ყურადღებას იქცევს ერთი კონკრეტული შემთხვევა, როცა ნათესაობითი ბრუნვის ფორმით წარმოდგენილ მსაზღვრელსა და მის შესაბამის საზღვრულს წინ უსწრებს კითხვითი ნაცვალსახელი რომელი. მაგ.: რომელი ინსტიტუტის პიარმენეჯერი, რომელი უნივერსიტეტის სტუდენტი, რომელი ბანკის ოპერატორი, რომელი თეატრის მსახიობი და სხვა.

ხშირად ერთმანეთის პარალელურად დასტურდება ზემოთ წარმოდგენილ მსაზღვრელთა ორი ვარიანტი, რომელიც კითხვა-პასუხზეა აგებული. მათ კითხვები დაესმით ორგვარად. ერთ შემთხვევაში რომელი სახელობითი ბრუნვის ნიშნითაა, ხოლო მეორე შემთხვევაში – იბრუნვის. მსგავსი კითხვა-პასუხი ხშირად ისმის და იწვევს გაურკვეველობას.

## I.

სახ. კითხვა: **რომელ-ი** უნივერსიტეტის სტუდენტი  
პასუხი: **თითოეული** უნივერსიტეტის სტუდენტი  
მოთ. კითხვა: **რომელ-ი** უნივერსიტეტის სტუდენტმა  
პასუხი: **თითოეული** უნივერსიტეტის სტუდენტმა  
მიც. კითხვა: **რომელ-ი** უნივერსიტეტის სტუდენტს  
პასუხი: **თითოეული** უნივერსიტეტის სტუდენტს  
ნათ. კითხვა: **რომელ-ი** უნივერსიტეტის სტუდენტის  
პასუხი: **თითოეული** უნივერსიტეტის სტუდენტის  
მოქმ. კითხვა: **რომელ-ი** უნივერსიტეტის სტუდენტით  
პასუხი: **თითოეული** უნივერსიტეტის სტუდენტით  
ვით. კითხვა: **რომელ-ი** უნივერსიტეტის სტუდენტად

პასუხი: **თითოეული** უნივერსიტეტის სტუდენტად

წოდ.

---

II.

- სახ. კითხვა: **რომელ-ი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერი  
პასუხი: **არცერთ-ი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერი
- მოთ. კითხვა: **რომელ-მა** ინსტიტუტის პიარმენეჯერმა  
პასუხი: **არცერთმა** ინსტიტუტის პიარმენეჯერმა
- მიც. კითხვა: **რომელ** ინსტიტუტის პიარმენეჯერს  
პასუხი: **არცერთ** ინსტიტუტის პიარმენეჯერს
- ნათ. კითხვა: **რომელ-ი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერის  
პასუხი: **არცერთ-ი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერის
- მოქმ. კითხვა: **რომელ-ი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერით  
პასუხი: **არცერთ-ი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერით
- ვით. კითხვა: **რომელ** ინსტიტუტის პიარმენეჯერად  
პასუხი: **არცერთ** ინსტიტუტის პიარმენეჯერად

წოდ.

---

ასეთ შემთხვევებში, ბუნებრივია, დაისმის კითხვა, რომელია მართებული ვარიანტი?

„გარკვეული წევრის ადგილს სინტაქსურ კონსტრუქციაში, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია აღნიშნული, რამდენიმე ფაქტორი განსაზღვრავს:

1. წინადადების წევრის განსაზღვრული როლი (წონა) კონსტრუქციაში;
2. სინტაქსურ წყვილთა ბუნებრივი თანამიმდევრობა;
3. წინადადების რიტმიკულ-მელოდიკური სტრუქტურა;
4. კონკრეტული სტილისტიკური ამოცანა (ნეიტრალური თუ მარკირებული)“ [არაბული 2004: 179]. ზემოთქმული გასათვალისწინებელი და აუცილებელი პირობაა წინადადების (ფრაზის) აგებაზე მუშაობისას.

თუ კითხვითი ნაცვალსახელი **რომელი** მიემართება „ინსტიტუტს“ და „პიარმენეჯერს“, რა თქმა უნდა, ის სახელობითი ბრუნვის ნიშნით წარმოგვიდგება ყველა ბრუნვაში.

**სახ. კითხვა: რომელ-ი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერი? / **რომელ-ი** უნივერსიტეტის სტუდენტი?

*პასუხი:* **არცერთი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერი / თითოეული უნივერსიტეტის სტუდენტი.

**მოთხ.** *კითხვა:* **რომელი-ი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერმა? / **რომელი-ი** უნივერსიტეტის სტუდენტმა?

*პასუხი:* **არცერთი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერმა / თითოეული უნივერსიტეტის სტუდენტმა

**მიც.** *კითხვა:* **რომელი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერს? / **რომელი** უნივერსიტეტის სტუდენტს?

*პასუხი:* **არცერთი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერს / **არცერთი** უნივერსიტეტის სტუდენტს

**ნათ.** *კითხვა:* **რომელი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერის? / **რომელი** უნივერსიტეტის სტუდენტის?

*პასუხი:* **არცერთი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერის / **არცერთი** უნივერსიტეტის სტუდენტის...

იმ შემთხვევაში, თუ კითხვითი ნაცვალსახელი **რომელი** „პიარმენეჯერს“ და „სტუდენტს“ მიემართება, ბუნებრივია, იგი უნდა წარმოვადგინოთ ნათესაობითი ბრუნვის ფორმით გამოხატული მსაზღვრელის შემდეგ.

**სახ.** *კითხვა:* ინსტიტუტის **რომელი** პიარმენეჯერი? უნივერსიტეტის **რომელი** სტუდენტი? [და არა: **რომელი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერი / **რომელი** უნივერსიტეტის სტუდენტი].

*პასუხი:* ინსტიტუტის **არცერთი** პიარმენეჯერი / უნივერსიტეტის **თითოეული** სტუდენტი [და არა: **არცერთი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერი / **თითოეული** უნივერსიტეტის სტუდენტი].

**მოთხ.** *კითხვა:* ინსტიტუტის **რომელმა** პიარმენეჯერმა? უნივერსიტეტის **რომელმა** სტუდენტმა? [და არა: **რომელმა** ინსტიტუტის პიარმენეჯერმა / **რომელმა** უნივერსიტეტის სტუდენტმა].

*პასუხი:* ინსტიტუტის **არცერთმა** პიარმენეჯერმა / უნივერსიტეტის **თითოეულმა** სტუდენტმა [და არა: **არცერთმა** ინსტიტუტის პიარმენეჯერმა / **თითოეულმა** უნივერსიტეტის სტუდენტმა];

**მიც.** *კითხვა:* ინსტიტუტის **რომელ** პიარმენეჯერს? უნივერსიტეტის **რომელ** სტუდენტს? [და არა: **რომელ** ინსტიტუტის პიარმენეჯერს / **რომელ** უნივერსიტეტის სტუდენტს].

*პასუხი:* ინსტიტუტის **არცერთ** პიარმენეჯერს / უნივერსიტეტის **თითოეულ** სტუდენტს [და არა: **არცერთ** ინსტიტუტის პიარმენეჯერს / **თითოეულ** უნივერსიტეტის სტუდენტს] და ა. შ.

**ნათ.** კითხვა: ინსტიტუტის რომელი პიარმენეჯერის? უნივერსიტეტის რომელი სტუდენტის? [და არა: რომელი ინსტიტუტის პიარმენეჯერის/ რომელი უნივერსიტეტის სტუდენტის]

*პასუხი:* ინსტიტუტის **არცერთი** პიარმენეჯერის / უნივერსიტეტის **თითოეული** სტუდენტის [და არა: **არცერთი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერის / **თითოეული** უნივერსიტეტის სტუდენტის]...

შესაბამისად, ერთანეთისაგან უნდა გაიმიჯნოს ორი ვარიანტი:

1. როცა **რომელი** პიარმენეჯერის მსაზღვრელია:

- სახ. ინსტიტუტის **რომელ-ი** პიარმენეჯერი / ინსტიტუტის **არცერთი** პიარმენეჯერი
- მოთხრ. ინსტიტუტის **რომელ-მა** პიარმენეჯერმა / ინსტიტუტის **არცერთმა** პიარმენეჯერმა
- მიც. ინსტიტუტის **რომელ** პიარმენეჯერს / ინსტიტუტის **არცერთ** პიარმენეჯერს
- ნათ. ინსტიტუტის **რომელი** პიარმენეჯერის / ინსტიტუტის **არცერთი** პიარმენეჯერის
- მოქმ. ინსტიტუტის **რომელ-ი** პიარმენეჯერით / ინსტიტუტის **არცერთი** პიარმენეჯერით
- ვით. ინსტიტუტის **რომელ** პიარმენეჯერად / ინსტიტუტის **არცერთ** პიარმენეჯერად
- წოდ. \_\_\_\_\_

2. როცა **რომელი** ინსტიტუტის მსაზღვრელია:

- სახ. **რომელი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერი / **არცერთი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერი
- მოთხრ. **რომელი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერმა / **არცერთი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერმა
- მიც. **რომელი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერს / **არცერთი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერს
- ნათ. **რომელი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერის / **არცერთი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერის

მოქმ. **რომელი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერით /  
**არცერთი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერით  
ვით. **რომელი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერად /  
**არცერთი** ინსტიტუტის პიარმენეჯერად  
წოდ.

---

როგორც ზემოთ წარმოდგენილმა მაგალითებმა გვიჩვენა, ქართულში საკმაოდ ხშირად იჩენს თავს სიტყვათგანლაგების პრობლემა. აღნიშნული სახის დარღვევები სხვადასხვა საზოგადოებრივი წრის ზეპირ მეტყველებაში (პრესასა თუ რადიო-ტელევიზიაში), არცთუ ისე იშვიათად დასტურდება. ასეთ შემთხვევებში ცალ-ცალკე უნდა იქნეს გათვალისწინებული სიტყვათა რიგი სხვადასხვა ტიპისა თუ სახეობის წინადადებაში, რათა დასახელებულ კონსტრუქციებში თავიდან ავიცილოთ ორაზროვნება.

### ლიტერატურა

- არაბული 2004** – ავთ. არაბული, ქართული მეტყველების კულტურა, თბილისი.
- აფრიდონიძე 1986** – შ. აფრიდონიძე, სიტყვათგანლაგება ახალ ქართულში, თბილისი.
- კვაჭაძე 1988** – ლ. კვაჭაძე, თანამედროვე ქართული ენის სინტაქსი, თბილისი.
- შანიძე 1973** – ა. შანიძე, ქართული ენის გრამატიკის საფუძვლები, თბილისი.



## The Interrogative Pronoun *romeli* “which” as a Modifier

### Summary

The paper discusses one specific case in modern Georgian, namely, the case when the interrogative pronoun *romeli* “which” precedes the modifier in the genitive case and the head word, e.g., *romeli* institutis piarmenejeri “the PR manager of which institute”, *romeli* universitetis studenti “the student of which university”, *romeli* bankis operatori “the operator of which bank”, etc. The two variants of the above-mentioned modifier, which are based on questions and answers, are attested side by side very often. In one case, *romeli* is not declined (Nominative: – *romel-i* universitetis studenti? “The student of which university?” – titoeuli universitetis studenti “The students of each university”; Instrumental: – *romel-i* universitetis studentma? – titoeuli universitetis studentma; Genitive: – *romel-i* universitetis students? – titoeuli universitetis students), while in the second case, it is declined (Nominative: – *romel-i* institutis piarmenejeri? “The PR manager of which institute?” – artsert-i institutis piarmenejeri “The PR managers of none of the institutes”; Instrumental: – *romel-ma* institutis piarmenejerma? – artsertma institutis piarmenejerma; Genitive: *romel* institutis piarmenejers? artsert institutis piarmenejers) .

The paper analyzes relevant texts from the modern Georgian language and presents cases of the correct use of the interrogative pronoun *romeli* “which”.

## საბა მეტრეველი

### **რეჟისორობიდან ლირიკის თეატრამდე – გ. ტაბიძის ბიოგრაფიის ზოგიერთი დეტალი**

არსებობს რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის ერთი უაღრესად საინტერესო მოგონება, რომლის მიხედვითაც ერთხელ: „გალაკტიონს ანკეტა შეუვსია და კითხვაზე „თქვენი პროფესია“ დაუწერია: „რეჟისორი“. ამ პასუხმა გამოაცა, მაგრამ შესანიშნავმა პიროვნებამ **საშა მიქელაძემ ამიხსნა, გალაკტიონი მოსკოვში მჩედელოვის თეატრალურ სტუდიაში სწავლობდაო**“ [ლორთქიფანიძე 2009: 145].

უნდა განვმარტოთ, რომ მჩედელოვი, იგივე ვახტანგ მჭედლიშვილი, რუსეთში მოღვაწე ქართველ რეჟისორთა შორის სრულიად გამორჩეული ფიგურა იყო. ის მოსკოვში ფილოლოგიის ფაკულტეტზე აპირებდა სწავლის გაგრძელებას, მაგრამ თეატრის სიყვარულმა სძლია. მისი გატაცების შესახებ ინფორმირებული ყოფილა დავით კლდიაშვილი, რომელსაც სარეკომენდაციო წერილით გაუგზავნია ა. სუმბათაშვილთან. „ალექსანდრე ივანეს ძემ არაჩვეულებრივი გულთბილობა და ალერსიანობა გამოიჩინა და შემდეგში, ჩემი მოსკოვური ცხოვრების დასაწყისში, ყოველმხრივ მიწყობდა ხელს“ [მჭედლიშვილი 1976: 49] – წერს ვ. მჭედლიშვილი თავის დღიურში. ცოტა ხანში ალ. სუმბათაშვილ-იუჟინის დახმარებით მსახიობად მიიღეს მცირე თეატრში უსიტყვო როლების შემსრულებლად. ამავე დროს ის მოსკოვის სამხატვრო თეატრთან არსებული სარეჟისორო კურსების მსმენელი გახდა და 1905 წლიდან, კურსების დამთავრების შემდეგ, მუშაობა დაიწყო სამხატვრო თეატრში ჯერ რეჟისორის თანაშემწედ, ხოლო შემდეგ – რეჟისორად. 1907 წ. სამხატვრო თეატრის ახალგაზრდული ძალებით მან დადგა ა. ჩეხოვის „თოლიას“ პირველი მოქმედება, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად. ვ. მჭედლიშვილი კ. სტანისლავსკის მოწაფე იყო და მისი სისტემით ასწავლიდა მსახიობის ოსტატობას დრამატული ხელოვნების სკოლებში. მან მრავალი თვალსაჩინო მსახიობი თუ რეჟისორი აღუზარდა რუსულ სცენას (*ნ. ხმელიოვი, ა. ბატალოვი, ა. ტარასოვა, მ. კედროვი, მ. იანშინი, მ. პრუდკინი, ი. სუდაკოვი, ო. ანდროვსკაია, კ. ელანსკაია*); მოსკოვში დააარსა სამი სტუდია, რომელთაგან ყველა-

ზე მნიშვნელოვანი სამხატვრო თეატრის მეორე სტუდია იყო, რომელიც 1916 წ. გაფორმდა ზინაიდა გიპიუსის პიესით „მწვანე რგოლი“. ვახტანგ მჭედლიშვილის სახელთანაა დაკავშირებული აგრეთვე თეატრალური აღზრდის მეორე კერა – იმპროვიზაციის სტუდია 1921 წლის შემოდგომაზე, ხოლო მის მიერ დაარსებულმა ქართულმა დრამატულმა სტუდიამ მუშაობა 1923 წ. 8 ოქტომბერს დაიწყო. როცა ის თავის მესამე, უკვე ქართული სტუდიას აარსებდა, გამოცდები თბილისში ჩაატარა და მოსკოვში წასაყვანად შეარჩია ელენე ციხის-თავი, ნიკოლოზ გომიაშვილი, გიორგი ჟურული, შალვა სოსლანი, გიორგი ბახტაძე, ალექსანდრე (საშა) მიქელაძე და გრიგოლ სულიაშვილი. სიაში შეტანილი იყვნენ თავისუფალი მსმენელები: ს. გომიაშვილი, ვ. ანდროსოვა და ა. ჭუმბურიძე. შემდეგ მოსკოვში მათ შეუერთდნენ: შოთა აღსაბაძე, გიორგი ბახტაძე, იოსებ თუმანიშვილი, ტიტე შარაშიძე, მილიტა ზურმუხტაშვილი, თამარ თვალაშვილი, მედეა ქორელი, გიორგი როსება, გიორგი ჯავაშვილი. დებულების მიხედვით, სტუდია ამზადებდა მსახიობებს, მომღერლებს, რეჟისორებს, მხატვრებსა და თეატრალურ პედაგოგებს [უფრო ვრცლად იხ.: ჯავაშვილი 1964: 33-37; იაკაშვილი 1973: 82-87; ლაშხია 1974: 48-54].

ბუნებრივია, დაისმის შეკითხვა, ამ სამი სტუდიიდან რომელში სწავლობდა გალაკტიონი. პირი, რომელმაც გიგა ლორთქიფანიძეს ინფორმაცია მიაწოდა, გალაკტიონი მჩედლოვის სტუდიაში სწავლობდაო, იყო ზემოხსენებული საშა (ალექსანდრე) მიქელაძე, თავად ვ. მჭედლიშვილის მიერ შერჩეული მოსკოვის ქართული დრამატული სტუდიისათვის. ამიტომ, მისი ნათქვამი არ შეიძლება იყოს შემთხვევითი და არასანდო (*საშა მიქელაძე ჯერ თბილისის მუშა-ახალგაზრდობის თეატრს ხელმძღვანელობდა, შემდეგ ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის თეატრის რეჟისორი იყო, ბოლოს კი თეატრალური ინსტიტუტში ასწავლიდა მსახიობის ოსტატობას*). როგორც ჩანს, მას ეს ინფორმაცია თავად მჭედლიშვილისგან ჰქონდა.

არანაირი დოკუმენტით არ დასტურდება, რომ, გალაკტიონმა მოსკოვის სცენისმოყვარეთა ხუთთვიანი სარეჟისორო კურსების გარდა (1918 წ.), უფრო ადრე ან შემდეგ კიდევ სადმე მიიღო სახელოვნებო განათლება. მხოლოდ ერთხელ გალაკტიონის 25-ტომიან პირად არქივში, კერძოდ, 23-ე ავტობიოგრაფიაში, გვხვდება ჩანაწერი, რომ ის სწავლობდა „**მოსკოვის დრამ. კურსებზე**“ [ტაბიძე სგ, წ. XXIII, 2008: 497]. ჩვენთვის ცნობილია ვ. მჭედლიშვილის ქართული

დრამატული კურსების ყველა წარმომადგენელი. თანაც, არსებობს ამ სტუდიადამთავრებულთა მოგონებანიც და არსად არავინ არ აღნიშნავს, რომ გალაკტიონი ქართულ სტუდიაში სწავლობდა. ეს სტუდია მალე დაიხურა თავად ვ. მჭედლიშვილის მოულოდნელი გარდაცვალების გამო 1924 წ. იმპროვიზაციის სტუდია 1921 წ. დაარსდა და მასში გალაკტიონი ვერ მიიღებდა მონაწილეობას თავისი სპეციფიკის გამო (*მსახიობი თავად იყო დრამატურგი, რეჟისორი და შემსრულებელი. პიესა პირდაპირ სცენაზე იდგმებოდა და არ მეორდება*), თანაც ეს სტუდია რეჟისორებს არ ამზადებდა. რჩება ერთადერთი ვარიანტი: 1916 წ. დაარსებულ პირველ სტუდიასთან გალაკტიონის კავშირისა.

გალაკტიონი 1916 წ. პირველად ეწვია მოსკოვის სამხატვრო თეატრს და, როგორც ზემოთ აღინიშნა, მოხიბლული და სრულიად აღფრთოვანებული იყო იმ შემოქმედებითი ხარისხითა და მაღალი თეატრალური კულტურით, რომელიც მას აქ დახვდა. მხოლოდ ამის შემდეგ ჩნდება მის დღიურებში სურვილი სარეჟისორო განათლების მიღებისა, მანამდე კი შანიავსკის უნივერსიტეტი ჰქონდა მიზანში ამოღებული. რადგან სწორედ ამავე პერიოდში, 1916 წ., ვ. მჭედლიშვილმა დააარსა თავისი სტუდია, **შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ გალაკტიონმა მოისურვა და დაესწრო მეცადინეობებს**, თუმცა ეს მაინც ჩვენს ფრთხილ ვარაუდად რჩება, რადგან პოეტის დღიურებსა და ჩანაწერებში არსად არ მოიხსენიება მჭედლოვის სტუდია (ის მხოლოდ „დრამ. კურსებს“ ახსენებს), არც – ვახტანგ მჭედლიშვილს. ასევე, ვახტანგ მჭედლიშვილზე გამოქვეყნებულ წერილებსა და მოგონებებში არსად ვიგურობს გალაკტიონის სახელი. ვახტანგ მჭედლიშვილზე წერდა ტიცინი ტაბიძე [ტაბიძე 1957: 182-184], მსგავს ფაქტს არც ის ახსენებს. უფრო მეტიც, 1965 წ. გ. ჯავაშვილმა გამოსცა წიგნი „ვახტანგ მჭედლიშვილი“, რომელშიც გალაკტიონი ნახსენებიც კი არ არის. არადა გალაკტიონი არ იყო ჩვეულებრივი მოკვდავი, რომ მისი ხსენება ვახტანგ მჭედლიშვილის სტუდენტისა თუ მსმენელის კონტექსტში სულერთი ყოფილიყო. შესაძლოა, ეს ინფორმაცია ზეპირი გზით ვრცელდებოდა, რადგან გალაკტიონი მხოლოდ მსმენელი იყო და ისიც მცირე ხნით. ასე რომ, საშა მიქელაძის ცნობას, გალაკტიონი მჭედლოვის თეატრალურ სტუდიაში სწავლობდაო, ვერც უარყოფთ და ვერც დავადასტურებთ. ფაქტი კი ერთია, 1918 წელს გალაკტიონმა ნამდვილად დაამთავრა მოსკოვის სცენისმოყვარეთა ლიგის ხუთთვიანი სარეჟისორო კურსები. სამწუხაროდ, სპე-

ციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში ეს თარიღი არასწორადაა მითითებული: „გალაკტიონ ტაბიძეს მოსკოვში ჰქონდა დამთავრებული სარეჟისორო კურსები (1928)“ [კვიციანი 1990: 67]. 1918 წლის ნაცვლად 1928 წლის მითითებას კორექტურად ჩავთვლიდით, მაგრამ ცნობილი თეატრმცოდნე იმავს ინერციით იმეორებს ყველა გამოცემაში: 1973 წ. ჟურნ. „მნათობში“ (N1) გამოქვეყნებულ წერილში „გალაკტიონ ტაბიძის თეატრალური სამყარო“ (გვ. 172); წიგნში „რუსთაველიდან გალაკტიონამდე“, 1983, გვ. 258 და სულ ბოლოს, 2020 წ. გამოსულ ქრესტომათიაში „რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა“ – გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის რეცეფცია ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში (1910-2010), წიგნი II, გვ. 153.

გალაკტიონი იყო ერთადერთი ქართველი პოეტი, რომელმაც 1918 წ. 25 ივნისს დაამთავრა მოსკოვის სცენისმოყვარეთა ლიგის მიერ დაარსებული პირველი ხუთთვიანი სარეჟისორო (საინსტრუქტორო) კურსები და **მიიღო მოწმობა №021373-2**, დადასტურებული მასწავლებელთა ხელმოწერებითა და ლიგის გამგეობის ბეჭდით დამოწმებული.

რა ვიცი მოსკოვის სასცენო ხელოვნების მოყვარულთა ლიგის შესახებ: ასეთი სახელწოდების ლიგა 1915 წ. ჩამოყალიბებულა, რომელიც აერთიანებდა სამოყვარულო წრეებს მათი მხატვრული დონის ამაღლების მიზნით. ლიგას ჰქონდა სამწლიანი კურსები. უფრო ადრე, 1897 წლიდან არსებობდა „მოსკოვის საშემსრულებლო ხელოვნების მოყვარულთა წრე“, რომელიც გახდა მოსკოვის სასცენო ხელოვნების მოყვარულთა ლიგის ნაწილი.

სასცენო ხელოვნების მოყვარულთა მოსკოვის ლიგამ გააერთიანა სხვადასხვა სამოყვარულო წრეები, დაისახა მათი მხატვრული დონის ამაღლების ამოცანა და ამისათვის ჩამოაყალიბა კურსები, მათ შორის მოსკოვის პირველი სარეჟისორო (საინსტრუქტორო).

თეატრალური ხელოვნების მოყვარულთა წრის ხელმძღვანელობა ევალებოდა საბჭოს, რომლის თავმჯდომარე 1915-1917 წლებში იყო ვ. ა. ფილიპოვი, რომელიც გალაკტიონს უკითხავდა თეატრის ისტორიას და, რომლის ხელმოწერაც ამშვენებს მოწმობას. გალაკტიონთან ერთად ამ კურსებს ამთავრებს ოლია ოკუჯავაც [ოკუჯავა 1987: 8].

ჯერ კიდევ 1916 წ. მოსკოვში ოლია ოკუჯავასთან ერთად სასწავლებლად ჩასული გალაკტიონი გატაცებულია სასცენო ხელოვნ-

ნებით და შესაძლებლობას არ უშვებს, ნახოს თეატრალური სამყაროს დიდი საოცრება – მოსკოვის სამხატვრო თეატრი.

*მოსკოვის სამხატვრო თეატრი (Московский Художественный академический театр, МХАТ) დაარსდა 1898 წ. კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ. რუსეთის პირველი რევოლუციის წინა ტურბულენტურ პერიოდში დაბადებულმა ამ თეატრმა სწრაფად მოიპოვა დემოკრატიული წრეების სიყვარული. მისმა დამფუძნებლებმა შემოქმედებითად გამოიყენეს თავიანთი ესთეტიკური და ეთიკური იდეები, ფაქტობრივად, დაიწყო რეჟისურის თეატრის აღმავლობა, გამოსახულების, სასცენო ანსამბლის, სპექტაკლის იდეოლოგიური და მხატვრული მთლიანობის ღრმა ფსიქოლოგიური გამჟღავნების ინოვაციური პრინციპების ხორცშესხმა. გალაკტიონი სამხატვრო თეატრს ჩეხოვის თეატრსაც უწოდებს, რადგან ამ თეატრისთვის გადამწყვეტი გახდა ა. ჩეხოვის პიესების მიხედვით დადგმული სპექტაკლები: თოლია, 1898; ძია ვანია, 1899; სამი და, 1901; ალუბლის ბაღი, 1904 წ.*

როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, პოეტი ვერ ფარავს თავის აღფრთოვანებას და ძმას, ახესალომს, სწერს: „ვიყავი სამხატვრო თეატრში (ჩეხოვის თეატრი)! ვნახე იქაური საუკეთესო მსახიობი ქალი კნიპერი (ჩეხოვის ცოლი). უკეთეს თეატრს ვერ ნახავს კაცის თვალი. არსად ისე მხატვრულად და მომხიბვლელად არ დგამენ პიესებს – როგორც აქ“ [ტაბიძე 2000: 423].

ეს იყო 1916 წელი. არ გამოვრიცხავთ, რომ სწორედ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მიღებული დიდი შთაბეჭდილება გახდა მიზეზი/ბიძგი იმისა, რომ გალაკტიონს დაეწყო ფიქრი სარეჟისორო კარიერაზე.

უკვე 1917 წ. დეკემბერში მოსკოვში დაბრუნებული გადამწყვეტს, რომ სწავლა დაიწყო მოსკოვის სასცენო ხელოვნების მოყვარულთა ლიგის მიერ დაარსებულ პირველ სარეჟისორო ხუთთვიან კურსებზე. აქ ის დაეწაფა რეჟისორის პროფესიას, გაეცნო სასცენო ხელოვნების სპეციფიკას. ამისათვის მას მოუწია სპეციალური საგნების მოსმენა, კერძოდ:

- რეჟისურა – რეჟისორ ნიკოლოზ აკსაგორსკის კლასი;
- სცენის მოწყობა და არქიტექტურა, ყოფისა და ჩაცმულობის სტილის ისტორია – მხატვარ ევგენი კამზოლკინის კლასი;

- გრიმის თეორია და პრაქტიკა – სახელმწიფო თეატრის მსახიობის დ. ვ. გარინ-ვინდინგის კლასი;
- თეატრის ისტორია – ვლადიმერ ალექსანდრეს ძე ფილიპოვის კლასი;
- გამომეტყველებითი კითხვისა და დიქციის ხელოვნება – მსახიობ ო. რახმანინოვას კლასი;
- სახალხო თეატრების ორგანიზება – ვ. ი. ჩეტირკინის კლასი.

ნოდარ ტაბიძე ასე აფასებს ამ მოვლენას: „რაც მთავარია, სარეჟისორო კურსებზე ჩაირიცხა. გულმოდგინედაც მეცადინეობს. მართალია, აქ იკითხება დისციპლინები რეჟისურიდან დაწყებული გრიმის თეორიით და პრაქტიკით დამთავრებული, მაგრამ პროგრამები სავმოდ შეკვეცილია. ერთსემესტრიანი კურსები, არსებითად, თეატრალური ხელოვნების მხოლოდ საფუძვლების ცოდნას აწვდის მსმენელებს. გალაკტიონი კმაყოფილია. ბოლოს და ბოლოს, რამდენადმე მაინც ისრულებს წადილს. **ხანდაზმული მგოსანი ტკბილად იგონებდა ამ სასწავლებლის ამბებს და თვალისჩინივით უფრთხილდებოდა კურსების დამთავრების მოწმობას**“ [ტაბიძე 2000: 435].

შეგვიძლია გადაჭრით ვთქვათ: 1918 წ. გალაკტიონმა სწავლა დაიწყო მოსკოვის სასცენო ხელოვნების მოყვარულთა ლიგის მიერ დაარსებულ პირველ სარეჟისორო ხუთთვიან კურსებზე და მიიღო ამავე კურსებზე დადგენილი საგნების მოსმენის მოწმობაც.

სარეჟისორო განათლების შესახებ საარქივო მასალებში (გალაკტიონის სამი ავტობიოგრაფიის მიხედვით) ასეთი ინფორმაცია დასტურდება:

ავტობიოგრაფია 7 – „ვამთავრებ **სარეჟისორო ინსტიტუტს საუკეთესო ატესტატით**“ [ტაბიძე 2008: 459].

ავტობიოგრაფია 21 – „გალაკტიონი **მოსკოვის რეჟისორებისაგან იღებს ატესტატს** რეჟისორობისას“ [ტაბიძე სგ, წ. XXIII, 2008: 480].

ავტობიოგრაფია 22 – ამავე დროს პოეტი გატაცებულია თეატრალური სამუშაოებით. **ამთავრებს სარეჟისორო ინსტიტუტს**, იღებს ატესტატს საუკეთესო რეჟისორისას [ტაბიძე სგ, წ. XXIII, 2008: 21].

ავტობიოგრაფია 23 – სწავლობდა ტობანიერის პირველდაწყებით სკოლაში, ქუთაისის სას. სასწავლებელში, თბ. სას. სემინარიასა და მოსკოვის შანიავსკის უნივერსიტეტში, აგრეთვე მოსკოვის დრამ. კურსებზე და **სარეჟისორო ინსტიტუტში** [ტაბიძე სგ, წ. XXIII, 2008: 497].

არადა არ ყოფილა არც ინსტიტუტი და არც ატესტატი. გ. ტაბიძეს არ ჰქონია თეატრალური რეჟისორის დიპლომი (მოსკოვის სასცენო ხელოვნების მოყვარულთა ლიგის მიერ დაარსებული კურსები იძლეოდა მოწმობას) და არც ის კურსები იყო ექსტეზიანი. ამდენად, მსჯელობა, თითქოს გალაკტიონს „ეგდო თავისთვის უქმად მაგიდის უჯრაში რეჟისორის დიპლომი, ღვთისგანაც და კაცისგანაც მივიწყებული... დიპლომი ეგდო მაგიდაზე, დიპლომი ეგდო [ჩხეიძე 2012: 5] მხოლოდ ფაქტის რომანტიზაციად შეიძლება მივიჩნიოთ. არადეფორმირებული რეალობა არის მხოლოდ მოსკოვის სცენისმოყვარეთა ლიგის მიერ დაარსებული პირველი სარეჟისორო 5-თვიანი კურსები და მისი მოწმობა. როგორც ვხედავთ, პოეტი 3 ავტობიოგრაფიაში სარეჟისორო ინსტიტუტს ახსენებს (სარეჟისორო ფაკულტეტი მოსკოვში 1924 წლამდე არ დაარსებულა, არაფერს ვამბობთ არარსებული სარეჟისორო ინსტიტუტის შესახებ). ეს ფაქტი შეგვიძლია მივიღოთ, როგორც დიდი პოეტის გამონაგონი ან მისეული ვარიაცია მოსკოვის სცენისმოყვარეთა ლიგის მიერ დაარსებული პირველი სარეჟისორო ხუთთვიანი კურსების სახელწოდებისა.

გალაკტიონმა მაინც სარეჟისორო განათლება აირჩია და არა – სამსახიობო. ჩემი აზრით, ამის მიზეზი ის პირველი მარცხია, რომელიც განიცადა პროფესიულ სცენაზე გამოსვლისას და რომელიც უკავშირდება ლექსის კითხვას. თავად ამ ფაქტს პოეტი ასე იგონებს [1914 წლის სექტემბერი]:

*„არასდროს არ დამავიწყდება სალიტერატურო საღამო, რომელშიდაც პირველად გამოვდიოდი. ხუმრობა იყო? სცენაზე ლექსი უნდა წამეკითხა!*

*დილიდანვე რაღაც საშინელების გრძნობამ შემიპყრო... შიშმა სრულიად დამიმონა...*

*ერთიც ვნახოთ, დამავიწყდა ლექსი! მაშინ?.. საზოგადოება დაინტერესებულია „ახალგაზრდა [მგოსნებით] მგოსნით“, იგი გაფაციცებით თვალ-ყურს გადავენებს, მაგრამ იგი სრულიადაც არ შესწუხდება, თუ შენ ლექსი დაგავიწყდა და შუა ადგილას გაყინდი.. რომელიმე დაურიდებელი პირი შემდეგ საყვედურით გეტყვის:*

*– Публика страдала из-за вас!*

*მე ძალზე გავიზეპირე ლექსი..*

*ამ დღეს სალიტერატურო საღამოში მონაწილეობას იღებდენ: აკაკი, პეტრე გელეიშვილი, პ. ცახელი, ვ. რუხაძე, იასონ ნიკოლაიშვილი, ვარლამ რუხაძე. იყვნენ სხვებიც.. საღამო[ზე] გელეიშვილის*



ლექციით დაიწყო... ლექციის შემდეგ აკაკიმ თავისი კლასიკური ლექსები წაიკითხა. აკაკის შემდეგ კი ჩემი რიგი იყო.

მე დავიწყე, მაგრამ ხმა მიკანკალედა. უცრად აკაკის დაჟინებული შემოხედვა ვიგრძენი... აკაკი მიცქეროდა და...

ლექსი დამავიწყდა, უნდა გავჩერებულიყავი...

ცივმა ოფლმა დამასხა..

ბედათ იმ რითმაზე, რომელზედაც გავჩერდი, მომაგონდა სრულიად ახალი რითმა, ექსპრომტათ, ავადმყოფური თავგანწირულებით ვეძნინდი ახალ სიტყვებს, ახალ აზრებს, რომლებშიდაც საერთოდ არა იყო რა, მაგრამ მე მსურდა სიტყვების [მუსიკით] კორიანტელით ამეხვია თვალი მაყურებლებისთვის. ცდა საუკეთესოდ დავკვირვებინა. არც ერთს დამსწრეს არ შეუტყვია და არ უგრძვნია ჩემი კრიტიკული მდგომარეობა.

სალამო გათავდა. **მე დავიფიცე, რომ ამ დღიდან სალიტერატურო საღამოში არ გამოვალ.**

„რა სიბრძევეა, უკითხო ხალხს ლექსები. თუ ასე ძალიანაა სურთ – იკითხოთ გაზეთებში...“ – ვფიქრობდი მე“ [ტაბიძე სგ, წ. XXIII, 2008: 120-121].

სარეჟისორო კურსებზე სწავლა, რა თქმა უნდა, აუცილებლად მოითხოვდა სპექტაკლის დადგმას. ჩვენთვის უცნობია, თავად გალაკტიონმა შეარჩია პიესა თუ განაწილებით ერგო, მაგრამ მე-7 ავტობიოგრაფიიდან ირკვევა, რომ მას დაუდგამს ა. ოსტროვსკის პიესა „ტყე“: **„გამთავრებ სარეჟისორო ინსტიტუტს საუკეთესო ატესტატით. ვდგამ ოსტროვსკის პიესას „ტყე“-ს“** [ტაბიძე სგ, წ. XXIII, 2008: 459].

არავინ იცის, როგორი იყო გალაკტიონისეული ექსპლიკაცია ოსტროვსკის „ტყისა“, დრამატურგიული პირველწყაროს მისეული ანალიზი, პიესის ზემოცანისა და როლების გამჭოლ მოქმედებათა განსაზღვრა; ისიც უცნობია, როგორ დაყო პიესა სარეჟისორო მონაკვეთებად; როგორ განსაზღვრა მოვლენათა რიგი და მოქმედ პირთა ამოცანები. კიდევ უფრო მეტ ინტერესს აღძრავს მისი მუშაობა მსახიობებთან, სადადგმო კოლექტივთან, რანაირად წარმართა ჯერ სამაგიდო რეპეტიციები და მერე როგორ გადაინაცვლა სცენაზე... რა თქმა უნდა, მთელი პიესის დადგმა მას არ მოეთხოვებოდა, მაგრამ არ ვიცით, რომელი მოქმედება შეარჩია, როგორ დასვა აქცენტები (თუნდაც აქსიუმასა და პეტრეს სიყვარულში ან როგორი იყო ურთიერთობა ღარიბ პროვინციულ მსახიობ გენადი ნესჩასტლიევისა და

გაიძვერა გურმიქსკაიასი), როგორ გამოკვეთა მთავარი კონცეფცია; როგორი იყო მისი სპექტაკლის სცენოგრაფია, გამოიყენა თუ არა მუსიკა და, კერძოდ, როგორი/რომელი? – სამწუხაროდ, არაფერზე პასუხი არა გვაქვს. არ არსებობს არც ფოტოსურათი და ჯერჯერობით არც პოეტის ჩანაწერები (ან სხვისი) ამ მოვლენის შესახებ.

1871 წელს გამოქვეყნდა ა. ოსტროვსკის „ტყე“ (კომედია 5 მოქმედებად), რომელმაც მას ოფიციალური აღიარება მოუტანა. რა შეიძლებოდა ყოფილიყო ამ პიესით გალაკტიონის დაინტერესების მიზეზი: ალბათ, რუს მემამულეთა ცხოვრება უდრან ტყეში და ასეთ გარემოში ადამიანის ქცევის ფსიქოლოგია, ხასიათთა კონტრასტები, რომლებითაც ასე მდიდარია ეს კომედია. საარქივო მასალების მიხედვით, გალაკტიონი მხოლოდ ერთხელ, 1936 წ. 30/IV ახსენებს ოსტროვსკის: „დავამთავრე ნ. ოსტროვსკის წიგნი „Как закалялась сталь“. საჭირო წიგნია“ [ტაბიძე სგ, წ. XV, 2008: 354].

ჯერ კიდევ 1897 წლის 10 სექტემბრის „ცნობის ფურცელში“ გამოქვეყნდა საინტერესო ინფორმაცია, რომ 8 სექტემბერს „ლოთობის წინააღმდეგ საზოგადოებამ ავჭალის ქუჩაზე უფასო სასადილოს სადგომში გამართა წარმოდგენა რუსულად დაბალი წოდების მცხოვრებლებისათვის. სცენის მოყვარულებმა წარმოადგინეს ოსტროვსკის კომედია „ტყე“, ხალხი ძალიან ბლომად დაესწრო და დიდად ნასიამოვნები დაიშალა, რადგან საყურებელი ფასი ძალიან იაფი იყო (5 კაპ.). მაყურებლები, მცირე რიცხვის გარდა, სულ ღარიბებიდამ და მუშებიდამ იყვნენ“ (ცნობის ფურცელი, 1897, გვ. 2). ეს უკვე იმას ნიშნავს, რომ საზოგადოებისთვის ნაცნობი გახდა ოსტროვსკის პიესა. 1927 წ. გაზ. „კომუნისტი“ აქვეყნებს ინფორმაციას, რომ თბილისში საგასტროლოდ ჩამოვიდა მეიერჰოლდის თეატრი და 10 მაისს ითამაშეს განმაურებული სპექტაკლი „ტყე“; 1945 წ. 1 ივლისის „გაზ. „კომუნისტი“ გვაცნობს, რომ ა. გრიბოედოვის თეატრში ა. სმირანიმა დადგა ოსტროვსკის „ტყე“. მაშინ არავის გახსენებია, რომ ეს იყო ის პიესა, რომელიც გ. ტაბიძის პირველ და უკანასკნელ რეჟისორულ ნამუშევრად დარჩა სამყაროში.

გალაკტიონს ჰქონდა ერთი დიდი ოცნებაც, ოცნება საკუთარი თეატრის შექმნისა: „მე მაქვს ატესტატი რეჟისორისა. კარგი იქნება, ჩამოყალიბდეს **ლირიკის თეატრი**“ [ტაბიძე სგ, წ. XXIII, 2008: 214]. კონკრეტულად როგორი სახის სათეატრო ესთეტიკასა და პრინციპებს გულისხმობდა ლირიკის თეატრში, ჩვენთვის უცნობია. ამის შესახებ მის პირად არქივში არაფერია ნათქვამი. რაც შეეხება ვახტანგ

ჯავახაძის შენიშვნას, რომ გალაკტიონს ლირიკის თეატრი ასე ჰქონია ჩაფიქრებული: „ჯერ უბრალო დეკლამაცია. შემდეგ ლექსები შეიძლება დაიდგას, როგორც პიესა. საჭიროა დეკორაცია, შემოდგომის ბაღი, ძლიერი განათება, კარგი ტანსაცმელი, მუსიკა კითხვის დროს, კითხვა ცოცხალი სურათებით. არტისტი კონფერანსიე ხსნის თვითეულ გამოსვლას“ [ჯავახაძე 2020: 290] – დაზუსტებას ითხოვს. ეს არის 1921 წ. ჩანაწერი, დათარიღებული 19 აპრილით, „ინტერნაციონალური საღამოს“ მოწყობის გეგმას წარმოადგენს და არა კონკრეტულად ლირიკის თეატრის მისეულ კონცეფციას. საღამოს ორგანიზების ასეთი მკაცრად განსაზღვრული რეჟისორული პარტიტურები მრავლადაა პოეტის პირად არქივში.

## ლიტერატურა

**იაკაშვილი 1973** – გ. იაკაშვილი, ვახტანგ მჭედლიშვილის სტუდია, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, N7, თბილისი.

**კიკნაძე 1973** – ვ. კიკნაძე, „გალაკტიონ ტაბიძის თეატრალური სამყარო“, ჟურნ. „მნათობი“, N1, თბილისი.

**კიკნაძე 1990** – ვ. კიკნაძე, პოეტური თეატრის სამყაროში, თბილისი.

**ლაშხია 1974** – ნ. ლაშხია, ვახტანგ მჭედლიშვილი – 90, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, N8, თბილისი.

**ლაშხია 1983** – ნ. ლაშხია, ვახტანგ მჭედლიშვილის სტუდიები მოსკოვში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, N4, თბილისი.

**ლორთქიფანიძე 2009** – გ. ლორთქიფანიძე, პროფესია – „რეჟისორი“, წიგნში „მოგონებანი გალაკტიონზე“, თბილისი.

**მჭედლიშვილი 1976** – ვახტანგ მჭედლიშვილის მოგონებებიდან, თეატრალური მოამბე, N3, თბილისი.

**ოკუჯავა 1987** – ოლია ოკუჯავას დღიურები და მიმოწერა გალაკტიონთან, თბილისი.

**ტაბიძე 2005-2008** – გ. ტაბიძე, საარქივო გამოცემა 25 წიგნად, თბილისი.

**ტაბიძე 2000** – ნ. ტაბიძე, გალაკტიონი, თბილისი.

**ტაბიძე 1957** – ტ. ტაბიძე, წერილები, ნარკვევები, თბილისი.

**ჩხეიძე 2012** – რ. ჩხეიძე, კომიკოსი ტრაგედიაში – გალაკტიონ ტაბიძის ცხოვრების ქრონიკა. თბილისი.

**ჯავაშვილი 1964** – გ. ჯავაშვილი, ვახტანგ მჭედლიშვილი, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, N12, თბილისი.

**ჯავაშვილი 1965** – გ. ჯავაშვილი, ვახტანგ მჭედლიშვილი, თბილისი.

**ჯავახაძე 2020** – ვ. ჯავახაძე, უცნობი, თბილისი.

Saba Metreveli

## **From directing to lyric theater – some details of Galaktion Tabidze's biography**

### Summary

1918 Galaktion Tabidze graduated from the first five-month directing courses founded by the League of Stage Art Lovers in Moscow. Studying in directing courses necessarily required staging a play. Galaktion is selected by A. Ostrovsky's play "Forest". The poet also had one big dream, the dream of creating his own theater: "I have a director's certificate. It would be good to establish a Lyric Theater." From Galaktion's biography, we know little about his studies at the five-month directing courses in Moscow. Him he had a great artistic passion since childhood.

## ეკა ორაგველიძე

### **თვითშემეცნება, როგორც „დავითიანის“ სტრუქტურული მთლიანობის საფუძველი**

თვითშემეცნება დავით გურამიშვილის შემოქმედების განმსაზღვრელი თემაა. აღნიშნული საკითხი აერთიანებს კომპლექსურად რთულ, პოლიჟანრულ ნაწარმოებს. „დავითიანის“ არქიტექტონიკა დამყარებულია ავტორის ლირიკული გმირის სურვილზე, შეიმეცნოს საკუთარი თავი და ამ გზით „შემეცნოს“ თავად შემოქმედს. მისთვის თვითშემეცნება ყოფიერების საზრისის გაცნობიერების, ღვთის ხატება-მსგავსების აღმოჩენის, ცოდვათაგან განწმენდის, პიროვნული სრულყოფისა და პოეტური თვითდამკვიდრების საწინდარია. ყოველივე ეს ვლინდება „დავითიანის“ შესავალში გაჟღერებულ მოწოდებაში:

„ყმაწვილი უნდა სწავლობდეს საცნობლად თავისადაო:  
ვინ არის, სიდამ მოსულა, სად არის, წავა სადაო?“

[გურამიშვილი 1980: 69].

ავტორი, ერთი მხრივ, სწავლის მსურველთ მოუწოდებს, გამოიძიონ საკუთარი თავი, მეორე მხრივ, თავად სურს, პოეტური გზით უპასუხოს „საცნობლად თავისად“ დასმულ შეკითხვებს.

აღსანიშნავია, რომ ანტიკურ ხანაში ფილოსოფოსი სოკრატე ქადაგებდა: „შეიცან თავი შენი!“ აღნიშნული სენტენცია ეპოქის სულისკვეთების ერთგვარ გამოძახილად მიიჩნევა. ძველ ბერძნებს საკუთარი თავის ცნობა ადამიანის უმთავრეს დანიშნულებად ესახებოდათ (დეღვოს ტაძრის წარწერაც ამით აიხსნება). პლატონის ფილოსოფიური მოძღვრების მიხედვით, სოკრატე განმარტავს, რომ თვითშემეცნება გზაა, საშუალებაა სულისა, უკეთესი გახდეს და თავისი ღვთაებრივი საწყისი აღმოაჩინოს. მისი თქმით, თვითშემეცნებელი „შეიცნობს მთელს მის ღვთაებრიობას, თვით ღმერთსა და სიბრძნეს, ყველაზე უკეთ შეიცნობს საკუთარ თავსაც“ [პლატონი 2013: 240].

ახალი აღთქმის მიხედვით, იესო ქრისტე ადამიანის პიროვნული სრულყოფისა და შინაგანი თავისუფლების მოპოვების უმთავრეს პირობად კი ღვთაებრივი ჭეშმარიტების ცნობას ასახელებს: „და

სცნათ ჭეშმარიტი, და ჭეშმარიტებამან განგათავისუფლნეს თქვენ“ (იოანე, 8,32). წმ. პავლე მოციქული ქრისტიანებს მოძღვრავს, რომ გულის გამოძიება უფლის ნების აღსრულება და საფუძველია, რათა კაცი სათნო ეყოს ღმერთს: „ხოლო რომელი გამომეძიებელ არს გულთაჲ, იცის, თუ რად არს ზრახვად იგი სულისაჲ, რამეთუ ღმრთისა მიმართ მეოხ არს წმიდათათჳს“ (რომაელთა I, 8, 27). მოციქულის აზრით, თვითშემეცნება იგივეა, რაც ადამიანის თვითდაკვირვება ღმერთთან მყოფობისათვის: „თავნი თჳსნი გამოიცადენით, უკუეთუ ხართ სარწმუნოებასა შინა, თავნი თჳსნი განიკითხენით. ანუ არა უწყითა თავნი თჳსნი, რამეთუ იესუ ქრისტე თქვენ შორის არს?“ (კორინთ. II, 13, 5). ამ თვალსაზრისით, მოციქული ასახელებს ეტაპებს: ღვთის ცოდნას, ცნობასა და შემეცნებას. კორინთელთა მიმართ I ეპისტოლეში წერს: „აწ ვიცი მცირედ, ხოლო მერმე ვიცნა, ვითარცა შევემეცნე“ (კორინთ. I, 13,12). მოციქული საფეხურებრივად განმარტავს: ღვთის ცოდნა შესაძლებელია განსწავლულობის კვალობაზე და საწყისი ეტაპია; მას მოსდევს მისი ცნობის, გულით მიღების, სურვილი<sup>1</sup>. ამგვარად მადლმოსილი სული ღმერთს საბოლოოდ შეემეცნება, შეუერთდება<sup>2</sup>. თვითშემეცნების მსგავს გააზრებას ვხვდებით მდიდარ საღვთისმეტყველო ლიტერატურაში – წმ. ბასილი დიდის, წმ. გრიგოლ ნოსელის, წმ. გრიგოლ პალამასა და სხვათა ნააზრევში.

თვითშემეცნების გურამიშვილისეული გაგება ბიბლიას ეყრდნობა. მსგავსი სენტენცია იკითხება მსაჯულთა წიგნშიც: „და აღიხილნა თუალნი მოხუცებულმან მან და იხილა კაცი იგი მოგზაური უბანთა ზედა ქალაქისათა. და ჰრქუა მოხუცებულმან მან: ვინაჲ მოხუალ, ანუ ვიდრე ხუალთ?“ (მსაჯ. 19,17). ამავე კითხვის პასუხით წმ. პეტრეს უფლისაგან მოწამებრივი ღვაწლის შესახებ ეუწყა<sup>3</sup>. სახა-

<sup>1</sup> სულხან-საბას განმარტებით, „ცნობა“ „სულის გულისხმის-ყოფას“ ნიშნავს [ორბელიანი II, 1993: 340].

<sup>2</sup> იოანე საბანის ძე წმ. აბო თბილელის გაქრისტიანების ისტორიის თხრობისას შენიშნავს, რომ არაბმა ჭაბუკმა ქართული მწიგნობრობის შესწავლის შედეგად ქრისტიანული რელიგია ჯერ გაიცნო და გულით შეითვისა (შეიცნო), საბოლოოდ კი ქრისტეს „შემეცნა“.

<sup>3</sup> აღნიშნული სენტენცია საფუძველად დაედო პოლონელი მწერლის, ჰენრიკ სენკევიჩის, რომანს „ვიდრე ჰხვალ, უფალო?“ ზოგადად, ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაზე დაფუძნებულ თვითშემეცნების პრობლემას აქტუალობა არცერთ ეპოქაში არ დაუკარგავს. დავით გურამიშვილის წინამორბედ თუ შემდეგ ეპოქებში ქართულ და

რების თანახმად, მარადიული ცხოვრების არსით დაინტერესებული წმ. თომა მოციქული იესოს ეკითხება: „უფალო, არა ვიცით, ვიდრე ხუალ, და ვითარ შემძლებელ ვართ გზისა მის ცნობად?“ (იოანე, 14, 6). თავისთავად საინტერესოა უფლის პასუხი, რომლის მიხედვით, ადამიანის სულიერი ცხოვრების უმთავრესი დანიშნულება – ღვთისმცნობელობა – ცხადდება: „მე ვარ გზა და მე ვარ ჭეშმარიტება და ცხოვრება; არავინ მოვიდეს მამისა, გარნა ჩემ მიერ. უკუეთუმცა მიცოდეთ მე, მამამცა ჩემი იცოდეთ. ამიერთგან იცით იგი და გიხილავთ იგი“ (იოანე, 14, 7).

წმ. პავლე მოციქულის თქმით, უფლის განკაცებით ღმერთის ცოდნა, ხილვა და შემეცნება შესაძლებელი გახდა, უხილავი „საცნაურად იხილვების“ (რომაელთა, 1, 20). მოციქული იქვე დასძენს, რომ კაცისთვის ღვთის ცოდნა მის საცნობლად საკმარისი არ აღმოჩნდა, ვინაიდან ადამიანს სულიერი თვალი დაბრმავებული ჰქონდა: „დაუზხნელდა უგულისხმოდ იგი გული მათი“ (რომაელთა, 1, 21). საინტერესოა, რომ მოციქული ღვთის ვერცნობას „გულის სიბრმავეს“ უწოდებს. მსგავსი შეხედულება იკითხება „ვეფხისტყაოსანში“. ავთანდილი თავის ლოცვაში შემოქმედს უწოდებს: „უცნაურო და უთქმელო, უფალო უფლებათაო“ (800)... „საცნაური“ და „უცნაური მზის“, როგორც უფლის სიმბოლოს, საღვთისმეტყველო სემანტიკა იკვეთება დავით გურამიშვილის შემოქმედებაშიც. პოეტი ერთგან წერს: „ჭირს საცნაურის მზისაცა სწორედ გამართვა თვალისა, არამთუ უცნაურისა ცნობა გზისა და კვალისა“ (გურამიშვილი 1980:111).

დავით გურამიშვილის მოწოდების – „ყმაწვილი უნდა სწავლობდეს საცნობლად თავისადაო“ – არქეტიპი ანტიკურ ფილოსოფიასა (სოკრატეს ფილოსოფიური მოძღვრება) და აგრეთვე წმ. მამამთა ნააზრევშიცაა საძიებელი. მკვლევარი ქ. ბეზარაშვილი შენიშნავს, რომ ქრისტიანულ კულტურაში დამკვიდრებული სენტენცია „შიცან თავი შენი“ აქტუალური იყო ქართულ სააზროვნო სივრცეში. დავით გურამიშვილის მიერ დასმული თვითშემეცნების პრობლემა კი წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის შემოქმედების გამოძახილი უნდა იყოს: „ფრაზეოლოგიურად, ინტონაციურად, ასოციაციურად დ. გუ-

---

უცხოურ მწერლობაში არაერთხელ დასმულა პიროვნული „მეს“ საძიებელი კითხვები. თვითშემეცნების კითხვათა კვლადაკვალ თავის ცნობილ ტილოს „საიდან მოვდივართ? ვინ ვართ? სად მივდივართ?“ ქმნის პოლ გოგენი...

რამიშვილის ზემოთ წარმოდგენილი ცნობილი ნათქვამი უფრო გრიგოლ ღვთისმეტყველის ერთი ლექსის ანონიმურ ქართულ თარგმანს ეხმაურება: „ცან თავი თვისი: ვინ ხარ და სადა მიხვალ, ვინაჲ მოხუედ და სადა დგომაჲ გიღირს“ [ბეზარაშვილი 2005: 14]. ამრიგად, პოეტის „საცნობლად თავისად“ ნათქვამი უკავშირდება ანტიკურ სიბრძნეს („შეიცან თავი შენი“) და თვითშემეცნების ბიბლიურ გაგებას; ხოლო დასმული ოთხი შეკითხვა მთლიანად საღვთისმეტყველო გადმოცემაზეა დამყარებული. „დავითიანის“ მიხედვით, „შეიცან თავი შენი“ ხორციელდება „ქრისტიანული სოკრატეზმის“ ფორმით“ [სირაძე 1980: 127].

თვითშემეცნება დავით გურამიშვილის შემოქმედების წარმმართველი თემაა და, ამდენად, ტექსტის სტრუქტურული მთლიანობის საფუძველი. სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთხელ შენიშნულა, რომ „დავითიანი“, სხვადასხვა თემატიკაზე შექმნილ ლექსთა და პოემათა კრებული, ერთი ნაწარმოებია და ამ მთლიანობის საფუძველს სწორედ თვითშემეცნება ქმნის: „დავითიანში“ პიროვნული და საზოგადო ისე გაუთიშველად ერწყმის ერთმანეთს, რომ იგი აღიქმება, როგორც ერთიანი, მონუმენტური მხატვრული ტილო, თუმცა რეალურად ის სხვადასხვა დროს შექმნილ რამდენიმე პოემისა და ლექსთა კრებულისაგან შედგება“ [ცაიშვილი 1986: 27]. „საცნობლად თავისად“ მოწოდებაში საცნაურდება მთელი „დავითიანის“ არქიტექტონიკის, მისი სტრუქტურული მთლიანობის საფუძველი და პრინციპი. აღნიშნული თემა ნაწარმოების არა მხოლოდ „სტრუქტურისწარმომშობი საწყისია, არამედ მთელ „დავითიანსაც“ მოიცავს და მოხაზავს წინასწარ“ [ლაღანიძე 2002: 171]. პროფ. რ. სირაძის შენიშვნით, „დავითიანი თვითშემეცნების წიგნია. მართალია, ერთის მხრივ, იგი პოლიჟანრულ ნაწარმოებთა კრებულია, მაგრამ ამასთანავე „დავითიანი“ მთლიანობაა. მის მთლიანობას ქმნის სწორედ პოეტური თვითშემეცნება. „დავითიანი“ იწყება და მთავრდება დავით გურამიშვილით. დ. გურამიშვილის „მე“ იგულისხმება მაშინაც კი, როცა ის უშუალოდ არ ჩანს“ [სირაძე 2005: 49]. მკვლევარი აღნიშნავს კრებულის ლირიკულ „მეთა“ სიმრავლის შესახებ: „პიროვნული მე“ (მე – დავით გურამიშვილი: „ამ წიგნთა გამლექსავის გვარისა და სახელის გამოცხადება“, კრებულის ბოლოს - „ამ წიგნის გამლექსავის სულის მოხსენიება“ და სხვანი), ეროვნული „მე“ (მე – დავით გურამიშვილი ქართველი: „ქართველთ უფალთა მეგვარტომობის იგავი“, კრებულის ბოლოს - „საფლავის ქვაზედ დასაწერი“ და



სხვანი); ზოგადადამიანური „მე: (დავით გურამიშვილი – ქრისტიანი: „ლოცვანი“ და „ვედრებანი“). „მეს“ გაცნობიერება „დავითიანში“ საერთოდ ბიბლიურია, განსაკუთრებით ევანგელური“ [სირამე 2005: 49], ამიტომაც დავით წინასწარმეტყველის ლირიკული გმირის წარმოჩენა, ღვთის სიტყვასთან პოეტური ზიარება და თავის შემოქმედებაში „ლიტურგიული ცნობიერების“ [სირამე 2005: 49] დანერგვა დავით გურამიშვილისთვის უმნიშვნელოვანესი თემებია. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ბიბლიური ამბების გადმოცემა „ექვემდებარება და ესადაგება „დავითიანის“ შინაგან სტრუქტურას, რისი განმსაზღვრელიცაა, როგორც ვთქვით, თვითშემეცნების სულიერი გზა, რომელიც მიჰყვება ქართლის ისტორიულ ამბებსა და პირადი ცხოვრების გზას“ [სირამე 2005: 49].

„დავითიანის“ ოთხივე წიგნს ერთი მთავარი გმირი ჰყავს და ეს არის თავად ავტორი. ყოველი ფაქტი, მოვლენა, ლირიკული ნიმუში, პატრიოტული თუ რელიგიური შინაარსის ლექსი უშუალოდ მას მიემართება, ავტორის ლირიკული გმირის თვალსაწიერიდან იკითხება. „კერძო კაცის ბედი ჩანს თავად დავითის თავგადასავალში, რომელიც ჩართულია ნაწარმოებში, როგორც მისი ორგანული ნაწილი, ერისკაცი მოჩანს „ქართლის ჭირის“ ამსახველ სტრიქონებში, ხოლო ზოგადად ადამიანის სული გამოსჭვივის უმშვენიერეს რელიგიურ ჰიმნებსა და ბიბლიურ სიუჟეტებში, რაც მრავლადაა ჩართული „დავითიანში“ [მურღულია 2019: 249]. გარდა ამისა, ავტორის ლირიკული გმირი სათქმელში ჩაენაცვლება ყველა განსახოვნებულ პერსონაჟს და თანამოაზრედ იხდის მკითხველს: „დავითიანში“, როგორც თვითშემეცნებისა და თვითდამკვიდრების ძეგლში, ავტორი, გმირი და მკითხველი განუყოფელია“ [მოსია 2002: 83].

საანალიზო საკითხის რელიგიურ-ფილოსოფიური თუ ისტორიულ-ლიტერატურული სიღრმეებიდან გამომდინარე, დავით გურამიშვილის შემოქმედება უნიკალურია ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. როგორც პროფ. რ. სირამე წერს: „თვითშემეცნებითი საერო ლირიკის დამკვიდრება დ. გურამიშვილის უმთავრესი დამსახურებაა ქართული მწერლობისა და ესთეტიკური აზროვნების წინაშე. ყოველგვარი სუბიექტივიზმისა და პიროვნული განცდების შემოტანა ამას ემსახურება“ [სირამე 1982: 228]. ამასთან ერთად, დავით გურამიშვილი სწორედ იმ ევროპელ მოაზროვნეთა რიგებში მოიაზრება, რომლებიც არაერთხელ შეხებიან თვითშემეცნების ზოგადადამიანურ საკითხებს. იგი, სულხან-საბა ორბელიანთან ერთად,

გარკვეულწილად XVIII საუკუნის ქართულ მწერლობაში ევროპული ლიტერატურული ტენდენციების გამტარებლად შეიძლება მივიჩნიოთ. გარდა ამისა, ავტორი კარგად იცნობდა რუსულ მწერლობას, რომელიც სწორედ „გურამიშვილის დროს დაადგა ევროპეიზაციის გზას. კერძოდ, შეუძლებელია გურამიშვილს არ სცოდნოდა მ. ლომონოსოვის დიდი პრაქტიკული და ლიტერატურული მოღვაწეობა. გურამიშვილი იცნობდა რუს მწერალთა შემოქმედებას, რომელიც ფრანგ განმანათლებელთა გავლენით რუსეთში ნერგავდა დასავლეთის მეცნიერებას“ [ლეონიძე 1966: 561]. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ დავით გურამიშვილი სწორედ „ევროპული აზროვნების სიღრმეებს ავლენს“ [რატიანი 2016: 41]. ისტორიული, დიდაქტიკური თუ რელიგიური მოტივები, რომლებიც ევროპელი განმანათლებლების ნააზრევებში ასე აქტუალურია, დავით გურამიშვილის შემოქმედების უმნიშვნელოვანეს თემებად მიიჩნევა. „დავითიანში“ ჩანს „ერთი მხრივ, განმანათლებლობის რაციონალიზმი და რეალიზმი, მეორე მხრივ, დანტესეული „ჰუმანისტური მისტიციზმი“, რაც ერწყმის ბიბლიურ (აპოკალიპსის და „ქებათა ქებას“) მსოფლჭკვრეტას. მაგრამ ეს არაა წინააღმდეგობები, ესაა შინაგანი დიდი და რთული მთლიანობა ძალიან ამაღლებული პოზიციებიდან, აზროვნების მაღალი საფეხურებიდან“ [ბარამიძე 1986: 160].

„დავითიანი“ ლოგიკურად დაკავშირებული ლექსებისა და პოემების კრებულია. იგი ოთხი კარისაგან შედგება. მიუხედავად რთული სტრუქტურული აგებულებისა, „დავითიანი“ მაინც ერთი წიგნია. ერთიანობის მთავარ საფუძველს კი ქმნის თავად ავტორი – პერსონაჟი. „დავითიანი“ მრავალი ნაწარმოებისაგან შედგება, მაგრამ ამავე დროს იგი გარკვეული სტრუქტურული მთლიანობაა. სტრუქტურა, როგორც ტექსტის „ესთეტიკური ღირებულების საყრდენი“ [მარინო 2010: 181], მიზანმიმართულად ემსახურება პოეტის თვითშემეცნების, პიროვნული „მეს“ აღმოჩენისა და გაცნობიერების სრულყოფას. ნაწარმოების სტრუქტურული მთლიანობის განმსაზღვრელი მოტივი ნათელყოფს, რომ იგი უნდა იწყებოდეს „ამ წიგნთა გამლექსავის გვარისა და სახელის გამოცხადებით“ და სრულდებოდეს „ამ წიგნის გამლექსავის სულის მოხსენიებით“. ესაა მოტივი თვითშემეცნებისა და თვითდამკვიდრებისა“ [სირამე 1980: 131].

თვითშემეცნების ოთხის კითხვის კვალდაკვალ ნაწარმოების ოთხ ნაწილად დაყოფას საგანგებო მნიშვნელობა აქვს. ოთხი სიმბოლურად ამქვეყნიური სამყაროს დროსივრცული მთლიანობის სა-

ყრდენია. იგულისხმება წელიწადის ოთხი სეზონი (დრო) და სამყაროს ოთხი მხარე (სივრცე). ამავე რიცხვის საკრალურ მნიშვნელობაზე მიუთითებს ის გარემოებაც, რომ ხილული სამყაროც ოთხი კავშირისაგან შედგება ადამიანის ხორციელი ნაწილიც (ემპედოკლეს ონტოლოგიური ცნებები). იგი არის მიწის, წყლის, ცეცხლისა და ჰაერის ერთობა. ადამიანი მიკროკოსმოსია, უზენაესი სიბრძნის მიერ მისთვის უთვალავი ფერით მორთული სამყაროს, მაკროკოსმოსის, თავის არსებაში მომცველი. ნიშანდობლივია, რომ ბერძნულად სახელი „ადამი“ (A.D.A.M.) აბრევიატურაა და სამყაროს ოთხ მხარეს ნიშნავს. „დავითიანში“ რიცხვი ოთხი, უპირველესად, ქრისტიანული სიმბოლიკითაა დატვირთული, სამყაროს არქიტექტონიკის პრინციპსაც გულისხმობს და ადამიანის დროსა და სივრცეში არსებობის საზრისსაც უკავშირდება. ამავე კონტექსტითაა წარმოდგენილი იგი ძველ ქართულ კულტურაში. „დავითიანი“ აგებულია პიროვნებისა და სამყაროს ურთიერთმიმართების შუა საუკუნეების შეხედულების პრინციპზე, რომლის თანახმად, „ადამიანის შემეცნება ნიშნავდა სამყაროს წვდომას და, პირიქით, სამყაროს საიდუმლოთა ახსნას ადამიანის გაგებასთან მივყავდით. შუასაუკუნეობრივი თვალთახედვით, ადამიანი პოტენციურად შეიცავს თავისი სრული განვითარების შესაძლებლობას, მან უნდა შეიმეცნოს თავისი ღვთაებრიობა, უნდა განსაზღვროს თავისი ადგილი ამ სამყაროში“ [გრიგოლაშვილი 1979: 80]. მიწიერებასა და მარადისობას შორის გამოსახული კაცი, რ. სირაძის თქმით, „გამოხატულებაა „აბსტრაქტული მონუმენტალიზმისა“ [სირაძე 1980: 146], რომლის კონცეფციის მიხედვით, ადამიანის დროსივრცული ფონი უკიდურესად მასშტაბურია. მისი „სამოქმედო გარემო“ სიმბოლურად განასახიერებს მთელ სამყაროს, „სამოქმედო დრო“ კი – ესქატოლოგიურ ჟამს.

ოთხის შესახებ სიმბოლური მინიშნება „დავითიანის“ სტრუქტურულ აგებულებაშიც იგრძნობა. ოთხი ნაწილისაგან შემდგარ კრებულში წარმოდგენილია წმ. დავით მეფსალმუნის ამდენივე შესხმა. ამ რიცხვზე ნაწარმოებში საგანგებოდ მახვილდება ყურადღება. მაგრამ ავტორი ოთხის საკრალურ მნიშვნელობას, უპირველესად, „დავითიანის“ უმთავრეს მონაკვეთში წარმოაჩენს, რომელიც, ფაქტობრივად, მთელი კრებულის იდეურ-სტრუქტურულ ღერძად შეიძლება ჩაითვალოს. „საცნობლად თავისად“ დასმული ოთხი შეკითხვა („ვინ არის, სიღამ მოსულა, სად არის, წავა სადაო?“) ადამიანის

წარმავლობის ნიშნით აღბეჭდილ ცხოვრებას მარადიულ, უჟამო სა-  
მყაროში პოეტური გარდასახვის პერსპექტივას უხსნის.

„დავითიანის“ ყველა ნაწილში პოეტის ლირიკული გმირის უფლისადმი დაუოკებელი სწრაფვა იგრძნობა. ამით აიხსნება ის, რომ რელიგიურ ჰიმნებს, ავტორის თავგადასავლების ამსახველ ლექსებსა თუ პატრიოტულ თემატიკაზე დაწერილ პოეტურ ნიმუშებს, - ყველას „ერთი ფაბულური ქარგა აქვს ხერხემლად და ერთი გამჭოლი იდეა კრავს: დრო-სივრცულ, ბუნებრივ დასაზღვრულობაში ჩამოსული მაცხოვარი“ [ფარულავა 2005: 104]. ტექსტის სტრუქტურული დამუშავების ასეთი მოდელი შუა საუკუნეების მონაპოვარია. როგორც მკვლევარი ლ. დათაშვილი შენიშნავს, „ქრისტიანმა ცოდნის გამოყენებით უნდა გაიაზროს კაცობრიობის წარსული, აწმყო და მომავალი, ადამიანისა და უფლის ურთიერთდამოკიდებულება, თანაც შეიცნოს საკუთარი თავი, როგორც ოლამური ერთობის მონაწილემ, რათა არ დაავიწყდეს, რომ წუთისოფელშია, მოკვდავია და უკანასკნელ სამსჯავროზე უფალთან მისვლა მოუწევს“ [დათაშვილი 2022: 104]. მსგავსი კონცეფცია შეინიშნება დავით აღმაშენებლის სასულიერო პოეზიაში „გალობანი სინანულისანი“, შოთა რუსთაველის, დანტე ალიგიერისა და სხვათა შემოქმედებაში. შენიშნულია აგრეთვე, რომ „დავითიანის“ არქიტექტონიკა, მისი ოთხ ნაწილად დაყოფა და თემატური დამუშავება წმინდა წერილს ეყრდნობა: „სახარების ანალოგიით „დავითიანი“ აგებულია ოთხ წიგნად, ხოლო მისი შინაარსი არა მხოლოდ ბიბლიურ წიგნთა რემინისცენციებითაა დატვირთული, არამედ ამ წიგნთა მთავარი მოტივების უშუალო გავლენაც ემჩნევა“ [ამირხანაშვილი 2005: 161]. კრებულში მოვლენები ანსამბლურადაა ასახული, რაც აგრეთვე შუა საუკუნეების ტრადიციათა მიმდევრობით აიხსნება. რ. სირამე წერს: „მთელი „დავითიანი“ ინტელიგიბელური სამყაროს სახეა. მასში შემავალი თითოეული ლექსი უნდა გააზრებულ იქნეს, როგორც ამ მთლიანობის ნაწილი. ანსამბლურობას ქმნის ლექსთა ციკლებიც და ამით იქმნება ციკლთა ანსამბლურობა“ [სირამე 1992: 177]. ანალოგიისთვის მკვლევარი ქართული მართლმადიდებლური ფრესკის ნიმუშს განიხილავს. ტაძრებში ქრისტეს ცხოვრების უმთავრესი ეპიზოდების (შობა, საიდუმლო სერობა, ჯვარცმა და ა. შ.) ამსახველი სცენები ცალ-ცალკეა წარმოდგენილი და ამასთანავე თითოეული მათგანი ტაძრის ფრესკათა საერთო ციკლის ნაწილია. „დავითიანში“ მთავარი გმირი თავად ავტორია. სხვა დანარჩენი პერსონაჟი კი უშუალოდ მასთან მი-

მართებით ან ავტორის მეორე „მედ“ წარმოჩნდება. როგორც მკვლევარი წერს, კრებულში ანსამბლურობა გვაქვს „პერსონაჟთა განსახიზნების თვალსაზრისითაც“ [სირაძე 1992: 177].

ნაწარმოების არქიტექტონიკის საკითხს საინტერესოდ განიხილავს მკვლევარი ლ. გრიგოლაშვილი. იგი შენიშნავს, რომ სხვადასხვა ლექსისა თუ პოემისგან შემდგარი კრებულის სტრუქტურული დამუშავების მოდელი ბიბლიურია, „დავითიანის“ არქიტექტონიკა ერთიანი მხატვრული მეთოდითაა გამართული: შესავალი სამყაროს არსებობის ბიბლიურ ისტორიას გადმოგვცემს; წიგნი პირველი ქვეყნისა და ადამიანის მძიმე ხვედრზე მოგვითხრობს, წიგნი მეორე ვარიაციული დამუშავებაა ღვთაებისადმი პიროვნების მიმართებისა, მესამე წიგნი სამყაროს ამოების გამო ტკივილს გამოხატავს, მეოთხე წიგნი ცოლქმრული სიყვარულის აპოლოგიით კვლავ ღვთაებრივი პრინციპების დაფუძნებას ემსახურება. პოემის დასასრული ცოდვილი სულის მოსახსენებლადაა შეთხზული“ [გრიგოლაშვილი 1979: 82]. ამდენად, „დავითიანს“ სტრუქტურულად ამთლიანებს თავად ავტორი, როგორც პერსონაჟი. თვითშემეცნების პრობლემაზე დაფუძნებულ წიგნში ეტაპობრივადაა ასახული ლირიკული გმირის სულიერი განვითარების ისტორია. კრებულში აღწერილი და ერთმანეთთან მისტიკურად შერწყმულია დავით გურამიშვილის თავგადასავალი და ლირიკული განცდები, რაც ქმნის წუთისოფლისაგან განწირული, მაგრამ უფლის მოიმედე სულის ლამაზ ხატს. პოეტს უმთავრეს მიზნად თვითშემეცნების გზაზე სვლა განუზრახავს. კრებულის სტრუქტურული აგებულებაც სწორედ საკუთარი თავის ცნობის მოსურნე კაცის სულიერი ცხოვრების ეტაპებს წარმოაჩენს, შესაბამისად, მკითხველს ადამიანის უმთავრეს დანიშნულებაზე აფიქრებს. რ. სირაძე, რომელიც „დავითიანის“ თვითშემეცნებისა და სტრუქტურული მთლიანობის საკითხს არაერთ საყურადღებო გამოკვლევაში ეხება, შენიშნავს: „საზოგადოდ, „დავითიანში“ სრულიად განსაკუთრებულია ცალკეულ ნაწარმოებთა ადგილის მნიშვნელობა კრებულის მთელ სისტემაში და ასევე ნაწარმოებთა შინაგანი სტრუქტურული თავისებურებანი. მათი ამოცნობა „დავითიანის“ შესწავლის ერთ-ერთი ძირითადი პრობლემათაგანია“ [სირაძე 1992: 174]. მკვლევრის აზრით, სტრუქტურულ მთლიანობას განაპირობებს ავტორის თვითშემეცნების პოეტური გზა: „მართალია, „დავითიანის“ ლექსები არაერთ ბიბლიურ ამბავს ეხება, მაგრამ აქ მიზნად არაა დასახული ბიბლიური ამბების სისტემატური გადმოცემა. ისინი

არაა დალაგებული ბიბლიის თანმიმდევრობით. მათი გადმოცემა ექვემდებარება და ესადაგება „დავითიანის“ შინაგან სტრუქტურას, რისი განმსაზღვრელიცაა, როგორც ვთქვით, თვითშემეცნების გზა“ [სირაძე 1992: 153].

კრებულში მოცემული ლექსებისა და პოემების ციკლი თანმიმდევრულია და თვითშემეცნების მოცემულ ოთხ კითხვას ეტაპობრივად წარმოაჩენს. ცალკეული სიუჟეტური რგოლები, პოემები და ლირიკული ნიმუშები ძირითად იდეურ ღერძს ლოგიკურად უკავშირდება. თავისთავად ეს პასაჟებიც ხშირად შინაგანი სტრუქტურის საშუალებით თვითშემეცნების დიად მიზანს ემსახურებიან და ცალ-ცალკე, ციკლურად თუ მთლიანი კრებულის კონტექსტში უპასუხებენ „საცნობლად თავისად“ დასმულ აქტუალურ კითხვებს. ამგვარად, თვითშემეცნების პრობლემა „დავითიანის“ სტრუქტურული მთლიანობის საფუძველია. ნაწარმოების არქიტექტონიკა სწორედ ავტორის მიერ დასმული შეკითხვების და მათზე პასუხების ძიების პოეტურ გზებზეა დამყარებული<sup>1</sup>.

„დავითიანის“ პირველ ნაწილში (წიგნი ა) ავტორი თვითშემეცნების პირველი კითხვის („ვინ არის?“) პასუხების ძიებას ცდილობს და გამოკვეთს სამ ლირიკულ „მეს“: პოეტი, როგორც ადამის შვილი, ხატება-მსგავსების და ამავე დროს პირველცოდვის მოზიარე; დავითი, როგორც პიროვნება, რომელიც უშუალოდ საკუთარ „მეს“ აცნობიერებს და უფლის წინაშე სიყვარულის გზით თვითდამკვიდრება სურს; დავით გურამიშვილი, როგორც ქართველი – სამშობლოს ძნელბედობის ასახვითა და ერის მანკიერებების მხილებით (პოემა „ქართლის ჭირი“). პოეტი ეროვნულ-პატრიოტულ თემატიკას გამოკვეთს და თავის მამულიშვილურ მოვალეობას იხდის.

წიგნის მეორე ნაწილში (წიგნი ბ) განხილულია ის საკითხები, რომელთა მიხედვით პოეტი ცდილობს, უპასუხოს თვითშემეცნების მორიგ კითხვას – „სიღამ მოსულა?“ ამ თვალსაზრისით თავის ლირიკულ „მეს“ ამკვიდრებს და პოეტურ წინაპრად დავით მეფსალმუნეს ირჩევს. აქვე იკვეთება დავით გურამიშვილის, როგორც უფალთან პიროვნული ურთიერთობის (სიყვარულის) გზით სულის გამობსნის მოსურნე კაცის, სახე.

---

<sup>1</sup> აღნიშნული საკითხები ფართო სპექტრითაა გაანალიზებული მონოგრაფიაში „თვითშემეცნების პრობლემა და „დავითიანის“ არქიტექტონიკა“, ეკა ორაგველიძე, თბილისი, „საქართველოს უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 2023 წელი.

წუთისოფლის, როგორც ადამიანის ამქვეყნიური სამყოფელის, შესახებ მსჯელობა მოცემულია „დავითიანის“ მესამე თავში (წიგნი გ). ნაწარმოების ამ ნაწილში პოეტი ეხება სააქაოს ამაოებისა და სიკვდილის გარდაუვალობის თემას, წარმოაჩენს ადამიანს, როგორც საწუთროს ტყვეს და ამ გზით უპასუხებს თვითშემეცნების მესამე კითხვას – „სად არის?“

„საცნობლად თავისად“ დასმული უკანასკნელი შეკითხვა – „წავა სადაო?“ - მკითხველს ადამიანის პირველმიზეზთან, ღმერთთან, მიბრუნების შესახებ აფიქრებს, რადგან, ქრისტიანულ თვალთახედვაზე დაფუძნებით, პოეტისთვის თვითშემეცნება ნიშნავს საბოლოოდ ღვთისშემეცნების შესაძლებლობას. ნაწარმოების მეოთხე ნაწილში (წიგნი დ) წარმოდგენილი პოემის „მხიარული ზაფხული“ ალეგორიული პლასტები ღვთაებრივი ქორწინების იდეალს ასახავს, რაც სიმბოლურად ზეციურ სასუფეველში დაბრუნებას ნიშნავს. წიგნის ამავე ნაწილში ავტორი პოეტური თვითდამკვიდრების თემაზე შექმნილი ლირიკის უბადლო ნიმუშებს გვთავაზობს, რაც საბოლოოდ მეტყველებს მის მიზანზე, საღვთო მიჯნურობით გულანთებული და პოეტური გზით გამართლებული დაუბრუნდეს თავისი ზოგადადამიანური და პიროვნული საწყისების უმთავრეს მიზეზს – ღმერთს.

ამრიგად, „დავითიანი“ თვითშემეცნების პრობლემაზე დამყარებული წიგნია. ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მიხედვით, თვითშემეცნება ღვთისშემეცნების საწინდარია და, შესაბამისად, ადამიანის უმთავრესი დანიშნულებაა. თვითშემეცნებელი ავტორის ლირიკული გმირი ეტაპობრივად („საცნობლად თავისად“ დასმულ კითხვებზე პასუხების ძიების კვალდაკვალ) იმეცნებს საკუთარ „მეს“ და, ამის შესაბამისად, ნაწარმოებში ასახულია მისი, როგორც ზოგადად ადამიანის, ქართველისა და პიროვნების, სულიერი თავგადასავალი. „დავითიანი“ ერთი ნაწარმოებია, რომელსაც ჰყავს მთავარი პერსონაჟი – დავით გურამიშვილი და კრებულს სტრუქტურული თვალსაზრისით სწორედ ეს ფაქტორი ამთლიანებს.

## ლიტერატურა

**ამირხანაშვილი 2005** – ი. ამირხანაშვილი, „ვარ ხომალდით ზღვას შერთული“, დავით გურამიშვილი – 300, სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი.

**ახალი აღთქმა 2003** – ახალი აღთქმა, წმ. გიორგი მთაწმინდელის რედაქციით კრიტიკულად დადგენილი ტექსტის მესამე სრული გამოცემა, თბილისი.

**ბარამიძე 1986** – რ. ბარამიძე, დავით გურამიშვილის ლირიკის ზოგიერთი ასპექტი, ქართული მწერლობის შესწავლისათვის, თბილისი.

**ბეზარაშვილი 2005** – ქ. ბეზარაშვილი, „სწავლა მოსწავლეთას“ პრობლემატიკა, როგორც „დავითიანის“ ორგანული ნაწილი, დავით გურამიშვილი – 300, სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი.

**გრიგოლაშვილი 1979** – ლ. გრიგოლაშვილი, „დავითიანის“ მხატვრული სამყარო, ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში, თბილისი.

**გურამიშვილი 1980** – დ. გურამიშვილი, „დავითიანი“, თხზულებათა სრული კრებული, თბილისი.

**დათაშვილი 2022** – ლ. დათაშვილი, დავით გურამიშვილი – პოეტი და პიროვნება, თბილისი.

**ლეონიძე 1966** – გ. ლეონიძე, დავით გურამიშვილი, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბილისი.

**მარინო 2010** – ა. მარინო, კომპარატივიზმი და ლიტერატურის თეორია, თბილისი.

**მოსია 2002** – ტ. მოსია, სიყვარულის მისტიკურ-ალეგორიული გაგებისათვის დავით გურამიშვილის პოეზიაში, ნარკვევები, პორტრეტები და სხვა, ზუგდიდი.

**მურღულია 2019** – გ. მურღულია, დავით გურამიშვილის „დავითიანი“, საუბრები ძველ ქართულ ლიტერატურაზე (დამხმარე სახელმძღვანელო), თბილისი.

**„მცხეთური ხელნაწერი“**, 1981, თბილისი.

**ორბელიანი 1991-93** – ს.ს. ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული ორტომეული, თბილისი.

**პლატონი 2013** – პლატონი, ადრეული დიალოგები, პირველი აღკვიბიადე, წიგნი I, თბილისი.



**რატიანი 2016** – ი. რატიანი, ქართული მწერლობა და ევროპული კულტურული ტრადიცია (VI-XVIII საუკუნეები), ქართული ლიტერატურა მსოფლიო ლიტერატურულ რუკაზე, თბილისი.

**რუსთაველი 1966** – შოთა რუსთაველი, „ვეფხისტყაოსანი“, თბილისი.

**სირაძე 1982** – რ. სირაძე, დავით გურამიშვილის ესთეტიკისათვის, სახისმეტყველება, თბილისი.

**სირაძე 1980** – რ. სირაძე, დავით გურამიშვილის მეორე პოეტური „მე“, წერილები, თბილისი.

**სირაძე 2005** – რ. სირაძე, დავით გურამიშვილის სახისმეტყველება, დავით გურამიშვილი – 300, სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი.

**სირაძე 1992** – რ. სირაძე, „დავითიანი“ და ბიბლია, ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა, I, თბილისი.

**ფარულავა 2005** – გრ. ფარულავა, დავით გურამიშვილის მსოფლმეგრძნებისათვის, დავით გურამიშვილი – 300, სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი.

**ღაღანიძე 2002** – მ. ღაღანიძე, სინამდვილე და წარმოსახვა დავით გურამიშვილის „მხიარულ ზაფხულში“, თბილისი.

**ცაიშვილი 1986** – ს. ცაიშვილი, დავით გურამიშვილი, თბილისი.

Eka Oragvelidze

**Self-Knowledge as the Basis of the Structural Integrity of  
“Davitiani”  
Summary**

"Davitiani" is a book written on the topic of self-knowledge. It brings up the most important problems of a person's spiritual development and his relation to the world. The poet names the four stages of self-knowledge and, accordingly, divides his work exactly into the same number of the parts. In each of them the author discusses relevant issues

of self-knowledge and emphasizes the universal, patriotic or personal aspects of a person.

Davit Guramishvili's concept of self-knowledge is based on the Christian worldview. It is true that the formulation of the question is partly based on the well-known Socratic sentence, but in essence, the poet's vision in his search for the meanings of existence is entirely based on Christian culture.

Davit Guramishvili calls on the readers to analyze who they are, where they came from, where they are and where they will go. It is worth mentioning that the lyrical character himself stands on the path of self-knowledge and thinks about personal-patriotic or general human thoughts. The issue of self-knowledge completely bores deep into "Davitiani". The architectonics of the work is also based entirely on this ideological framework. Some internal structural links are observed in certain sections of the text, which themselves are related to the principles of self-knowledge. The architectonics of "Davitiani" is based on the poetic ways of asking and answering the questions asked by the author in order to obtain self-knowledge.

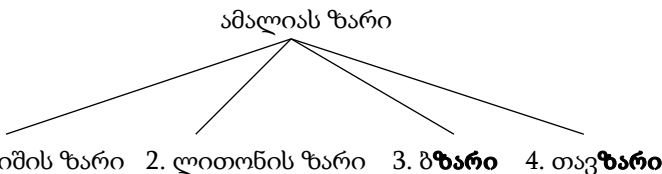
## **ლინგვისტური ვარიაციები მხატვრული სივრცისათვის მოთხრობაში „ამალიას ზარი“**

თანამედროვე მხატვრულმა ლიტერატურამ კარგა ხანია გადააბიჯა ცხოვრების სარკისებრი არეკვლისა თუ ფართო ხედით ჩვენების წესრიგს; მკითხველი საგანგებოდ – ლამის პერსონაჟის დონეზე – ჩართო თავისივე შეთავაზებულ მხატვრულ-ანალიტიკურ-საძიებო სივრცეში და, შესაბამისად, ერთგვარი კატეგორიულობით დაავალდებულა კიდევ აზროვნების სიღრმეებისაკენ წიაღსვლა. სულაც არ იქნება გადაჭარბება, თუ ვიტყვით, რომ კათარზის-დიდაქტიკის ტანდემი ძალიან მარჯვედ და წარმატებით დაჩრდილა თუ ჩაანაცვლა (უკეთ, გადაფარა) დისკურს-რეფლექსიის წყვილმა. სხვათა შორის, ამ ქრონოტოპულ ადგილმონაცვლეობაში, სრულიად კანონზომიერად, თავისი პრიორიტეტული ადგილი კიდევ უფრო მეტად განიმტკიცა ენამ, კონკრეტულად კი საერთო-სახალხო ენის სუბვარიანტმა – მხატვრულმა ენამ.

ლიტერატურული ტექსტი, როგორც ნააზრევის ენობრივი ქსოვილი, მხატვრული ენის დაუსაზღვრავ შესაძლებლობებსა და უსასრულო ასპარეზს ერთიან, სიმბიოზურ მოვლენად წარმოგვიდგენს. მხატვრული ნაწარმოები, პოეტურიცა და პროზაულიც, როგორც ენობრივი შემოქმედების რეზულტატი და სამწერლო ფაქტი, ლინგვისტურ-ლიტერატურულ სივრცეს საგანგებო შემეცნებით ფუნქციას აკისრებს. ამ ფუნქციის განმახორციელებელი ძირითადი იარაღი კი ენაა, უფრო სწორად, ენობრივი შესაძლებლობანი – ზოგადიცა და ინდივიდუალურიც (არანაკლებ მართებულია დაშვება: ინდივიდუალური – ზოგადი). ამ საკითხს უშუალოდ მიერთვის შემოქმედებითი ნიჭის თემა თავისი მრავალფეროვანი გამოვლინებით. აქვე მოიაზრება ენობრივი ალღოს საკითხი და ყველა ის უნარი, სუბიექტური და ობიექტური მახასიათებელი (როგორცაა, მაგ.: ინდივიდუალური ხელწერა, მანერულობა, ფრაზის აგების ტექნიკა, გამომსახველობით საშუალებათა ნაირგვარობა – ტრადიციულობიდან ექსტრემალურობამდე მისული თამამი ძიებებით, ლექსიკურ-მორფოლოგიურ-სინტაქსური თავისებურებები, ლინგვისტილისტი-

კური ასპექტები და ა. შ.), რაც, საბლოო ჯამში, ხელოვანის თავისთავადობასა და გამორჩეულობას განაპირობებს. ამასთანავე, ხაზგასმით აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ თანამედროვე მხატვრული ტექსტი ინტერტექსტის გარეშე არ და ვერ (ან უფრო სწორად, სრულყოფილად, მთელი სისავსით ვედარ) იკითხება, რაც აღქმის თავისებურებას განაპირობებს. უახლეს კულტურულ პარადიგმაში ინტერტექსტი, ფაქტობრივად, ბაზისური მოცემულობაა. თვინიერ მისი წარმართველი ძალის აღიარებისა, ან ამ ძალმოსილებისაგან განკერძოებით, მხატვრული პირობითობა აზრს კარგავს. სიტყვის ხელოვნებას, სიტყვაკაზმულ მწერლობას კი, როგორც წესი, მხატვრული პირობითობა და სიმბოლურობა განუკუთვნებს აღმატებულ ხარისხს. ამგვარად იქმნება ის მხატვრულ-ლინგვისტური სივრცე, სადაც ენისა და ტექსტის ნიჭიერი თანამშრომლობით პირობადებული ინვარიანტულობა ნაწარმოების უპირველეს ღირსებათაგანია.

მხატვრულ-ლინგვისტურ სივრცეზე მსჯელობისათვის, ენატექსტის მიმართებათა ჭრილში, უახლესი რჩეული ქართული მოთხრობებიდან ერთი მათგანი შევარჩიეთ – ნათია როსტიაშვილის „ამალიას ზარი“ (მოთხრობა 2020 წელს დაიბეჭდა მეცნიერულ-ლიტერატურულ ჟურნალში „აფინაჟი“. ქუთაისი, 2020, № 4; I-III, გვ. 24-25). მეტი სამართლიანობისათვის დავეძინთ, რომ თვით მოთხრობამ განგვაწყო მსჯელობისათვის და მანვე მისცა გეზი ჩვენს სათქმელს. მოთხრობა მცირე მოცულობისაა, სულ ორი ნაბეჭდი გვერდი. მასში ოთხი მთავარი მოქმედი პირია: ამალია, მამიდა ტასო, ავტორი და ზარი. ნაწარმოების კომპოზიციური ქარგა ოთხი დასათაურებული მინიატურული ეპიზოდისაგან შედგება:



ცხადია, ოთხივე ეპიზოდის **ზარი**, საკუთარი ამბით მოთხრობის უმთავრეს პერსონაჟს – ამალის უკავშირდება. სწორედ ეს დაკავშირება, უფრო ზუსტად კი, ურთიერთკავშირი და ასოციაციები ქმნის მოთხრობის ესთეტიზმით სავსე მხატვრულ-ლინგვისტურ სივრცეს.

მკითხველი პირველი ეპიზოდის პირველივე სტრიქონებით ეცნობა ამალიას:

„ამალია თქვენ ისეთი ქალი კი არ გეგონოთ, ზაფხულობით, მამიდაჩემივით, ღოდნოშოს მურაბას ხარშავდეს, ზამთრობით კი – იმ წარუმატებლად მოხუფულ ქილებში ჩაშაქრულ მურაბას გულდაწყვეტილი წამოადუღებდეს და წელიწადის ოთხივე დროს, რეცხვისაგან ქანცგაწყვეტილ ხელებს, წინსაფრის ბოლოთი, დიდი მონდომებით იმშრალებდეს.

არაა... სულ სხვანაირი ქალია ამალია. სულ სხვანაირი ხელები აქვს“ (გვ. 24).

მთელი მოთხრობა ამ სხვანაირობის აღწერა-ჩვენება-წარმოდგენა უაღრესად ლაკონური ფრაზებითა და სათქმელისათვის ყველაზე მოხერხებული ფორმით. ამალია გარეგნულადაც სხვანაირია: „ამალია ისეთია, გინდა სულ უყურო და თვალები დაიძლო, მაგრამ დასანაყრებლად არასდროს გყოფნის. მაქსიმუმ „წაიხემსო“ და ეგრევე სადღაც გარბის“ (გვ. 24). სხვანაირია ამალიას ლექსიკა და საუბრის კულტურა: „– ტასენკა, არჩილიკომ კრუჟაობიანი სარაფანჩიკი მიყიდა. სასწაული რამეა. ხვალ გამოდი, გაჩვენებ“ (გვ. 25); „იცი, ტასიკ, ეს არის ჩემი გარანტია სამუდამო ჯოჯოხეთზე“ (გვ. 25); „დაბადების დღეს გილოცავ, ძეკა!“ (გვ. 25); „– მკლავს, ტასენკა, მკლავს, მაგრამ ველარ ვეშვები. ჯანდაბა... ეს ისეთი სამაგელი ვინმეა, შენ კიდე არ იცი! – კაცებზე ხშირად, მუნდშტუკის მისამართით იტყოდა ხოლმე. – აი, პირდაპირ, მეძახის, რომ ავილო და პირში გავიჭო. საზიზღარი“ (გვ. 24); „... ძირითადად ამალია ლაპარაკობდა და მამიდაჩემი უსმენდა. იშვიათად თუ ჩაურთავდა მოკლე, არაფრისმთქმელ ფრაზებს, ამალიას მონოლოგს მოჩვენებითი დილოგის ფორმა რომ მისცემოდა“ (გვ. 24). სხვანაირია მისი ძვირადღირებული მუნდშტუკი, ექსტრასენსული ზარი და ბოლოს, უცნაურობებით სავსეა და სხვანაირია ის ზარი, რომელიც მოთხრობაში ხმიანობს ამალიას ნამდვილ ზართან ერთად. ჩვენი ყურადღება სწორედ ამ „საგანგებო ხმიანობამ“ – ზართა ნაირგვარობის ამბებმა მიიქცია, როგორც ავტორის სამწერლო ოსტატობის თავისებურმა დასტურმა. მწერლის მიერ ფაქიზად აქცენტირებული, ლინგვისტურ ბაზაზე დაფუძნებული, სახელური ომონიმიისა და სინონიმიის მხატვრული შესაძლებლობები მოთხრობას განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს; მათი მეშვეობით სათქმელის, უფრო სწორად კი ტექსტში თქმულისა და

ართქმულის სირღმე და სისავსე საუკეთესო ფორმითა და ხარისხითაა მოწოდებული.

როგორც აღვნიშნეთ, მოთხრობის ყველა ეპიზოდს თავისი ზარი აქვს, საკუთარი ზარი მხატვრულ-ასოციაციური მახასიათებლებით. „შიშის ზარი“ გვამცნობს, რომ სხვანაირ ამალიას თუმცა ჩვეულებრივი მოკვდავივით ეშინია, მაგრამ ამ შიშში, როგორც მის ცხოვრებაში საერთოდ, მაინც საგანგებო ადგილზეა ექსტრასენსუალ-ჯადოქრული ზარი და მისი გასხვისებით მოპოვებული, ოდესღაც საყვარელი ადამიანის კუთვნილი მუნდმტუკი; უფრო სწორად, ახლა ეს შიშის ზარია მისი ცხოვრება: „– მძულს. აი, მძულს. მძულს. მძულ-ულს! – ერთხელაც ჩვეულებისამებრ, მუნდმტუკის ლანძღვას მოჰყვა, – იცი, ტასიკ, ეს არის ჩემი გარანტია სამუდამო ჯოჯოხეთზე, მეკუთვნის, კი... გაგეცინება და ღამ-ღამობით სულს „შიშის ზარს მცემს“ იმის გააზრება, რომ ღმერთების ატრიბუტი ზარი, ამ ეშმაკის სადილ (თუ როგორც ამბობენ), სიგარეტის ჯანდაბაზე გადავცვალე მხოლოდ იმიტომ, რომ იმ დამპალი კაცის ტკბილ ტუჩებში იყო ხოლმე გამოჩრილი...“ (გვ. 24). ეპიზოდი „**ლითონის ზარი**“ ნამდვილ ზარზე მოგვითხრობს, ოღონდ ეს ნამდვილი ზარი რამდენიმეა, თითოეული საინტერესო ისტორიით. „ერთხელ კარზე ზარი დარეკეს. გავადეთ და დგას ზღურბლზე ვიღაც მაღალი, ეშხიანი ქალი. ცალ ხელში ლითონის ულამაზესი ზარი უჭირავს (აი, ნამვის ხის სათამაშოები რომაა, ეგეთი, ოღონდ ნამდვილი), მეორეში – ლითონისავე გრძელი ჯოხი.

– ექსტრასენსი ვარ, – თქვა და ჯოხი ზარს ისე თეატრალურად შემოჰკრა, თითქოს „ექსტრასენსი ვარ“ კი არა, „წარმოდგენა იწყება“ ეთქვას.

ასე გავიცანით ამალია“ (გვ. 24).

„ერთხელ, დაბადების დღეზე, რაღაც შეფუთული მომიტანა ამალიამ. გაგხსენი და... ზარი! ძალიან ჰგავდა იმას, სეანსებს რითაც ატარებდა. თვითონ ის სახელოვანი „ექსტრასენსული“ ზარი ერთი კლიენტისთვის გაუცვლია ამ სახელოვან მუნდმტუკში... მოკლედ, ამალიამ ნამდვილი, ლითონის ზარი მაჩუქა და ასეთი ნამდვილი ცხოვრებაში არასდროს ყოფილა ჩემი სიხარული, დაბადების დღის გამო“ (გვ. 25). საგულისხმოა, რომ დაბადების დღეზე ნაჩუქარი ზარი მაინც სიმბოლურ და საგანგებო ფუნქციას იძენს, არა როგორც თავისთავად საჩუქარი, არამედ იმ სიტყვების ძალით, რითაც ამალიამ ზარი უსახსოვრა ახლანდელ მფლობელს: „– იცოდე, ამ ზარზე

ჯოხის შემოკვრის უფლება მხოლოდ სამჯერ გაქვს: როცა დიდი მწუხარება გეწვევა, როცა რაიმეთი ძალიან გოცდები და როცა ნამდვილ სიყვარულს შეხვდები. დაბადების დღეს გილოცავ, მეტკა!“ (გვ. 25). მომდევნო ეპიზოდი „**ბზარი**“ ასოციაციათა ნაირგვარობით გამოირჩევა და მოთხრობის საკვანძო საფეხურს წარმოადგენს: „– მიყვარდა ამალიას სტუმრობა, მაგრამ ერთხელ ამ სიყვარულს ბზარი შეეპარა. ბზარიდან კიდევე, იქვე, ერთ გადაფურთხებაზეა (ამალიას ლექსიკა) ნაპრალი“ (გვ. 25). როგორც ამალიასთან დაკავშირებული სხვა ყველაფერი, ეს ბზარიც სხვანაირია, განსაკუთრებული: „იმ წამიდან ვიგრძენი რომ ბზარი დაიძრა. ნელ-ნელა და თანდათან კი არა, როგორც ბზარების მოდგმას სჩვევია, უცებ გავარდა ერთი კიდე-დან მეორემდე“ (გვ. 25). აქ ყველა ბზარი განგაშის ხმას გამოსცემს და რაღაც უკეთურის მოლოდინს მოიყოლებს, იქნება ეს: ჩამოშლილი სიყვარული, შერყეული ჯანმრთელობა, მორღვეული ურთიერთობები, სიმართლისა და სიცრუის გზაგასაყარი, სიბრალულიცა და შეუბრალებლობაც, ცოდვაცა და პატიებაც, დიდი თუ მცირე ადამიანური სისუსტეები: „ისე საშინლად ახველებდა მზად ვიყავი შემბრალებოდა, მაგრამ ხველება რომ ჩაიწმინდა, თქვა: არჩილიკომ ფრან-ლული სუნამო მომართვა, ტასინკ. გამო ხვალ, დაგასხამ.

რადღას შემებრალებოდა...“ (გვ. 25).

„არ მეჯერა, რომ სამყაროში ოდესმე შეიძლებოდა მკვდარ ამალიას ეარსება, მაგრამ... ღმერთო მაპატიე, ამალიას ცოდვა. ისეთი რამეებისთვის რომ შევიძულე, რაშიც ბრალი არ მიუძღოდა, მაგისტვის კი არ გთხოვ პატიებას, ამალიას მუნდშტუკი ოდესმე ჩემი რომ გახდებოდა, ეს რომ მიხარია... ეს სიხარული მაპატიე, ღმერთო“ (გვ. 25). მოთხრობის ბოლო ეპიზოდი „**თავზარი**“ ავტორ-პერსონაჟისათვის ამალიას გარდაცვალების საკვირველ და დაუჯერებელ ამბავს მეტად სარწმუნოდ გვამცნობს: „ერთ დღესაც, თითქოს ვიღაც ჩემთვის უცნობი მოხუცი ყოფილიყოს, ადგა და მოკვდა ლამაზი ამალია. ჩემი ამალია მოკვდა, ხალხო!“ (გვ. 25). მართალია, **თავზარის** თავი და თავი ამალის გარდაცვალების ამბავია, მაგრამ აქ უკვე სხვა ზარები ხმიანობს – გოცების, დარწმუნების, სინანულის, რიტუალის, პიროვნების ერთგულებისა და სიყვარულის: „ტასოს მუდარის მიუხედავად, დასაფლავებას არ დავესწარი. მე ჩემი რიტუალი მქონდა შესასრულებელი. სახლისკენ მივბოდი და ვფიქრობდი: „დაუჯერებელია, დაუჯერებელი!.. სახლში შემოვედი თუ არა – ამალიას ზარი

ლენტებიანი ყუთიდან ამოვიღე და ლითონის ჯოხის ნაცვლად ამალიას მუნდშტუკი ორჯერ, მთელი ძალით შემოვკარი“ (გვ. 25).

მოთხრობის კომპოზიციური სრულყოფა, საწყისი და ბოლო ეპიზოდების შინაარსობრივი რაკურსის თანხედრით, საოცარ ესთეტიკურ ეფექტს ქმნის: **შიში ზარისა** და **თაგზარის** აზრობრივი ნიუანსები მრავალგვარი დატვირთვით მიემართება სილამაზის გაუხუნარ ხატს. საინტერესოა, რომ ეს ასოციაციურ-სინონიმური წყვილი მოთხრობაში **ზარის** ომონიმურ მნიშვნელობათა ხაზგასმას ემსახურება. სათქმელის ამგვარად ემფატირება სათანადო მონაკვეთების შინაარსობრივ დატვირთვას ერთიორად ზრდის, ფაქტობრივ, მათ საბაზო მნიშვნელობას ებმის დანარჩენი სათქმელიც; თვალსაჩინოებისათვის ორივე ემფატირებულ მონაკვეთს დავიმოწმებთ: „მამიდაჩემ ტასოს მეგობარი ამალია სიგარეტს ძვირადღირებული მუნდშტუკით ეწევა და საუბრისას წვრილ, გრძელ თითებს მაროსავით შლის და კეცავს. ყოველთვის დარწმუნებული ვიყავი, რომ თითო ხელზე მინიმუმ შვიდი-რვა თითი მაინც ექნებოდა. აბა, უფრო ნაკლებით, ხელებს ასე ლამაზად და თეატრალურად როგორ გადაშლიდა?..“ (გვ. 24, **შიშის ზარი**). „რომ მივედით, ზღურბლზე დავდექი და ჩაველურსმნე, ვეღარ შევედი. ვუყურებდი კუბოში მწოლიარეს და ვფიქრობდი: თითქოს შიგნიდან თავის თავი გამოაცალეს ამალიას. ლამაზი სიცილი და ხელების გადაშლა, მხიარული ხმა და გრძელი ფეხების ერთმანეთზე გადადება-გადმოდება გამოაცალეს. გამოაცალეს და ჰა, რაც დარჩა – ესაა... სახლისკენ მივრბოდი და ვფიქრობდი: დაუჯერებელია, დაუჯერებელი! მაგრამ ჩემი თვალით ვნახე: მხოლოდ ხუთ-ხუთი თითი ჰქონია თითო ხელზე, მეტი არა! წარმოუდგენელია!“ (გვ. 25, **თაგზარი**). ირკვევა, რომ სხვანაირი ამალიას გარდაცვალებაზე მოულოდნელი მისი არასხვანაირი, ჩვეულებრივი ხელების აღმოჩენა ყოფილა.

ლექსიკური ვარიაციები, სემანტიკური გრადაციები და მათი ასოციაციური განშლადობა, ერთგვარად სიტყვათა თამაშის მსგავსი, თხრობას საოცარ სიმსუბუქესა და დინამიზს ანიჭებს. ასე, მაგ.: „თავის საამაყო, ძვირფას-ლამაზი (როგორც გვითხრა: ოქრო-ძვალისტიხრული მინანქარი) მუნდშტუკის „ვითომ-ვითომ“ გაჭორვა ხიბლავდა ამალიას. მე კიდევ – ამალია რომ მუნდშტუკს ვითომ-ვითომ ჭორავდა – ეგ.

– კლიანუს! აი ჩემი ექსტრასენსუალ-ჯადოქრული ზარივით რეკავს ეს ჩემის შმუნშტუკიც, თან პირდაპირ ტვინში: წკრნ-წკრნ...



ამალი-ა!.. ერთი ღერი გამირქე და გააბოლე!.. ზორრ! წკრრრ! ბრახ-ბრუხ! კაკ-კუკ! მო-დი ამალი-ა!..“ (გვ. 24).

„ბოლოს რომ მოვიდა, რაღაცნაირად, ორ ხმაში ახველებდა. მე სულელური ასოციაცია გამიჩნდა, რომ ამალიას ერთი ფილტვი გოგოა და მეორე – ბიჭი, რომ ამალიას მუნდშტუკიდან გამოსრუტული ბოლის დანახვისას ერთდროულად იწყებენ ყვირილს „გვიშველეთ!..“ ადამიანურ ენაზე მოთარგმნილი კი ორ, წვრილ და ბოხ ხმაში ხველებაა და ვიზუალურად ასე გამოიყურება: „აახხმმ – აახხმმ!..“ (გვ. 25).

დასასრულ, აღვნიშნავთ, რომ **ზარის** გააზრების ავტორისეული ჩანაფიქრი მოთხრობაში „ამალიას ზარი“ ენობრივი ალღოს მკვეთრი წახნაგებით, მრავლისმთქმელი ასოციაციებითა და თხრობის ლაპიდარული სტილით, სახელურ ომონიმიაზეა ფოკუსირებული. ტექსტში სახელური ომონიმის მეშვეობითა და მის საფუძველზე წარმატებით ხორციელდება მხატვრულ-ლინგვისტური სივრცის მონიშვნა-განზოგადება; მხატვრული კომუნიკაციის ნებისმიერ ეტაპზე (უვრცესი არეალით: ენა-ტექსტი-ინტერტექსტი) მოთხრობის მთელი ლინგვისტური ინვენტარი – სიტყვა, შესიტყვება, კომპოზიტი, ფრაზეოლოგიზმი – ამ სივრცის შესაძლებლობათა წარმოჩენას ემსახურება. ამასთანავე, ტექსტის ანალიზით, სულ უფრო ცხადი ხდება დისკურს-რეფლექსიის აქტუალურობა და უახლესი კულტურული პარადიგმის სამოტივაციო ნიშნული, ერთი მხრივ, და, მეორე მხრივ, ლინგვისტური შესაძლებლობების ხიბლი ნაწარმოების მხატვრული სივრცის კონსტრუირებისათვის. ბუნებრივია, ნაწარმოების ამგვარი ღრმა ასოციაციურ-ვარიაციული პირობითობით აღჭურვა თანამედროვე მკითხველს სიტყვისა და აზრის უჩვეულოდ საინტერესო სამყაროში იხმოზს.

## ლიტერატურა

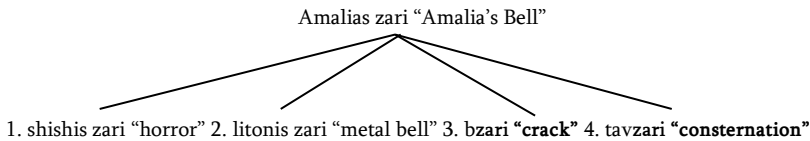
**ნათია როსტიაშვილი**, „ამალიას ზარი“, მეცნიერულ-ლიტერატურულ ჟურნალი „ავინაჟი“, ქუთაისი, 2020, № 4; I-III.

Manana Chachanidze

**Linguistic Variations for the Literary Space in the Story  
"Amalia's Bell"**

Summary

In order to discuss the literary-linguistic space, in terms of language-text relations, we have selected one of the latest Georgian short stories – "Amalia's Bell" by Natia Rostiashvili. The story is small – only two printed pages. There are four main characters in it: Amalia, Aunt Tasso, the author and the bell. The work consists of four titled miniature episodes:



Obviously, the bells of all four episodes, with their own stories, are related to the main character of the story – Amalia. It is this connection, more precisely, interconnection and associations that create the artistic-linguistic space full of story aesthetics.

The author's idea of understanding the bell in the story "Amalia's Bell" is focused on the homonymy with the sharp hints of linguistic flair, multi-meaning associations and the lapidary style of narration. In the text, the marking-generalization of the artistic-linguistic space is successfully carried out through homonymy; At any stage of artistic communication (with the widest area: language-text-intertext), the entire linguistic inventory of the story – word, syntagm, compound, phraseologism – serves to present the possibilities of this space. At the same time, with the analysis of the text, on the one hand, the urgency of the discourse-reflection and the motivational benchmark of the latest cultural paradigm, and, on the other hand, the charm of the linguistic possibilities for constructing the artistic space of the work, become more and more clear.

Naturally, equipping the work with such deep associative-variational conditioning invites the modern reader to an unusually interesting world of words and thoughts.

## ზოია ცხადაია

### იროდიონ ევდოშვილი – მგზნებარე ტრიბუნიდან „სამგლოვიარო სევდამდე“

„კაი რამ არის ქვეყანა, ედემზე უკეთესია, კაემნის ბულბული მღერის, სევდის ვარდების სთესია“, – ასე წერდა მძიმე სენით დაავადებული იროდიონ ევდოშვილი გადასახლებაში, ქ. ჩორნი იარში... უმძიმეს პირობებში მყოფი... „ექიმების შემოწმებით სიჭლექესთან ძლიერ ახლოს ვარ, აქაური ჰავა კი მე ვიცი, რო ახალი საზღვრიდამ მალე გადამიყვანს მის სამფლობელოში“, – სწერდა მეგობარს, ალექსანდრე ხახანაშვილს და მაინც – „კარგი რამ არის ქვეყანა, ედემზე უკეთესიაო“, – ამის თქმაც შეეძლო რევოლუციის ტრიბუნად და გულწრფელ პოეტად აღიარებულს.

რთული, საინტერესო და წინააღმდეგობრივი იყო იროდიონ ევდოშვილის ცხოვრება და შემოქმედება. იგი იყო პუბლიცისტი, პროზაიკოსი, მთარგმნელი, მაგრამ უმთავრესი მისთვის მაინც პოეზია იყო. მეოცე საუკუნის ქართული ლიტერატურის მრავალი მკვლევარი შეხებია განსაკუთრებით მის პოეზიას. მას აღიარებდნენ, როგორც თავისუფლების გაბედულ მომდერალს, მოწინავე იდეალის და მაღალი ესთეტიკური გრძნობების შემოქმედს, ვინც გულთან მიიტანა ჩაგრულთა და უუფლებოთა მდგომარეობა, ვინც იცოდა ფასი თავისუფლებისა და ცდილობდა, მისი პოეტური სიტყვა ყოფილიყო ორიენტირი სანუკვარი თავისუფლებისაკენ:

თავისუფლება დარბაზებში არ იბადება.

ის არის შვილი, პირმშო შვილი ღარიბი კერის.

ის მხოლოდ ბრძოლით, მხოლოდ ბრძოლით მოიპოვება.

(„თავისუფლება“, 1905)

იროდიონ ევდოშვილის პირველი ლექსი „გუბე“ დაიბეჭდა 1893 წლის 6 ივნისს „კვალში“ (№23), ი. ხ-შვილის ხელმოწერით. მკვლევარ შალვა გოზალიშვილის გადმოცემით, ჭაბუკ პოეტს ეს ლექსი დაუწერია სემინარიიდან გარიცხვის სამი დღის შემდეგ და მასში მკვეთრი ფერებით, ალეგორიულად გამოხატა სემინარიაში გა-

ბატონებული რეაქციული სული, შემხუთავი წესები... სემინარია ამ-  
მორებულ გუბეს შეადარა.

გაივსო გუბე, ვედარ ტეულა,  
აშმორებულა მის შიგან წყალი,  
მაგრამ თანდათან კვლავ ემატება,  
ქაფს იგდებს ზევით, გააქვს ტრიალი.  
ტრიალებს იგი და აირია  
წუმპე, ტალახი, ლექი და მწიკვლი.

შემდეგ კი, 1895 წლიდან, მისი ლექსები იბეჭდება ილია ჭავჭავაძის „ივერიაში“. იმთავითვე „ტვირთქვეშ მოხრილ მაშვრალთა და უღონოთა“ თანაგრძნობას გამოხატავდა თავის სათქმელში. ამით ილიას „ტვირთმძიმეთ და მაშვრალთ მხსნელის“ იდეას არათუ ეხმიანებოდა, არამედ განავრცობდა და ამტკიცებდა. დრო და ჟამიც ამას კარნახობდა:

ოხ, მეგობარო, ჟამსა მძიმესა,  
ოდეს ცრემლები მოაწვეს თვალებს,  
და ვით ყორანი დაკოდილ არწივს,  
შავბედი მწარეთ ჩაგიყრის ბრჭყალებს,  
ნუ, ნუ შედრკები, ნუ დაეცემი,  
სამარადისოთ ნუ გაიტეხ გულს!

(უსათაურო, 1896)

ამავე წელს ლექსში „გავჩუმდე“ პოეტი გამოკვეთილად მონიშნავს თავის მოქალაქეობრივ პოზიციას, რომ მისი სიტყვა უსამართლობის, ჩაგვრის, დახშული თავისუფლების დასაცავად უნდა ქლერდეს:

მე დროს შვილი ვარ, გამიტარა მან გულს ისარი,  
და ისართვე პასუხს აძლევს მას ჩემი ქნარი!  
მე დროს შვილი ვარ, მან მაწოვა შხამი – სამსალა,  
და აღვსებული აწ ფიალა გადმოიცალა!

(1886)

სწორედ ამ ლექსის ნაწყვეტი წარუმძღვარებია ეპიგრაფად ვახტანგ კოტეტიშვილს წერილისთვის „იროდიონ ევდოშვილი, როგორც ჩაგრული მგოსანი“:

„გავჩუმდე?“ თითქოს ხელთა მქონდეს მე ჩემი გული,  
განა თქვენ ძალგიბთ დაამშვიდოთ ზღვა აღზნებული?!“

კრიტიკოსი ღრმა თანაგრძნობას, თანადგომას გამოხატავს თავის ვრცელ ტექსტში პოეტის მიმართ და ხსნის იმ მიზეზებს, რომლებიც სიმშვიდეს ურღვევდა ცხოვრების ქარტეხილით აღელვებულ მის გულს: „როგორ გაჩუმდეს, როდესაც მძიმე წამების ჯვარს აზიდვინებდნენ, იმ ჯვარს, რომლის ზიდვაც მას არ ძალუძს?“... „ის ღმერთი იყო, რომ მიჰქონდა წამების ჯვარი“, – გიპასუხებთ ეს ჩაგრული მგოსანი... დიახ, ვერ გაჩერდება, როდესაც ხედავს, რომ „მამშვრალი ხალხი ტვირთ ქვეშა გმინავს“ [კუპრეიშვილი 2016: 84]... „ერის წყლული მის გულსაც უნდა დასჩენოდა, მის საშველად ცეცხლის სიტყვები უნდა ეფრქვია. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ კი იმ დროს სცხოვრობდა, როდესაც სამშობლოს მცველებს, მის დარაჯებს ჯვარზე აკრავდნენ, როგორც ავაზაკებს, ეგონათ აქეთ საქვეყნო, საკაცობრიო მიზანს ჰღალატობდნენო, ის იმ დროს სცხოვრობდა, როდესაც ვერ იყო შეგნებული, რომ ჩაგრული ერის ინტერესების დაცვა, მისი წარსული უფლებების მოპოვებისათვის ბრძოლა არ ეწინააღმდეგებოდა საკაცობრიო მიზანს“ [იქვე 91]. საგულისხმოა წერილის დასასრული, როცა კრიტიკოსი, განხილული ტექსტებიდან გამომდინარე, დაასკვნის: „აქ იხატება საიდულოება ნამდვილი პოეტური შემოქმედებისა“ [იქვე 92].

ირგვლივ არსებული უმწეობა, უპერსპექტივობა გულს უკლავდა ღირსეული მომავლის მაძიებელ ჭაბუკს: **„შრომა.., ოფლის ღვრა... სიღარიბე... ბუნწი ცხოვრება / და ჩემს გარშემო ჩემებრივი უბედურთ კრება; / უსიხარულოთ დაღეულნი წარსულის დღენი / და მომავალიც უიმედო ნაღველათ მჩენი!“** (1986)... ასეთია მუდმივად მისი განწყობა, რეალობა სხვა გამოსავალს არ უტოვებდა.

იროდიონ ისაკის ძე ევდოშვილის (ხოსიტაშვილი) მოკლე ბიოგრაფიული შტრიხები ასეთია: 1873 წლის 19 მაისს (ახ. სტილით) დაიბადა ქიზიყში, სიღნაღის მაზრის სოფელ ბოდბისხევში. დედის – ევდოკიას სახელი აირჩია ფსევდონიმად და ევდოშვილის გვართი შემოვიდა ქართულ მწერლობაში. ამას გარდა, მისი ფსევდონიმებია:

„იროდიონ ბერი“, „ნარიგლეჯია“, „რიგოლეტო“, „იელი“, „ირა“<sup>1</sup>. 1890 წელს დაამთავრა თელავის სასულიერო სასწავლებლის სრული კურსი პირველი ხარისხის ატესტატით, იმავე წელს სწავლა გააგრძელა თბილისის სასულიერო სემინარიაში. 1893 წლის აგვისტოდან იროდიონი სამხედრო სამსახურშია, ჯერ ყუბანის და შემდეგ – ბაქოს ფეხოსანთა პოლკში. 1894 წელს დაამთავრა მეთაურთა კურსები და უმცროსი უნტეროფიცრის ჩინი მიიღო.

1895 წლიდან იროდიონი თბილისში იმყოფება და გაზეთ „ივერიასთან“ თანამშრომლობს. ამ წლიდან იწყება მისი აქტიური შემოქმედებითი ცხოვრება. 1896 წლიდან 1899 წლამდე მსახურობდა ბაქოში ნობელის ნავთის საწარმოო კანტორაში, უკავშირდება მუშათა სოციალ-დემოკრატიულ წრეებს... თბილისში დაბრუნებული 1901 წლის მაისიდან 1903 წლის აგვისტომდე იროდიონი მუდმივი ძირითადი თანამშრომელი იყო გაზეთ „კვალისა“. 1907-1909 წლებში (დაპატიმრებამდე) მსახურობდა თბილისის სათავადაზნაურო ბანკის მმართველის თანაშემწედ. „პოეტმა გაიარა ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ყველა ის ტრაგიკული და მძიმე გზა, რომელიც გაუვლია ერის ბედნიერებისათვის მეზრდოლ ადამიანებს“, – წერს იროდიონ ევდოშვილის შესახებ მკვლევარი ალექსანდრე სიგუა [სიგუა 1977: 54].

იროდიონ ევდოშვილის შემოქმედებითი გზის დასაწყისი – 90-იანი წლების მიწურული და 900-იანის დამდეგი, დაემთხვა კლასობრივი წინააღმდეგობების გამწვავების ხანას, როცა იდეური ბრძოლის ასპარეზზე გამოვიდა „მესამე დასის“ სახელით ცნობილი თაობა, სოციალ-დემოკრატიული პარტია. საყოველთაოდ ცნობილია, რა როლი შეასრულა ევდოშვილის გულწრფელმა პოეტურმა მოწოდებამ 1905 წლის რევოლუციის დღეებში. მის მგზნებარე პათოსით აღსავსე ლექსებს მღეროდნენ და წარმოთქვამდნენ ყველგან: ტრიბუნაზე, ბარიკადებზე, თავშეყრის ადგილებზე. ბრძოლის პათოსით, თავისუფლებისათვის თავგანწირვის მგზნებარე მოწოდებით განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ევდოშვილის ლექსი „მეგობრებს“ (1895 წ.). ის მეტად მორგებული აღმოჩნდა 900-იანი წლების რევოლუციური სულისკვეთებით დამუხტული დროებისათვის (საბრძო-

---

<sup>1</sup> „ილია ჭავჭავაძის პერსონალური ენციკლოპედია, 1837-1917 წწ., მასალები“. პროექტი განხორციელდა ილია ჭავჭავაძის კვლევის ცენტრში. პროექტზე მუშაობდნენ გიორგი აბაშიძე, ნინო მამარდაშვილი, მანანა ბარათაშვილი. თბილისი, 2020-2022.

ლო მოწოდება მიჩნეულია პოეზიის ერთ-ერთ საწყის მხატვრულ სა-  
შუალებად: საბრძოლო ელემენტები ბერძნულში)...

მეგობრებო, წინ... წინ გასწით,  
ნუ შედრკება თქვენი გული,  
დე, მკერდს  
სისხლის დადი აჩნდეს  
და შუბლს ოფლის ნაკადული!  
წინ, წინ, მედგრატ შევებრძოლოთ  
ჩარხუკუდმართ ამ ჩვენ დროსა,  
ჭირის ოფლში გავატართ  
სიმართლის და ძმობის დროშა!..

ოთხმოცდაათიანი წლების დასასრულისა და ცხრაასიანი  
წლების დამდეგის ლირიკული ტექსტებიდან საბრძოლო პათოსითა  
და მომავლის რწმენით ასეთივე გამორჩეული იყო „სიმღერა“ (1900):

რაც უნდ დამე იყოს ბნელი,  
ცა ღრუბლებით მოიჭედოს,  
არსად სჩანდნენ ვარსკვლავები,  
მთვარემ გზა ვერ გაიკვეთოს,

მაინც ველით განთიადსა,  
არ შედრკება ჩვენი გული,  
უკვე ადგა ქარიშხალი  
განთიადის მოციქული!

ამასთან დაკავშირებით საგულისხმოა ლიტერატურათმცოდ-  
ნისა და მკვლევრის, გიორგი მერკვილაძის მოსაზრება: „სიმღერაში“  
ქარიშხალი წარმოსახულია, ვით განთიადის მოციქული და იგი  
წარმოადგენს იგივე რევოლუციური სიტუაციის მინიშნებას, რასაც  
მაქსიმ გორკის „ქარიშხალი“, რომელზეც თითქმის ერთი წლით ად-  
რეა დაწერილი“ [მერკვილაძე 1975: 195].

იროდიონ ევდოშვილის 1905-1907 წლების ლექსები, ძირითა-  
დად, იმდროინდელ მარქსისტულ პრესაში იბეჭდებოდა, თარგმნა  
მუშათა საერთაშორისო სიმღერა „ვარშავიანკა“ და „მარსელიოზა“,  
გამოსცა რევოლუციური სულისკვეთების ლექსები: „წერილი მეგობ-



რებთან“, „ჩემს მეგობრებს“, „ამირანი“, „ბრძოლის სიმღერა“ და მრავალი სხვა. „1905 წლის რევოლუციის, კლასობრივი ბრძოლების გენერალური რეპეტიციის“ (ტ. ტაბიძე) დამარცხებამ. დაღვრილმა სისხლმა, ბრძოლის სტრატეგიამ და რევოლუციური იდეოლოგიის საექვო მიმართულებამ ბევრის იმედი გააქარწყლა, განსაკუთრებით კი – იროდიონ ევდოშვილისა. მდგომარეობა კიდევ უფრო დაძაბა ილია ჭავჭავაძის მკვლელობამ, რომელიც აშკარად სოციალ-დემოკრატიების მიერ იყო ინსპირირებული. ცნობილია ილია ჭავჭავაძისადმი იროდიონ ევდოშვილის გამოსათხოვარი სიტყვა, უდიდესი გულისტკივილის გამომხატველი. ილიას მკვლელობა გახდა ევდოშვილის გულგატეხილობისა და მწუხარების მიზეზი. ამასთან დაკავშირებით შალვა გოზალიშვილი წერს: „როდესაც „ილიას მოხუც, ნაჭირნახულევ გულს“ ტყვია დაახალეს“, პოეტის აღშფოთებას საზღვარი არა ჰქონდა. იგი წონასწორონიდამ გამოვიდა. დაკარგა სულიერი სიმშვიდე და მთელი თავისი გულის ბოღმა გადაგვიშალა ილიასადმი მიძღვნილ ლექსებსა, სამგლოვიაროდ წარმოთქმულ სიტყვებსა და ნეკროლოგში“ [გოზალიშვილი 1974: 77]. ამ გულგატეხილობის და სევდის გამო 1907-09 წლებში მას თანამოკალმენიც კი აკრიტიკებდნენ გესლიანი სიტყვებით, ხოლო საბჭოთა კრიტიკის ზოგი ერთგული წარმომადგენელი იროდიონ ევდოშვილის 1907 წლის შემდგომ მოღვაწეობას მეორე, მძიმე და დაღმავალ პერიოდად მიიჩნევდა. ეს მართლაც იყო იროდიონისთვის უმძიმესი პერიოდი, მაგრამ არა დაღმასვლის, არამედ რეალობის გაცნობიერების, გადაფასების. ლექსში „დღიურს“ პოეტი ასე გადმოსცემს თავის სულიერ მდგომარეობას:

შენთან ვსაუბრობ ყოველდღე,  
მესაიდუმლევ გულისა,  
შენა ხარ დამატკობელი  
აღშფოთებული სულისა...  
მას აქეთ, რაც რომ გულს მოსწყდა  
სატრფო, წაიღო ტალღამა,  
მითელ-მოთელა ცხოვრებამ,  
სიცოცხლე ჩააბალღამა“... (1909).

იროდიონ ევდოშვილი ამ დროს მეტეხის ციხეშია. დააპატიმრეს 1909 წლის 21 ოქტომბერს, პეტრე კრაპოტკინის ბროშურის –

„პური და თავისუფლება“ – თარგმნისა და გავრცელების ბრალდებით. მიესაჯა 3 თვის ციხე. ცხრა თვეზე მეტხანს იჯდა მეტეხში და შემდეგ ვოლოგდის გუბერნიაში გადასახლეს სამი წლის ვადით, სადაც გაუსაძლის პირობებში მყოფი ჭლექით დაავადდა. სნეულების გართულების გამო იგი საცხოვრებლად ასტრახანის გუბერნიის ქალაქ ჩორნი იარში გადაიყვანეს. მრავალი საინტერესო ლექსი დაწერა მეტეხის ციხეში: „სამშობლო“, „გმირთა საფლავებს“, „შავი ღრუბელი“, „მეგობრის საფლავს“ და სხვ. გამორჩეულია მისი „გამომშვიდობება გადასახლებულისა“ (1910, ივნისი, მეტეხის ციხე) როგორც თემატურად, ასევე სტილური, მხატვრული თვალსაზრისით. განშორების მოტივი ევროპულ პოეზიაში ვალეტას ჟანრით არის წარმოდგენილი (ლათინური ვალე-დან – მშვიდობით): გამომშვიდობება ადამიანთან, შეყვარებულთან, სიცოცხლესთან, მშობლიურ მხარესთან... ამის საილუსტრაციო მაგალითებს შორის დასახელებულია იროდიონ ევდოშვილის „გამომშვიდობება გადასახლებულისა“ [Иванюк 2013: 124-127]. ლექსი ისეა შექმნილი, როგორც განწირულის უკანასკნელი სიტყვა სამშობლოსადმი. მიუხედავად იმისა, რომ პოეტს სამშობლოში, გამწარებული ყოფის გარდა, არაფერი რჩება, მაინც სამუდამო ტკივილად მიჰყვება მასზე მოგონება, ფიქრი და ნაღველი.

არც აქა მქონდა სახლი და კარი,  
საცა მივდივარ, არც იქ მექნება,  
მაგრამ სამშობლო მე გაძევებულს  
მომაგონდება, დამენატრება.  
არც აქა მქონდა ტკბილი სიცოცხლე,  
საცა მივდივარ, არც იქ მექნება –  
იქ დანაღვლებულს და დაფიქრებულს  
მაინც სამშობლო მომაგონდება.

„მშვიდობით, ჩემო მორთულო მხარევ“, – მიმართავს თავის ძვირფას ქვეყანას და ამით მიანიშნებს, რომ მისი ქვეყანა მტრისგან დაბეჩავებული და უმოქმედოა, არ ჩანს მასთან დაბრუნების, ისევ შეხვედრის პერსპექტივა.

მომაგონდება იმისი კვნესა,  
ცრემლი, ვაება, მტრისა მახვილი

და მათთან ერთად ვით სთქვა პოეტმა,  
ძილშიც კი მწარე ამოძახილი.

პოეტი მიანიშნებს, რომ მის ბედს ბევრი მასავით ბედკრული  
ქართველი იზიარებს უდანაშაულოდ:

ხელს გამომიწვდის და მკითხავს, ძმაო,  
მითხარ, როგოა სამშობლო... ხალხი?..

კახური დიალექტის ფორმით ნათქვამი „როგოა“ განსაკუთრე-  
ბულად ემოციურს, საგრძნობს ხდის ჩრდილოეთის ყინულის ველ-  
ზე მყოფი ორი დასჯილი ქართველის უმწეო დიალოგს, რადგან, პო-  
ეტის სიტყვით, მას სანუგეშო პასუხი არ აქვს... პასუხი მთელი ეს  
ტექსტია, ტრაგიკული, სასოწარკვეთილის უპასუხო კითხვებით.

იროდიონ ევდოშვილი გადასახლებაში დაავადმყოფდა.  
სნეულება უფრო და უფრო გაუართულდა არასათანადო მკურნალო-  
ბით, შიმშილით, სიცივით, ფიქრი სამშობლოში უმწეოდ დარჩენილ  
ცოლ-შვილზე... განსაკუთრებით აწუხებდა „წარსულის შეცდომა“  
(ეს მისი სიტყვებია, გულისხმობდა სოციალ-დემოკრატებისადმი  
თავის ადრინდელ ნდობას), რაც სიცოცხლის დღეებს უმოკლებდა  
ჯერ კიდევ ახალგაზრდა კაცს. მრავალი ლექსი დაწერა გადასახლე-  
ბაში მყოფმა მონატრებულ ალაზნის ველზე, საქართველოს კუთხე-  
ებზე, ზოგადად – სამშობლოზე, დატყვევებულის ყოფაზე, თავი-  
სუფლებაზე...

ჩამოვდნი, როგორც სანთელი,  
ფთილა ვარ კელაპტარისაო!  
ფანჯარავ, სევდის ფანჯარავ,  
იავ, ნაჭერო ცისაო.  
ვაი, რა მნელი ყოფილა  
ტყვეობა არწივისაო.

„შეცდომების გამოსწორების“ მცდელობა გულგატეხილმა პო-  
ეტმა ისევ პოეზიას მიანდო. თავისთავად, სევდიანია მისი გადასახ-  
ლებაში ყოფნისას დაწერილი ლექსები, მაგრამ შემდეგაც ნაღველი  
მეტია მის ნათქვამში, ვიდრე იმედის ნათელი...

საინტერესოა ამ წლებში შექმნილი ლექსები ზღვის თემაზე: „ზღვას“, „ზღვის პირას“, „მეორე ტალღა“, „ზღვაზე“, „ზღვისა ტალღებსა“, უსათაურო – ისევ და ისევ ზღვის ფონზე – ტკივილით, მწუხარებით, სევდით დაწერილი. უნდა ითქვას, რომ ამ დროს ქართული პოეზია არ იყო ამ თემით განებივრებული (გალაკტიონ ტაბიძე, ტიციან ტაბიძე, ვიქტორ გაბესკირია...).

გულიც დუნდება, მკლავიცა,  
არც ენა მემორჩილება,  
სიჩუმე, კუბოს სიჩუმე,  
მაგრამ ზღვა მაინც ზვირთდება.

სხივი ვერ ატანს ღრუბელსა,  
ფიქრი ნისლივით ირევა  
და გული, როგორც ფოლადი,  
ნადველზე ლესვით იღევა.

სიჩუმე, კუბოს სიჩუმე,  
მეც სამარეში ვეშვები  
და ზღვა კი ლელავს, ზღვის ნიანგს  
დაუღესნია ეშვები.

(1911)

„ზღვის ნიანგი“ და „ალესილი ეშვები“ იმ დროების, ავადმყოფობით დამძიმებული ცხოვრების მეტაფორული წარმოსახვაა უთუოდ (ლექსები დაწერილია სოხუმში, სადაც იგი, როგორც ჩანს, ხშირად იმყოფებოდა სამკურნალო მიზნით, თუმცა ზღვის თემაზე პირველი ლექსი „შავ ზღვაში“ დაწერილია უფრო ადრე, 1903 წელს) ნუგეშად და იმედად კვლავ დიდი წინაპრების სახელებია: ილია და აკაკი ლექსში „ორი საფლავი“ (1915):

აქ პარნასია ქართველებისა,  
ორი მუზა აქ დასვენებულა,  
ერთმა სამშობლო ფოლადად აწრთო  
და მეორემ კი ააბულბულა!  
საქართველომაც ამ ორ საფლავზე  
დასწნა გვირგვინი უკვდავებისა,

ამ ორ საფლავზე დასწნა ფსალმუნი,  
ფსალმუნი – წმინდა ქებათ-ქებისა.

ქართულ პოეზიაში იშვიათად შეხვდებით ლექსებს პირველი მსოფლიო ომის თემაზე, ასეთი იშვიათობაა ირაკლი აბაშიძის ლექსი „გადარჩენის ბალადა“ (1931 წ.). 80-იან წლებში, ირაკლი აბაშიძის ბიოგრაფიული მასალების ძიებისას, მწერალთა კავშირის საარქივო მასალებში აღმოჩნდა პოეტის საინტერესო ჩანაწერი პირველ მსოფლიო ომთან დაკავშირებით: „ჩვენი კუთხიდან ომში გაწვეულები, როგორც ჩანს, უმეტესად სამხრეთის ფრონტებზე იგზავნებოდნენ. დაღუპულთა და უგზო-უკვლოდ დაკარგულთა ცნობებიც ჩვენს კუთხეში უმეტესად სამხრეთის ფრონტიდან მოდიოდა და მე მეგონა, რომ მხოლოდ ჩვენსკენ მძვინვარებდა.

უფროსების პირველი სიმღერა, რომელიც მეხსიერებაში ჩამრჩა, იყო იმერული სიმღერა „სალდათობამ მიწია“... ხოლო უფროსების პირველი ტირილი, რომელიც აგრეთვე დამამახსოვრდა, იყო ომში დაღუპულთა შეცხადება მეზობლებში“... ბავშვობის ეს მტკივნეული შთაბეჭდილებანი უდევს საფუძვლად გადარჩენის ბალადას“ [ცხადაია 1986: 7]. მასში პოეტმა შენახული სევდით წარმოსახა ომში დაკარგული ჭაბუკის ოჯახის ტრაგედია, ბავშვის მეხსიერებაში დარჩენილი შემზარავი სურათი. ტექსტის ემოციურ ზემოქმედებას ამლიერებს გმირის კონკრეტული სახელი „მიქე“:

მსოფლიო ომში,  
თათრების ფრონტზე,  
ტრაპეზუნდის თუ ჯანდაბის იქეთ,  
მოყვარემ ჩვენმა ოჯახის მომსწრე  
დაჰკარგა ვაჟი – ოცი წლის მიქე.  
ვის მიწას შერჩა, რა ქვეყნის ლოდებს,  
ან ჭაბუკს მკერდი ვინ დაუკოდა?  
სოფელში გზირმა აცნობა მშობლებს,  
რომ გაჰქრა ვაჟი უგზო-უკვლოდა.

კიდევ უფრო მძაფრია (8-9 წლის ბავშვის) სმენის ეფექტით განცდილი გლოვის, შეცხადების ზარი.

ეს იყო სწორედ დღე ენკენსთვის, –  
მზემ დაასრულა და ჩაწვა მძიმედ,  
რომ შეიკვივლეს დაკარგვა მისი  
და მახსოვს, დიდხანს არ დაგვაძინეს.

და როცა დაწყდნენ ჭირისუფალნი,  
მეორე ცვლად თუ რაღაც ეშმაკად,  
დაიქირავეს მოზარე ქალი  
და მთელი ღამე კიოდა მაკა.

[აბაშიძე 1959: 169]

ჩუმად, უხმოდ, უმისამართოდ იკარგებოდნენ ამ ომში ქართველები. არადა ქართველთა მსხვერპლი დიდი იყო. იროდიონ ევდომვილი ამ თემას ეხმაურება მისთვის ჩვეული თანაგრძნობით, წუხილით ლექსში „ქართველი დედა“. ფერწერულად, თოვლიანი პეიზაჟის დიდებულ ფონზე ისახება ომისგან სიცოცხლეჩამქრალი სოფელი. შეიძლება ითქვას, ეს გამორჩეული ლექსია პოეტის შემოქმედებაში და, როგორც ვთქვით, იშვიათი თემატურად:

თოვს, ხანდისხანაც სისინებს ქარი,  
თოვს, ძირს ჩამოდის თეთრი ცრემლები,  
თოვს, დაღვრემილა მკაცრი ზამთარი,  
გულს დაჰკრეფია ცივი ხელები.  
გადათეთრებულ, გათოვლილ ქედზეც  
სასაფლაოს ჰგავს მკვდარი სოფელი,  
მოდუშულია და სევდიანი,  
ვით აჩრდილებს რამ სამყოფელი.

**„ჰაერში კომლი არ იზღაზნება“**, სიცოცხლის ნიშან-წყალი გაუფერულებულა, მკვდარი სიჩუმე გამეფებულა, კერა ჩამქრალა:

თვითონ ქოხში კი მოხუცი დედა  
ცრემლით ცივ ნაცარს ზედ დაჰქვითინებს,  
და ბერი კაცი პირჯვარის წერით  
შორს, ომში წასულს იგონებს შვილებს...

(1915)

უპატრონოდ მიტოვებული ნამგალი და გუთანნი, არც ჯეჯილი თოვლქვეშ... ბრძოლის ველზეა მისი ერთგული კაი პატრონი და ამხანაგი. ატირებული, „კერა ჩამქრალი ქართველი დედა“ კრავს ტექსტის სევდიან ფინალს (კითხვის ნიშნით: სად, ვის ომში იხოცებოდნენ შვილები?)...

თოვს ნელა-ნელა, თოვს და სუდარა  
ნელ-ნელ იშლება ძირს სოფელზედა,  
სტირის, ოხ, სტირის ძამებიანი,  
კერა ჩამქრალი ქართველი დედა.

განსაკუთრებით ბევრის მთქმელია იროდიონ ევდოშვილის მიერ გადასახლებიდან სანდრო შანშიაშვილისადმი გამოგზავნილი ბარათი (იროდიონს თან ჰქონია ს. შანშიაშვილისგან ნაჩუქარი პიესების წიგნი, რომლის ყდაზე, შიგნით, დაუკრავს ბარათი, სუფთა ქაღალდი გადაუკრავს და ასე გამოუგზავნია), რომელშიც გულახდილად წერს იმას, რაც ესოდენ აწუხებდა: „დიდი ხანია, შხამის ტბა ტრიალებს ჩემს გულში და ეს ტბა ჩემმა მეგობრებმა დაატრიალეს. მლანძღავენ, მჭორავენ. აქა ვარ, მაგრამ ჩემს ლანდს უყეფენ. ამ გადამთხვეულებმა ილიას მოხუც, ნაჭირნახულებ გულს ტყვია დაახალეს. **ის ტყვია მეც მომხვდა, როგორც სამგლოვიარო სევდა.** აქ გაწყდა ჩემსა და მათ შორის შემაერთებელი ძაფი. მაგრამ, ძაფი კი არა, ნამდვილად ჯაჭვი. იმიტომ, რომ მათთან ვიყავი მიჯაჭვული, მთელი 10-12 წლის განმავლობაში... იცოდე, ასეთი უკუღმართი შეხედულებები ეროვნულ საკითხებზე არცერთი ქვეყნის სოციალ-დემოკრატას არ აქვს და თუ დღეს ქართველ მუშებს ასეთი უკუღმართი შეხედულება აქვს ეროვნულ საკითხზე, ამაში, რასაკვირველია, ქართველი ესდეკი ინტელიგენციაა დამნაშავე, მეც ერთი მათგანი ვარ და **მინდა ჩემი შეცდომა გამოვასწორო**“<sup>1</sup>.

მე-19 საუკუნის იმ მრავალრიცხოვან პოეტთაგან, რომლებიც იღვწოდნენ ქართული საბავშვო მწერლობის სამსახურში, მნიშვნელოვანია იროდიონ ევდოშვილის შემოქმედება. მის საყმაწვილო

---

<sup>1</sup> წერილი პირველად იროდიონ ევდოშვილის შვილიშვილმა, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორმა მარიამ (ციალა) კარბელაშვილმა გამოაქვეყნა ჟურნ. „Литературная Грузия“-ს მე-12 ნომერში, 1988 წ., თავისივე თარგმანი, რუსულად, რადგან ქართულად გამოქვეყნება შეუძლებელი იყო ცენზურის გამო.

ლექსებში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პატრიოტიზმს, სოციალურ საკითხს, ჰუმანიზმს, დიდაქტიკას, ბუნებას... ასეთივე განწყობით შეიქმნა მისი საბავშვო მოთხრობები: „უბედური ქორბუდა“, „ორი ობოლი“ და სხვ. მან მრავალ ჟანრში გამოავლინა შემოქმედებითი ინტერესი: შიო არაგვისპირელსა და ჭოლა ლომთათიძესთან ერთად მას მცირე ფორმის ქართული მხატვრული პროზის ღირსეულ ოსტატად მიიჩნევენ. ევდომვილი ავტორია ორიგინალური კომედია-ფარსისა „ჭრელი სუფრა“, ასევე – პუბლიცისტური წერილებისა და ფელეტონებისა, ეწეოდა საინტერესო მთარგმნელობით საქმიანობას...

იროდიონ ევდომვილს, გადასახლებიდან დაბრუნებულს (1912), დიდხანს არ უცოცხლია, მაგრამ მაინც შეძლო, დასკვნის სახით კიდევ ერთხელ გამოეთქვა ლექსებად „ნუგეში – მტირალს, დამნანებელს თავის ხვედრისა“... იგი გარდაიცვალა 1916 წლის 15 მაისს (ახალი სტილით), 43 წლის ასაკში. კიტა აბაშიძე გულისტკივილით გამოეხმაურა მის უდროო გარდაცვალებას: „ევდომვილი უკეთესი მომავლისათვის საბრძოლველად მოუწოდებდა ხალხს და მაშინაც მისი სიმღერა აღსავსე იყო გაზაფხულის სხივებით. იგი მომსწრე იყო მისი დამარცხებისა, და მაშინაც მისი სიმღერა მხნე და იმედიანი ჰარმონიით იყო შეხმატკბილებული. პირადმა ტანჯვამ, მწუხარებამ ვერ შესცვალა მისი რკინის გული და ისე ჩავიდა საფლავს, რომ სასომიხდილად არ ამოუკვნესია. მისი უკანასკნელი სიტყვა იყო მეზრდოლის სიტყვა“ [აბაშიძე 1916: 3]. წუხილით გამოეხმაურა გრიგოლ რობაქიძე იროდიონ ევდომვილის გარდაცვალებას... მისი საბოლოო დასკვნა ასეთი იყო: „სამშობლოდან გადახვეწილმა, სამშობლოს ცრემლით ათამაშებული მრავალი მარგალიტი გადმოშალა“... [რობაქიძე 1916].

იროდიონ ევდომვილი თავის პოეზიაში ხშირად ახსენებს „ფიქრებს“, ფიქრს“. მრავალი ლექსისთვის ეს სიტყვა ან სათაურია, ან ტექსტში ნახსენები, როგორც პოეტის მთავარი სათქმელის გამოკვეთა. ვახტანგ კოტეტიშვილიც აღნიშნავდა, რომ მგოსანს სხვა არაფერი ახსოვს, გარდა „ფიქრის და კვლავ ფიქრის“... „ოდეს გულს გმირავს ჩაგრულთა კვნესა“. საინტერესო ლექსი უძღვნა ტარიელ ჭანტურიამ იროდიონ ევდომვილს. მისთვის ინსპირაციის საგანი სწორედ ეს ევდომვილისეული ფიქრები გამხდარა, რომელიც, თანამედროვეობის გადასახედიდან, მშვენიერ პოეზიად ჟღერს და ახალი ემოციით მიაგებს პატივს პოეტის ღირსეულ, ტანჯულ სულს.



ფიქრი ისაა... ტანჯული კაცის ფიქრში რომ შეაღწევ,  
და არა მხოლოდ შეღწევა... ტანჯულს სიტყვასაც შეაწევ...  
ნუ ილანძღები ფიქრში და საშინლად ნუ ითათხები!  
ფიქრი ისაა, ტანჯული კაცის გვერდით რომ დადგები!  
... როცა გწვავს სხვისი სიცხე და გაცხელებს სხვისი ცხელება,  
და არა შური უაზრო, უაზრო შურისძიება.  
„იფიქრე ფიქრზეც“... კარგია „ფიქრი, ფიქრი და ფიქრები“,  
ოღონდ როდესაც იმ ფიქრში კაცური კაცი იქნები...  
„ფიქრი, ფიქრი და ფიქრები არ სცილდებათ გონებას!..  
გული მოიცვა ტანჯვამა, სული მიეცა ღონებას!“  
... ეს – ევდოშვილის ფიქრია... იყო ... იცხოვრა კაცურად!  
რაცა ჰქონდა და არ ჰქონდა – საკუთარ ცრემლში დასწურა.

იროდიონ ევდოშვილმა ბოლომდე უერთგულა ტანჯულთა ყოფას, მაგრამ სოციალ-დემოკრატებთან (ესდეკებთან) მიმართებით აშკარად გადახედა თავის იდეოლოგიას და „მგზნებარე ტრიბუნი“ „სამგლოვიარო სევდით“ ჩავიდა საფლავში.

## ლიტერატურა

**აბაშიძე 1959** – ი. აბაშიძე, „გადარჩენის ბალადა“, ერთტომეული, თბილისი.

**აბაშიძე 1916** – კ. აბაშიძე, „მებრძოლო მგოსანი“, გაზ. „ჩვენი მეგობარი“, მაისი, №750.

**გოზალიშვილი 1974** – შ. გოზალიშვილი, დიადი განთიადის მომღერალი იროდიონ ევდოშვილი, თბილისი.

**კუპრეიშვილი 2016** – ნ. კუპრეიშვილი (შემდგენელი). ვახტანგ კოტეტიშვილის წერილები, თბილისი.

**მერკვილაძე 1975** – გ. მერკვილაძე, ფიქრები პოეზიაზე, „არ დაივიწყო შენი მცნება და შენი აღთქმა!“, თბილისი.

**რობაქიძე 1916** – გრ. რობაქიძე, „იროდიონ ევდოშვილი“, გაზ. „სახალხო ფურცელი“, თბილისი.

**სიგუა 1977** – ალ. სიგუა, რევოლუციის მომღერალი, წიგნში: წერილები ლიტერატურაზე, თბილისი.

**ცხადაია 1986** – ზ. ცხადაია, ირაკლი აბაშიძის ლირიკა, თბილისი.

**ჭანტურია 2011** – ტ. ჭანტურია, „ფიქრი“. „ლიტერატურული გაზეთი“, №58, თბილისი.

**Иванюк 2013** – Иванюк, Б. П., Стихотворения Валета: жанрологическое описание, Наукові праці Кам'янець – Подільського національного університету імені Івана Орієнка. Филологічні науки, „алсіома“, – Вип. 33.

Zoia Tskhadaia

Irodion Evdoshvili

Summary

Irodion Evdoshvili's life and literary works were complex, fascinating and contradictory. His first poem appeared in the newspaper "Kvali" in 1893 and since 1895 he was regularly published in literary magazine "Iberia" edited by Ilia Chavchavadze. The poet was acknowledged as a brave freedom-loving singer, who felt deeply for the suffering of the oppressed and tried to make his poetic word to be a beacon for men, a guide for liberation. Evdoshvili thereby not only echoed Ilia's concept, but also expanded and strengthened it. This was also dictated by the voice of the time, the epoch.

Irodion Evdoshvili began his literary activity in the early years of the twenties century, at a time when class tensions were at their peak, and the Social Democratic Party, a generation known as Mesame Dasi (third group) entered the arena of political struggle. His poems full of passionate pathos were sung and recited everywhere during the fiery days of the 1905 revolution: on the tribunes, on the barricades... Evdoshvili's poem "To the Friends" (1895) especially stood out for its appeal to self-sacrifice in the name of freedom. It seemed well suited for the 1990s, capturing the revolutionary spirit of the time. This pathos distinguishes his poems "Song", "To My Friends", "Amirani", "Fight Song" and others.

Irodion Evdoshvili was arrested in 1909 and exiled to Vologda prison for three years, where he fell ill with tuberculosis. The poet expresses the sadness of separation from his homeland in the poem "Farewell to the Exile", which is classified as a piece of poetry belonging to the "Valletta" genre in Europe.

Poems written on a marine theme are fascinating in Irodion Evdoshvili's poetry. Georgian poetry of the early years of the twentieth century was not as rich in this sense. Evdoshvili's poem "Georgian Mother" which addresses the theme of the First World War is also noteworthy. It is hard to find thematically similar poems in Georgian poetry.

Many were frustrated by the 1905 revolution's failure, the carnage, the tactics of battle, and the questionable direction of the revolutionary doctrine, particularly Irodion Evdoshvili. Things got worse with Ilia Chavchavadze's assassination, which was clearly inspired by the Social Democrats. For Evdoshvili, the murder of Ilia became a source of sadness and disappointment. This is the beginning of the most challenging creative period for Evdoshvili – awareness and reevaluation of reality, which is vividly expressed in his poem "Diary" (1909). However, in this regard, especially important is the postcard secretly sent to Sandro Shanshiashvili from exile, in which he expresses the bitter mental pain of about the murder of Ilia and blames the Social Democrats for this. "This bullet hit me like a mournful sadness," he wrote to his friend.

## იოსებ ჭუმბურიძე

### პორტრეტები აკაკის სტატიიდან

„იმ ანკარა წყაროდან, რომელსაც აკაკის პოეზია ჰქვია, ყველა თაობა თავის კუთვნილ წყალს სვამს“.

თამაზ ჭილაძის ეს სიტყვები აკაკის პუბლიცისტიკაზეც უნდა გავავრცელოთ. ოღონდ ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ წყაროს დღეს ცოტა ვინმე თუ ეწაფება, რაც მეტად დამაფიქრებელია.

მართალია, საქართველო მგოსნების მხარეა („აქ პოეზია იყო მისი შემჭიდროება“ – *გალაკტიონი*), მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ მეცხრამეტე საუკუნე ილიამ და აკაკიმ პუბლიცისტიკითაც „გამოიგონეს, შექმნეს და დაჰკირეს“ (*ტიციანი*). ერის გადარჩენაში მათს პუბლიცისტურ ქმნილებებს ლირიკულ თუ პროზაულ შედეგებზე ნაკლები წილი არ უდევთ.

და თუ მათს „ანკარა წყაროებს“ დღეს აღარ ვეწაფებით, ეს ქართული ჟურნალისტიკისმცოდნეობის სერიოზულ ნაკლზეც მიუთითებს.

ჩვენი მწერლობის კლასიკოსებმა, უკვდავ მხატვრულ ქმნილებებთან ერთად, უმდიდრესი პუბლიცისტური მემკვიდრეობაც დაგვიტოვეს. მათი უმეტესი ნაწილი კი დღემდე შეუსწავლელია.

უნდა ითქვას, რომ პუბლიცისტიკის მნიშვნელობა კარგად არცა გვაქვს გაცნობიერებული. ასე რომ არ იყოს, მაშინ ლიტერატურის ინსტიტუტში ჟურნალისტიკის განყოფილებას კი არ გავაუქმებდით, უფრო გავაძლიერებდით.

კიდევ უფრო მრავლისმთქმელია ეს ფაქტი: ალექსანდრე - კახა ლომიას მინისტრობისას თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში გააუქმეს პუბლიცისტიკის კვლევის ცენტრი, რომელსაც პროფესორი ნოდარ ტაბიძე ხელმძღვანელობდა.

არც კი ესმოდათ, რომ რომ ამით აუქმებდნენ ილიას, აკაკის, ვაჟას, ნიკო ნიკოლაძის, კონსტანტინე გამსახურდიას, მიხეილ ჯავახიშვილისა და სხვათა „ანკარა წყაროებს“, საიდანაც ყველა თაობას „თავისი წილი წყალი“ უნდა შეესვა.

თუმცა ესეც საკითხავია:

არ ესმოდათ თუ ესმოდათ და იმიტომ აუქმებდნენ?

\* \* \*

თუ რა ფასდაუდებელი საუნჯეა ხსენებულ „წყაროებში“, ამას აკაკის ერთი სტატიაც დაგვანახებს.

სტატიას „ორი შეხვედრა“ ჰქვია.

თითქოს განსაკუთრებული არაფერი ხდება: ოცდაორი წლის ქართველი ახალგაზრდა პეტერბურგიდან თბილისში ჩამოვა და მეორე დღესვე „ცისკრის“ რედაქციას მიაშურებს.

1862 წელია.

„ცისკარს“ ივანე კერესელიძე რედაქტორობს.

„ის იდგა საკუთარ სახლში ალექსანდრეს ქუჩაში და სტამბაც აქავე ჰქონდა.“

ამთავითვე უნდა აღინიშნოს ამ საკმარად მომცრო სტატიის მთავარი ღირსება: ის უაღრესად შთამბეჭდავი პორტრეტებითაა საკვსე.

და აი, პირველი პორტრეტი პირველივე სტირიქონებიდან.

„გამოვიდა ერთი შავგვრემანი, კარგი თვალ-ტანადი ვაჟკაცი... ის იყო ივანე კერესელიძე. საკვირველი მწუხარე სახე ჰქონდა. რომ იცინოდა, მაშინაც თითქო სტირისო, ასე ეგონებოდა კაცს, მაგრამ ეს მოჭმუხვნა-სევდიანობა შვენოდა და სასიამოვნო საყურებელი იყო.“

ერთმანეთს ჯერ პირადად არ იცნობენ, „მიწერ-მოწერით კი დიდი ხნის მეგობრები არიან“

განსაკუთრებული არაფერი ხდება?!

ასე ვიტყვით, ის 22 წლის ახალგაზრდა აკაკი წერეთელი რომ არ იყოს.

კი, ჯერ ძალიან ახალგაზრდაა, მაგრამ უკვე „საიდუმლო ბართის“ ავტორია და „შამილის სიზმარიც“ აქვს დაწერილი. თუმცა მეორეს ჯერ არ უბეჭდავენ...

ივანე კერესელიძე აკაკის სადილს გაუმართავს და სამ პირს მიიწვევს – ალექსანდრე ორბელიანს, ლავრენტი არდაზიანსა და დიმიტრი ბერიევს.

სტატიის მთავარი ღირსება უკვე აღვნიშნეთ.

ჩვენი მთავარი მიზანიც ის არის, რომ ყურადღება ავტორის პუბლიცისტურ ოსტატობას მივაქციოთ და პორტრეტის ხატვის ხელოვნება წარმოვაჩინოთ.

აქ ქართველ მოღვაწეთა არაჩვეულებრივი სილუეტები იკვეთება.

ზოგიერთი კალმის ერთი მოსმითაა დახატული.

მაგრამ ეს აკაკის კალამია.

საკუთარ დედას ივანე აკაკის ასე წარუდგენს:

„– დედი, ეს ის არის, რომ დაწერა, „გულს პერანგი დაჰფართხალეზო“...“

ამგვარად გაცნობა დედაზეც გვიქმნის წარმოდგენას – ნამდვილი პოეზიის მცნობი და დამფასებელი ქალბატონი მოჩანს.

პორტრეტებში მოღვაწეთა შინაგანი ბუნებაც ოსტატურადაა დახატული. თითოეული მათგანის ხასიათი მათსავე საქციელშია გამოხატული, ზოგჯერ კონტრასტული შტრიხებითაც.

დიმიტრი ბერიევს მუნდირი აცვია, ალექსანდრე ორბელიანს – ქართული კაბა.

ივანე კერესელიძე მათ აკაკის წარუდგენს.

„ალექსანდრე წამოდგა და გადამეხვია. ბერიევმა კი მხოლოდ ხელი გამომიშვირა.“

ლავრენტი არდაზიანი?

„ზრდილობიანად მოგვესალმა და რომ გამოვემცნაურეთ ერთმანეთს, ნელი ხმით მითხრა – მიაძო და მიჯდა განზე.“

აქ გაიმართება დიალოგი ივანესა და ლავრენტის შორის, საიდანაც შევითვობთ, თუ რატომ არ იბეჭდება ზემოხსენებული ლექსი:

„მაგას არ უყვარს ლაპარაკი... ერთს იტყვის, მაგრამ კარგსო, - სთქვა მასპინძელმა და მიათითა ლავრენტიზე. – აი მაგას მოეწონა შენი ლექსიო.“

– რომელი? – იკითხა ლავრენტიმაც.

– „შამილის სიზმარი“.

– დიაღ, მომეწონა. იბეჭდება?

– არა.

– რატომო? ცენზორ...“

– გრიგოლმა არა ქნა. ნამეტანი გამბედავად არის დაწერილი და კილოც იმერულიაო. ჯერ არ მინდა, რომ ვაწყეინო და მერე კი უთუოდ დავბეჭდავ.

– როდის მერე?“

აი, ამ ბოლო შეკითხვის პასუხია მეტად სამწუხარო და დამაფიქრებელი.

„რალად დაფვიცო, ჩვენიანები ხართ... ეს ოხერი სახლი მაქვს პრიზაკში შეტანილი და ვცდილობ, რომ მაპატიონ ვალი. გრიგოლიც (ორბელიანი იგულისხმება – ავტ.) შუამავლობს, მპირდება: – ჩვენი“

ყველაფერი მიაქვს და ჩვენც რომ ყვავს კაკალი გავაგდებინოთ, რა ცოდვააო.“

ეს პასაჟი, ანუ ეს „ვალი“ უნდა დავიმახსოვროთ.

აქ არდაზიანი გაილიმებს და დიალოგი ასე გაგრძელდება:

„ – რას იცინი, მძრახავ განა?

– არა, მე სულ სხვა რამ მომაგონდა“.

და რაც არდაზიანს მოაგონდება, რომელ იგავსაც გაიხსენებს, მეტად გულისმომკვლელია. აქ არის დაპირისპირება შინაურ და გარეულ ქათმებს შორის. გარეული ეტყვის შინაურთ, მაგ საკენკით მიგიტყუებენ, მიგიჩვენენ, გაგასუქებენ და როცა დასჭირდებათ, თავს მოგჭირიანო. მე კი „ძალაუნებურად გასუქებას ჩემს ნებაზე რომ მჭლედ ვიყო, ის მირჩვენიაო“...

მეტად მწარე ქვეტექსტი აქვს ამ იგავს, თუმცა რაღა ქვეტექსტი?!

ვინ იცის, იქნებ აკაკიც სწორედ ამის სათქმელად იხსენებს ამ შეხვედრას.

იქნებ ჩვენც ვიჩქარეთ, სტატიის მთავარი ღირსებაც რომ უკვე აღვნიშნეთ.

იქნებ სათქმელი პორტრეტებზე უფრო მნიშვნელოვანია...

\* \* \*

„როგორც შევატყე, ბაასი გაგრძელდებოდა, მაგრამ ამ დროს ორი სტუმარი შემოვიდა“...

აკაკის, როგორც ახალგაზრდას, დარიგებას დაუწყებენ.

და აქ თვითონ „დამრიგებელთა“ პორტრეტები იხატება:

„ორბელიანი ქვეყნისათვის თავდადებას მირჩევდა, კერესელიძე – ბევრ წერას, არდაზიანი მეუბნებოდა, არ აპყვე ზოგიერთებს, რჯულზე მტკიცედ იყავიო“.

რაც შეეხება დიმიტრი ბერიევს:

„გამიხმო განზე და მითხრა:

მე შეგატყე, რომ ჩემი დანახვა არ გიამა, იმიტომ, რომ კვარტლის მუნდირი მაცვია. მაგრამ არც მაგრე გამოაშკარავება ვარგა თავის გრძნობისა. ეგების არც მე...ვინ იცის, ეგების ამ მუნდირში მე სულ სხვა გული მიცემდეს“...

აქ, რა თქმა უნდა, თვითონ ახალგაზრდა (ოცდაორი წლის) აკაკის ხასიათიც არის „გამოაშკარავებული“, მით უფრო, რომ სტატიამში(უკვე ორმოცდაცამეტი წლისა) ამას წერს:

„ამ ახალ გაცნობილების დარიგება დღეს სასიამოვნოდ მაგონდება, მაშინ, როგორც ყმაწვილს, არ მეპიტნავა და დავაპირე მკვახე პასუხი მიმეცა“...

\* \* \*

და მაინც, ივანე კერესელიძის იმდღევანდელ სტუმართა შორის, ყველაზე შთამბეჭდავად ალექსანდრე ორბელიანის პოტრეტი იკვეთება.

აკაკი მის პიროვნულ მნიშვნელოვანებას თითქოს საგანგებოდ არ გახაზავს, მაგრამ მისდამი განსაკუთრებული დამოკიდებულება მაინც აშკარად მოჩანს.

აკაკის იმერელად რომ წარუდგენენ, ალექსანდრე ორბელიანი იმერეთისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას გაამჟღავნებს და ამას რომ ახსნის, ზოგადქართულ სატკივარს გამოკვეთს:

„ძალიან მომწონს იმერეთი და მიყვარს იმერლები!..ქართველობა ჯერ კიდევ იქ უფრო წმინდად არის შენახული. აქ კი ყოველი-ფერი: ენა, ზნე, ჩვეულება, თითქმის გადასხვაფერებული გვაქვს. ასე გასინჯეთ, რომ სიმღერასაც ვერ ვახერხებთ ქართულად...ბაიათებსა და შიქსტებს გაეჰკვივით. ზურნა-დაფის ხმაზე ჩვენი საქრისტიანო ამოვარდა; მეფეები და ერი ეწამა, და ჩვენ დღეს კიდევ მოგვწონს და გვენატრება ის ხმა. მაგრამ სულ სხვა არის იმერული ჩანგური და ზედ დიღინი... ქართული გული იგრძნობს, რომ იმ ხმებში ძალაც ქართულია ჩამარხული!“

ძნელი მისახვედრი არ არის, ამით რას მისტირის ალექსანდრე ორბელიანის ქართული გული, რა ისრით არის ნაჩხვლეტი.

შემთხვევით არ წასჩურჩულებს ბერიევი მასპინძელს:

„– ივანე, შეაჩერე, თორემ ხომ იცი მაგის ამბავი: თვითონაც ატირდება და ჩვენც აგვატირებს და რა დროსია?“

არადა, ვაი, რომ „დროსია“...

\* \* \*

სტატისას „ორი შეხვედრა“ ჰქვია.

რატომ?

„შემდეგში კიდევ უფრო დავუახლოვდი ივანე კერესელიძეს და დავრწმუნდი, რომ ის ძალიან გულკეთილი და ქვეყნის ერთგული კაცი იყო... დრომ და ვითარებამ ერთმანეთს დაგვაშორა“...

და, აი...



1892 წელია.

„მარშან, სწორედ ოცდა ათს წელს შემდეგ, ქუჩაში შემეყარა ერთი ვიღაც მოხუცი კაცი, გაჩერდა და შემომძახა: „კაცო, ეგ შენა ხარო?“

ეს „ვიღაც მოხუცი კაცი“ ივანე კერესელიძეა.

„ძველი ნაცნობი კერესელიძის ნიშან წყალიც აღარ ეტყობოდა... რას მიყურებო! – მითხრა მწუხარე ხმით. – გიკვირს განა, რომ ასე მხედავ?“

ივანე კერესელიძე არა მხოლოდ სიბერით დაჩაჩანაკებულია.

რამდენ რამეს შესჩივლებს აკაკის?!

„ამტეხია ერთი ვიღაც მოვალე და მადრჩობს“...

„ერთი რაღაცა საცოდავი მამული მქონდა, იმასაც მიყიდის ბანკი“...

და აქ ივანე კერესელიძე წარმოთქვამს მართლაც გულისმომკვლელ სიტყვებს, სადაც კიდევ ერთხელ გაიეღვებს ალექსანდრე ორბელიანის უკვდავი სახეზე:

„ქართველისაგან მამულის შელევა ღვთის გმობაა... „ჩვენი ქვეყანა გმირთა აკლდამააო“, – ალექსანდრე იტყოდა ხოლმე. მე და ჩემმა ღმერთმა, რომ მართალია!.. ჩვენი მიწები სულ ქართველების, ჩვენი მამა-პაპების სისხლით არის მორწყული და ძვლებით დაპოხიერებული. ის უნდა ვიგინდარას, უცხოს ჩაუვარდეს ხელში და ჩვენი სიწმინდე ფეხითა სთრგუნოს! ვისაც შაფანსკის მეტი არა დაუღვრია რა, ის, რასაკვირველია, არ ინაღვლის. იმან რა იცის, თუ რა ნათესაური კავშირი აქვს ჩვენს მიწას ჩვენთან“ .

\* \* \*

ივანე კერესელიძე აკაკის ამჯერადაც შინ მიიპატიჟებს.

„მომკიდა ხელი და წამიყვანა, „ახალ გოლანდიაში“ იდგა. მის ოთახში რომ შევედი, შეგვრთი... ძველებურად ველარა ვნახე რა! თარი და ჭიანური კი ისევ კედელზე ჰქონდა ჩამოკიდებული.“

რა მეტყველი სურათია?!

რა პუბლიცისტური დეტალი?!

აკაკის ეს ფრაზაც რა მრავლისმთქმელია:

„ – აი, აბა ამაზეა ნათქვამი, – კიდევ დამიწყო:

ჩემი ავლა-დიდებაო

კატას აეკიდებო!..“

\* \* \*

ვფიქრობთ, სრულიად ნათელია, რატომ გაიხსენა აკაკიმ ეს ორი შეხვედრა და რა უკიდველანოა ამ საკმაოდ მომცრო სტატიის სივრცე, რა მნიშვნელოვანია მისი სათქმელი.

რა თქმა უნდა, ვიჩქარეთ, სტატიის მთავარი ღირსება თავიდანვე რომ აღვნიშნეთ.

პორტრეტის ხატვის ოსტატობამ მოგვწუსხა.

მაგრამ სათქმელიც რომ ძალიან მნიშვნელოვანია?!

ქართული მიწების უცხო ხელში ჩავარდნაც რომ დღესაც აქტუალურია?!

კი, გულისმომკვლეელია, მოხუცი ივანე კერესელიძის სიმღერა რომ ტირილს ჰგავს, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანი მაინც ის არის, რაც ალექსანდრე ორბელიანს ატირებს.

ივანე კერესელიძე „ცალი თვალით იცინოდა, მაგრამ მეორეთი კი სტიროდა“.

ალექსანდრე ორბელიანი ორივე თვალით ტირის.

და სწორედ მისი ცრემლები ქმნიან იმ „ანკარა წყაროს“, რომელსაც ქართველთა ყველა თაობა უნდა დაეწაფოს.

Ioseb Chumburidze

### **The portraits from Akaki's article**

#### Summary

This piece discusses an article by the great Georgian writer Akaki Tsereteli titled "Two Meetings". The article offers fascinating accounts on 19th century Georgian public figures.

This study aims to, on the one hand, highlight the journalistic mastery of Tsereteli and, on the other, explore the social and political realities and national dilemmas of contemporary Georgia.

## ნანი ხელაია

### **ცნობები ზოგიერთ მცენარეთა ტკივილგამაყუჩებელი თვისებების შესახებ ტრადიციულ მედიცინაში**

წამალთა არსენალი, რომელსაც ძველი სამყაროს მკურნალები გამოიყენებდნენ, საკმაოდ მდიდარია მცენარეებითა და მცენარეული წარმოშობის საშუალებებით. მათი მოქმედების სპექტრი საკმაოდ ფართოა.

ამჯერად ყურადღებას შევაჩერებთ ტკივილგამაყუჩებელითვისებების მქონე რამდენიმე მცენარეზე, რომელთა გამოყენება დღესაც არ არის აქტუალობას მოკლებული როგორც სამკურნალწამლო მოქმედების თვალსაზრისით, ასევე ნარკოტიკული თრობის ნიშნით.

ეს მცენარეებია: ჩვეულებრივი კანაფი – *Cannabis sativa L.*, ინდური კანაფი – *Cannabis indica L.*, მანდრაგორა – *Mandragora officinalis Mill.*, ხაშხაში, დამაძინებელი ყაყაჩო – *Papaver somniferum L.*

დასახელებულ მცენარეთა მიმართ ბოლო პერიოდში ჩვენი პლანეტის მოსახლეობის გაზრდილმა ინტერესმა მოითხოვა, შევსებულიყო მეცნიერული და სამართლებრივი დეფიციტი, რომელიც ამ სფეროში არსებობდა.

აღნიშნულ მცენარეთა გამოყენების შესახებ დიდძალი ინფორმაციაა შემონახული როგორც ქართულ, ასევე უცხოურ კლასიკურ სამედიცინო წერილობით ძეგლებში, სამედიცინო ფოლკლორსა თუ სამეცნიერო სამედიცინო ლიტერატურაში.

კვლევა წარმართეთ ფარმაკოლინგვისტიკური მეთოდით, კერძოდ, ტაქსონომიური და ეთნობოტანიკური ანალიზით, ბოტანიკურ-სისტემატიკური კვლევით, ეკოტოპოლოგიურ და ფარმაკოგნოსტურ მონაცემთა ანალიზით.

დავადგინეთ ამ მცენარეთა უცხოური და ქართული სინონიმური დასახელებები, უახლესი ტაქსონომია, თანამედროვე ბინარული ლათინური ნომენკლატურა, გავრცელების არეალი და რესურსები; ასევე განვსაზღვრეთ ველურად მოზარდი სახეობები და მათი ინტროდუცირების და კულტივირების საკითხები. გარდა ამისა, გავანალიზეთ ძველ, რთულ, მრავალკომპონენტთან რეცეპტებში მათი

როლი და თანამედროვე პოზიციებიდან შევავსეთ მათი გამოყენების გონივრულობა.

კანაფი მიეკუთვნება კანაფისებრთა ოჯახს – Cannabaceae, კანაფის გვარს – Cannabis, სახეობები – ჩვეულებრივი კანაფი – Cannabis sativa L. და ინდური კანაფი – Cannabis indica L. [Gagnidze 2005: 43]. კანაფის სინონიმური დასახელებებია: საბა-ექსუნჯი; ინგ. პარსალ; ჭნ. კერჭი, კეფი; მგრ. კგფი, კიფი; სვნ. გიმბჰმ, ქან, ჯერჯ, ხერხლა [მაყაშვილი 1961: 37].

ჩვეულებრივი კანაფი ერთწლოვანი მცენარეა, აქვს მორიგეობით განლაგებული თათისებრი ფოთლები, მეტწილად ორსახლიანი. მამრობითი ყვავილები შეკრებილია საგველა ყვავილედეზად, მდედრობითი – მცირე ზომის თავაკებად ან თავთავებად, მტვრიანა 5, გინეციუმი 2 ნაყოფოთლისაგან შედგება, ნაყოფი – ცენოკაპულა (კაკალი, დაფარულია შერჩენილი ყვავილსაფრით). ჩვეულებრივი კანაფის გავრცელების არეალი განსაკუთრებით ფართოა და პრაქტიკულად მთელ ჩრდილოეთ ევრაზიას მოიცავს. ბოჭკოს მისაღებად მცენარე ყველა კონტინენტზეა კულტივირებული. ბოჭკო თოკების, ბაგირების, იალქნებისა და ტომრების დასამზადებლად გამოიყენება. მცენარის სამხრეთული რასები ინდური კანაფის სახელწოდებით არის ცნობილი. მისგან მიღებული ნარკოტიკული საშუალებები – ჰაშიში, ანაშა, მარихუანა და სხვა ჰალუცინატების გამომწვევ არმატულ შენაერთებს შეიცავს, რომლებსაც კანაბინოიდებს უწოდებენ [კუჭუხიძე და სხვ. 2012: 229].

კანაფი ველურად იზრდება პაკისტანში. ნარკოტიკების მიზნით მოჰყავთ ინდოეთში, ირანში, თურქეთში, სირიაში, ჩრდილოეთ აფრიკაში. მისი გავრცელება ისტორიულად დაკავშირებულია აზიელ მომთაბარეებთან (ფიქრობენ, რომ წარმოშობით ჰიმალაელებთან). ჰეროდოტეს ცნობით, ის ხმელთაშუაზღვისპირეთში გავრცელდა სკვითებისგან. ამ უკანასკნელებს კანაფი ოდითგანვე მოჰყავდათ ნარკოტიკული მიზნებით [Жуковский 1964: 456-458; PDR for Herbal Medicines 1998: 712-714].

ტრადიციულ მედიცინაში, კერძოდ, ქართულ სამედიცინო ხელნაწერებში, კანაფი გვხვდება შემდეგი სახელწოდებებით: **დინოსი**, **სადაჯი**; კანაფის თესლს მოიხსენიებდნენ როგორც **შანდაჯი**, **ყოფი**, **შანდა**. გამოიყენებოდა მცენარის მწვანე ნაწილი, თესლი, მცენარის წყალი, ყვავილის ზეთი. კანაფის თესლისაგან ამზადებდნენ ე. წ. ჰაშიშს, რომელსაც უწოდებდნენ **საზის** ან **ვაშას**.

X საუკუნის ქანანელის „უსწორო კარაბადინში“ ვკითხულობთ, რომ ჰუმორული პათოლოგიის თეორიის მიხედვით, კანაფის თესლი „მხურვალეა და ხმელი“, თუ კაცმან ბევრი ჭამოს თავს აატკიებს და გვიან წავა სტომაქით, ავია სტომაქისთვის. მისი ზეთი კარგია სიმხურვალისთვის, ყურის ტკივილისათვის უშველის, რომ ჩააწვეთო. მოხარშული უფრო არ აწყენს სტომაქსა. მისი ფურცლისა წუენითა რომ თავი დაიბანოს თავის ტკივილს უშველის. მისი თესლი დანაყილი ბატის ქონში არეული დაბეჭილზე შესცხე და უშველის“ [ქანანელი 1940: 197].

XIII საუკუნის ხოჯა ყოფილის „წიგნი სააქიმოს“ მიხედვით, კანაფის თესლი, ე. წ. შადნაი, გვხვდება მთელი რიგი დავადებების მკურნალობის დროს. აღსანიშნავია, რომ იგი შედის თვალის გამოსარეცხი და ყელში გამოსავლები წამლების შემადგენლობაში [ხოჯა ყოფილი 1938: 104].

XVI საუკუნის დავით ბაგრატიონის „იადიგარ დაუდში“ ვკითხულობთ: „შაჰდანა, ვითამცა და კანაფის თესლი მწოედ მხურვალე და ხმელი არის, კაცმან რომე ჭამოს, გაამხიარულებს და ბევრსა აცინებს. კაცსა, რომ ყური ყრუდ და მძიმედ ჰქონდეს მოიტანე კანაფის თესლი, ზეთი გამოჰხადე და თბილთბილი ყურშიგან ჩაასხი და ყურის სიყრუვეს და ყურის სიმძიმეს მაშინვე ეშველების. მაგრამ ეს კანაფის წვენი იყოს თუ ზეთი ორი დანგის მეტი არ უნდა იყოს, თვარემ აწყენს და კაცი ვერ გაუძლებს... და კაცობასაც მოაკლებს“. „ვინც ესე კანაფის თესლი დანაყოს და მაგარსა ვარამსა და სიმსივნეზედა დაიდვას, მაშინვე სისმსივნე და ვარამი დაჰფანტოს და გააქარვოს“ [ბაგრატიონი 1985: 170].

ამავე ხელნაწერში ვკითხულობთ: „ვინცა კანაფის თესლი დანაყოს და ძროხის ტვინშიგა გაურიოს და ტლედ ქნას და რაც ნივთიცა ესე ტყირპი იყოს იმდენი სამოსელი გამოჰკუეთე და ამაზედა გაეკრან და ესე ძროხის ტვინი და კანაფის თესლი ტყირპზედა გადააკრან და სამსა დღესა ზედიზედ სხვადასხვა ამოუცვალონ, ტყირპსა უსათუოდ უშველის“ [ბაგრატიონი 1945: 409].

აბუ ალი იბნ სინა „სამედიცინო მეცნიერების კანონში“ ვრცლად განიხილავს კანაფისა და მისი ცალკეული ნაწილების, უმეტესად თესლების, რომელთაც შახდანაჯს უწოდებს, სამკურნალო ეფექტს [Ибн Сина 1982: 273].

ინდური კანაფის ხანგრძლივი მოხმარებისას ვითარდება ჭკუსუსტობა. ეს ეგრეთ წოდებული ჰაშიშის ინტოქსიკაცია ხასიათ-

დება განსაკუთრებული კლინიკური ნიშნებით. ამჟამად ამოღებულია ხმარებიდან, მოხსნილია წარმოებიდან. კანონით იკრძალება პლანტაციების გაშენება, პრეპარატების წარმოება, შექმნა და რეალიზაცია. ჰაშიში წარმოადგენს ინდური კანაფის ყლორტებისა და ფოთლების ფისოვან ნარკოტიკულ ნივთიერებას, რომლის ინტენსიური მოხმარება იწვევს ჰაშიშიზმს [თურმანაული და სხვ. 1997: 217-218].

დღეს ის გამოიყენება ჰომეოპათიაში ნევრალგიების, შაკიკის დროს სედატიურ საშუალებად [Heinz A. Hoppe 1981: 53-54].

მანდრაგორა მიეკუთვნება ძალყუმენასებრთა ოჯახს – Solanaceae, ძალყუმენას გვარს – Solanaceae, სახეობა მანდრაგორა – *Mandragora officinalis* Mill. ჩუბინაშვილი მას მოიხსენიებს, როგორც ონანას [მაცაშვილი 1961: 46].

მანდრაგორას, როგორც ნარკოტიკული ნივთიერების შემცველ მცენარეს, კარგად იცნობენ ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნები: ინდოეთი, ჩინეთი, ასევე ძველი კოლხეთი და ძველი საბერძნეთი.

სავარაუდოდ, მისი წარმოშობის ცენტრი აღმოსავლეთი აზია უნდა ყოფილიყო, რადგან კოლხეთისა და საბერძნეთის ტერიტორიების ფლორის მკვლევრები არასოდეს აღნიშნავენ ამ ადგილებში ველური მანდრაგორას გავრცელებას. აქედან გამომდინარე, შესაძლოა, მანდრაგორა შემოეტანათ აზიელ მომთაბარე ტომებს.

ძველი კოლხეთის ტერიტორიაზე არსებული მედეას (ჰეკატეს) ბაღის მოზარდი მცენარეების მკვლევარი, გერმანელი მეცნიერი კურტ იოაჰიმ შპრენგელი, ბერძნულ-რომაული წყაროების მონაცემთა მიხედვით, მანდრაგორას განიხილავს ამ ბაღის მკვიდრად [Sprengel 1821: 44-55]. ასევე ფიქრობს პროფესორი მიხეილ შენგელია თავის ნაშრომში „უძველესი კოლხურ-იბერიული მედიცინა“, რომელშიც განიხილავს მედეას ბაღის ლოკალიზაციის საკითხს [შენგელია 1979: 203]. ამ აზრს ვიზიარებთ ჩვენც და, ვფიქრობთ, რომ მანდრაგორა ინტროდუცირებულ და კულტივირებულ იქნა კოლხეთში, მედეას (ჰეკატეს) ბაღში [Khelaia 2007: 201-207].

X-XVI საუკუნეების ქართულ სამედიცინო ხელნაწერებში მანდრაგორა არ არის მოხსენიებული.

მანდრაგორას სამკურნალო თვისებების შესახებ ცნობებს ვხვდებით აბუ ალი იბნ სინას ნაშრომში „სამედიცინო მეცნიერების კანონი“. აი, რას ვკითხულობთ მასზე: „მანდრაგორას ფესვს აქვს ადამიანი სხეულის ფორმა, მუქი ფერის ფესვი, ხის ტოტებივით გან-

შტოეზული. იგი მრავალწლიანი მცენარეა, მისი ძირები, ნაყოფი და თესლი შეიცავს ალკალოიდებს: გიოსცამინსა და სკოპოლამინს. გამოიყენება უძველესი დროიდან როგორც ძილისმომგვრელი საშუალება [Ибн Сина 1982: 333, 381, 388].

სულხან საბა ასე განმარტავს: „მანდრაგორა ბალახია, ვაშლივით მოისხამს, ვინც ჭამს, ძილს მოჰგვრის“. შემდეგ კი დასძენს: „მელმანდრაგორი“-„მელ“ ბერძნულად ვაშლსა ჰქვიან, ვითარმედ ვაშლი მანდრაგორისა“ [სულხან საბა ორბელიანი „სიტყვის კონა“ 1949].

ჰუმორული პათოლოგიის თეორიის მიხედვით, მანდრაგორა გრილია და მშრალ-ხმელი. ზოგიერთი ფიქრობს, რომ მასში არის ცოტაოდენი სითბო. რაც შეეხება ფესვებს, ისინი ძალიან ცივი და მშრალია, თუმცა შეიცავს ცოტაოდენ სისველეს. ფესვის ქერქი სუსტად მოქმედებს. ფოთლებს, ახალს და მშრალს, აქვს ყველაზე დიდი სარგებლობა, ასე ფიქრობს იბნ სინა. იგი აღნიშნავს, რომ მანდრაგორას დანაყილი ფესვი კომპრესის სახით გამოიყენება სახსრების ტკივილს დროს. იშვიათად გამოიყენებენ სპილოს დაავადებისას. მანდრაგორა იწვევს ძილიანობას. თუ მას ღვინოში ჩავალბობთ და დავალევიანებთ, მაშინ იწვევს ღრმა ძილს და ნარკოტიკულ თრობას. მანდრაგორა ხშირად ოყნის მეშვეობით შეჰყავთ უკანა ტანში, ესეც განაპირობებს ღრმა ძილს. მანდრაგორას ფოთლების დიდი დოზით ყნოსვა იწვევს პარალიზებას. მანდრაგორასგან გამოწურული წვენი, ე. წ. ცრემლი, იწვევს დაბუჟებას, გაუტკივარებას. ის გამოიყენება კოსმეტიკაშიც. თუ ერთი კვირის განმავლობაში მანდრაგორას ფოთლებით დავიზებელთ დაზიანებულ სხეულს, სისხლჩაქცევები მალე გაქრება. ნედლი ფოთლები გამოიყენება დამწვრობისა და ჭორფლის საწინააღმდეგოდ [Ибн Сина 1982: 36, 56, 333, 381, 388, 455, 503, 569, 696; PDR for Herbal Medicines 1998: 957-958].

ხაშხაში – დამაძინებელი ყაყაჩო მიეკუთვნება ყაყაჩოსებრთა ოჯახს – Papaveraceae, ყაყაჩოს გვარს – Papaver, სახეობა ხაშხაში – დამაძინებელი ყაყაჩო – Papaver somniferum L. [Gagnidze 2005: 58]. მისი სინონიმური დასახელებებია: კხ. დაჟდაჟი, სბ. ყაყაჩორა, ჩუბ. ყაყაჩოვარა, მიკონის მცენარე, ქვ. იმ. ძილიგუდა [მაყაშვილი 1961: 97].

ხაშხაში – დამაძინებელი ყაყაჩო ერთწლოვანი მცენარეა. ველურად არ იზრდება, სამშობლოდ ითვლება მცირე აზია. საერთაშორისო ორგანიზაციების გადაწყვეტილებით, მისი კულტივირება დასაშვებია მხოლოდ ე.წ. ოქროს სამკუთხედში (აღმოსავლეთ ჩინეთი, ბირმა და ტაილანდი), სადაც მოჰყავთ მთიან რეგიონებში 1500-3000

მეტრის სიმაღლეზე. კულტურული ხაშხაშის წარმოშობა რთული გასარკვევი იყო, რადგან ველური ბუნებაში არ იქნა ნაპოვნი. მისი კულტურული სახეობა ჩამოყალიბდა შუამდინარეთში, შუმერებთან. მისი პირველადი მოხმარება იყო კვებითი, შემდგომ – „ძილისმომგვრელი“. ის ასურეთში, ძველ ეგვიპტესა და ხეთებში არ იყო ცნობილი. თეოფრასტმა (სამედიცინო ბოტანიკის მამამ) პირველმა აღწერა ხაშხაშის, დამამძინებელი ყაყაჩოს, თვისებები IV საუკუნეში ჩვენ წელთაღრიცხვამდე [Жуковский 1964: 733-736; PDR for Herbal Medicines 1998: 1011-1012].

ხაშხაში – დამამძინებელი ყაყაჩოს ყველა ნაწილი შეიცავს იზოქოლინის ჯგუფის ალკალოიდებს. ყველაზე დიდი რაოდენობით ალკალოიდები გვხვდება ნაყოფში (1,5-2,5%), საიდანაც მიიღება მშრალი რძე-წვენი ოპიუმში (ბერძნულად ოპოს ნიშნავს წვენს). იგი ორგანული და მინერალური ნივთიერებების ნარევია, რომელშიც ალკალოიდების ჯამი 10-25%-ს შეადგენს. ოპიუმის მრავალრიცხოვანი ალკალოიდებიდან მედიცინაში გამოიყენება მხოლოდ ზოგიერთი. პრეპარატი მორფინის ჰიდროქლორიდი ძლიერი ტკივილდამაყუჩებელი საშუალებაა (ნარკოტიკული ანალგეტიკა), კოდეინი ხველების ცენტრზე მოქმედებს, აქვეითებს მის აღზნებადობას. ხაშხაშის პრეპარატების მრავალჯერადად გამოყენებამ შეიძლება გამოიწვიოს მათზე ძლიერი, ავადმყოფური დამოკიდებულება – ნარკომანია. ეს კი იწვევს პიროვნების დეგრადაციას, ფსიქიკის დარღვევას, შინაგანი ორგანოების ფუნქციების მოშლას [კუჭუხიძე და სხვ. 2012: 203-204].

ჰომეოპათიაში იყენებენ ამფიონს – ხაშხაშის მშრალ ექსტრაქტს, გალენურ პრეპარატს. ამფიონის გამოყენება იწვევს მიჩვევას და მისდამი ლტოლვას – „მორფინიზმს“ [თურმანაული და სხვ. 1997: 197-202; ერისთავი 2005: 410-412].

X-XVI საუკუნეების ქართულ სამედიცინო ხელნაწერებში ხაშხაში, დამამძინებელი ყაყაჩო, ხშირად მოიხსენიება როგორც სამკურნალო საშუალება. ქანანელის „უსწორო კარაბადინში“ რეკომენდებულია მისი გამოყენება გაციებისას, თავის ტკივილის, ხველის, ყელყურ-ცხვირის დაავადებების, თირკმლის კენჭოვანი დაავადებებისა და ნეფრიტის დროს [ქანანელი 1940: 68, 70, 227, 234, 344, 347].

ხოჯა ყოფილის „წიგნი სააქიმოში“ ხაშხაში, დამამძინებელი ყაყაჩო, მოხსენიებულია ასევე როგორც „ქუნარი“, „გელის ჯუფი“, „ნარქევა“ და „ქუდუნი“ [ხოჯა ყოფილი 1936: 232-290]. ამავე ხელნა-



წერში დეტალურად არის დაკონკრეტებული მცენარის სხვადასხვა ნაწილები: ხაშხაშის ფურცელი და მისი ნაცარი [ხოჯა ყოფილი 1936: 282-290], ხაშხაშის გული [ხოჯა ყოფილი 1936: 157], ხაშხაშის თესლი და ძირი [ხოჯა ყოფილი 1936: 36, 245], ხაშხაშის ქერქი [ხოჯა ყოფილი 1936: 75, 282], ხაშხაშის ყურსი-რძე წვენი, იგივე აფიონი [ხოჯა ყოფილი 1936: 156-280], ხაშხაშის წყალი [ხოჯა ყოფილი 1936: 71, 158], ხაშხაშის ზეთი [ხოჯა ყოფილი 1936: 267], ხაშხაშის შარაბი [ხოჯა ყოფილი 1936: 290].

ზაზა ფანასკერტელ-ციციშვილი ხაშხაშს, დამაძინებელ ყაყაჩოს, რეკომენდაციას უწევს სხვადასხვა საშუალებებთან ერთად კოსმეტიკური დანიშნულებით გამოყენებაზე, კერძოდ, აღნიშნულია თმის საღებავის შემადგენლობაში მისი არსებობა [ფანასკერტელ-ციციშვილი 1978: 734].

დავით ბატონიშვილის „იადიგარ დაუდის“ მიხედვით, ხაშხაშის თესლი ითვლება შემკვრელ, ხოლო მისი წყალი კი – გამხსნელ საშუალებად. მას იყენებენ სურავანდისა და ხველის საწინააღმდეგოდ. ძილის მომგვრელი თვისების გამო ავადმყოფს ხშირად საჭმელშიც გაურევდნენ ხაშხაშს უძილობის წინააღმდეგ. მას ბავშვებში დასამშვიდებლად და დასაძინებლადაც იყენებდნენ. ფართოდ მოიხმარდნენ რძე წვეს – აფიონს, რომელსაც თერიაყის სახელწოდებითაც იცნობდნენ [ბაგრატიონი 1985: 180].

აბუ ალი იბნ სინა თავის ხუთტომიანი ნაშრომის – „სამედიცინო მცენიერების კანონი“ – მეორე ტომში ფართოდ განიხილავს ხაშხაშის სამკურნალო თვისებებს. ამ მცენარის შესახებ ვკითხულობთ: „ხაშხაშს აქვს ძილისმომგვრელი მოქმედება, იწვევს სხეულის დაბუჟებას, გაუტკივარებას. მისი გამოყენება მიზანშეწონილია სხეულის დაჟეჟილობის დროს, თავის გაუსაძლისი ტკივილებისას, რეკომენდებულია ყურის ტკივილზე თბილი ნახარშის ჩაწვეთება, თვალის ტკივილისას გაგრილებული ნახარშის ჩაწვეთება. ხაშხაშის თესლების ნახარში თავლთან ერთად ზრდის სპერმატოგენეზის პროცესის ინტენსივობას [Ибн Сина 1982: 632, 633, 634, 636].

ხაშხაშს, დამაძინებელ ყაყაჩოს, აქვს გამაგრილებელი მოქმედება, მას იყენებენ ჭრილობებზე, წყლულებზე, სიმსივნეზე, ფურუნკულებსა და კაბუნკულებზე, ქრონიკული დიარეის და დიზენტერიის დროს ოყნის სახით იყენებენ მის ნახარშს [Чжуд-Ши 1988: 107].

და ბოლოს, შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ მიერ წარმოდგენილი მასალები შეიძლება კიდევ შეივსოს ახალი ინფორმაციით, რომელ-

საც აღმოაჩენს და მოგვაწვდის პალინოლოგიური კვლევები. აღნიშნული მეცნიერების თანახმად, არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი მცენარეთა მტვერით დასტურდება მათი წარმოშობის ადგილი, გავრცელების არეალი და სავარაუდო დანიშნულება.

## ლიტერატურა

**ბაგრატიონი 1985** – დავით ბაგრატიონი, იადიგარ დაუდი, თბილისი.

**ერისთავი 2005** – ლ. ერისთავი, ფარმაკოგნოზია, თბილისი.

**თურმანაული 1977** – გ. თურმანაული, ი. თურმანაული, ფიტო-ფარმაკო-თერაპიული საშუალებები, თბილისი.

**კუჭუხიძე 2012** – ჯ. კუჭუხიძე, მ. ჯოხაძე, ბოტანიკა, სამკურნალო მცენარეები, თბილისი.

**მაცაშვილი 1961** – ა. მაცაშვილი, ბოტანიკური ლექსიკონი, თბილისი.

**ორბელიანი 1949** – სულხან საბა ორბელიანი, სიტყვის კონა, თბილისი.

**ფანასკერტელი-ციციშვილი 1978** – ზაზა ფანასკერტელი-ციციშვილი, სამკურნალო წიგნი-კარაბადინი, თბილისი.

**შენგელია 1979** – მ. შენგელია, უძველესი კოლხურ-იბერიული მედიცინა, თბილისი.

**ხოჯა ყოფილი 1936** – ხოჯა ყოფილი, წიგნი სააქიმოი, თბილისი.

**Абу Али Ибн Сина 1982** – Абу Али Ибн Сина, Авиценна, Канон врачебной науки, кн. II, Ташкент.

**Жуковский 1946** – Жуковский П. М., Культурные растения и их сородичи, Ленинград.

**Чжуд-Ши 1988** – Чжуд-Ши, Памятник средневековой тибетской культуры, Новосибирск.

**Gagnidze 2005** – R. Gagnidze, Vascular plants of the Georgian Nomenclatural checklist, Tbilisi.

**Hoppe 1981** – Heiz A. Hoppe, Taschenbuch der Drogenkunde, Berlin, New York.

**Khelaia 2007** – Khelaia N., Shengelia R., New Information about the Plants from Medea's Garden and Their Use for Medical Purposes in Traditional and Modern Medicine. In book *The Argonautica and World Culture*, Vol. II, Tbilisi.

**PDR for Herbal Medicines 1998** – PDR for Herbal Medicines, Medical economics company, Montvale, New Jersey.

**Sprengel 1821** – Sprengel K., Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneykunde, Halle.

Nani Khelaia

### **Data about analgesic properties of certain plants in traditional medicine**

#### Summary

Kit of the medicines used by the healers of ancient world includes plenty of plants and remedies of vegetable origin and range of their effect is quite wide.

Now we shall focus on several plants with analgesic properties and their use would be still adequate, with respect of both, healing effect and narcotic intoxication.

These plants are: *Cannabis sativa* L., *Cannabis indica* L., *Mandragora officinalis* Mill, poppy, *Papaver somniferum* L.

In the recent period, increased interest of the population of our planet to these plants necessitated filling of the scientific and legal gaps in this sphere.

Great deal of information about use of these plants is maintained in both, Georgian and foreign classical medical written monuments, medical folklore and scientific medical literature.

We have conducted research applying pharmacological-linguistic method, in particular, taxonomic and ethno-botanic analysis; botanical-systematic research; eco-topologic and pharmacognostic data analysis.

We have identified foreign and Georgian synonym names of these plants, the most recent taxonomy, contemporary nomenclature, area of spread and resources; also, we have identified the wildy growing varieties and the issues of their cultivation; analyzed their role in ancient, complex, multi-component recipes and assessed reasonability of their use, from modern point of view.

And finally, it could be stated that to the materials presented further information can be added that could be discovered and provided by palynological studies. According to the mentioned sciences, the pollen of plants discovered at a time of archeological excavations allow identification of the place of their origin, area of spreading and proposed purpose.

**მითოპოეტური სამყარო თამრი ფხაკაძის რომან  
„ჩვენ, თურმელები“ მიხედვით**

მითოპოეტურობა უახლესი ქართული ლიტერატურის ერთი დამახასიათებელი შტრიხია. ვგულისხმობთ ჯემალ ქარჩხაძის, თამაზ ბიბილურის, გურამ დოჩანაშვილის, ოთარ ჩხეიძის, ოთარ ჭილაძის, გოდერძი ჩოხელის შემოქმედებას. ისინი სხვადასხვა კონტექსტში და ნაირგვარი ინტერპრეტაციით ხშირად იყენებენ უნივერსალურ მითოლოგიურ არქეტიპებს, რათა თავიანთი სათქმელი სიღრმითა და მეტი მრავალმნიშვნელოვნებით დატვირთონ. ამ თვალსაზრისით, თანამედროვე მწერლებს შორის გამორჩეულია თამრი ფხაკაძე, რომლის ბოლო რომანი „ჩვენ, თურმელები“ სწორედ ამ მითოპოეტურობით არის გამორჩეული. იგი ცდილობს და ახერხებს კიდევაც რაციონალურ და ირაციონალურ, მატერიალურ და სულიერ სამყაროებს შორის ფარული კავშირები დაგვანახვოს. მისი რომანის მითოპოეტურობაში სწორედ ამას ვგულისხმობთ. პერსონაჟთა თუ მხატვრულ სახეთა მეტაფორულობა და სიმბოლურობა მკითხველს ეხმარება არა მხოლოდ ნაწარმოების ზედაპირზე იტივივოს, არამედ მის სიღრმეებშიც ჩაყვინთოს.

ამ რომანში ზღაპრული, მითოლოგიური „ამბები“ ისე ბუნებრივად და ლაღად შემოდის თხრობის მდინარებაში, რომ რეალურისა და მეტაფიზიკურის საზღვრები ქრება. მითი, საზოგადოდ, გულისხმობს წამის მარადისობას და მარადიულის გამოვლენას წამში. სწორედ წამისა და მარადისობის თანამყოფობა წარმოჩნდება რომანში. ამ ერთიანობას კი განაპირობებს ადამიანის მეხსიერება, რომელიც რასაც ვერ იტევს დასამახსოვრებლად, წიგნებსა და ნივთებში „ანაწილებს“. „ეს არაოდეს ყოფილა, ოღონდ ყოველთვის არის“ – მითის განმარტებისას გრიგოლ რობაქიძე სალუსტიუსის სწორედ ამ გამონათქვამს მოიხმობდა. თომას მანი მითს მოზეიმე სიცოცხლის მოდელს უწოდებდა, რომლის მეოხებითაც წამი ხდებოდა განუზომლად დიდი, ხოლო პიროვნული არსებობა „თავს აღწევდა ვიწრო ჩარჩოებს“. წერილში „ფროიდი და მომავალი“ იგი წერდა: „ცხოვრება მითში... ერთგვარი ზეიმია. აქ წარსული გარდაიქ-

მნება აწმყოდ, ის იქცევა რელიგიურ აქტად, ეკლესიის მსახური რომ ადასრულებს გარკვეული პროცედურების მერე. ის იქცევა ნადიმად, ყოველწლიურ ნადიმებად, წარსულის აღორძინებად აწმყოში“. თამრი ფხაკადის ამ რომანში სწორედ ამ „მოზეიმე სიცოცხლეს“ ვხედავთ, რომელიც სიკვდილს თავის მასულდგმულბლად მიიჩნევს.

რომანში მითადაა ქცეული თურმელთა საგვარეულო, რომელიც ყოველთვის იქნება, რადგან წინაპარი და შთამომავალი დაკავშირებულია ერთმანეთთან არა მხოლოდ სისხლით, ბიოლოგიური მიჯაჭვულობით, არამედ სულიერი, ირაციონალური კავშირებით. ამგვარად, მითოლოგიური კონტექსტი რომანის სიღრმისეული გააზრების ერთი მნიშვნელოვანი პლასტია. გამჭვირვალეა რომანის სათაური. თურმელთა უკვდავების გასაღები მათსავე გვარშია. ეს „თურმე“ ზღაპრისეულ, ლეგენდისეულ, მითოლოგიურ აქცენტებს აძლიერებს. თურმე არასოდეს გულისხმობს დამაჯერებლობას, ის დაექვებული წარმოდგენაა რაიმეზე. მწერლისთვის ადამიანი, სიცოცხლე, სამყარო ამ ეგზისტენციალური „თურმეს“ სამირკველზე დგას. რეალურადაც ხომ ასეა. როგორც შოპენჰაუერი წერს, „სამყარო ჩემი ნება და წარმოდგენაა“. ამიტომაც რომანი ჟანრობრივად შეიძლება მაგიურ რეალიზმის მივაკუთვნოთ, მასში არა მხოლოდ ცალკეული დეტალებია ამ ჟანრისთვის დამახასიათებელი, არამედ რომანის მთელი სტრუქტურა, პერსონაჟთა სახეები, თხრობა ექვემდებარება პრინციპს, რომლის მიხედვითაც, უხილავი სამყაროც ისეთივე რეალურია, როგორც რაციონალური, მატერიალური. ამიტომაც ბუნებრივად აღიქვამს მკითხველი რომანში მოთხრობილ ისეთ ამბებს, რომლებიც მატერიალური სამყაროს კანონებს არ ემორჩილება (უხილავი მოდარაჯე ძალლი, დამდნარი ცვილის მდინარე, სასახლეში მობორიალე აჩრდილი და სხვ.).

რომანის სტრუქტურა თურმელთა საგვარეულოს ამბებს ეფუძნება. მწერალი ცალკეული თურმელის პიროვნულ დრამას, ბედნიერებასა და ტკივილს კონკრეტული ამბებით გადმოგვცემს. ამგვარად, მკითხველის შთაბეჭდილებაში აღიბეჭდებიან პიროვნული თავისებურებებითა და უცნაური ცხოვრებისეული თავგადასავლებით გამორჩეული პერსონაჟები.

რომანის ერთი გამოკვეთილი პერსონაჟია სახლი. თურმელთა თაობები იცვლებიან, მაგრამ არ იცვლება სახლი, როგორც ფუნდამენტი, კერა, როგორც სასიცოცხლო ცენტრი, რომელიც ყველა თურ-

მელს, ცოცხალსაც და გარდაცვლილსაც, მუდმივად გულისხმობს. იგი შემოიკრებს წინაპარსაც და შთამომავალსაც და მათ შორის მტკიცე კავშირს უზრუნველყოფს. ის ცენტრია, რომლის უახლეს თუ უშორეს ორბიტებზე „ტრიალებენ“, ცხოვრობენ თურმელები. სახლისთვის ამგვარი მითოლოგიური შინაარსის მინიჭებით მწერალი მას თვითონ სამყაროსთანაც აიგივებს, რომელიც მარადიულად იარსებებს: „სახლში მოგზაურობდნენ. სახლის მთა-გორებზე, სახლის ველ-მინდვრებზე, სახლის შარაგზებსა და ბილიკებზე დადიოდნენ, სახლის დედამიწას გარს უვლიდნენ, ზოგან ზაფხული იდგა, ზოგან – ზამთარი“. მწერლისთვის ღირებულია არა მხოლოდ კანტისეული ხილული ფენომენების სამყარო, არამედ მისი ინტერესის სფერო ნოუმენების წვდომაცაა. ის ცდილობს ჩასწვდეს, თუ რას წარმოადგენს საგანი თუ მოვლენა თავისთავად და მერე სიტყვათა მეშვეობით გამოხატოს. ამგვარად, გამოიკვეთება მწერლის სურვილი, რომ მკითხველთან ერთად იმოგზაუროს სიცოცხლის პირველსაწყისების საიდუმლო მხარეში. პირველსაწყისები კი განმეორებულ წეს-ჩვეულებებსა და რიტუალებში ცხადდება. თურმელთა საგვარეულოს „უკვდავება“ სწორედ ამ რიტუალთა განმეორებადობაში წარმოჩნდება. სახლის ცალკეული ოთახი საგანგებოდაა შერჩეული იმისთვის, რომ დროთა კავშირი არ დაირღვეს. მირჩა ელიადე წერს: „ადამიანთა ქმედებას, ისევე როგორც მათ გარშემო არსებულ საგნებს, დამოუკიდებელი, საკუთრივ არსებითი ნიშან-თვისების მაჩვენებელი ღირებულება არ გააჩნიათ. საგანი ან ქმედება მნიშვნელობას შეიძენს და ამით შესაბამისად რეალური გახდება, რადგან ისინი ამა თუ იმ გზით მონაწილეობენ იმ რეალობაში, რომელიც მათ მიღმა არსებობს“ [ელიადე 2017: 2]. სახლის კედლებიც კი, რომლებზეც წინაპართა ხელით მოქარგულ-მოქსოვილი ფარდაგებითა თუ ნახატებით არის დამშვენებული, გამრავალფეროვნებულია წარწერებითაც: „ჩვენ, თურმელები, დაბადებამდეც და სიკვდილის მერეც ამ ფერწერის ნაწილი ვიყავით. ამ კედლებში ვმარადისდებოდით. ვგრძელდებოდით, არ ვმთავრდებოდით“. ამ ფრაზაში, რომელშიც გვარის მთლიანობაა წარმოჩენილი, ყურადღებას იქცევს ავტორისეული პოეტური ნეოლოგიზმი „ვმარადისდებოდით“, რომელიც ზუსტად და სიღრმისეულად წარმოაჩენს მოკვდავი ადამიანის კავშირს ღვთაებრივთან. ასეთი სიტყვათქმნადობის ნიმუში სხვაც არაერთია, რაც ამდიდრებს ავტორის ლექსიკურ არსენალს.

რომანისეული ერთობა ცოცხალთა და გარდაცვლილთა ის მთავარი ძარღვია, რომელიც მეხსიერებას საშუალებას აძლევს, რომ არ გაქრეს და გადაეძინოს თაობიდან თაობაში. შეიძლება პრუსტი-სეული დაკარგული დროის ძიების მცდელობაც გაგვახსენდეს. შესა-ნიშნავ დაკვირვებას გვთავაზობს ალბერ კამიუ თავის წიგნში „ამბო-ხებული ადამიანი“, კონკრეტულად კი თავში „რომანი და ამბოხი“: „პრუსტის ნამდვილი სიდიადე ისაა, რომ სინამდვილეში დაწერა დაბრუნებული დრო, რომელიც კრებს გაფანტულ სამყაროს და გა-ხლეჩის ზღვარზე მას ახალ მნიშვნელობას ანიჭებს“; „პრუსტის შემო-ქმედება წარმოადგენს ადამიანის ამბოხის ყველაზე მნიშვნელოვან და ყოვლისმომცველ მცდელობას მოკვდაობის წინააღმდეგ... ის ხდება სამყაროს ან ადამიანის მშვენიერების მოკავშირე სიკვდილისა და დავიწყების წინააღმდეგ ბრძოლაში“ (კამიუ ...). ამგვარ მემბო-ხედ წარმოგვიდგება თამრი ფხაკაძეც ამ რომანის სახით, რადგან დროის წინააღმდეგ ილაშქრებს და არ აძლევს მას ერთი მთლიანის დაშლის საშუალებას. ამ მთლიანობის სიმბოლო კი, როგორც აღ-ვნიშნეთ, თურმელების საგვარეულო სახლია.

ალბერ კამიუ რომანს „რეალური სამყაროს შესწორებად“ მიიჩ-ნევს, რომელიც მეტაფიზიკურად ამთლიანებს რეალობაში დანაწევ-რებულ სამყაროს. თამრი ფხაკაძის რომანშიც არის ეს გამთლიანების მცდელობა. თურმელების საგვარეულო სწორედ ამ მთლიანობის მონატრებაა. ეს პრობლემა რომანის მიხედვით შეიძლება განხილულ იქნეს როგორც ფილოსოფიურსა და ფსიქოლოგიურ, ასევე თანამედ-როვე სოციალურსა და პოლიტიკურ კონტექსტებში. აკაკი ბაქრაძემ თავის ცნობილ წერილში „მეცხრამეტე საუკუნე“ ზუსტად და მახ-ვილგონივრულად გამოარჩია ეს მთავარი თემა, რომელიც დღესაც აქტუალურია. მისი აზრით, მეცხრამეტე საუკუნეში ეროვნულ დანა-წევრებულობას, ცნობიერების რღვევას დაუპირისპირდა ოთხი მწე-რალი სხვადასხვა მხრიდან: „სასოწარკვეთილებასა და განწირულე-ბას მე-19 საუკუნის ქართულმა მწერლობამ ოთხი მხრიდან შეუტია: ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეროვნული და პიროვნული თავისუფლე-ბის ამბოხით, რაფიელ ერისთავის სოფლის ყოფის მშვენიერებით, ილია ჭავჭავაძის ეროვნული და სოციალური პროგრამით და აკაკი წერეთლის შემოქმედებითი არსებობის სიხარულით. ამ ოთხ და-რტყმას უნდა დაეწერია რუტინა და ქართველი ერისათვის ისტორი-ის ასპარეზი გაეკავა“ [ბაქრაძე 2011: 107].



თამრი ფხაკაძე ერთგულია არა მხოლოდ ქართული მწერლობის, არამედ მსოფლიო ლიტერატურის ტრადიციისა იმ თვალსაზრისითაც, რომ ისიც ამას ცდილობს, თავისი რომანით ცხოვრება ამ დაუნაწევრებელ მთლიანობად წარმოაჩინოს, ერთ დიდ ხედ, რომელსაც უამრავი ერთმანეთისგან დაშორებული განსხვავებული ტოტი აქვს, მაგრამ ფუნდამენტი, ძირი, ფესვი ერთი აქვს და ერთი საერთო წყაროდან იკვებება. ეს საერთო წყარო კი ის უნივერსალური ჰუმანისტური იდეალებია, რომლებიც ხელოვნებას მუდმივად ალელვებს და ადამიანში სიყვარულის, რწმენის, თავისუფლების, კეთილგონიერების, ღირსების გადარჩენას ემსახურება. აქვე იმასაც აღვნიშნავთ, რომ რომანის სატიტულო გვერდზე ავტორის დახატული თურმელთა გენეალოგიური ხეა, რომლის ტოტებზეც მიწერილია პერსონაჟთა სახელები.

თურმელობა, ზოგადად, შეიძლება, არა მხოლოდ ქართველობის, როგორც ეროვნული ფენომენის, არამედ კაცობრიობის სიმბოლოდაც მივიჩნიოთ. რომანის მთავარი პროტაგონისტი თადეოზ თურმელი თურმელთა გვარის ერთგვარი თაურმდგენია, ის წმინდანიცაა და ცოდვილიც. სწორედ იგი განაპირობებს წინაპარსა და შთამომავალს შორის უწყვეტ კავშირს, ამიტომაცაა, რომ მისი საფლავი არსადაა. ის ერთ დღეს შინიდან გავიდა და აღარ დაბრუნებულა. იგი აგრძელებს არა მხოლოდ ირაციონალურ სულიერ თანამყოფობას თავის შთამომავლებთან, არამედ რეალურადაც ხშირად ხედავენ მის სილუეტს, აჩრდილს სახლში. ისიც მნიშვნელოვანია, რომ ანთიმოზის მამას გილგამეში ერქვა. მწერალი მეტყველი ალუზიური სახელების ტრადიციას იყენებს. სახელები ზუსტად შეესაბამებიან პერსონაჟთა ბუნებას, მისწრაფებებს. გილგამეში მწერლობასთან არის დაკავშირებული. ის კაცობრიობის პირველი ლიტერატურული ნაწარმოების გმირია, რომლის ამბები თიხაზე დაწერილმა სიტყვებმა შემოინახა. ანთიმოზ თურმელი კი ანთიმოზ ივერიელსაც გაგვახსენებს, რომელიც სულიერ ცხოვრებასა და წიგნთან არის დაკავშირებული. ანთიმოზმა ააშენებინა ეს სახლი (სასახლე) დიადემის, სიმბოლურად, ღვთაებრივი ნიმუშის მიხედვით. სწორედ ანთიმოზის იდეა იყო, რომ ერთი ოთახისთვის სენაკი დაერქმიათ.

სენაკი სახლის ერთი საკრალური ოთახია. თვითონ ხომ უამრავი წელი გაატარა სენაკში, ბრძოლებში ჩადენილ ცოდვებს ინანიებდა. განსაკუთრებით ამძიმებდა მტრის ბავშვის მკვლელობა. მერე გაიგო, რომ ის ბავშვი გადარჩენილა, სწორედ ამან მისცა ახალი სასი-

ცოცხლო ძალა და საერო ცხოვრებაში დროებით დააბრუნა. სახლის ცალკეულ ოთახში პროფანული სივრცე საკრალურად გარდაიქმნება, რადგან აქ „მეორდება“ ის, რასაც რომელიმე წინაპარი ასრულებდა. ამ ოთახებში თურმელთა თაობების არქტიკული მისწრაფებები ცოცხლდება და მეორდება. აქ ხდება წარსულის რეაქტულიზაცია.

ანთიმოზმა ჩაუყარა საფუძველი ტრადიციას, რომ ყოველი თურმელი 25, 50, 75 და ა. შ. ასაკში შესულიყო სენაკში და საგანგებოდ მოვარაყებულყდიან ეტრატის დიდ წიგნში თავისი ამბები ჩაწერა. ეს იყო რიტუალი, რომელსაც ყველა მოკრძალებით ასრულებდა. თანაც სენაკში შესულ თურმელს წიგნის ფურცელზე მხოლოდ მაშინ უნდა დაეწყო წერა, როდესაც მზის პირველი სხივები დაეცემოდა და გაანათებდა. სიმბოლიკით დატვირთულ რომანში მზის სხივის დაცემაც სიმბოლიკურად ღვთის ნიშნად, დასტურად შეიძლება მივიჩნიოთ. თითქოს თურმელი გამოდის ყოველდღიურობის მატერიალური სიბნელიდან და შედის ირაციონალურ ღვთაებრივ სინათლეში, სადაც წინაპართან კავშირს სწორედ დაწერილი სიტყვით ამყარებს.

რომანში წარმოჩენილ თურმელთა ბევრ ამბავს 25 წლის ლუკა თურმელი კითხულობს ამ სხივის მოლოდინში და მკითხველის თვალწინ ფერადი ხალიჩასავით, რეტროსპექტიულად გადაიშლება სხვადასხვა თურმელის ცხოვრების ეპიზოდები, სიყვარულის, სიმუღვილის, ღალატის, ერთგულების, თავგანწირვის ამბები. როგორც აღვნიშნეთ, რიტუალთა, წეს-ჩვეულებათა ერთგულება მთავარი პირობაა გვარის ერთიანობის, წინაპარსა და შთამომავალს შორის ურყევი ურთიერთობისა.

მწერალს განსაკუთრებული სიმძაფრით, შთამბეჭდავად აქვს სიყვარულის, ვნების, თავდავიწყების ისტორიები მოყოლილი. ლუკა თურმელიც შეყვარებულია, როდესაც „სენაკში“ შედის. ამ შემთხვევაშიც სიყვარულია მთავარი მოკავშირე უკვდავებისა.

რომანი დატვირთულია ბიბლიური ალუზიებითაც. სახლი მთაზეა, იქამდე მისასვლელად კი აღმართის ავლაა საჭირო. მთა, ტრადიციული სიმბოლიკური გააზრებით, ღმერთთან შეხვედრის ადგილია. სახარებაში ვკითხულობთ: „ვერ ხელეწიფების ქალაქსა დაფარვად მთასა ზედა დაშენებულსა“. ამიტომაც გადაურჩება ეს სახლი ყველა განსაცდელს და რომანის ბოლოშიც ისე მყარად დგას, რომ არაფერი ემუქრება. რომანში ალუზია არის სახარებისეული „უძღები შვილისაც“. ყველა თურმელი სხვადასხვა მიზეზით მიდის

სახლიდან, მაგრამ რაღაც დროის შემდეგ მაინც ბრუნდება. სახლიც ყოველთვის მზადაა მათთან შესახვედრად. ის თითქოს ცოცხალია, სუნთქავს, ფიქრობს. მშოლიურ მიწასთან კავშირი ისეთი ძლიერი და არქექტიპულია, რომ მისი ბოლომდე გაწყვეტა შეუძლებელია. ეს კარგად ჩანს ლუკა თურმელისა და ანანო შავთვალას ნოსტალგიათა მაგალითებზე. ამერიკაში გადახვეწილსა და ლიუკ თურმანად გარდასახულს ფსიქოთერაპევტი მკურნალობს და მეხსიერებიდან სამშობლოსთან დაკავშირებულ ყველა მოგონებას წაუშლის. მიუხედავად ამისა, პერსონაჟი სიკვდილის წინ თავის მშობლიურ სანახებს ხედავს და სჯერა, რომ საკუთარი ეზოს ხის ჩრდილში აბარებს სულს უფალს. ასეთივე შთამბეჭდავია ანანო შავთვალას შეხვედრა სიკვდილთან, მას ღვთისმშობელი მიუძღვება მარადიული საუფლოსკენ.

თურმელთა მრავალფეროვანი ისტორიები ირეკლავს იმ პოლიტიკურ, სოციალურსა თუ კულტურულ მოვლენებს, რომლებიც საქართველოს ბედს განსაზღვრავდნენ. სავარაუდოდ, მეოცე საუკუნის 30-იანი წლების სასტიკი რეპრესიების ხანას ირეკლავს ეპიზოდი, რომელშიც „დიდი ჩეკისტი, ვალიკო რ., ჩხრეკის ორდერით შემოლაჯებული, თვალებსვაკი და ხმამყეფარე, თუმცა კი არავინ მიხმატკბილებია მასპინძელთაგან, უცბათ რაღაცნაირად წახდა, აირია“, მერე გაუგებრად და აუხსნელად თქვა, რომ ვერ აიყვანდა ერთ-ერთ ექვმიტანილ თურმელს, თუნდაც დაესაჯათ და წავიდა. აქაც სახლის მაგია წარმოჩნდება. ის არის ბოროტ ძალთაგან დამცველი ყველა მისი ბინადრისა [ფხაკაძე 2022: 10].

რომანის დასაწყისი ბიბლიურ შესაქმეს მოგვაგონებს: „ჩვენ, ყველა, ვცხოვრობდით მთაზე, რომლის ფერხითი ოდესღაც ქალაქი გაშენდა. ჩვენ, ყველა, ვცხოვრობდით თეთრი, თლილი ქვის სახლში, რომლის წინკართან, ფილაქანზე, მშენებლებს ფერადი ქვებით ჩაეკირათ წარწერა: „დრონი მეფობენ“. ეს ორჯერ გამეორებული სტრიქონი „ჩვენ, ყველა, ვცხოვრობდით“ თხოვრებას არა მხოლოდ რიტმულობას სძენს, რაც რომანის ერთ-ერთი სტილური მახასიათებელია, არამედ აზრობრივადაც ტვირთავს. ის მკითხველსაც რთავს ამ „ყველაში“, რათა მანაც ამ დიდი „მთლიანობის“ ნაწილად იგრძნოს თავი. რომანში ვხედავთ, რომ „დრონი მეფობენ“, მაგრამ, თანვე, ადამიანის „მეფობასაც“ შევიგრძნობთ. ადამიანი იმარჯვებს დროზე იმ თვალსაზრისით, რომ იგი მეხსიერებით აქრობს დროს. ყურადღებას იქცევს სახლის თეთრი ფერიც, რომელიც თავიდანვე მის ღვთაებ-

რივთან კავშირზე, სიწმინდეზე მიგვანიშნებს. სახლის კარიც კი გვა-  
რის „მემბტიანეა“, მასზე ამოტვიფრულია ყველა თურმელის დაბა-  
დებისა თუ მნიშვნელოვან მოვლენათა თარიღები. ამ სახლს, მარ-  
თლაც, ერთგვარი „განმწმენდის“ ფუნქციაც აქვს. ერთ ეპიზოდში  
უცხო გამვლელი სარკმელში თვალს მოჰკრავს ანთებულ სანთელს  
და დაიჩოქებს სალოცავად. მას ეს სახლი თავისი იდუმალებით ეკ-  
ლესია ეგონება. გურამ დოჩანაშვილის კანუდოსშიც, თავისუფლე-  
ბის ქალაქში, თეთრი სახლებია. სახლის ეს სითეთრე მიანიშნებს მის  
მცხოვრებთა შინაგან თავისუფლებასა და სილაღეზე, რასაც ისინი  
თავიანთ ყოველდღიურ ცხოვრებაში ავლენენ.

ქალაქი კი ქვემოთ, მთის ძირშია გაშენებული, შესაბამისად,  
ქვემოთაა ყოველივე ის, რაც მატერიალურ კანონებს ემორჩილება.  
მწერალი დაწვრილებით, ექსპრესიულად აღწერს სახლს, აქაც განსა-  
კუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს რიცხვებსა და ფერებს. მაგალი-  
თად, სახლს 16 კარი, 9 სხვადასხვა ფერის ბუხარი, ოცდათორმეტი  
ფანჯარა აქვს: თექვსმეტი პირველ, თექვსმეტი – მეორე სართულზე.  
მნიშვნელოვანია, რომ ეს ფანჯრები განასახიერებენ ამ სახლის ბინა-  
დართა გახსნილობას სამყაროს მიმართ. ეს ფანჯრები ერთმანეთთან  
რეალურ და ირაციონალურს აკავშირებენ, ამიტომაც წერს ავტორი:  
„ბავშვები ხედავდნენ ზღვებსა და ოკეანებეს, უკაცრიელ კუნძულებს  
და ცამდე აწვდილ ქალაქებს, უდაბნოებს, ოაზისებს, საბედისწერო  
გზაჯვარედინებს და ზღაპრულ გმირებად გარდასახულ მოხეტიალე  
საკუთარ თავს...“ [ფხაკაძე 2022: 5]. ავტორი აღწერს ამ იდუმალი სა-  
ხლის სხვადასხვა ოთახს, რომლებიც გარკვეული სივრცული ტოპო-  
სებია. აქ ადამიანები სხვადასხვა რამეს განიცდიან. სახლი მაგიურად  
ზემოქმედებს არა მხოლოდ მის მცხოვრებლებზე, არამედ სტუმრებ-  
ზეც. ერთ ეპიზოდში ოთახში, სადაც ღვინოებს ინახავენ, ენაბრგვი-  
ლი სტუმარი მჭევრმეტყველების გასაოცარ უნარს შეიძენს.

სახლის ვრცელი პოეტური დაწვრილებითი აღწერით მწერა-  
ლი მკითხველს მის შიდა სივრცეში ამოგზაურებს. ეს ერთგვარი  
„ზღურბლი“ რომანისა თავიდანვე შეაგრძნობინებს მკითხველს, რომ  
რადაც უჩვეულოსთან ელის შეხვედრა. ამ შეგრძნებას კი უმძაფრებს  
რიცხვებისა და ფერების მაგია (სარკმელთა, კართა, ბუხართა რა-  
ოდენობა და ფერი). ოთახების განსაკუთრებული ფერი და სურნელი  
მართლაც ისეთი შთამბეჭდავია, რომ თითქოს რეალურადაც შეიგ-  
რძნობ: „სახლის საძინებლებში დღისით ნებიერად თვლემდნენ  
სიზმრები, რომლებიც ღამით უხილავ გედებად აიშლებოდნენ ხოლ-

მე“ [ფხაკაძე 2022: 12]. აქ მქლავნდება თამრი ფხაკაძის დამოკიდებულება სიტყვასთან, ლოგოსთან. სიტყვა მასთან არა მხოლოდ აზრის, არამედ ფერისა და სურნელის გამომხატველია. სიტყვა თითქოს არა მხოლოდ მოიხელთებს უხილავს, რათა აღსაქმელი გახადოს, ატყვევებს საგანს ან მოვლენას, თანვე ათავისუფლებს სწორედ ამ საგნებსა და მოვლენებს ერთმნიშვნელოვნებისაგან.

თურმელთა ოჯახში წიგნების კულტია. მათი ბიბლიოთეკა ცალკე მხატვრული ტოპოსია, რომელში მოგზაურობაც არანაკლებ შთამბეჭდავია. აქ ინახება უძველეს ენებზე შორეულ ეპოქებში დაწერილი წიგნები და ხელნაწერები. მწერალი ცალკეული გამორჩეული წიგნისა თუ ხელნაწერის მოპოვების ამბავს მოგვითხრობს, რომელიც გადაჯაჭვულია ამა თუ იმ თურმელის ცხოვრებასთან. ეს ბიბლიოთეკა სწორედ ამ თავისი თავგადასავლებით ისეთივე უსასრულოა, როგორიც სამყარო. ამიტომ ბორხესის „ბაბილონის ბიბლიოთეკას“ მოგვაგონებს. აქ არის რეალური წიგნებიცა და მწერლისეული გამოგონილიც. ამ ოთახის მთავარი ფუნქციაც მარადიულთან კავშირია: „ვმლევდით ხოლმე დროებითობის, წარმავლობის განცდას და გვეჩვენებოდა, რომ მაშინაც ვიყავით, როცა არ ვყოფილვართ და მერეც ვიქნებით, როცა აღარ ვიქნებით“ [ფხაკაძე 2022: 36]. აქაც სიტყვის, ლოგოსის, ღვთის რწმენა მქლავნდება.

რომანის მოზაიკურ სივრცეში ფერადოვან ნატეხებად ჩასმულია თურმელთა თავგადასავლები. ამგვარად გეოგრაფიული არეალიც გაფართოებულია. გმირები სხვადასხვა ქვეყანაში მოგზაურობენ და უამრავ ხიფათს გადაეყრებიან თავიანთ დახლართული ცხოვრების გზებზე. ლუკა თურმელისა და ანანო შავთვალას ამერიკული ოდისეა, თურმელთა თავგადასავლები სავსეა ხიფათით, თავგანწირვით, ღალატით, ერთგულებით, სიმულვილით, ანგარებით, სიხარბით, მაგრამ სიყვარული ყველაზე მეტად რჩება მკითხველის შეგრძნებებში. რომანში კი სიყვარულის, ვნების, გატაცების ბევრი ამბავია მოთხრობილი.

მწერალი აქტიურად იყენებს ე.წ. „მონტაჟის“ ტექნიკასაც. კადრების სწრაფი ცვალეზადობა კი თხრობის რიტმის ექსპრესიულობას აძლიერებს. თამრი ფხაკაძის ამ რომანით მკითხველი განიცდის „კითხვის სიამოვნებასაც“. ის თანაბრად იწვევს „განსჯასაც“ და „ტკბობასაც“. ამას კი აღწევს ენის ხატოვანებით, ლირიზმით. პოეტური პროზა ამ რომანში მისი სტილური მახასიათებელია. მაგალითად, „მსუბუქად, გამჭვირვალედ დატბორა მუსიკამ ოთახი. თითქოს ვამ-

ლის ან ატმის ყვავილები ნიავემ დაფურცლა და დაარიალა. თითქოს მაისის თქეში წამოვიდა, ღია ფანჯრებში ნიაღვრები შემოიღვარა, თითქოს სველი პეპლები შემოფრინდნენ...“. მისთვის უცხოა ინტიმურ განცდათა ბიოლოგიური სიშიშვლით გამოხატვა. ის ცდილობს, რომ მკითხველს სიყვარულის მშვენიერება და ამაღლებულობა შეაგრძნობინოს, ამასთანავე, რომანში გვხვდება მდაბალი, მხოლოდ ხორციელი ლტოლვის გამომხატველი მაგალითები, მაგრამ ყველაფერი ისეა მოთხრობილი, რომ მკითხველს არ უჩნდება უხერხულობის განცდა.

ამ სასახლეში არის „ედგარის ოთახი“, „ცისფრად ჩამუქებული და ვერცხლისფერ-მოლურჯო ათინათებით სავსე“ (ედიშერ თურმელის სახელობისა, რომელიც „ვარსკვლავებს ელაპარაკებოდა“), რომელშიც მუსიკალური ინსტრუმენტები და ლექსებმიწერილი კედლებია. მკითხველს, რა თქმა უნდა, ედგარ პოს ალუზია უჩნდება. ედგარ პოს შემოქმედებაშიც ხომ სიყვარული და სიკვდილი განუყოფელია. რომანში არაერთ პოეტ თურმელსაც შეხვდებით, რომელთა სასიყვარულო ამბებში სიყვარულისა და სიკვდილის გზა-ჯვარედინები წარმოჩნდება. „სამზარეულოში“ ხილის, მწვანეილისა თუ ბოსტნეულის ისეთი სურნელია, რომ ერთი სტუმარი უჭმელად დანაყრდება. სახლში არის ოთახი „საიარალო“, რომელშიც სხვადასხვა ეპოქის ნაირ-ნაირი იარაღია. წარსულთან კავშირს ვერ წყვეტს ბაბუა სარგის თურმელი, რომელიც მუზარადჩამოცმული და ჯაჭვის პერანგში გამოწყობილი იცავს სახლს ხილულ თუ უხილავ მტერთაგან.

რომანში, ძირითადად, წარსულის ამბებია. ყველა პერსონაჟს თავისი ქრონოტოპი შემოაქვს. ნაწარმოებში მოთხრობილ უამრავ ზღაპრულ ამბავს შორის ერთი მარიამ-ხვარამზესთანაა დაკავშირებული. დედინაცვლისგან ათვალწუნებული მზეთუნახავი, რომელიც „ოქროსფერ ნათელს ასხივებდა“, ერთ დღეს თეთრ რაშზე ამხედრდა და მთებისკენ გააქროლა. მას შემდეგ აღარავის უნახავს, ამიტომ უამრავ ლეგენდას ჰყვებოდნენ, „მზემ აიტაცა და ჩაიხუტაო“, „ოქროსფერ გედად გაფრინდაო“ და სხვა. ლექსიც შეთხზეს: „მარიამ ხვარამზესაო/ უბრძანებია ესაო: /რომ შამოვივლი ცარგვალსა,/ კვლა მოვალ ერთსა დღესაო“ [ფხაკაძე 2022: 254]. გარდა იმისა, რომ სწორედ ამ პერსონაჟთან არის დაკავშირებული თურმელთა სახლის პროტომოდელი „ოქროს დიადემა“, იგი ფინალურ ეპიზოდშიც „ამოყვინთავს“ და მისი დაბრუნების რწმენა სიმბოლურად შეიძლება მა-

ტერიალური სამყაროდან „დეცნილი“ ღვთაებრივი საწყისის დაბრუნების იმედადაც გავიაზროთ.

რომანში იცვლება თხრობის რაკურსებიც. თავიდან თურმელთა სახლის ამბებს დემეტრე თურმელი პირველ პირში ჰყვება, შემდეგ მას „ყოვლისმცოდნე ავტორი“ ენაცვლება და მესამე პირში გვიყვება ამ გვარის წარმომადგენელთა თავბრუდამხვევ, დაუჯერებელ თავგადასავლებს. სწორედ ეს უცნაური ამბები იზიდავს მკითხველს, რომლის ცნობისმოყვარეობა მუდმივად დამაბულობის ზღვარზეა. დემეტრეზე შემდეგ ლუკა ამბობს, რომ უცნაური ბიჭია. გარდა იმისა, რომ ხელოვანის ნიჭი აქვს, ერთ „ზეზუნებრივ“ ძალასაც ფლობს, მზერით შეუძლია ზეგავლენის მოხდენა ადამიანებსა თუ გარემოზე. მაგალითად, მისი დაჟინებული მზერით ვარდის კოკორი გაიშალა, ჩხუბში მოწინააღმდეგეს თვალი გაუსწორა და ქვა გააგდებინა. ამან მარკესის აურელიანო ბუნდია გაგვახსენა, რომელიც ზუსტად ამავე უნარს ფლობდა: „სწორედ ეს დაჟინებულად მზირალი თვალები გაახსენდა ურსულას, როცა ერთ დღეს სამზარეულოში მოაკითხა სამი წლის აურელიანომ. ურსულამ ის იყო წვნიანით სავსე ქვაბი ცეცხლიდან გადმოიღო და მაგიდაზე დადგა, ბავშვი გაუბედავად აწრიალდა კართან და უცბად თქვა: „ახლა გადმოვარდება“. ქვაბი შუა მაგიდაზე იდგა, მაგრამ უეცრად, თითქოს ვიღაც უხილავმა უბიძგაო, გადმოვარდა და იატაკს დაენარცხა“ [მარკესი 2012: 45].

რომანის ფინალურ ეპიზოდში ლუკა თურმელისა და კატო მაქსიმოვიჩის ვაჟს ახალგაზრდა გიორგის მეგობრები ურჩევენ, რომ თავი დაანებოს ამ აღმართზე სიარულს და ქალაქში გადავიდეს საცხოვრებლად. გიორგი კი უარით ჯიუტად აუყვება აღმართს სახლისკენ, რომელიც „ვეება ხომალდს“ ჰგავდა და სავსე იყო „წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ათინათ-ჩრდილებით“ [ფხაკაძე 2022: 255]. ეს მკითხველის იმედს ბადებს, რომ „სახლის“ სიცოცხლე გაგრძელდება. სახლი ხომ სიმბოლურ-ალეგორიულად ზეცასთან, ღვთაებრივთან დამაკავშირებელი ხიდია. როგორც აღვნიშნეთ, თურმელების ისტორია არა მხოლოდ ქართველი ერის, არამედ კაცობრიობის ცხოვრების ამრეკლავია. ეს არის ერთგვარი ანტიპოპკალიფსური დასასრული, განსხვავებით მარკესის რომანისგან, რომელშიც მაკონდო იქმნება და ინგრევა, ან ედგარ პოს „ამერთა სახლისგან“ თუ ნიკო ლორთქიფანიძის „დანგრეული ბუდეებისგან“. ყველაფრის გაცამტვერების მოდელს ბევრ ნაწარმოებში შევხვდებით, ისევე როგორც ამის საპირისპირო ოპტიმისტურ კონცეფციას.

თამრი ფხაკაძის მხატვრული მოდელის მიხედვით, სამყაროში არაფერი არ იკარგება, ყველაფერი გრძელდება, „გენეალოგიური ხე“ მყარად დგას და მას ახალი ტოტები გამოსდის. ესე იგი, მარადიულად იქმნება არა რაღაც ახალი და ძველისგან სრულიად განსხვავებული, არამედ ძველზე დაფუძნებული. ამ თვალსაზრისით, რომანი ერთგვარ უტოპიადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

## ლიტერატურა

**ბაქრაძე 2011** – ა. ბაქრაძე, მეცხრამეტე საუკუნე, დავიწყებული იდეა, თბილისი.

**მანი 1989** – თ. მანი, ფროიდი და მომავალი, ესეები, თბილისი.

**ელიადე 2017** – მ. ელიადე, მარადიული დაბრუნების მითი, თბილისი.

**პლატონი 1994** – პლატონი, ტიმეოსი, ბაჩანა ბრეგვაძის თარგმანითა და კომენტარებით, თბილისი.

**კამიუ 2019** – ა. კამიუ, რომანი და ამბოხი, ამბოხებული ადამიანი, თბილისი.

**მარკესი 2012** – გ. გ. მარკესი, მარტოობის ასი წელიწადი, თბილისი.

**ფხაკაძე 2022** – თ. ფხაკაძე, ჩვენ, თურმელები, თბილისი.

Maya Jaliashvili

## **Mythopoetic world (according to Tamri Pkhakadze's novel "We, Turmelebi")**

### Summary

Mythopoetics is one of the characteristic features of modern Georgian literature. We mean the works of Dzhemal Karchkhadze, Tamaz Bibilur, Guram Dochanashvili, Otar Chkheidze, Otar Chiladze, Goderdzi



Chokheli. They often use universal mythological archetypes in different contexts and different interpretations to imbue their words with depth and ambiguity. From this point of view, Tamri Pkhakadze stands out among modern writers, whose last novel "We, Turmelebi" is distinguished by this mythopoetics. She tries and succeeds in showing us the hidden connections between the rational and irrational, material and spiritual worlds. This is what we mean by the mythopoetics of his novel. The metaphorical nature and symbolism of characters or artistic figures help the reader not only see the surface of the work, but also dive into its depth.

## სამყარო ღრმა ძილში

დაბადების ადგილი შეიძლება სამშობლოდ არ იქცეს, მაგრამ გარემო, ლანდშაფტი, ირგვლივ მყოფი ადამიანები ხშირ შემთხვევაში განსაზღვრავენ პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესს. ყოველ შემთხვევაში, ჯორჯ ორუელთან ასე მგონია. ხასიათისა არ იყოს, დაბადების ადგილიც ბედისწერაა.

ინგლისელი მწერალი ორუელი ინდოეთში დაიბადა, მოტიხარაში, საშუალო შეძლების არისტოკრატიულ ოჯახში. სწავლა წმ. კვიპრიანეს სახელობის სკოლაში განაგრძო. ამ პერიოდში მან სახელობითი სტიპენდია მიიღო და იტონის სამეფო კოლეჯშიც ჩააბარა. ეს იყო ყველაზე პრესტიჟული კერძო სასწავლებელი ვაჟებისათვის. იტონის დამთავრების შემდეგ აღარც სტიპენდია ჰქონია და აღარც უნივერსიტეტში გაუგრძელებია სწავლა. და უცებ სხვათათვის სრულიად მოულოდნელ ნაბიჯს დგამს – მუშაობას ბირმის პოლიციაში იწყებს. ორუელმა ბირმული ენა შეისწავლა და ინტენსიური, ყოველდღიური ურთიერთობა ჰქონდა უბრალო მოსახლეობასთან.

არაფერი ქრება უკვალოდ, მით უფრო ბავშვობისა და ყრმობის წლები. ვინ იცის, რამდენჯერ შეძრულა მოზარდის მგრძნობიარე გული მზით დამწვარი და სიღარიბით განაწამები ადამიანების უსამართლოდ დასჯის გამო. კიპლინგისაგან განსხვავებით, ორუელი, როგორც თეთრი რასის წარმომადგენელი, თავს ყოველთვის დამნაშავედ გრძნობდა ინდოელების წინაშე. იგი ნამდვილ შემოქმედად იყო დაბადებული, თანასწორობისა და თავისუფლების საყოველთაო იდეა რელიგიის რანგში ჰქონდა აყვეანილი და ისევე ეთაყვანებოდა, როგორც თავორი და განდი.

პოლიციაში მუშაობის წლები დიდი ცხოვრებისეული სკოლა გამოდგა. მას ხომ იმ პერიოდში ორი ათასი ადამიანის უსაფრთხოება ებარა. არა მგონია, ორუელის სამართლიან ბუნებას სხვაგან მთელი სიმძაფრით ასე დაენახა, გაეანალიზებინა კანონისა და სასჯელის ერთგვარი პირობითობა; ეგრძნო, რას ნიშნავს, როცა უსამართლოდ გსჯიან და გამკითხავი არავინაა; ეგრძნო, რომ არა მხოლოდ ბელადს შეუძლია უკარნახოს ხალხის მასას თავისი ინტერესები, არამედ

ბრბოსაც შესწევს ძალა, საკუთარი სურვილებისამებრ მეთაური მძევლად აქციოს და აქეთ-იქით ატრიალოს.

ხუთი წელი იმუშავა პოლიციაში და რომ არა ციების საშინელი შემოტევები, ალბათ, მისი პასუხისმგებლობის მქონე ადამიანი კიდევ კარგა ხანს შერჩებოდა ამ ადგილს. დახმარებისა და სამართლიანობის გრძნობასთან ერთად იქნებ ორუელს თავისი ნამდვილი მოწოდებაც აიძულებდა, სხვა მხრივაც უფრო მასშტაბურად ემოქმედა. ამ თვალსაზრისით ძალიან საინტერესოა მისი მოგონებებიდან ერთი ამონარიდი: „მქონდა რაღაც ბუნდოვანი, წარმოდგენისმაგვარი ჩემს სამწერლო მოწოდებაზე, მაგრამ უფრო იმიტომ წამოვედი, რომ აღარ შემეძლო მემსახურა იმპერიისათვის, რომლის მმარცველი ხასიათი ბოლომდე შევიცანი“.

რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არაა რამდენიმე წლის განმავლობაში ორუელის გატაცება ჯეკ ლონდონით. ორუელს განსაკუთრებით უყვარდა მისი წიგნი „ფსკერის ადამიანები“. იმდენად უყვარდა, რომ ბიოგრაფები ირწმუნებიან, სწორედ ამ წიგნის გავლენით გადაწყვიტა ფსკერის ცხოვრებით ეცხოვრაო. ამ ვარაუდს მწერლისავე სიტყვებით ამაგრებენ: „მე თავად მინდოდა ბოლომდე დაცემა და ფსკერის ადამიანად ქცევა, მსურდა, ვყოფილიყავი ერთ-ერთი მათგანი – განვიცხულთაგანი და მის გვერდით ვმდგარიყავი ტირანიასთან ბრძოლაში“.

ამაში არის სიმართლის მარცვალი, მაგრამ საყვარელი მწერლის გავლენის გარეშე შესანიშნავად დასტურდება, რომ ორუელის მთელი ცხოვრება, სამართლიანობისათვის თვითშეწირვამდე ბრძოლა გოლგოთის გზაა და დარწმუნებული ვარ, სწორედ ეს არის მისი ბუნების უმთავრესი ნიშანი, ტვიფარი თუ დამლა. ამ ყოველივეს ისიც მოწმობს, რომ მტკიცე გადაწყვეტილებით მიემგზავრება პარიზში, სადაც შეეძლო მშვიდად დარჩენილიყო იქ მცხოვრები დეიდის მეურვეობის ქვეშ... ულამაზეს ქალაქში – ხელოვნების მექაში, სრული თავისუფლებით დამტკბარიყო და ამ ფონზე წარმართულიყო მისი შემოქმედებითი ძიებები, ინტერესები, ექსპერიმენტები... ნაცვლად ამისა, ვულფივით პარიზის მუშათა კვარტალში დასახლდა და ერთ-ერთ ფემენებელურ სასტუმროში ჭურჭლის მრეცხავად მოეწყო. ამავე წლებში იწყებს ანრი ბარბიუსის ჟურნალთან თანამშრომლობას, ზედიზედ ბეჭდავს მოთხრობებს, რომელთა მთავარი თემა და მოტივები სწორედ ე. წ. ფსკერის ადამიანებს ეხება. წერს უმუშევრებზე, მაწანწალებზე, მეძავეებზე, ლოთებზე, ლატაკებზე.

ლიტერატურათმცოდნეთათვის ეს გავლენები და თემები, მაგრამ ნამდვილი შემოქმედისათვის ასეთი ტიპების გვერდით ცხოვრების სურვილი თანდაყოლილი მწერლური (იქნებ ადამიანური?) პატიოსნება უფრო მგონია, ზედმიწევნითი სიზუსტით შეისწავლო და განიცადო ის ფიქრები, ემოციები, ნაბიჯები, ქმედებები, რითაც ეს ფენა არსებობს და სულდგმულობს; არც შენი თავი მოატყუო და მკითხველსაც ზუსტად გადასცე, გული რომ მოუღბო და ცხოვრება სხვა კუთხითაც დაანახო.

რა არის ეს, რა ჰქვია მწერლის ამ გარჯას, თუ არა ადამიანის სიყვარული. ცნობილი ფაქტია, რომ ერთხელ ორუელმა ქუჩაში დებოშიც კი ატეხა, რათა შობას ციხეში შეხვედროდა: ციხის ცხოვრების გამოცდილების უკმარისობას მწვავედ განვიცდიდით. რომ არა მოყვასის დიდი სიყვარული და მისი ბოლომდე გაგების მძაფრი სურვილი, ვინ იცის, რამდენი საბედისწერო ნაბიჯი აღარ გადაიდგმებოდა ორუელის ცხოვრებაში. მას აღიზიანებდა მხოლოდ აბსტრაქტული, უპიროვნო ცნებები, თუ მას პრაქტიკული საქმეებიც არ უმაგრებდა ზურგს. ამის გარეშე ყოველგვარი დარიგება და მოწოდება ეგზალტირებულთა ლოზუნგებად რჩებოდა. ორუელი უკვე ხედავდა სიტყვისა და საქმის კატასტროფულ, ტოტალურ დაცილებას, რაც ბევრისთვის შეუმჩნევლად ფეხს იკიდებდა მთელ სამყაროში. ეს განსაკუთრებით კომუნისტების ნაბიჯებით ცხადდებოდა. არადა სამყაროს თანასწორუფლებიანი მოწყობის არსი თეორიულად არაჩვეულებრივად სწორედ კომუნისტებს ჰქონდათ ჩამოყალიბებული, მაგრამ რეალობაში ისეთი ნაბიჯები გადადგეს, კომუნიზმიც ფაშიზმად აქციეს.

ეს ფატალური პროცესი ორუელმა ერთ-ერთმა პირველთაგანმა დაინახა და საკუთარი ხელწერის მქონე უძლიერეს ნაწარმოებებში გადმოსცა. საკმარისია გავიხსენოთ რომანი „1984“, რომელიც (კამიუს „შავი ჭირისა“ არ იყოს, ფაშიზმის სიმბოლოდ რომ აღიქმებოდა) საბჭოთა კავშირის ამსახველ წიგნ-მეტაფორად იყო მიჩნეული. ორუელი ერთგვარ გაფრთხილებას იძლეოდა, როდესაც აღნიშნავდა, რომ ტოტალიტარიზმის იდეა საყოველთაო, საერთო იდეაა და იგი, როგორც წესი, ინტელექტუალთა ტვინებში ცოცხლობს და ანთია. ცხადია, არც ისაა შემთხვევითი, რომ რომანში „1984“ მოქმედება ინგლისში მიმდინარეობს, რითაც ორუელმა კი არ მიანიშნა, არამედ პირდაპირ უთხრა სამყაროს – „ინგლისურენოვანი ერები არაფრით

უკეთესნი არ არიან დანარჩენ ერებზე და ტოტალიტარიზმს თუ ბრძოლა არ გამოუცხადეს, მას ყველგან შეუძლია გამარჯვება“.

მწერლის თვალსაზრისისა თუ რწმენის საყოველთაო იმანაც დაადასტურა, რომ რომანი „1984“, რომელიც თავდაპირველად დიდი გაჭირვებითა და სიფრთხილით ათასიანი ტირაჟით ძლივს დაიბეჭდა ამერიკაში, 1948 წელს, გარდაცვალებამდე სულ რაღაც წელიწად-ნახევრით ადრე, ავადმყოფმა ორუელმა უკვე შეიტყო ამ წიგნისადმი მკითხველთა გასაოცრად მზარდი ინტერესი. ხოლო მისი გარდაცვალების შემდეგ რომანი მსოფლიოს სამოც ენაზე ითარგმნა და მილიონობით ტირაჟით გამოიცემა.

ინტერესი არ მოკლებია ორუელის მეორე წიგნსაც „ცხოველების ფერმა“. რადგან ბოლშევიკებმა იგავ-რომანში აშკარად იცნეს საკუთარი თავი, საბჭოთა კავშირში ამ ნაწარმოებს წლების განმავლობაში ედო ტაბუ.

ამბოხებული ცხოველები იგივე ადამიანები არიან, რომლებიც სამართლიანობის სახელით რევოლუციას აწყობენ, მაგრამ ამის შედეგად არაფერიც არ იცვლება, გარდა იმისა, რომ ხელისუფლებაში მოსული ახალი ცხოველები ძალაუფლებით იწყებენ ტკბობას და, საბოლოო ჯამში, ისინიც ტირანებად ყალიბდებიან. ასე რომ, თავისუფლებისა და სამართლიანობისათვის ბრძოლის გზას ჯორჯ ორუელი უკვე აღარც რევოლუციებში ხედავდა.

„მოიპოვო ჭეშმარიტი თავისუფლება – ნიშნავს, შეხვიდე სულიერ სამყაროში. თავისუფლება სულის თავისუფლებაა... სულიერ სამყაროში შესასვლელად ადამიანმა თავისუფლების გმირობა უნდა ჩაიდინოს“, – წერდა ნიკოლოზ ბერდიაევი და ეს სიტყვები მეოცე საუკუნის მწერალთაგან თუ ვინმეს მიესადაგება, სწორედ ჯორჯ ორუელს.

განა „თავისუფლების გმირობა“ არ იყო ის, რომ 1936 წლის მიწურულს ორუელი ესპანეთში მიემგზავრება, რათა ესპანეთის რესპუბლიკა ფრანკოს რეჟიმისაგან იხსნას, იმ ფრანკოსაგან, რომელსაც ჰიტლერი და მუსოლინი, როგორც მათი იდეების გამტარებელს, როგორც ერთ-ერთ სერიოზულ თანამოაზრესა და თანამოთამამეს, ისე უჭერდნენ მხარს. ორუელის სურვილმა ჩვენი ახალგაზრდა ილია ჭავჭავაძე გამახსენა, გარიბალდის რაზმში მოხალისედ რომ აპირებდა ჩაწერას. ორუელიც მოხალისე იყო, თავდაპირველად სამხედრო რეპორტაჟების გადმოსაცემად რომ ჩავიდა კატალონიაში.

ფაშიზმის გრძნობა, მისი პერსპექტივაში დანახვა, საოცარი სი-სავსითა და სიზუსტით ამ რეჟიმის შედეგების წინასწარჭვრეტა, ჩვენ აზრით, ისე ვერავინ შეძლო, როგორც ჰერმან ჰესემ და ჯორჯ ორუელმა. თუმც იყვნენ ამ საკითხისადმი (თემისადმი) სხვაგვარად განწყობილი მწერლები, რომლებიც თვლიდნენ, რომ მოვალეობის გრძნობის გამო სხვის ომში ჩართვა „იდიოტური ნაბიჯია, ხოლო ფანტაზია იმის შესახებ, რომ ებრძოლო ფაშიზმს, დაიცვა დემოკრა-ტია და ასე შემდეგ, ნამდვილი სისულელეა“, – ეს სიტყვები ორუელს პარიზში მისმა კეთილისმსურველმა ჰენრი მილერმა უთხრა, როცა გაიგო, რომ მწერალი ესპანეთში საფრანგეთის გავლით მიემგზავრე-ბოდა.

გულდასაწყვეტია... შემდგომში თავგადაკლული ფაციფისტი-საგან ირონიული შეფერილობის ეს დარიგება ადამიანურად იქნებ გასაგებიც იყოს, მაგრამ მწერლისაგან მაინც ძნელი მოსასმენია.

ფაშისტური გერმანიის მძვინვარების პერიოდში ერთ მხატ-ვარს თურმე სრული სერიოზულობით განუცხადებია: მე მხატვარი ვარ და ვთვლი, თუ შთამომავლობისათვის რამდენიმე ყვავილის შე-გროვებას და ტილოზე გადატანას მოვახერხებ, ჩემგან სრულიად სა-კმარისი იქნებაო.

დანემი შენაშნავს, რომ ამ დროს ფაშიზმის შავი აჩრდილი ეკიდა ევროპის ცაზე და ესპანეთი ილუპებოდა. რა თქმა უნდა, მხატ-ვარს გაცილებით მეტის გაკეთება შეეძლო, ვიდრე ყვავილების შე-გროვება და მათი ტილოზე გადატანა იყო...

მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ამ „მეტის შემძლე“ მხატვრებს – გუტუზოს, მუნკის, სალვადორ დალის გულისძგერას-თან მიახლოებული გულისცემა მაინც უნდა ჰქონოდათ.

ერთხელ პორტუგალიის დიდმა პოეტმა ჟუნკეირომ უნამუნოს პირად საუბარში უთხრა, ესპანეთს პოეტები საერთოდ არ ჰყოლიაო. შემებარმა უნამუნომ უპასუხა, თქვენ ალბათ პატრიოტებს გულის-ხმობთო. დიახ, პატრიოტიზმს ვგულისხმობ, რადგან ჩინოვნიკი, სა-ხელმწიფო მოხელე, ბუღალტერი, თვით ფილოსოფოსიც კი შეიძლე-ბა არ იყოს პატრიოტი, მაგრამ პოეტი კი ყოვლად წარმოუდგენელია ამის გარეშე. მე დარწმუნებული ვარ, თქვენი ქვეყანა მალე მოიშუ-შებს ომის ჭრილობებს, შექმნის სწორ, გონიერ ეკონომიკას, წელშიც გასწორდებით, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება: ესპანეთისათვის საბე-დისწერო წლებში თქვენ პოეტები არ გყოლიათ, რადგან მათი სასო-წარმკვეთი ყვირილი კი არა, უბრალო წუწუნიც კი არ გამიგონიაო.

ყოველივე ამან გალაკტიონის „მღერენ რომანსეროებს, რადროს რომანსეროა“ გამახსენა, ანდა „დავდგეთ იქ, სადაც ქარიშხალია და სისხლიანი დგას ანგელოსი“... ამ სტრიქონების ათასწიერი ინტერპრეტაციაა შესაძლებელი ინტელექტუალთა მიერ, მაგრამ „სისხლიან ანგელოსში“ მაშინაც და ჩვენი ისტორიის უახლოეს პერიოდშიც, ესპანეთისა არ იყოს, ყოველთვის საქართველო იგულისხმებოდა და იგულისხმება.

მამ ასე, 1936 წელს ორუელი ესპანეთში, კერძოდ, კატალონიაში ჩადის საგაზეთო წერილების დასაწერად. როგორც მისი ტემპერამენტისა და მსოფლმეტრძნების კაცისაგან იყო მოსალოდნელი, იგი მაშინვე ადგილობრივი მილიციის ქმედით რაზმებს უერთდება, რათა ფრონტის წინა ხაზზე მოხვდეს და უშუალოდ ჩაებას ბრძოლებში. როგორც მწერალმა, მან მთლიანად უნდა იგრძნოს და დაინახოს ომი შიგნიდან, ომი, როგორც სამყაროს გადამრჩენი თუ დამანგრეველი ფენომენი. ამ პერიოდში კატალონიას ისევ ანარქისტები აკონტროლებდნენ, რევოლუციური ტალღები ბოლომდე იყო აგორებული...

ჩასვლისთანავე თვალშისაცემია ესპანეთის ფერთა ერთგვარი სიმბოლიკა. მთელს კატალონიაში ორად ორი ფერი დომინირებს – წითელი და შავი. ამ უემმაკო ფერებში პირდაპირ იკითხება: შავი – მიწა და წითელი – სისხლი.

სწორედ ამ გამოცდილებითა და აქ ყოფნის შედეგად იწერება ორუელის ერთ-ერთი შესანიშნავი ნაწარმოები „პატივი კატალონიას“. არც კი ვიცი, რომელი ჟანრის კუთვნილებად შეიძლება გამოცხადდეს ეს თხზულება – სამხედრო თუ საველე რომანად? დოკუმენტურ პროზად? თუ ავტობიოგრაფიულ თხზულებად? მსგავსი განსაზღვრებები და ჩარჩოები უადრესად პირობითი იქნებოდა, იმდენად მრავალმხრივი და განსაცვიფრებელი სიზუსტით დაწერილ ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე. კითხვის პროცესში მთლიანად იკარგება დროისა და სივრცის პირობითობა და ჩნდება აბსოლუტური განცდა იმისა, რომ შენც ამ ომში მონაწილეობ.

ადარ მახსოვს, რომელ მწერალს უწერია, რომ კოლოპოსტის მერე ლიტერატურა შეუძლებელი გახდაო. მაგრამ ორუელის ამ სასტიკ წიგნს სწორედ ეს უცნაურობა ახასიათებს – ომის კომმარული პერიპეტეების გავლით იგი სწორედ შეუძლებლის ზღვარს გადალახავს და შესაძლებელს ხდის, დაგვანახოს: თვით გაუსაძლის პირობებში, ომის ამაზრუნენ აბსურდში, ტალახში, სიცივეში, სიბინძურეში, შიმშილსა და სისასტიკეში როგორ შეიძლება გადარჩე არა მხო-

ლოდ ფიზიკურად, არამედ გადარჩე პიროვნებად და ღირსება შეინარჩუნო.

დღევანდელი მკითხველისათვის თითქოს რა უნდა იყოს იმაზე მოსაწყენი, რომ მთელი გვერდების მანძილზე ყოველგვარი ინტრიგის, სასიყვარულო, პიკანტური სცენების, ეროტიკის, პათოლოგიური სიტუაციების, ოკულტიზმისა და მისტიკის გარეშე დაწერილი ნაწარმოები იკითხო და... წამითაც არ მოგწყინდეს. სწორედ ამაშია ორუელის, როგორც მწერლის სიძლიერე, ამ რომანის ხიბლი და ანდამატი. სწორედ ამ მოუხელთებელი, თითქმის აუხსნელი ინტერესით იკითხება ორუელის ომის საგა – „პატივი კატალონიას“.

თავი რომ დავანებოთ მწერლის პოლიტიკურ შეხედულებებს, მის გაწბილებებს, ორუელს ერთი უცნაურობა სჭირს – ნებისმიერ სახიფათო სიტუაციაში იგი, როგორც რომანტიკოსი, ისე ერთვება. ასე მოხდა კატალონიაშიც. „მოკავშირე“, რუსი „ძმების“ მიერ ინსპირირებულმა ესპანეთის სამოქალაქო ომმა კი იგი დიდ რეალისტად აქცია. ასეთია მისი ბუნება და ეს ბუნება ზედმიწევნითი სიზუსტით გამოიხატა ორუელის მრწამსში: „თუ მწერალი არ გრძნობს სიმართლეს იმისას, რაზეც წერს, მაშინ მკვდარია მისი შემოქმედებითი რაციო“. აი, სწორედ ეს სიმართლე, ეს შინაგანი პატიოსნება, სინდისი – ეს ღვთის ხმა ადამიანში აიძულებდა მწერალს, სულიერი და ფიზიკური ძალების უკიდურესი დამაბვითა და სრული მობილიზებით ეჩვენებინა ომი როგორც გარედან, ისე შიგნიდან. თითზე ჩამოსათვლეღია იმ პერსონაჟთა გვარები, რომლებიც რომანში მონაწილეობენ, მაგრამ ისეთი განცდა გრჩება, რომ კითხვისას ჟორჟ კოპის, ნინის, ეილენის, ბობ სმაილის, უილიამსისა და კიდევ რამდენიმე პერსონის გვერდით ამ ომში ჩართულ თითოეულ ჯარისკაცს ხედავ, გესმის და გრძნობ მათ ხმებს, განცდებს, ემოციებს, მათ შეგრძნებებს, გულისცემას... არადა ისინი ათასობით არიან.

წიგნის რიტმი თავიდან ისევე მშვიდად, ნელ-ნელა იკრებს ძალას, როგორც კატალონიიდან ნელი სვლით გასული მატარებელი არაგონის ზეგანზე, ომის პერიოდისათვის შესაფერისი ტემპით, საათში დაახლოებით ოცი კილომეტრის სისწრაფით რომ მიუყვება გზას.

ისიც სიმბოლურია, რომ წიგნის დასაწყისშივე, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა ომის დასაწყისი, ახალი სიცოცხლე ჩნდება ინგლისელი უილიამსის ცოლის მიერ: „ნაზი, შავთვალება, ღრმადქალური არსება, რომელიც ისე გამოიყურებოდა, თითქოს მისი ცხოვ-



რების საქმე აკვნის რწევა იყო, არადა ფაქტია, რომ ვაჟკაცურად იბრძოდა კაცების გვერდით ივლისის ბრძოლებში. ამჯერად მას ჰყავდა ჩვილი, რომელიც ომის დაწყებიდან სულ რაღაც ათი თვის შემდეგ გაჩნდა და, ალბათ, რომელიმე ბარიკადის უკან მოევილინა ქვეყანას“.

ძნელი სათქმელია, ორუელივით ეს „ნაზი არსებაც“ იდეისა და სამართლიანობის გამო იბრძოდა ამ გაგანია ომში თუ საკუთარი ოჯახის ინსტინქტური დაცვისა და განუყოფლობის ქალური თავგანწირვა აიძულებდა, ქმრის გვერდით ყოფილიყო ტყვეების ქარცეცხლში. მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება, რომ ეს აბსურდული ომი სწორედ სიცოცხლის დაბადებით იწყება წიგნში. თითქოს ჩამძინებული, ვარდისფერი ჩვილის ანგელოზურმა ღიმღმა უნდა გადაფაროს, განეიტრალოს ის საშინელი ხმაური და ხილვები, სუნი და შეგრძნებები, გასული საუკუნის ოცდაათიანი, ორმოციანი წლების ომებისათვის რომ იყო დამახასიათებელი.

საკვირველი რამ არის ომი. ნებისმიერი ომი – „სამართლიანი“ თუ „უსამართლო“, დიდი ანგარიშით პიროვნების გაუვნებელყოფას, განეიტრალებას, წაშლას ემსახურება. სულაც არ ვთვლი, რომ ჩემი მოსაზრება პაციფისტურია. ბრჭყალებში ჩასმული „სამართლიანი“ და „უსამართლო“ ომების არსიც კარგად მესმის და იმ ისტორიული მეფეების, გენიალური მხედართმთავრებისაც, რომელთა ტვინებსა და გულეებშიც ერთდროულად იბადებოდა ქვეყნისა და საკუთარი ხალხის, სამშობლოს გადარჩენისათვის საჭირო ტაქტიკური თუ სტრატეგიული გეგმები და სვლები. ისიც კარგად ვიცი, რომ ქრისტიანობა ამგვარ თავდაცვით ომებს აკურთხებდა. როგორც მღვდელმთავარი ნიკოლოზ სერბი იტყოდა – „ჩვენ ამ ქვეყნად იმისთვის მოვდივართ, რომ მისგან თავი ვიხსნათ, ისევე, როგორც ადამიანები ომში თავის შესაქვევად კი არ მიდიან, არამედ იმიტომ, რომ მისგან თავი იხსნან“.

მე უფრო თანამედროვე ომებზე ვსაუბრობ, მათ ნაირ-ნაირ სახეობებზე, მეოცე საუკუნიდან მოყოლებულ მსოფლიო ომებზე, საერთაშორისო ომებზე, ტერორიზმზე, რომელთა კულისებს მიღმა არსებული მაპროვოცირებელი თუ შემქმნელი ძალები არაჩვეულებრივად იყენებენ ეპოქალურ, ისტორიულ მონაკვეთებს და სწორედ სიტუაციებით, ისტორიული პერიოდებით ამართლებენ პიროვნების, ზოგადად, ადამიანურობის არაფრად ჩაგდებას, სულაც – გაქრობას, ცნობილი გამოთქმა რომ ვიხმართ, ადამიანების საზარბაზ-

ნე ხორცად გამოყენებას. სწორედ ეს განსაზღვრავს თანამედროვე ომების ყველაზე დიდ ტრაგიზმს. მწერალს კი ისღა დარჩენია, როგორც პავიჩი იტყოდა, თვით ომის დროსაც კი არ შეწყვიტოს შენება, ესე იგი წერა.

ომის ტრაგიკულობისა და აბსურდულობის გაგება იმდენად ომის ხმაურით – ჭურვების, ზარბაზნების, ქვემეხების, ავტომატების, ხელყუმბარების აფეთქებებით, კაკანიტა თუ გამაყრუებელი ზალპებითა და ბათქაბუთქით, ერთი სიტყვით, მთელი სამხედრო არსენალის დაცლის თანმხლები ჭექა-ქუხილის, ელვა-ნათებების, დაჭრილი ადამიანების კვნესა-გოდებითა და მომაკვდავთა უკანასკნელი ამოსუნთქვით კი არაა შესაძლებელი, რამდენადაც ს ი ჩ უ მ ი თ. დიახ, ომის დამთავრების შემდგომ ჩამოვარდნილი სიჩუმით. ამ შემთხვევაში, არც მოგებული ომების თანმხლები ყიჟინა მავიწყდება და არც შინდარჩენილ ჭირისუფალთა სიხარულიანი, თვალცრემლიანი მიგებებები. მე უფრო ამ ხანმოკლე დღესასწაულების შემდგომ ჩამოვარდნილ ს ი ჩ უ მ ე ს ვგულისხმობ, მცირეოდენი პერიფრაზით ბრეხტის გამოთქმა რომ მოვიშველიოთ – ომი დამთავრდა, სიჩუმის გემინოდეთ!

სიჩუმეში, დუმილის ამ სამარეში, დიდხანს რჩებიან გამარჯვებული თუ დამარცხებული ომის მონაწილე ადამიანები, ჯარისკაცები და ომში კი არა, სწორედ აქ, ამ სიჩუმეში წყდება მათი ყოფნა-არყოფნის ბედი. სწორედ საკუთარ თავთან დარჩენის სიჩუმეში იმარჯვებენ ან მარცხდებიან საბოლოოდ.

ამ თვალსაზრისით, პირადად ჩემთვის ომი იგივე ციხეა, უბრალოდ პროცესები ერთში ღია ცის ქვეშ მიმდინარეობს, მეორეში კი – დახურულ სივრცეში. ერთს რკინის გისოსები იცავს, მეორეს – ტყვიების განუწყვეტელი ჯერი. ერთში საკნების სულისშემხუთველ სივრცეში წვანან ტუსაღები, მეორეში წვიმასა თუ თოვლში, დარსა თუ ავდარში საკუთარი ხელით გათხრილ სანგრებში იმალებიან ჯარისკაცები. ომშიც და ციხეშიც შიშის აჩრდილი სიკვდილივით დაძრწის. მისი ძრწოლა ჯარისკაცისა თუ პატიმრის ქვეცნობიერ სამყაროში დამწყვდეულ მხეცს ათავისუფლებს. ეს მხეცი მბრდღვინავი ლომივით თვითგადარჩენის ინსტინქტს აღვიძებს და ადამიანს აიძულებს, მხოლოდ საკუთარ თავზე იზრუნოს. ამიტომ შენსკენ მონართული ყოველი აცდენილი მუშტი თუ ტყვია გამარჯვებაა, ხოლო შენგან მოკლულ, დასახიჩრებულ ადამიანს კი გამარჯვება ჰქვია.

ომიც და ციხეც ის ურჩხულია, რომლის ბნელ სტომაქგამოვლილი უპიროვნო ადამიანები სიჩუმის სანგრებში, სიჩუმის თავშესაფრებში იმალებიან და იმავე ინსტინქტებით გრძნობენ, რომ რაღაც უაღრესად მნიშვნელოვანი და უმთავრესი გაეზნათ თუ დაეკარგათ. მაინც რა ჰქვია ამ დანაკარგს, რის გამოც სწორედ ჩამომდგარ სიჩუმეში ეწამებიან ტუსაღები და ჯარისკაცები? ათასი სახელი შეიძლება დაეძებნოს, მაგრამ, ვფიქრობ, ყველაზე მეტად შეურაცხყოფის განცდა შეეფერება მას, გრძნობა, რომელსაც მხოლოდ პიროვნებები განიცდიან და სიჩუმის სამარეში სირცხვილის აღმურებად ეკიდება მათ სისხლსა და ლაწვებს. რა უცნაურია და რა ბუნებრივად მანუგეშებელიც ერთსა და იმავე დროს რომ სირცხვილით, ამ ღვთით მომადლებული გრძნობით, რომლის საბოლოო სახელიც სინანულია, ისევ ტუსაღები და ჯარისკაცები ისჯებიან, ისევ ჩაგრულები ისჯებიან და არა ჯალათები, ისევ შემსრულებლები და არა შემკვეთები. ეს ხომ იმას ნიშნავს, რომ პირველნი სულიერად ჯერ ისევ ცოცხლობენ და გადარჩენის შანსიც აქვთ. ხოლო მეორენი, სულიერად მკვდარნი, დაუმარხავი გვამებივით დაიარებიან დედამიწაზე.

ორუელმა საოცარი ომი დახატა, რომლის სისასტიკეში, „ხმაურსა და მძვინვარებაში“, აპოკალიფსურ ხილვებსა თუ ქვემეხების გამაყრუებელ ჭექა-ქუხილში, შემამრწუნებელ სიბნელეში ელვისებურ ნათებებსა თუ ტალახაზელილ თოვლში, მკბენარებით სავსე ბზედაგებულ ლოგინებსა თუ საცვლებში, პაროლარეული დაბნეული გუშაგების ტყვიების ზუზუნში, ფრონტისპირა დაბომბილ სოფლებსა თუ მადრიდის წითელი დროშების ფრიალში წამითაც არ აბნევია თავგზა და წამითაც არ დავიწყებია ეს საცოდავი, უსმელ-უჭმელი ახალწვეულები. ბავშვები, სულ პატარა, გულადი 13-14 წლის ბიჭები, რომელთაც არაფერი უჭირდათ ისე, როგორც უძილობის გადატანა: „ჩემი სექციის საცოდავი ბავშვების გაღვიძების ერთადერთი გზა იყო ფეხებში ჩავლება და მიწურიდან გამოთრევა. მაგრამ როგორც კი ზურგს შეაქცევდი, მაშინვე ტოვებდნენ თავიანთ პოსტებს და ისევ მიწურში მიძვრებოდნენ. ის კი არა, საშინელი სიცივისი მიუხედავად, სანგრის კედლებს ეყუდებოდნენ და ასე იძინებდნენ“.

ომში – ჯოჯოხეთის ამ მრუმე ფერებში ორუელის თვალი, რომელიმე ახლად გაკვირტული, ანდა კვირტიდან ახლად გამომხტარი ყვავილის თეთრ-ვარდისფერ წინწკლებს ისე მოულოდნელად ამოხიდავს და მიმოაბნევს მიდამოს, როგორც ჭაობის ბინძური ფსკერი-

დან მოულოდნელად ამოსკდებიან ხოლმე ყველაზე უბიწო, ქათქათა ღუმფარები.

საერთოდ, ძალიან უცნაურია ამ წიგნის პეიზაჟი. ისეთი განცდა გრჩება, რომ მწერლის შეგრძნებები და თვალი კი არ აფიქსირებს მათ, არამედ თავად ცოცხალი ბუნების არსი, მერქანი, გულისგული რეაგირებს ადამიანთა სისასტიკეზე, უგზურებაზე, სიმკაცრეზე, დაბნეულობასა და უმწეობაზე: „ცაში თითქმის არასოდეს დაფრინავდნენ ჩიტები. არა მგონია, ოდესმე მენახოს ქვეყანა ესოდენ მცირერიცხოვანი ფრინველით“... წავიკითხე თუ არა ეს სიტყვები, მაშინვე ჩვენი ქალაქი გამახსენდა, ე. წ. სამოქალაქო ომის მერე, 4-5 წლის განმავლობაში თბილისის ცაზე მერცხლების გუნდი რომ აღარ გამოჩენილა.

„რატომღაც ყველა საუკეთესო მატადორი ფაშისტი აღმოჩნდა“. ეს ფრაზაც ორუელის აღმოჩენაა, რომლის ბუნდოვან გარკვეულობაშიც პირადად ჩემთვის ესპანური გენეტიკისა თუ ხასიათის მნიშვნელოვანი შტრიხიც იკვეთება.

რაც შეეხება ესპანურ მენტალობას, მის ამსახველ მრავალ შთამბეჭდავ მაგალითს გვიჩვენებს მწერალი, რომელიც გაოგნებულია ამ ხალხის განუყრელი კეთილშობილებით, სულგრძელობითა და მათი „თავგზისამზნევი“ ხელგაშლილობით. ჟურნალისტები კი მათ ათასგვარ სიცრუეს მიაწერენ, მათ შორის, უცხოელების მიმართ შურის გრძნობასაც. ამ ცილისწამებით აღშფოთებული ორუელი ფრონტიდან დაბრუნებულ ესპანელთა ერთ ჯგუფს იგონებს, თუ როგრი აღფრთოვანებით ჰყვებოდნენ ჰუესკაში მათ გვერდით მებრძოლ ფრანგ ჯარისკაცებზე და დასძენდნენ – ძალიან მამაცები არიან, ჩვენზე ბევრად უფრო მამაცებიო. როცა ორუელმა ეს გააპროტესტა, ესპანელებმა მშვიდად აუხსნეს: „ფრანგები უკეთ ფლობენ ომის ხელოვნებას, უფრო გაწაფულები არიან ბომბების, ტყვიამფრქვევების და სხვა ამდაგვარის მოხმარებაშიო“ და მაინც: ფრანგების საომარი ხელოვნების ასეთი აღნიშვნა ფრიად საყურადღებო გახლდათ. ინგლისელი კაცი უმალ ხელს მოიჭრიდა, ვიდრე ასეთ რამეს იტყოდა – დაასკვნის ორუელი.

ესპანური მენტალობის ცოცხალი ნიმუშია ორუელის მიერ მონათხრობი ერთი ასეთი ეპიზოდიც. ეს ის პერიოდიც, როდესაც ომისა და პოლიტიკური ცვლილებების შედეგად გაჩენილი აბსურდის წყალობით ესპანეთში ფაშისმის წინააღმდეგ მებრძოლი ადამიანები უკვე თავად ცხადდებიან ფაშისტებად, მოღალატეებად და მათზე

ნადირობაა გამოცხადებული. სწორედ ასეთ სიტუაციებში იხატება ყველაზე მძაფრად ხალხის, როგორც ერის, როგორც ნაციის ღრმად დამარხული საუკეთესო თვისებები. ამ თვალსაზრისით ინგლისელ მწერალს მიაჩნდა, რომ ესპანელებს ისეთი კეთილშობილება და დიდსულოვნება მოსდგამთ, როგორც არსებითად უკვე აღარ ახასიათებს მეოცე საუკუნეს. ამის საილუსტრაციოდ მათ ნომერში ჩატარებული ჩხრეკის მომენტი მოჰყავს.

„პოლიციამ ჩხრეკა ოგპუსა და გესტაპოს სტილში ჩაატარა. გათენებისას კარზე ბრახუნი გაისმა, ოთახში ექვსი კაცი შემოვიდა, სინათლე აანთო და მაშინვე თავისებურად განლაგდა ოთახში, რაზეც, ცხადია, წინასწარ იყვნენ შეთანხმებულნი. ორივე ოთახი (ზედ მიბმული სააბაზანოთი) გაუგონარი გამოწვლილვით გაჩხრიკეს. კედლებს უკაკუნებდნენ, ნოხები აიღეს, იატაკი შეამოწმეს, თითებით მოსინჯეს ფარდები, ყველა უჯრა და ჩემოდანი დაცალეს...“ და ა. შ. ორუელი ზედმიწევნითი სკრუპულოზურობით აღწერს ორსაათიანი ჩხრეკის გულისგამაწვრილებელ დეტალებს და ეს ყველაფერი უცებ ასე მთავრდება: „მთელი ამ დროის განმავლობაში არცერთხელ არ გაუჩხრეკიათ საწოლი, რომელშიც ჩემი ცოლი იწვა და რომლის ქვეშაც ნახევარი დუქინი თოფ-ავტომატი მაინც შეიძლებოდა ყოფილიყო გადამალული, რომ აღარაფერი ვთქვათ ტროცკისტული დოკუმენტების მთელ ბიბლიოთეკაზე ბალიშის ქვეშ. ამის მიუხედავად, დეტექტივებს ერთი ნაბიჯიც არ გადაუდგამთ საწოლისაკენ, მის ქვეშაც კი არ შეუხედავთ. ვერ დავიჯერებ, რომ ეს ოგპუს რუტინის ჩვეულებრივი შტრიხია. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ პოლიციას თითქმის მთლიანად აკონტროლებდნენ კომუნისტები და ეს კაცები ალბათ თვითონაც კომუნისტური პარტიის წევრები იყვნენ. მაგრამ ამასთანავე, ისინი ესპანელებიც იყვნენ და ქალის წამოგდება საწოლიდან მათთვის მეტისმეტად წარმოუდგენელი იქნებოდა. საქმის ეს ნაწილი უსიტყვოდ გამოტოვეს, რამაც მთელ ჩხრეკას აზრი დაუკარგა“.

ცალკე თემაა ომის სამხედრო არსენალის, ესპანეთის ომში ჩამორიგებული უვარგისი იარაღის აღწერა-დახასიათება, რომელსაც ისეთი გაბრაზებული ვნებიანობით აღწერს ორუელი, რომ მკითხველს სულაც არ გაუკვირდებოდა ფრანკოს წინააღმდეგ მებრძოლი ჯარისკაცები ერთიანად დეზერტირებდნენ რომ ქვეულიყვნენ. ვინ იცის, რამდენი ასეთი გულანთებული ჭაბუკის სიცოცხლე შეიწირა ამ გაუმართავმა იარაღმა, ადამისდროინდელმა გრძელცხვირიანმა მაუხერებმა, დანესტიანებულმა ტყვია-წამალმა და თვითნაკეთმა

ხელყუმბარებმა, რომელთა ზონარსაც მოქაჩავდი თუ არა, ყუმბარა ელვის უსწრაფესად უნდა გეტყორცნა და მოგეცილებინა თავიდან. „მიუკერძოებელი“ ბომბებიან, ასე ხუმრობდნენ სიკვდილთან მოთამაშე ჯარისკაცები, რადგან ეს გაუმართავი იარაღი „იმასაც კლავს, ვისაც ესვრიან და იმასაც, ვინც ისვრისო“.

ორუელის მიერ დახატულმა ომმა სიცრუისა და ცილისწამებისაკენ მიდრეკილ ჟურნალისტთა „მოღვაწეობაც“ ასახა და მხართედოზე წამოწოლილი იმ „ექსპერტების“ უტიფრობაც, რომლებსაც ომის ზურგშიც კი არ დაუდგამთ ფეხი და თავს უფლებას აძლევენ, მის პერიპეტივებსა თუ მიმდინარეობებზე „კომპეტენტურად“ ესაუბრათ.

დროის კონტექსტს ყოველთვის დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებდი. ყოველთვის მნიშვნელობა ჰქონდა ჩემთვის დროულად ე. ი. დროზე წაკითხულ წიგნს. ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ნამდვილი წიგნი ამა თუ იმ ეპოქაში აქტუალობას კარგავს. არა, ისინი ორუელის წიგნებივით მარადი წიგნებია. მაგრამ ორუელის გამოჩენას ქართულ სალიტერატურო სივრცეში დროის თვალსაზრისითაც აქვს თავისი დიდი დატვირთვა.

ჩვენ, ქართველებმა, უკვე გადავიტანეთ ე. წ. ომები. ვგულისხმობ 90-იანი წლების სამოქალაქო და 2008 წლის პროვოცირებულ ომებს. ამიტომაც „პატივი კატალონიას“ არა მხოლოდ დიდი ინტერესით, არამედ განსაკუთრებული გულის ძგერითაც იკითხება. და ერთგვარი სევდიანობითაც გიკვირს, რა ტყუპისცალებივით ჰგავს ერთმანეთს ესპანეთსა თუ საქართველოში განხორციელებული ომები.

„არაჩვეულებრივი ცხოვრებით ცვხოვრობდით, არაჩვეულებრივად ვომობდით, თუ ამას ომი შეიძლება დარქმეოდა. მთელი რაზმი ჰკუიდან გადაჰყავდა უმოქმედობას და გამუდმებით ითხოვდა, გაეგო, რატომ არ აძლევდნენ შეტევაზე გადასვლის უფლებას... ჟორჟ კოპი, რომელიც პერიოდულად ახორციელებდა შესამოწმებელ შემოვლებს, არაფერს გვიმაღავდა: „ეს ომი არ არის, ეს არის კომიკური ოპერა შიგადაშიგ სიკვდილით“. სტაგნაციას არაგონის ფრონტზე, ფაქტობრივად, ჰქონდა პოლიტიკური მიზეზები, რომელთა შესახებაც იმხანად არაფერი ვიცოდი“.

როცა ამ მიზეზებში გაერკვა, უკვე საკმაოდ გვიანი იყო. ჯორჯ კოპი, ეს ზორბა, დანიელი მაიორი, რომელმაც ორუელის თქმით, „მთლიანად გაიღო მსხვერპლი“, რომ ესპანეთში ჩასულიყო და ფაშიზმის წინააღმდეგ ებრძოლა, სწორედ პოლიტიკური მიზეზებით ახ-

ლა ციხეში იყო გამოძწყვდიული. ორუელის მხრივაც საკუთარი სიცოცხლის რისკზე შეგდებას ნიშნავდა ცოლთან ერთად მისი სატუსალოში მონახულება და კოპის გამოსახსნელად მთელი რიგი ნაბიჯების გადადგმა, თუმც ამ მცდელობიდან მაინც არაფერი გამოვიდა.

საბოლოოდ, როგორც იქნა, თავადაც ეილინთან ერთად ძლივს მოახერხა ესპანეთიდან გაქცევა და საფრანგეთის გავლით სამშობლოში დაბრუნება.

საოცრად იწყება ორუელის რომანი „პატივი კატალონიას“. ბარსელონაში ინგლისელი მწერალი ოფიცრების მაგიდასთან მდგარ ოცდახუთი-ოცდაექვსი წლის მკვრივი აგებულების მხარბეჭიან იტალიელ ჭაბუკს მოჰკრავს თვალს. „ეს იყო სახე კაცისა, რომელიც მკვლელობასაც ჩაიდენდა და მეგობრისთვისაც დადებდა თავს. ამ სახეს მიაკუთვნებდი ანარქისტს, თუმცა იქნებ სულაც კომუნისტი იყო, მასში უშუალობაც იკითხებოდა და უღმობლობაც... მან ოთახი გადმოჭრა და მაგრად ჩამომართვა ხელი. რა უცნაურია სიყვარულის განცდა უცნობის მიმართ! თითქოს ჩვენმა – მისმა და ჩემმა – სულელებმა მომენტალურად გადატყორცნეს ხიდი ენისა და ტრადიციის უფსკრულზე და უკიდურესად ახლოს შეხვდნენ ერთმანეთს. ვიმედოვნებდი, რომ იმასაც ისე მოვეწონე, როგორც მე მომივიდა თვალში. თუმცა ისიც ვიცოდი, რომ ჩემი პირველი შთაბეჭდილების შესანარჩუნებლად ეს კაცი აღარ უნდა მენახა“.

ინგლისელისა და იტალიელის ეს მისტიკური შეხვედრა ესპანეთში მთელი სიმბოლოა სიყვარულსა და ადამიანთა შორის სულთა ერთობისა. როგორ უფროსხილდება თავისუფლებისმოყვარე სულთან შეხვედრას ორუელი. როგორ ემინოდა გაწბილებების, რაც არაერთგზის იწვინა ომში და როგორც სახსოვარი, მისმა საძილე არტერიამ სულ რაღაც მილიმეტრის აცდენით გამჭოლი ტყვია ისე გაატარა კისერში. ხმის იოგი დაუზიანდა, მაგრამ საძილე არტერიამ გადაარჩინა ეს მარად ფხიზელი მეომარი და მწერალი.

როგორ დიდებულადაც იწყება, ისე დიდებულადვე მთავრდება ორუელის ომის საგა: დაღლილი, დაჭრილი განაწამები ორუელი ცოლთან ერთად ბრუნდება სამშობლოში.

„მერე გამოჩნდა ინგლისი, სამხრეთი ინგლისი, შესაძლოა, ყველაზე თანაბარი ლანდშაფტი დედამიწის ზურგზე. როცა ამ გზას გადიხარ და, განსაკუთრებით, როდესაც მშვიდად იკურნები სნეულეზისაგან მატარებლის ბალიშებზე გადაწოლილი, ძნელი დასაჯერებელი ხდება, რომ ამქვეყნად სადმე რამე ხდება. მიწისძვრები იაპო-

ნიაში, შიმშილი ჩინეთში, რევოლუცია მექსიკაში? ნუ ღელავ: ხვალ დილით კართან ახალი რძე დაგხვდება, პარასკევს კი „ნიუ სტიტ-სმენი“ გამოვა. ინდუსტრიული ქალაქები შორს დარჩა. კვამლსა და უბედურებას მიწის ზედაპირის ამოზნექილობა ფარავდა. აქ ისევ ინგლისი იყო, ბავშვობიდან ნაცნობი ინგლისი: ველური ყვავილებით გადასწორებული რკინიგზის ნარჩენები, ღრმა მდელოები, რომლებზეც ფიქრიანად დაბალახობენ დიდი, მანათობელი ცხენები, ნელა მიდინებული, ნაპირებზე ტირიფებჩამწკრივებული ნაკადები, თელადუმების მწვანე მკერდები, კოტეჯების ეზოებში მოყვავილე დეზურები, მერე კი – გარე ლონდონის მშვიდი უდაბურება, მღვრიე მდინარეზე მოცურავე ბარჟები, ნაცნობი ქუჩები, კრიკეტის მატჩების ან სამეფო ქორწინების მაუწყებელი პლაკატები, ცილინდრიანი კაცები, მტრედები ტრაფალგარსკვერზე, წითელი ავტობუსები, ლურჯი პოლისმენები – ყველაფერი, რასაც ინგლისის ღრმა, ღრმა ძილით სძინავს, რომლისგანაც, ვშიშობ, მხოლოდ ბომბების გრიალი თუ გამოგადვიდებს“.

განა ღრმა ძილში ჩაძირული ეს ფერადოვანი ინგლისიც მთელი სამყაროს სიმბოლოდ არ იკითხება, რომლის ერები, ქვეყნები, სახელმწიფოები თუ ქალაქები გაუცხოებისა და გულგრილობის უფსკრულში ჩაძირულან, ერთმანეთის გასაჭირს ვეღარც ხედავენ და ვეღარც ხელს უმართავენ ერთმანეთს.

როგორც ყველა ნამდვილი მწერალი, ორუელიც წინასწარმეტყველი იყო და გვაფრთხილებდა, რომ ასე ჩაძინებული სამყარო დასაღუპადაა განწირული.

შესანიშნავია, რომ ორუელის წიგნი-გაფრთხილება – „პატივი კატალონიას“ უკვე ქართულადაც შეგვიძლია წავიკითხოთ.



Maka Joxadze

## **The world is in deep sleep**

### Summary

In the recent past, Georgians have already gone through wars: in the 90s. year "Civil" and the 2008 provoked wars of Abkhazia and Samachablo. That's why George Orwell's novel "Honor to Catalonia" is not only read with great interest, but also with a kind of sadness, you wonder how the wars in Spain and Georgia are like twins. It is an important fact that together with the novels "1984" and "Animal Farm" Georgian readers can already get acquainted with this work of Orwell in their native language. Orwell painted an amazing war, in its cruelty, "noise and fury", in apocalyptic visions or deafening thunder of cannons, in terrifying darkness with lightning flashes or in muddy snow, in bed full of biters or underwear, the buzz of bullets of parallax confused sentries. In Un, in front of the bombed villages or the red of Madrid He didn't get lost in the waving of the flags for a second and he didn't forget these miserable, undernourished recruits. Children, little, hearty boys of 13-14 years old, who had nothing more difficult than getting through insomnia. Like all true writers, Orwell was a prophet, warning us that a world so dormant is doomed.

It is great that we can read Orwell's warning book "Respect for Catalonia" in Georgian.

## გრიგოლ ჯოხაძე

### რუსული „პოეტურ-ჯაზური“ მისიები დამოუკიდებელ საქართველოში

(ოსიპ მანდელშტამის ნარკვევ „დაბრუნების“ მიხედვით)

სტატია, ზოგადად, ეხება საქართველოსთან დაკავშირებული იმ მხატვრული ტექსტების შეფასებისა და წვდომის საკითხს, რომელთა მნიშვნელობის ერთხელ და სამუდამოდ დადგენა საერთოდ შეუძლებელია, კონკრეტულად კი – დიდი რუსი პოეტის, მსოფლიო ლიტერატურათმცოდნეობის მიერ ლამის *პოეტის არქექტიპად* მიჩნეული ოსიპ მანდელშტამის ნარკვევს – „დაბრუნება“ [დაბრუნება 2011: 34-39].

\* \* \*

ნარკვევის დაბეჭდვას მანდელშტამი ვერ მოესწრო.

„დაბრუნება“ ეხმაურება და, ნაწილობრივ, ტექსტუალურადაც ემთხვევა ნარკვევს „მენშევიკები საქართველოში“ [ნერლერი 1990: 392].

მაგრამ „დაბრუნება“ დამოუკიდებელ ნაწარმოებად მიაჩნიათ და ჩემთვის ცნობილ ყველა გამოცემაში, ძველებშიც და ახლებშიც, ცალკე მიუჩენენ ხოლმე ადგილს.

მე კი მგონია, რომ ეს ტექსტი ერთ-ერთი ვარიანტია (შეიძლება ითქვას, „შავი და უსრული ვარიანტი“) ნარკვევისა „მენშევიკები საქართველოში“, რასაც ადასტურებს მისი შინაარსიცა და მეორე ნარკვევთან შედარებაც.

ტექსტი თავდაპირველად თითქოს მეორე პროზაული ოპუსის – „ეგვიპტური მარკის“ დამატებად უნდა დაებეჭდათ, თუმცა აღმოჩენილია მანდელშტამის 1928 წლის 25 ივნისით დათარიღებული ბარათი ლენინგრადის სახელმწიფო გამომცემლობის თანამშრომლის, პ. კორობოვასადმი: „...არავითარი „დაბრუნება“ და მისთ. ამ წვრილმანების წიგნში შეტანით სერიოზული შეცდომა დავუშვი. მათი დატოვებით წიგნს დავღუპავთ. ის სიცოცხლის ღირსია. იხსენით!“ – ვალალებს მანდელშტამი და უკვე აღებული ჰონორარის დაბრუნებაზეც (!) კი თანახმაა [ნერლერი 1990: 392; მანდელშტამი 1999: 97-98].

გამომცემლობას გაუთვალისწინებია ავტორის სურვილი და დაუბეჭდავთ მხოლოდ „ეგვიპტური მარკა“, „დროის ხმაური“ და „ფეოდოსია“: „ორი თვის წინათ...მოგწერეთ: ვითხოვდი, რადაც უნდა დაგჯდომოდათ, „ეგვიპტური მარკის“ დასასრული „ამოგედოთ“: ყველაფერი, საკუთრივ „ეგვიპტური მარკისა“ და „დროის ხმაურის“ გარდა, რომელიც მთავრდება სიტყვებით: „...ფეოდოსიური მთვარის თხის რძით“ – ამ სიტყვების შემდეგ – ბოლო სტრიქონამდე – გვედრებით, ყველაფერი „ამოაგდე“ [ მანდელშტამი 1999: 97-98].

\* \* \*

მთავარ მიზეზს, რატომაც პოეტმა აღარ მოინდომა, მის სიცოცხლეში დასტამბულ კრებულში შესულიყო „დაბრუნება“, „ბათუმის“ სახელწოდებით ცნობილი ორი ოპუსი და „მენშევიკები საქართველოში“, ვერასოდეს შევიტყობთ.

ის კი ვიცით, რომ ნარკვევი „დაბრუნება“ 1987 წელს გამოუქვეყნებიათ მწერალ სვეტლანა ვასილენკოსა (დ. 1956) და ფსიქიატრსა და ლიტერატურათმცოდნე იური ფრეიდინს, ნადეჟდა მანდელშტამის ანდერძის აღმასრულებელს (1942-2021), იმ ვერსიის საფუძველზე, რომელიც პოეტის ქვრივს ჰქონია.

პუბლიკატორები აღნიშნავენ, რომ მანდელშტამს ტექსტი 1923 წელს დაუწერია ჟურნალ „ოგონიოკის“ რედაქციის თხოვნით, ოღონდ დაუწუნიათ, აპოლიტიკურიაო. მის ნაცვლად, მანდელშტამმა „ოგონიოკს“ „მენშევიკები საქართველოში“ შესთავაზა, რომელიც, მეტწილად, იმავე ფაქტობრივ მასალაზე დაეწერა. საინტერესოა, რომ „დაბრუნების“ ტექსტი პოეტმა მოგვიანებით საფუძველად დაუდო „დროის ხმაურის“ სამი დამამთავრებელი თავიდან – ორს („დაბრუნება“, „მეხვედრა რედაქციაში“), რომლების გამოქვეყნებაც წიგნ „ეგვიპტური მარკის“ მომზადებისას იუარა და, როგორც ჩანს, ტექსტები დაიკარგა [მანდელშტამი 1987: 76-77].

„ოგონიოკთან“ მანდელშტამი ნაყოფიერად თანამშრომლობდა. ჯერ კიდევ სამოქალაქო ომის დროს შემდგომ – „ოგონიოკის“ რედაქტორთან, ცნობილ ჟურნალისტთან, კრიტიკოსსა და ჯაშუშთან (1898-1940), მიხაილ კოლცოვთან ერთად მანდელშტამიც არაერთხელ სტუმრებია კიევს. იქ არა მხოლოდ ნაწარმოებებს უბეჭდავდნენ, არამედ უხდიდნენ კიდევ: უკრაინა ჯერ ისევ მამლარი იყო და,

პირდაპირი მნიშვნელობით, ასაზრდოებდა სტუმრებს [პეტნიკოვი 2012].

1923 წელს მანდელშტამის 8 სხვადასხვა (ერთნაირად კონიუნქტურული!) ნარკვევი დაბეჭდილა „ოგონიოკში“, რომელთა შორისაცაა „მენშევიკები საქართველოში“. ამას იოლად ხსნიან: იმხანად ჰონორარი თარგმანებისა და ჟურნალისტური ოპუსებისთვის, ფაქტობრივად, გამოკვების ერთადერთი წყარო იყო [მანდელშტამი „ოგონიოკში“ 2020; სესლავენსკი 2016].

\* \* \*

„დაბრუნება“, როგორც პუბლიკატორები აღნიშნავენ, პირობითი სათაურია – მძებნი ოსიპ და ალექსანდრე მანდელშტამები ყირიმიდან საქართველოს გავლით მოსკოვში ბრუნდებოდნენ. სამწუხაროდ, არ უთითებენ, თვითონ უწოდეს ასე თუ ნადეჟდა მანდელშტამმა.

\* \* \*

1920 წლის დროინდელ (ტექსტში შეცდომით 1919 წელი იხსენიება – გ. ჯ.) ბათუმში, განათებულსა და სუფთაში, რომლის ანტიპოდადაც ავტორი ნახევრად ბნელ ფეოდალიას წარმოადგენს, უცხო და უსაქმური ხალხი ცხოვრობს.

გემიდან ჩამოსულთათვის პასპორტები ჩამოურთმევიათ. ავტორი ირონიულად შენიშნავს, რა საჭიროა პასპორტები თავისუფალ ქვეყანაშიო.

გამოუცდელი სტუმრები უსიამო ვითარებას გადააპყრიან: ჩვენ ვეძებდით კაფეს, სახელად – „მაწონი“, ეს კი იტალიურად „დოს“ ნიშნავს და ყველა კაფეზე ეწერა, რომ იქ მაწონს ყიდდნენო. ეს მანდელშტამის ირონიული შენიშვნაა: ისე ჩანს, აქ ავტორი „მაწონის“ ფსევდოიტალიურ ჟღერადობას აშარჟებს და განაგრძობს: „როგორც იქნა, ვიპოვეთ ჩვენი „მაწონი“ – ღორღით მოფენილი ეზო, მაგიდებს წამოხურული ქოლგა-სოკოებით, და დღე დავაგვირგვინეთ ფინჯანი თურქული ყავით და ნამდვილი თხევადი ოქროთი – ერთი სირჩა ცხელი მარტელით. სწორედ აქ შევხვდით აწოწილ აგნიცევს (სხვათა შორის, ამავე ეპითეტს (რუსულად – допловязый) იყენებს ალექსანდრ ვერტინსკი აგნიცევის აღსაწერად, რომელიც 1921 წელს სევასტოპოლში შეხვედრია (კუფერშტეინი 1998:59) ... მას საზარელი ბრასლეტით დაებორკა მაჯა. სიმთვრალემ სძლია და გადასაკოცნად

დაიხარა (ორიგინალში: Он спьяну полез целоваться), მაგრამ, როცა შეიტყო, რომ მოსკოვში მივდიოდით, მაშინვე დასვედიანდა და გაქრა“.

პოეტი ნიკოლოზ აგნიცევი (1888-1932) რამდენიმე რუსული თეატრის სული და გული იყო – პოეტი, ლიბრეტოების, პიესებისა და ფელეტონების ავტორი. უკრაინაში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ზღვის სანაპიროს გამოჰყოლია და ჯერ ფოთსა და ბათუმში, შემდეგ ტფილისში უმუშავია. როცა აქაც ბოლშევიკები მოვიდნენ, სევასტოპოლში წასულა, შემდეგ კი – უცხოეთში (იქვე).

1923 წელს, როცა მანდელშტამი ნარკვევს წერს, აგნიცევი ემიგრანტია. ავტორი, ძირითადად, სწორად წარმოგვიდგენს მას: აგნიცევს მართლაც უყვარდა სმა და სხეულის უცნაური აქსესუარებით მოკაზმვა. ის ფინალური შენიშვნა კი, როცა გაიგო, მოსკოვში ვბრუნდებოდით, მაშინვე მოიღუშა და გაქრაო, ორ რამეს მაინც მავარაულებინებს: აგნიცევს ან გული დასწყდა, რომ ძმები მანდელშტამები მშიერ და სისხლიან მოსკოვს უბრუნდებოდნენ, ან იმან შეაშფოთა, რომ საბჭოური სინამდვილე ეღიარებინათ. თუ ეს ბოლო თეზისი სიმართლესთან ოდნავ ახლოსაა, მაშ, მანდელშტამიც არცთუ სასიამოვნო ფერებს იმეტებს მისი პორტრეტის დასახატად, და ეს კონიუნქტურა სათანადოდ ფასდება!

\* \* \*

საქართველოს სტუმრებს დილით მიუკითხავთ რომელიღაც კომისრისთვის, რათა პასპორტები დაებრუნებინათ. კომისრის ვინაობა დაუზუსტებელია როგორც ამ ტექსტში, ისე ნარკვევში „მენშევიკები საქართველოში“.

მანდელშტამს, იმის დასამოწმებლად, რომ საქართველოში მეგობრები ჰყავდა, ჩამოუთვლია პოეტები: რიურიკ ივნევი და სერგეი გოროდეკი. გახარებულ (!) კომისარს უთქვამს, ორივეს ვიცნობ, საქართველოდან გავასახლეთო.

და ეს სიმართლე იყო: საინტერესოა, რომ რიურიკ ივნევი (ნამდვილი გვარ-სახელი – მიხაილ კოვალიოვი) (1891-1981) სულაც თბილისელი გახლდათ, ოღონდ, როგორც მისი დღიურებიდან, ასევე ავტობიოგრაფიული პროზიდან ჩანს (ივნევი 2009; ივნევი 1981) და შემდგომი საქმიანობაც ადასტურებს (1917 წლის მოვლენებს პოეტი მიესალმა. მეტიც: ალექსანდრ ბლოკსა და ვლადიმირ მაიაკოვსკისთან ერთად, სწორედ იმ დღეს, როცა „ოქტომბრის რევოლუცი-

ად“ წოდებული გადატრიალება წარმატებით დასრულდა, სმოლნში გამოცხადდა, გამოეხმაურა სახალხო განათლების კომისრის, ა. ლუნაჩარსკის მოწოდებას და აქტიურად დაიწყო თანამშრომლობა ახალ ხელისუფლებასთან. ის ხდება ლუნაჩარსკის მდივანი, მუშაობს მუშურ-გლეხური წითელი არმიის ორგანიზების კოლეგიაში, მონაწილეობს სრულიად რუსეთის საბჭოების IV საკავშირო ყრილობის მუშაობაში, თავკაცობს რუსეთის პოეტთა კავშირს და სხვ. (ივნევი 1995), თანაუგრძნობს ბოლშევიკებს და მტრობს დამოუკიდებელ საქართველოს. ეს კი მისივე სიტყვებია: „ვსევოლოდ ემილის ძე მეიერჰოლდი, იმხანად ნოვოროსიისკში რომ იმყოფებოდა, დამეხმარა საქართველოში ევაკუაციაში, სადაც სათავეში მენშევიკები იდგნენ. დავამყარე ურთიერთობა ბოლშევიკთა პარტიის კავკასიის იატაკქვეშა სამხარეო კომიტეტთან და რამდენიმე ლექცია წავიკითხე, რისთვისაც, საბოლოოდ, საქართველოდან გამასახლეს. ვლადიკავკასის გავლით მოსკოვში დაბრუნება 1920 წლის ნოემბერსღა შეეძელი“ [რიურიკ ივნევის მოგონებები 1981]. ვფიქრობ, ყველაფერი ნათელია. მხოლოდ იმას დავურთავ, რომ ივნევს 1919 წელს დაავალეს სააგენტაციო მატარებლის ორგანიზება და პერიფერიებში მოგზაურობა. ბუნებრივია, ქართველ მთავრობას ის ჯაშუშად მიეჩნია და გაემევებინა!

სერგეი გოროდეცკიმ (1884-1967) 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შესახებ თბილისში ყოფნისას შეიტყო, სადაც, თუ მანამდე სალიტერატურო საქმიანობით დაკავებულიყო, აწ პოლიტიკურ ი სააგენტაციო ოპუსების წერა დაეწყო (გოროდეცკი).

მოგვიანებით გოროდეცკიმ პ. მერკუროვთან ერთად დააარსა ჟურნალი „ნართი“ – მხატვრულ-სატირული ყოველკვირეული (1919), რომლის ფურცლებზეც ხანდახან საქართველოს მენშევიკი მეთაურების წინააღმდეგ საკმაოდ მწვავე მასალები იბეჭდებოდა. მაგალითად, ჟურნალის პირველ ნომერში გამოექვეყნებინათ ნოე ჟორდანიას სატირული კარიკატურა (მთავრობის მეთაური წვერცანცარა თხად გამოეყვანათ!). ჟურნალის პოლიტიკური პოზიცია მალევე მიუჩნევიათ გასაკიცხად და აუკრძალავთ, ხოლო რედაქტორი გაუსახლებიათ: „...ლამით გამომეცხადა პირდაპირ რუსთაველის დროინდელი ფრესკიდან გადმოსული პირმშვენიერი ყმაწვილი და ალტერნატივა შემომთავაზა: ან – მეტეხის ციხე, ან – გაცლა, საითაც მსურდა. ოჯახთან ერთად ვიყავი. ამან განაპირობა ჩემი არჩევანი: გაცლა“ [ნიკოლსკაია 2000: 134-135; ენისერლოვი 2016]. იმას, რომ სინამდვილე-

ში გოროდეცვი კავკასიას არ გასცლია, მისი შემდგომი საქმიანობა ადასტურებს, მაგრამ ნიშნულად მეჩვენება ეს მემუარიც: ანასტასი მიქოიანი – ცნობილი საბჭოთა დიდმოხელე იგონებს, რომ ერთხელ, ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, მოსკოვში, სტეფანე შაუმიანის ქვრივის ბინაში შეკრებილიყვნენ გორკი, ლუნაჩარსკი, ენუქიძე, კამო, მიქოიანი, ლევ შაუმიანი. გორკის და ლუნაჩარსკის ლიტერატურაზე ცხოველი საუბარი გაეჩაღებინათ. უცებ გორკიმ მიქოიანს მიმართა: – თქვენ მგონი ახლახან ჩამოხვედით კავკასიიდან, არა? რა ხდება იქაურ სალიტერატურო ცხოვრებაში? შეცხუნებულ მიქოიანს ლევ შაუმიანი წახმარებია და უამბია ვასილი კამენსკიზე, სერგეი გოროდეცვიზე, რიურიკ ივანევიზე, რომელთაც მენშევიკურ ტვილისში შეხვედრია: ისინი ხშირად კითხულობენ ლექციებს, ლექსებს, ღირსეულად იქცევიან და, ყველაფერი ადასტურებს, რომ პროსაბჭოურად არიან განწყობილნიო [სერებრიანი 2006].

ამგვარად, ჩემი აზრით, მანდელშტამის ირონია სავსებით უადგილოა. ცხადია, მას ამის უფლება ჰქონდა, მაგრამ ესეც კონიუნქტურის საამებელი სვლა მგონია!

\* \* \*

სტუმრები ვიზის მისაღებად გენერალ-გუბერნატორთან გაუგზავნიან.

გამცილებელს ჯიბე გამობურცოდა: იქ ალბათ გასაღებთა აცმა ედო და ეს „თავისუფლების აღკვეთის საინკუბაციო პერიოდის“ მეტაფორადაც გამოდგებოდაო, – შენიშნავს მანდელშტამი და გენერალ-გუბერნატორს აღწერს: „ის იტალიელ გენერალს ჰგავს: მაღალია და ხმელი, რაღაც დაფნებით მოქარგულ მაღალსაყელოიან მუნდირში გამოწყობილი. მას მაშინვე გარს შემოერტყნენ აკაკანებულ-ატიტინებული უსიამოვნო გარეგნობის ადამიანები. და ამ ფრინველებისათვის დამახასიათებელ ყაშყაშში გამოარჩევდი ერთადერთ გასაგებ სიტყვას, ენერგიული ჟესტებისა და გადმოკარკლული თვალების თანხლებით, არაერთხელ რომ იმეორებდნენ: „ბოლშევიკი, ბოლშევიკი“ (აღსანიშნავია, რომ ამ სიტყვის რუსულად დაწერისას ავტორი საგანგებოდ ტოვებს რბილ ნიშანს ქართული მეტყველების სპეციფიზებისათვის! – გ. ჯ.)“.

გენერალს განუცხადებია, უკან გაბრუნება მოგიწევთო. რატომ? – იმიტომ, რომ ცოტა პური გვაქვს. – მაგრამ ჩვენ აქ როდი ვრჩებით, მოსკოვში მივდივართ. – არ შეიძლება. აქ ასეთი წესია: რა-

კი ყირიმიდან ჩამოხვედით, ყირიმშივე უნდა გაემგზავროთ. აუდიენცია დასრულებულა.

დავაზუსტოთ ეს ტოპოსი.

გენერლის ვინაობას ნინო ტაბიძის მოგონებებითა ვადგენთ [ტაბიძე 2016: 99-100]. სხვა მემუარისტები (ნიკოლო მიწიშვილი, ტიცციან ტაბიძე, ილია ერენბურგი, ნადეჟდა მანდელშტამი...) მას არ იხსენიებენ. ნინო ტაბიძე წერს: „...ტიციანი და ნიკოლო წავიდნენ გენერალ მდივანთან. ის პატივისცემით მოეკიდა მათ თხოვნას და მანდელშტამის კარანტინიდან გამოყვანის ნებართვა გასცა“.

ზემოთ მითითებული ავტორები კი მხოლოდ გენერალ ბენია ჩხიკვიშვილთან შეხვედრას ადასტურებენ. მოგვიანებით მასთან შეხვედრას იხსენებს მანდელშტამიც. შესაძლოა, ერთ გენერალს კარანტინიდან დაეხსნას მანდელშტამი, მეორეს კი საერთოდ გაეთავისუფლებინოს.

ასეა თუ ისე, შესაძლოა დავუშვათ, რომ ნინო ტაბიძისეული „გენერალი მდივანი“ და მანდელშტამისეული „გენერალ-გუბერნატორი“ ერთი და იგივე პირია – ზაქარია (შაქრო) ასლანის ძე მდივანი (1867-1933), რომელიც იმხანად მართლაც მსახურობდა ბათუმის სამხედრო კომენდანტად (მდივანი ზაქარია). მისი პორტრეტის დახატვისას პოეტი კვლავაც ირონიულობა. ქართული სახელმწიფოს გენერალი იტალიელს ჰგავს. მისი უნიფორმაც კი მსუბუქი იუმორის ობიექტია: რაღაც დაფნებით მოუქარგავთ. მას გარს ატიტინებულ-აკაკანებულ-აყაშყაშებული თვალეზადმოკარკლული თანამშრომლები ახვევია. დაბოლოს, მანდელშტამი ლამის ქართველთა უტყუარ მარკერად ქცეულ უსწორო რუსულ მეტყველებასა (Болшевик) და დამოუკიდებელი საქართველოს ოფიციალურ დამოკიდებულებას გადასწვდება საბჭოთა ხელისუფლებისადმი!

პოეტი აქაც კონიუნქტურის თავმოსაქონ ხერხს მიმართავს.

\* \* \*

ავტორი სხვებთან ერთად ციხეში გამოუმწყვდევიანათ:

იმ ადგილას, საკნის სარკმლიდან როგორ ათვალისწინებდა ნარკვევის გმირი „იაკონურ“ ბორცვებს და მოტორიანი იალქნიანი ნავების მთელ ტყეს, ჩანაწერი წყდება.

ჟურნალ „იუნოსტში“ ნარკვევის გამომქვეყნებელნი საგანგებოდ შენიშნავენ:



„ხელნაწერის ნაწილი დაკარგულია. ნარკვევის – „მენშევიკები საქართველოში“ ნაბეჭდი ვერსიის აშიაზე ნადეჟდა მანდელშტამის მინაწერია, რომელიც, ნაწილობრივ, ცხადყოფს დაკარგული ტექსტის შინაარსს: „ქართველმა პოეტებმა შესთავაზეს ო. ე.-ს (ოსიპ ემილის ძეს – გ. ჯ.), თავდებად დასდგომოდნენ, მაგრამ იუარეს, მის ძმაზეც ეზრუნათ. აქ გამოტოვებულია – ქართველი პოეტების ვიზიტები, რომლებმაც ინახულეს და, წასვლისას, მიავიწყდათ. ქართველთაგან ვიღაცამ სთხოვა, ეს ადგილი ამოეღო. ოსიას არ უნდოდა. შემდეგ თავისით გაქრა“ [მანდელშტამი 1987: 77].

რა უნდა ვიფიქროთ?

შესაძლოა, ის, რომ ნარკვევ „დაბრუნებაში“ იყო ადგილი, სადაც მანდელშტამი, ფაქტობრივად, ამხელდა ქართველ პოეტებს, მეტი თავდებად დამიდგნენ, მაგრამ ჩემი ძმის თავდებობა ვედარ იკისრესო. მაშ, თავდებად დაუდგნენ, რომ პოეტი იყო და არა ბოლშევიკების ჯაშუში (თუმცა, როგორც ზემოთაც ვნახეთ, ეს ერთმანეთს არ გამოირიცხავდა!), მაგრამ წასვლისას მიავიწყდათ. არადა ყველა ქართველი მემუარისტი – საკუთრივ, ტიციან ტაბიძე [ტაბიძე 1923], ნიკოლო მიწიშვილი [მიწიშვილი 2006: 164-165], ნინო ტაბიძე [ტაბიძე 2016: 99-100] და ილია ერენბურგი [ერენბურგი 1990: 316], სხვადასხვა ვარიაციით, მაგრამ პირმტკიცედ იმეორებენ, რომ მანდელშტამი ქართველმა პოეტებმა თუ პოეტმა (ტ. ტაბიძე) გაათავისუფლებინეს. ვთქვათ, ნარკვევ „დაბრუნებაში“ ეს (ამგვარად თუ იმგვარად) ეწერა; ვთქვათ, „ქართველთაგან ვიღაცამ“ მართლაც სთხოვა მანდელშტამს ამის „ამოღება“; ვთქვათ, მერე ეს პასაჟი იდუმალად თავისით დაიკარგა... მან ხომ დაწერა ახალი ვერსია, რომელსაც „მენშევიკები საქართველოში“ უწოდა და რომელიც იმავე ფაქტობრივ მასალას დააფუძნა – რატომ არ შეიტანა ეს ადგილი? ნარკვევში „მენშევიკები საქართველოში“ მხოლოდ ისაა ნათქვამი, რომ ციხიდან პრობოლშევიკურად განწყობილმა ბადრაგმა დაიხსნა და არა ქართველი პოეტის ჩარევამ! ან: თუკი ასე ნაწყენი იყო ქართველ პოეტებზე, ტფილისში ყოფნისას ორი კვირის განმავლობაში რად მისჯდომოდა მათ სუფრას, რად ეძინა მათ მიერ გამოძებნილ „წვირიან სასტუმროში“, რატომღა ჩავიდა თბილისში მეორედ, იმხანად უკვე მეუღლესთან ერთად?

ეს კითხვები უპასუხოა, მაგრამ მათი დასმა მკვლევრის ვალდებულება მგონია.

ტექსტი იმით გრძელდება, რომ ავტორი ვიღაც თანამგზავრთან ერთად რუსული გაზეთის რედაქციაში მიდის (ალბათ საიმისოდ, რომ უშველონ. შესაძლოა, პირდაპირ ცრემლი მოგადგეს თვალზე, თუ რა საშინელ პირობებში უმყოფებიან ციხეში (!) რუსი პოეტი! – გ.ჯ.), მაგრამ, თითქოს საგანგებოდ, გაზეთი „ვრანგელური“ ანუ თეთრგვარდიული ორიენტაციისა აღმოჩენილა. რის ვაივარდებით მიუკვლევიან სხვა გაზეთის „უფრო შესაფერისი“ რედაქციისათვის. რედაქტორს, სავარაუდოდ, უცვნია ავტორი და მისი ამბავი სამოქალაქო გენერალ-გუბერნატორ ბენიამინ ჩხიკვიშვილისთვის (ორიგინალში გვარი ყველგან შეცდომით მეორდება: Чиквишвили – გ. ჯ.) უმცნია. ავტორის აღწერით, მას „წმინდანით ინტელიგენტური სახე და თხასავით გრძელი პატრიარქალური წვერი“ ჰქონია. გენერალს ლაკონიურად გაუძევებია გუშაგი («Пошел вон»), მაშინვე რომელიღაც რვეული დაუდია წინ პოეტისათვის და შეუჩვილია: „ღვთის გულისათვის, რას იტყვით ამ ნაწარმოებზე – ეს კაცი პირდაპირ ჩვენს კომპრომეტაციას ეწევა!“. რვეული გამოდგარა პოეტ ნიკოლოზ ივანეს ძე მაზურკევიჩის (1893-?) – ალბომი, რომელშიც ეწერა პანეგირიკები ქართული მენშევიკური მთავრობის წარმომადგენლებისადმი. ავტორი გვარწმუნებს, ყოველი მათგანი, დაახლოებით, ასე იწყებოდა: „ო შენ, დიდო ჩხიკვიშვილო, ო შენ, ჟორდანია, მთელი მსოფლიოს სასოება!“ (ორიგინალშია: О ты, великий Чиквишвили, О ты, Жордания, надежда всего мира...). „მითხარით, ნუთუ ის თქვენში კარგ პოეტად ითვლება?“.

ნიკოლოზ მაზურკევიჩი ნოვოროსიისკელი იყო და 1914-1917 წწ.-ში სათავეში ედგა პიატიგორსკში გამომავალ ლიტერატურულ-მხატვრულ და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ჟურნალს Кавказский Журнал. 1918 წლიდან ჟურნალი თბილისში გამოდის, ოღონდ მის რუსულ სახელწოდებას ქართულიც – „დალოცვილი საქართველო“ – დამატებია. 1920 წლის 14 აგვისტოს ნომრის გარეკანზე მართლაცაა ნოე ჟორდანია პორტრეტი და მაზურკევიჩის მისადმი მიძღვნილი ლექსი, რომლის ფრაგმენტის ქართულად ამეტყველება ასეც შეიძლება [დალოცვილი საქართველო 1920; სტავროპოლმცოდნეობა 2010]:

„ო ჟორდანია, შემოგბედავ შმაგ ლექსს, დიახაც,  
ნაღდსა და გულწრფელს, ყალბი ხოტბა რასაც არ ჰქვია,

შენ, ვინც გადურჩი ურწმუნობას, ბიწს, ანარქიას –  
შენ, ვინც დევგმირი, სასწაული და გენია ხარ!“

(ორიგინალში: «Жордания! Прости за этот вольный стих — // Он искренен, без тени лицемерья, — // Среди анархии, средь бурь, средь пошлости, безверья // Ты — Чудо-Богатырь, ты — гений, ты — велик!» (ჩერნოვი 1920) (ჩერნოვი 1920).

\* \* \*

ამ ტექსტს ქართული სალიტერატურო კრიტიკა არასდროს გამოხმაურებია. მით უფრო საშურია იმის თქმა, რომ ისიცა და მასზე დაფუძნებული მეორე ნარკვევიც („მენშევიკები საქართველოში“), რომელიც ცალკე კვლევას იმსახურებს, მანდელშტამის შემოქმედებითი და პიროვნული პორტრეტის ერთ პლასტს მაინც ათვალსაჩინოებს:

პოლიტიკური პრეფერენციისა თუ კუთვნილების თვალსაზრისით, პოეტი თანაუგრძნობს საბჭოთა ხელისუფლებას და კილავს ყველაფერს, რაც მას ეწინააღმდეგება: ამჯერად ეს დამოუკიდებელი საქართველოა. მის ქცევას პიროვნულ სტანდარტებთან ერთად განაპირობებს პოლიტიკური კონიუნქტურაც, რომლის მსახურებასაც პოეტი არ უცხოობს. პირიქით: სარფიანად იყენებს. და ერთიც: მანდელშტამი არც პირველია და არც უკანასკნელი: დამოუკიდებელ საქართველოში მრავლად ყოფილან რუსი ლიტერატორები, რომელთაც საქართველოს პოლიტიკური კურსის განქიქებას რომელიღაც „კატეგორიული იმპერატივი“ კი არ აიძულებდათ, არამედ საბჭოთა ხელისუფლება ავალებდათ! ეგ არის, მანდელშტამის შემდგომდროინდელმა თავგადასავალმა – სტალინურ ბანაკში გადასახლებამ და სიკვდილმა – ბიოგრაფიის ადრეული „უხერხული“ მომენტები გააქარწყლა, ოღონდ ვერ გააქრო.

## ლიტერატურა

**გოროდეცი** – Сергей Митрофанович Городецкий, Лаборатория Фантастики, <https://fantlab.ru/autor5926>

**დალოცვილი საქართველო 1920** – Кавказский Журнал – დალოცვილი საქართველო, <http://www.nplg.gov.ge/ec/ka/pd3/search.html?cmd=search&pft=biblio&q=700%3АМазуркевич+Н.И>

**ენიშერლოვი 2016** – Владимир Енишерлов, «Акмеистов было шесть...», <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11707.php>

**ერენბურგი 1990** – И. Эренбург, Люди, годы, жизнь, Воспоминания в трех томах, том первый, книги первая, вторая, третья, Издание исправленное и дополненное, Москва.

**ივნევი 2009** – Рюрик Ивнев, Новые тетради дневников, Опубликовано в журнале Крещатик, номер 2, 2009, <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2009/2/novye-tetradi-dnevnikov.html>

**ივნევი 1981** – Рюрик Ивнев, У подножия мтацминды, <https://profilib.org/chtenie/143212/ryurik-ivnev-u-podnozhiya-mtatsmindy.php>

**ივნევი 1995** – Рюрик Ивнев, Последний имажинист, Маяковский и его время, Опубликовано в журнале Арион, номер 1, 1995, <https://magazines.gorky.media/arion/1995/1/poslednij-imazhinist.html>

**კუფერშტეინი 1998** – Ефим Куферштейн, Странник нечаянный, книга о Николае Агнивцеве – поэте и драматурге., Издание 2-е, исправленное и дополненное, Библиотека Всемирного клуба петербуржцев, Санкт-Петербург, 1998, [https://imwerden.de/pdf/kuferstein\\_strannik\\_nechayanny\\_agnitvsev\\_1998\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/kuferstein_strannik_nechayanny_agnitvsev_1998__ocr.pdf)

**მანდელშტამი 1999** – Осип Мандельштам, Собрание сичинский в четырех томах, том четвертый, Письма, Арт-Бизнес-Центр, Москва.

**მანდელშტამი 1987** – Осип Мандельштам, Возвращение, Юность, 1987 №9.

**მანდელშტამი „ოგონიკუმი“ 2020** – Мандельштам в «Огоньке» 1923 года, <https://1-9-6-3.livejournal.com/582191.html>

**მდივანი ზაქარია** – მდივანი ზაქარია, <http://www.nplg.gov.ge/wikidict/index.php/მდივანი-ზაქარია>

**მიწიშვილი 2006** – ნ. მიწიშვილი, ქართული ქრონიკა რევოლუციის დროიდან, ინტელექტი, თბილისი.

**ნერლერი 1990** – Осип Мандельштам, Стихотворения, Переводы, Очерки, Статьи, Тбилиси.

**ნიკოლსკაია 2000** – Никольская Т. «Фантастический город». Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). Москва.

**პეტნიკოვი 2012** – Григорий Петников, Страницка воспоминаний (Осип Мандельштам), Предисловие, публикация, приме-

чания Полины Побережкиной, გვ. 315, [http://sites.utoronto.ca/tsq/40/tsq40\\_petnikov.pdf](http://sites.utoronto.ca/tsq/40/tsq40_petnikov.pdf)

**რიურიკ ივნევის მოგონებები 1981** – Воспоминания Рюрика Ивнева, Вместе с Луначарским,

<http://lunacharsky.newgod.su/bio/rurik-ivnev-vmeste-s-lunacharskim/>

**სერებრიანი 2006** – Даниил Серебряный, Сергей Городецкий. Стихи, воспоминания, <https://stihi.ru/2006/02/07-734>

**სესლაგინსკი 2016** – Мой друг Осип Мандельштам. Михаил Сеславинский всмотрелся в наследие поэта библиофильским взглядом., <https://www.kommersant.ru/doc/2889450>

**სტავროპოლმცოდნეობა 2010** – Ставропольеведение, Ч. I, Черная Т. К. , Литературный край ставрополье, М.: Изд. Надыршин, <https://studfile.net/preview/6326589/>

**ტაბიძე 2016** – ნ. ტაბიძე, ცისარტყელა განთიადისას, ტიცვანი და მისი მეგობრები, თბილისი.

**ტაბიძე 1923** – ტ. ტაბიძე, გასტრალიორი ჭონტოლი, გაზ. „რუბიკონი“, 1923, N14, კვირა, 25 აგვისტო.

**ჩერნოვი 1920** – А. Чернов, Фельетон, «Грузия», 1920, № 127, 28 сентября.

**Возвращение 2011** – Осип Мандельштам, Полное собрание сочинений и писем в трех томах, Том 3, Проза, Письма, Москва.

Grigol Jokhadze

## **The Russian Poetic-Espionage Missions in Independent Georgia** (According to Osip Mandelstam’s essay “Homecoming”)

Summary

Osip Mandelstam’s essay “Homecoming” has never been the object of the Georgian Literary criticism. It is all the more appropriate to say that the both essays – “Homecoming” as well as “Mensheviks in Georgia” – additionally reveal several proverbial layers of his artistic and personal portrait.

Mandelstam, as a contemplator, is always ironic. One may think that such way he utilizes the Modernistic standard when the irony is the resource of abstracting from his own conscience, estrangement from the social reality and self-profoundness. In terms of political preferences or belonging, the poet supports the Soviet government and criticizes everything that contradicts it. In this case, the object of his vilification is Georgia. His behavior is determined by the political conjuncture, the service of which the poet does not disdain, but uses it rather profitably.

As the research has shown, we deal with some kinds of Russian “Poetical-Espionage Missions” the members of which – the Soviet Russian Men of Letters – are in service of Soviet Government. Mandelstam, at least ideologically, shares their position.

Seemingly, this is the stage of Mandelstam’s biography when he is not yet an *Archetype of the Poet* but just a human being.