

საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის

სახელობის ქართული უნივერსიტეტი

ნატო ონიანი

დემნა შენგელაიას მოდერნისტული პროზის

სახისმეტყველებითი ასპექტები

სადოქტორო საგანმანათლებლო პროგრამა „ქართული ლიტერატურის ისტორია“

სადოქტორო ნაშრომი შესრულებულია ფილოლოგიის დოქტორის

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

დოქტორანტის სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

მანანა კვაჭანტირაძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,

პროფესორი

თბილისი 2016

შინაარსი

| | |
|---|----|
| ანოტაცია | 4 |
| ANNOTATION..... | 6 |
| შესავალი..... | 8 |
| I თავი დემნა შენგელაია მოდერნისტული რომანის საწყისებთან | 14 |
| II თავი „სანავარდო“- ახალი ქართული რომანი..... | 19 |
| § 2.1. „სანავარდოს“ მსოფლმხედველობრივ-კულტურული წანამძღვრები..... | 19 |
| § 2.2. „დაღლილი სისხლის“ კონცეპტი | 31 |
| §2.3. ქალი, როგორც კონცეპტი „სანავარდოში“ | 43 |
| 2.3.1. დედა | 44 |
| 2.3.2. ლიზიკია-მოახლე | 47 |
| 2.3.3. ხათუნა | 49 |
| 2.3.4. მზეთუნახავი | 51 |
| 2.3.5. ფრეილინა ტრუბანოვა | 52 |
| 2.3.6. M-Ile Φιφι..... | 60 |
| 2.3.7. სკოპეცი ქალი..... | 61 |
| 2.3.8. ფეფელო ქადაგი | 64 |
| §4.ნაყოფიერების თემა და „სანავარდოს“ მითოსურ-ფოლკლორული ხატები..... | 66 |
| 2.4.1. მითის ფუნქცია მოდერნიზმში | 66 |
| 2.4.2. ლიზიკია-იშთარი..... | 68 |
| 2.4.3.ხათუნა- მზეთუნახავი- იშთარი | 69 |
| 2.4.4. ტრუბანოვა- ალი ფაინა- იშთარი..... | 71 |
| 2.4.5. M-Ile ΦιΦი- სკოპეცი ქალი- იშთარი | 72 |
| 2.4.6. ციციინო- დედა- იშთარი | 73 |
| 2.4.7. იშთარი და თამუზი..... | 73 |
| 2.4.8. გველი, თეთრი მხედარი..... | 77 |
| 2.4.9. ამირანი..... | 83 |
| 2.4.10. ჭინკა..... | 90 |
| 2.4.11.ჭაობი | 93 |
| § 5. სანავარდოს ქრონოტოპი..... | 95 |
| 2.5.1. ცოდვა | 95 |

| | |
|---|-----|
| 2.5.2. წარღვნა | 99 |
| 2.5.3. განახლება..... | 101 |
| III თავი „გურამ ბარამანდიას“ კონცეპტუალური საფუძვლები | 105 |
| § 1. ქრონოტოპი- დრო-სივრცული სტრუქტურა..... | 105 |
| § 2. ოჯახის კონცეპტი..... | 113 |
| § 3. მორღუ- სიცოცხლის გზა | 117 |
| § 4. ოქსანა- სიკვდილის გზა | 126 |
| IV თავი „ტფილისი“ | 134 |
| § 1. „ტფილისის“ ძირითადი კონცეპტები..... | 134 |
| 4.1.1. დუდე აქიმიძე- ახალი დროის შემოქმედი..... | 135 |
| 4.1.2. „ტფილისის“ მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრები..... | 136 |
| 4.1.3. დუდე და გეო- დიონისეს ორასპექტოვნება | 139 |
| 4.1.4. მარგინალიზებული არისტოკრატის სახე..... | 143 |
| 4.1.5. ოქროს ვერძის, „ხატი ძახთაპირისა“ და წითელი ვარსკვლავის სიმბოლიკა | 146 |
| 4.1.6. დუდეს ფსევდოგანახლება..... | 150 |
| § 4.2. „ტფილისის“ ქალაქური ტექსტი..... | 156 |
| 4.2.1. საკითხის ისტორიისთვის | 157 |
| 4.2.2. ქალაქური ტექსტი..... | 160 |
| 4.2.3. ძველი და ახალი ტფილისი- ქალაქის მითი | 162 |
| 4.2.4. დღის და ღამის, სოლარული და ლუნარული ტფილისი | 171 |
| 4.2.5. „ტფილისის“ ურბანული ელემენტები | 174 |
| ა. ქუჩა..... | 174 |
| ბ. სახლი | 175 |
| გ. ოთახი | 177 |
| დ. მთაწმინდა- Genius loci | 177 |
| ე. მდინარე..... | 178 |
| ვ. წვიმა..... | 179 |
| 4.2.6. ტფილისი- ბაბილონი..... | 180 |
| V თავი დემნა შენგელაიას მხატვრული სტილი | 184 |
| | 184 |
| დასკვნა..... | 195 |
| დამონმებული ლიტერატურა | 201 |

ანოტაცია

ნაშრომში შესწავლილია დემნა შენგელაიას მოდერნისტული რომანის სახისმეტყველებითი ასპექტები. კვლევა ჩატარდა დ. შენგელაიას მოდერნისტულ რომანებზე: „სანავარდო“ (1924 წ.), „გურამ ბარამანდია“ (1925 წ.) და „ტფილისი“ (1927წ.).

კვლევის პროცესში გამოიკვეთა რომანების ძირითადი მხატვრული კონცეპტები, სიმბოლოთა და ნიშანთა სისტემა, მითოსურ-ფოლკლორული ხატები. ნათელი გახდა, რომ „სანავარდო“, „გურამ ბარამანდია“ და „ტფილისი“ არ წარმოადგენს ტრილოგიას-კლასიკური გაგებით, თუმცა, სამივე რომანი ერთი, მთლიანი ნარატივია, ხოლო მათი მთავარი პერსონაჟები ერთი ლიტერატურული გმირის სამსახოვნება, სადაც იგი, ქრონოტოპის ცვლილების პარალელურად, ვითარდება და იცვლება. სწორედ ამ მიზანდასახულობათან შესაბამისად გამოიკვეთა ნაშრომის სტრუქტურა და მისი შინაარსი.

ნაშრომი შედგება ხუთი თავის (I. დემნა შენგელაია მოდერნისტული პროზის საწყისებთან; II. „სანავარდო“- ახალი ქართული რომანი; III. გურამ ბარამანდიას“ კონცეპტუალური საფუძვლები; IV. „ტფილისი“; V. დემნა შენგელაიას მხატვრული სტილი), 11 პარაგრაფისა და 34 ქვეთავისგან).

შესავალში წარმოდგენილია ავტორის მეთოდოლოგიური მიმართება დასმულ საკითხთან. მოკლედაა მიმოხილული დემნა შენგელაიას წვლილი ქართული მოდერნისტული რომანის დაფუძნებაში.

დისერტაციის პირველ თავში გადმოცემულია საკითხის მოკლე ისტორია. მიმოხილულია დემნა შენგელაიას მოდერნისტული პროზის შესახებ არსებული კვლევები და ნაშრომები.

ნაშრომის მეორე თავში განხილულია ფაქტობრივად, პირველი ქართული მოდერნისტული რომანი „სანავარდო“, მისი მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრები და ძირითადი კონცეპტები: დაღლილი სისხლი, უნაყოფობა, ქალის კონცეპტი, შესწავლილია რომანის მითოსურ-ფოლკლორული პლანის სახე-სიმბოლოები და ახსნილია მათი მნიშვნელობა რომანის იდეის კონსტრუირებაში;

ნაშრომის მესამე თავი შეისწავლის რომანს „გურამ ბარამანდია“. გამოკვლეულია რომანის ძირითადი (ოჯახის, კერიის, უცხო ტომის ქალის) კონცეპტები, ახსნილია

სიმბოლოთა მნიშვნელობები, მითოსური პერსონაჟების როლი და მნიშვნელობა (მსხვერპლშენიშვნის, წმინდა გიორგისთან კოჩას შებრძოლების სცენები). მთავარი პერსონაჟის პორტრეტი წარმოჩენილია რომანის ქრონოტოპულ ცვლილებებთან კონტექსტში;

ნაშრომის მეოთხე თავში განხილულია რომანი „ტფილისი“, გაანალიზებულია წარმართული, ქრისტიანული და ბოლშევიკური სიმბოლოების ურთიერთმიმართება და ფუნქცია რომანის ესქატოლოგიური ფონის ჩამოყალიბებაში; პირველადია ნაკვლევი თბილისის ქალაქური ტექსტი- XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე, მოდერნიზმის დამკვიდრების პარალელურად, ურბანული თემატიკა აქტუალური გახდა. ქალაქის, როგორც ფენომენისა და ადამიანის ცხოვრებაში მისი როლის განსაზღვრამ ის ლიტერატურათმცოდნეობის, სემიოტიკის ერთ-ერთ საკვანძო ცნებად აქცია; ტექსტის შესწავლის შემდგომ ცხადი გახდა, რომ ქალაქის ტექსტის ნიშნები დემნა შენგელაიას „ტფილისში“ საკმაოდ ნათლად იკვეთება.

დისერტაციის მეხუთე თავი ეთმობა დემნა შენგელაიას მხატვრული სტილის თავისებურებებს, იმ როლსა და ფუნქციას, რასაც ავტორის მოდერნისტულ პრობაში ასრულებს მითოსი და ფოლკლორი; ხაზგასმულია თხრობის კინო-ენა; ნაჩვენებია გარკვეული ანალოგიები დემნა შენგელაიას რომანებსა და ანდრეი ბელის „პეტერბურგს“ შორის; გამოთქმულია მოსაზრება, რომ დემნა შენგელაია - სიმბოლისტური რომანების ავტორად აღიარებული მწერალი, თავის რომანებში ექსპრესიონიზმის ელემენტებსაც ხშირად იყენებს.

დასკვნაში შეჯამებულია სადისერტაციო ნაშრომის მთავარი დებულებები და კვლევის შედეგად მიღებული ძირითადი დასკვნები.

ANNOTATION

The present work deals with tropological aspects of Demna Shengelaya's modernist novel. The study was conducted on D. Shengelaya's modernist novels: "Sanavardo" (1924). "Guram Baramandia" (1925) And "Tiflis" (1927).

In the research major artistic concepts, system of symbols and signs, mythic and folk images of the novels were identified. It has become obvious that the "Sanavardo", "Guram Baramandia" and "Tiflis" are not a trilogy in a classical sense, although these three novels represent one complete narrative, and their main characters present themselves in one literary hero where in parallel with chronotope change he evolves and changes. Just in accordance with this purpose the structure of the work and its contents are determined.

The work consists of five chapters (I. Demna Shengelaya at the forefront of modernist prose; II. "Sanavardo" - new Georgian novel; III. "Guram Baramandia's conceptual principles; IV. "Tiflis"; V. Demna Shengelaya's artistic style), 7 paragraphs and 38 subchapters).

Introduction presents author's research methodology to the issue under study.

Chapter I of the thesis provides with a brief history of the issue. The survey of studies and works on Demna Shengelaya's modernist prose is given. It's a brief survey of Demna Shengelaya's contribution to the establishment of modernistic novel.

Chapter II considers actually the first Georgian modernist novel "Sanavardo", its ideological prerequisites and basic concepts: "tired blood", infertility, a concept of woman; the images and symbols of mythological and folkloric plane of the novel are studied and their meaning in the construction of the idea of a novel is explained;

Chapter III studies the novel "Guram Baramandia". The basic concepts of the novel (family, hearth, a woman of the alien tribe) are investigated, the meanings of symbols are explained, the role and importance of mythical characters (sacrifice, the scenes of a combat with St. George). The portrait of protagonist is considered in the context of changes of the chronotope in the novel;

Chapter IV considers the novel "Tiflis". The relation of pagan, Christian and Bolshevik symbols and function in the formation of the eschatological background of the novel are analyzed. For the first time an urban text of Tbilisi at the turn of XIX-XX centuries has been studied; in parallel with the establishment of modernism it made the urban theme topical, the town as a phenomenon and determination of its role in man's life made it one of the key notions of literary criticism, semiotics. Close study of the text evidences that the signs of urban text are also traced in Demna Shengelaya`s novel "Tiflis".

Chapter V of the thesis is devoted to the peculiarities of Demna Shengelaya's artistic style, to the role and function played by myth and folklore in the writer's modernist prose; cinematographical means of the narrative is underlined; some analogies between Demna Shengelaya's novels and Andrei Bely's "Petersburg" are shown. It is suggested that Demna Shengelaya – recognized as an author of symbolist novels, also uses the elements of expressionism in his novels.

Conclusion summarizes the main points of the PhD thesis and findings obtained in the study.

შესავალი

დემნა შენგელაია იმ მწერალთა შორისაა, ქართული მოდერნიზმის სათავეებთან რომ იდგნენ. იგი ერთ-ერთი პირველი ქართული მოდერნისტული რომანის, „სანავარდოს“ ავტორია, რომელმაც სერიოზული წვლილი შეიტანა როგორც მოდერნისტული პროზის დაფუძნებაში, ისე, საზოგადოდ, ქართული ლიტერატურის განვითარებაში. „სანავარდომ“ ქართულ პროზაში მოდერნისტული რომანის კულტურა დაამკვიდრა და გამოსახვის ახალი სტანდარტი შექმნა მაშინ, როცა ქართულ პოეზიაში მოდერნისტული განახლება უკვე იგრძნობოდა, ეროვნული რომანის აღორძინების საკითხი კი ჯერ ისევ მწვავედ იდგა.

„სანავარდომ“ დაძრა ისეთი მნიშვნელოვანი თემა, როგორცაა პიროვნების კრიზისი ახალ სოციალურ-პოლიტიკურ გარემოში, მისი უუნარობა, პასუხისმგებლობა აილოს ქვეყანაში მომხდარ რადიკალურ ცვლილებებზე. გარდა ზოგადი პრემოდერნისტული კონტექსტისა (კულტურულ პარადიგმათა მსხვერველა, სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმები, ომები და რევოლუციები, სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესი, ბუნტი ტრადიციის, ხელოვნების კანონების წინააღმდეგ, პესიმიზმი და ნიჰილიზმი), ქართულ მოდერნისტულ პროზას საკუთარი, სპეციფიკური პრობლემატიკაც დაემატა: რუსეთის იმპერიისგან თავის დაღწევის სამწლიანი ისტორია 1921 წელს დასრულდა, რასაც პოლიტიკური რეპრესიები და 1924 წლის მასშტაბური სისხლისღვრა მოჰყვა. ამდენად, ეროვნულ თემატიკას, რომელიც საზოგადოდ, ევროპული მოდერნიზმისთვის არადამახასიათებელი მოვლენა იყო, ქართულმა მწერლობამ განსაკუთრებული აქტუალობა შესძინა და მისი გამოძახილი დემნა შენგელაიას სამივე რომანში მძლავრად იგრძნობა.

კვლევის აქტუალობა

დემნა შენგელაიამ ლიტერატორთა ყურადღება გამოიჩინისთანავე მიიპყრო: XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ლიტერატურულ ჟურნალებში გამოქვეყნებულ აკაკი განწერელიას, ვალერიან ბახტაძის, ბიძინა აბულაძის, ბესარიონ უღენტის, ირაკლი აბაშიძის წერილებში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ახალგაზრდა რომანისტის ლიტერატურულ ექსპერიმენტებს და ხაზგასმულია როგორც ფორმის პირველადობა, ისე სიტყვის ფლობის განსაკუთრებული და გამორჩეული უნარი. დემნა შენგელაიას რომანები არა მხოლოდ

კომუნისტური ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკური მოთხოვნების კონტექსტში გაანალიზა აკაკი ბაქრაძემ „მითოლოგიურ ენგაღში“; ახლებურადაა დანახული მწერლის შემოქმედება შალვა ჩიჩუას, მაია ჯალიაშვილის, ნონა კუპრეიშვილის კვლევებსა და წერილებში; „სანავარდოსა“ და „გურამ ბარამანდიას“ მითოსურ-ფოლკლორული ხატებია ნაკვლევი თინა ჩხაიძის ნაშრომში „მიბრუნება წარმართობისკენ“; ცალკე ქვეთავები ეძღვნება დემნა შენგელაიას მოდერნისტულ რომანებს სოსო სიგუას კვლევაში „მოდერნიზმი“ და მაია ჯალიაშვილის ნაშრომში „ქართული მოდერნისტული რომანი“; განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ამირან გომართელის „ქართული სიმბოლისტური პროზა“, სადაც მრავალმხრივად და ყოვლისმომცველადაა განხილული ქართული სიმბოლისტური პროზის საწყისები, მათ შორის- დემნა შენგელაიას რომანები. თუმცა, სრულად თავმოყრილი და გაანალიზებული მწერლის მოდერნისტული პროზა არ არის. ამდენად, სადისერტაციო ნაშრომი- „დემნა შენგელაიას მოდერნისტული რომანის სახისმეტყველებითი ასპექტები“- ესაა პირველი მცდელობა, სრულად და მასშტაბურად მოვიცვათ ავტორის სამივე მოდერნისტული რომანი და განვიხილოთ იგი იმ მოთხოვნების, იმ ახალი რეალობის გათვალისწინებით, პოსტსოციალისტურმა ქართულმა ლიტერატურათმცოდნეობამ რომ დაამკვიდრა.

ნაშრომის მიზანი

დისერტაცია წარმოადგენს დემნა შენგელაიას მოდერნისტული რომანების („სანავარდო“, „გურამ ბარამანდია“, „ტფილისი“) სახისმეტყველებითი ანალიზის მცდელობას. ჩვენი მიზანია: დავადგინოთ დ. შენგელაიას როლი და ადგილი ქართული მოდერნისტული რომანის განვითარებაში; ვაჩვენოთ, რამდენად აისახა მწერლის რომანებში მოდერნიზმის ეპოქის ძირითადი მოთხოვნები; ახლებურად წარმოვადგინოთ რომანების სახისმეტყველებითი ასპექტები, დანვრილებით გავანალიზოთ მათი პრობლემატიკა, მოვძებნოთ გადაკვეთის წერტილები ეპოქის მთავარ პოლიტიკურ, სოციალურ და კულტურულ გამოწვევებთან; ავხსნათ გამოყენებული სიმბოლოების არსი და დატვირთვა; გავანალიზოთ ის ფოლკლორული, მითოსური მოდელები, რომელსაც ავტორი სიუჟეტებისა და ცალკეული მხატვრული სახეების კონსტრუირებისას იყენებს; ავხსნათ ძირითადი კონცეპტები და დავასაბუთოთ მათი მხატვრული განსახიზვნების

სპეციფიკა (განსაკუთრებით, ეს ეხება „ტფილისს“, რომელიც ყველაზე ნაკლებადაა ნაკვლევი); დავადგინოთ, რამდენად მიეკუთვნება ეს რომანები წმინდად სიმბოლისტურ მიმდინარეობას, თუ ჩნდება ექსპრესიონიზმის ნიშნებიც.

კვლევის ამოცანები

სადისერტაციო ნაშრომის ამოცანას წარმოადგენდა მეცნიერულად გამოგვეკვლია დ. შენგელაიას მოდერნისტული რომანები, როგორც ერთი, მთლიანი სიუჟეტური სივრცე, სადაც ასახულია საქართველოს უახლესი ისტორიის სამი პერიოდი: „სანავარდოში“ XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედი- ბატონყმობის გადავარდნის შემდგომი ხანა; „გურამ ბარამანდიაში“ XX საუკუნის დასაწყისი- რევოლუციების ეპოქა; „ტფილისში“ კი XX საუკუნის 20-იანი წლები- საქართველოს გასაბჭოებისა და 1924 წლის აჯანყების შემდგომი პერიოდი. შესაბამისად, სამივე რომანის მთავარი პერსონაჟები: ბონდო ჭილაძე, გურამ ბარამანდია და დედე აქიმიძე განგვეხილა, როგორც ერთი ლიტერატურული პერსონაჟის ქრონოტოპული სამსახოვნება. ამ ამოცანის შესასრულებლად დავამუშავეთ სამივე რომანის როგორც პირველი, ისე მომდევნო რედაქციები; დემნა შენგელაიას პროზის შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა; მოდერნიზმის, როგორც მიმდინარეობის შესახებ არსებული ნაშრომები; მოდერნიზმის ეპოქის ქართული ლიტერატურის ტექსტები; მოდერნიზმის ეპოქის მთავარი წარმომადგენლების: ფ. ნიცშეს, ზ. ფროიდის, კ. იუნგის სამეცნიერო ტექსტები; XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ისტორიის, ეთნოგრაფიის შესახებ არსებული ლიტერატურა.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლე

მოდერნიზმის ეპოქის ქართული ლიტერატურის კვლევას არცთუ ხანგრძლივი ისტორია აქვს (ვგულისხმობთ პოსტსაბჭოთა პერიოდში დამკვიდრებულ ახლებურ მიდგომებს). დ. შენგელაიას მოდერნისტული რომანები კი სრულად ჯერ არ გამოკვლეულა. მუშაობის პროცესში შევეცადეთ დისერტაციის თემასთან დაკავშირებით უკვე გაზიარებული შეხედულებების გადასინჯვასა და ახალი მიდგომების ჩამოყალიბებას. კერძოდ: განვიხილეთ სამივე რომანის („სანავარდო“, „გურამ ბარამანდია“, „ტფილისი“) მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრები და ძირითადი კონცეპტები; ავხსენით რომანების

მითოსურ-ფოლკლორული პლანის, სახე-სიმბოლოების მნიშვნელობა და ფუნქცია ნაწარმოების იდეის კონსტრუირებაში; ფაქტობრივად, პირველად ვიკვლიეთ რომანი „ტფილისი“, გავაანალიზეთ წარმართული, ქრისტიანული და ბოლშევიკური სიმბოლოების ურთიერთმიმართება და ფუნქცია რომანის ესქატოლოგიური ფონის ჩამოყალიბებაში; პირველადაა ნაკვლევი თბილისის ქალაქური ტექსტი- შედეგად, ცხადი გახდა, რომ ქალაქის ტექსტის ნიშნები დემნა შენგელაიას „ტფილისში“ საკმაოდ ნათლად იკვეთება; ვიკვლიეთ დ. შენგელაიას მხატვრული სტილის თავისებურებები და გამოვთქვით მოსაზრება, რომ სიმბოლისტური რომანების ავტორად აღიარებული მწერალი თავის რომანებში ექსპრესიონიზმის ელემენტებსაც ხშირად იყენებს.

კვლევის მეთოდოლოგია

სადისერტაციო ნაშრომზე მუშაობისას გამოვიყენეთ შემდეგი კვლევითი მეთოდები: ისტორიული ანალიზის მეთოდი, რამდენადაც განსასაზღვრი იყო რომანების კონტექსტუალურობა დროსთან, დასადგენი იყო ზოგიერთი ისტორიული თარიღი და მისი შესაბამისობა რეალობასთან; ეთნოგრაფიული ანალიზის მეთოდი- გარკვეული დეტალების კვლევისას საჭირო გახდა ქართული ტრადიციების მეცნიერული დამუშავება; მეორეული ანალიზის მეთოდი- გამოვიყენეთ სხვა მკვლევართა შრომებში გამოყენებული ციტატები და დასკვნები, რათა გავგემყარებინა საკუთარი მოსაზრებები და პოზიცია; კრიტიკული დისკურსის ანალიზის მეთოდი- რათა გამოგვეკვლია ეპოქის ძირითადი პოლიტიკური, სოციალური შეხედულებები და ფაქტები; შედარებითი ანალიზის მეთოდი- ვახდენდით მონაცემთა შედარებას, განსაკუთრებით, მითოლოგიისა და ფოლკლორის თემაზე მუშაობისას; ჰერმენევტიკული მეთოდი, რომლითაც ვიხელმძღვანელებთ დ. შენგელაიას ტექსტების ინტერპრეტირებისას; ტექსტის სემიოტიკური ანალიზის მეთოდი- გამოვიყენეთ რომანების ნიშანთა სისტემის ასახსნელად.

ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის მოთხოვნების გათვალისწინებით, გავაანალიზეთ დემნა შენგელაიას სამივე რომანის ძირითადი კონცეპტები, სახე-სიმბოლოების მნიშვნელობა და როლი სიუჟეტის კონსტრუირებისას; შევისწავლეთ

რომანების შესაბამისობა XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკურ კონტექსტთან; დავამუშავეთ სამეცნიერო, პუბლიცისტური ლიტერატურა; შევიმუშავეთ ახალი მიდგომები, შევავსეთ უკვე არსებული მოსაზრებები და მივედით კონკრეტულ დასკვნებამდე; დემნა შენგელაიას მოდერნისტული რომანის კვლევა სრული სახით პირველადაა წარმოდგენილი.

დისერტაციას თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს ლიტერატორებისთვის, სტუდენტებისთვის (ბაკალავრებისთვის, მაგისტრებისთვის, დოქტორანტებისთვის), მეცნიერებისა და მკვლევრებისთვის, რომლებიც დაინტერესებულნი არიან XX საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურის, კერძოდ კი-მოდერნიზმის პერიოდით.

ნაშრომის სტრუქტურა და მოცულობა

სადისერტაციო ნაშრომი შედგება 200 გვერდისგან. მოიცავს: სარჩევს, ანოტაციას, შესავალს, 5 თავს, დასკვნას, დამონმებული ლიტერატურის სიას.

შესავალში წარმოდგენილია ნაშრომის ძირითადი ამოცანები, მეცნიერული სიახლე, მეთოდოლოგიური საფუძვლები, აქტუალობა; ნაჩვენებია ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა.

პირველ თავში - დემნა შენგელაია მოდერნისტული პროზის საწყისებთან - გადმოცემულია საკითხის მოკლე ისტორია, მიმოხილულია დემნა შენგელაიას მოდერნისტული პროზის შესახებ არსებული კვლევები და ნაშრომები.

მეორე თავში - „სანავარდო“ ახალი ქართული რომანი - გაანალიზებულია რომანის ისეთი მნიშვნელოვანი კონცეპტები, როგორცაა: მესიანიზმის იდეა და სიმბოლიკა, დაღლილი სისხლის კონცეპტი, ქალის, ნაყოფიერების, დრო-სივრცის პრობლემატიკა და თემატიკა;

მესამე თავში - „გურამ ბარამანდიას“ კონცეპტუალური საფუძვლები - შესწავლილია რომანის ძირითადი სიმბოლური ხატები: ოჯახისა და კერიის სიმბოლიკა, სიკვდილისა და სიცოცხლის მატარებელი სიმბოლოები (მორდუ, ოქსანა), გაანალიზებულია მათი კოდიფიცირების თავისებურებები;

მეოთხე თავში - „ტფილისი“- წარმოდგენილია რომანის მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრები და ძირითადი კონცეპტები, ახსნილია სიმბოლოთა მნიშვნელობები. რომანი პირველადაა განხილული, როგორც ქალაქური ტექსტი;

მეხუთე თავი წარმოადგენს დემნა შენგელაიას მხატვრული სტილის ანალიზს.

დასკვნით ნაწილში შეჯამებულია სადისერტაციო ნაშრომში დასმული სიახლეები და მათი მნიშვნელობა.

ნაშრომის აპრობაცია

კვლევის თემატიკა და მისი მიმდინარეობა ეტაპობრივად აისახა სამეცნიერო სტატიებსა და მოხსენებებში. სადისერტაციო ნაშრომის თემასთან მიმართებით რეფერირებულ სამეცნიერო ჟურნალებსა და კრებულებში ჩვენი ავტორობით გამოვაქვეყნეთ შემდეგი სტატიები:

1. **ონიანი ნატო-** „სანავარდოს“ ქრონოტოპი, საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტის ახალგაზრდა მეცნიერთა შრომები (ფილოლოგია), თბ., 2013, გვ., 95.
2. **ონიანი ნატო-** დემნა შენგელაიას „სანავარდოს“ მსოფლმხედველობრივ-კულტურული წანამძღვრები, საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტის ახალგაზრდა მეცნიერთა შრომები (ფილოლოგია), თბ., 2013, გვ., 142.
3. **ონიანი ნატო-** დაღლილი სისხლის კონცეპტი დემნა შენგელაიას მოდერნისტულ რომანში, ჟურნალი „ლიტერატურული ძიებანი“, №33, 2012, გვ., 72.
4. **ონიანი ნატო-** „სანავარდოს“ მითოსური ხატები, გურამ თავართქილაძის სახელობის სასწავლო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომათა კრებული, №3, 2013, გვ., 121.
5. **ონიანი ნატო-** „სანავარდოს“ მითოსური პლასტები, საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის- „გზა ევროინტეგრაციისაკენ“- შრომათა კრებული, თბ., 2014, გვ., 137.

I თავი

დემნა შენგელაია მოდერნისტული რომანის საწყისებთან

XIX-XX საუკუნეების მიჯნა სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის არნახული ტემპით ხასიათდება: სამყაროს შესახებ არსებული კლასიკური წარმოდგენები ერთმანეთის მიყოლებით დაანგრია პლანკის კვანტურმა, აინშტაინის ფარდობითობისა და რელატივიზმის თეორიებმა. ემპირიულ მეცნიერებებში მომხდარი გადატრიალება მოდერნიზმის, როგორც მიმდინარეობის, ერთ-ერთ საფუძვლად იქცა. ფილოსოფოსი, რომლის მოძღვრებამაც გადამწყვეტი გავლენა იქონია მოდერნისტულ მწერლობაზე, იყო ნიცშე, რომელმაც თავისი ნიჰილისტური ფილოსოფიით, ღმერთის სიკვდილი და ზეკაცის მოვლინება ამცნო სამყაროს. ამავე პერიოდს დაემთხვა ძირეული შემობრუნება ტრადიციულ ფსიქოლოგიაში, ფროიდის ფსიქოანალიზი, რომლითაც ის კლასიკური ცნობიერების ფსიქოლოგიას დაუპირისპირდა და ანრი ბერგსონის ინტუიტივიზმი, რომელმაც ადამიანის ირაციონალურ საწყისზე აიღო აქცენტი. სამყარომ დაკარგა მთავარი მახასიათებელი- სიმყარე და არაპროგნიზირებადი გახდა- „ცხოვრების ტემპი უსაზღვროდ დაჩქარდა და ამ დაჩქარებული მოძრაობისგან წარმოქმნილმა ქარაშოტმა მოიკვია და თავბრუ დაახვია ადამიანსა და მის შემოქმედებას... სამყაროში ძლევამოსილად შემოვიდა მანქანა და დაარღვია ორგანული ცხოვრების საუკუნეობრივი წესი. ამ რევოლუციური მოვლენის შემდგომ ადამიანის ცხოვრებაში ყველაფერი შეიცვალა, ყველაფერი მოირყა მასში“ (Бердяев 1990:13). ადამიანმა ინტუიტურად იგრძნო, რომ გაცილებით მაღალი დინამიზმის ეპოქაში განაგრძობს არსებობას, რომ ეს ეპოქა არა მხოლოდ ცვლილებებს მოიტანს მის ცხოვრებაში, არამედ თავად ცხოვრება იქცევა განუწყვეტელ ცვლილებად.

ეპოქის ახალ გამოწვევებს მოდერნისტულმა მწერლობამ გაუცხოებით, ცნობიერების ნაკადით, სუბიექტივიზმით, მოქმედების დრო-სივრცული განვითარების ტრადიციული სქემის რღვევით, უსიუჟეტობით, დეფორმირებული კომპოზიციით... უპასუხა. „ახალ ხელოვნებას... საქმე აქვს მისდამი მტრულად განწყობილ მასასთან... ის არახალხურია თავისი არსით, მეტიც, ის ანტიხალხურია“ (გასეტი 1992:7-8)- აღნიშნავდა

მოდერნიზმის თეორიტიკოსი, ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი, რომელიც ახალი ეპოქის დიაგნოზად „დეჰუმანიზაციას“ მიიჩნევდა. დესტრუქცია ეპოქის მთავარი გზავნილი გახდა.

საქართველო მოდერნიზმს განახლების მოლოდინში შეხვდა: პოლიტიკური და სოციალური არასტაბილურობა ქვეყნის შიგნით და დიდი არეულობა- გარეთ, რომელსაც გამოძახილი აუცილებლად უნდა მოჰყოლოდა. XX ს. ლიტერატურის მკვლევარები ქართული მოდერნიზმისთვის საფუძვლის მომზადებად ჭოლა ლომთათიძის, შიო არაგვისპირელისა და ვასილ ბარნოვის შემოქმედებას მიიჩნევენ, მის იდეოლოგებად კი გრ. რობაქიძის, კიტა აბაშიძის, არჩილ ჯორჯაძისა და გერონტი ქიქოძის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ნააზრევს. ახალი სიტყვა ევროპიდან მოვიდა, ეროვნული განახლების პროცესში მოწინავე პოზიცია კი ქართულმა მწერლობამ იკისრა: „ვადიდებთ დამსხვრევის მშვენიერებას... უარვყოფთ წარსულს“ (იაშვილი 1916:4)- იტყვის ქართველი ჟან მორეასი, პაოლო იაშვილი. „სიმბოლიზმი ჩვენში შემოიტანა გრიგოლ რობაქიძემ... პირველად იმან მოგვასმენინა ნიცშეს მწვალებელი სიტყვა“ (ტაბიძე 1916ა:22-23)- აცხადებდა „ცისფერი ყანწების“ პირველივე ნომერში ტიციან ტაბიძე.

მოდერნისტული განახლება უპირველესად, ქართულმა პოეზიამ განიცადა, „პროზის მოდერნიზმების მოთხოვნას კი ცისფერყანწელებმა“ ესკიზითა და მინიატურით უპასუხეს. რომანის, როგორც მოცულობითი ფორმის საკითხი ევროპული ლიტერატურისთვისაც პრობლემური იყო, თანამედროვე მწერლები მიიჩნევდნენ, რომ ფსიქოლოგიურმა თუ მნეობრივმა რომანმა საკუთარი თავი ამოწურა, პოპულარულია მცირე ჟანრები- ესსე, მინიატურა. „შეიძლება წიგნების მაგივრად სათაურების წერა დავინწყოთ“ (ცირეკიძე 1919:15-16)- წერდა 1919 წელს ჟურნალი „მეოცნებე ნიამორები“.

სულ რაღაც ხუთ წელიწადში სურათი მკვეთრად იცვლება და პოეზიის უპირატესობაზე ფუტურისტი ბესარიონ ჟღენტი უკვე წარსულ ღროში საუბრობს: „გასულ წელს ქართული პროზა გაიმართა, როგორც პოეზიასთან თანაბარი ქმედითი ფორმა და ამით ნათელი გახდა მთელი უსაფუძვლობა იმ მოსაზრებების, რომლითაც ქართული კრიტიკა ჩვენში პროზის პერსპექტივებს უიმედოთ უცქერდა“ (ჟღენტი 1925:206). ერთმანეთის მიყოლებით იბეჭდება: „სანავარდო“, „დიონისოს ღიმილი“, „გველის პერანგი“, „სისხლი“, „უბედური რუსი“, „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, „ჯაცოს ხიზნები“... ქართული

რომანი „რეალობა გახდა არა თითო-ორიოლა ნაწარმოების სახით, როგორც აქამდე იყო, არამედ უნარის მრავალფეროვანი, მრავალგანზომილებიანი დამკვიდრებით“ (ჩიჩუა 1999:274). XX ს. 20-იანი წლების ქართული რომანი ექსპერიმენტული ხასიათისა იყო როგორც ფორმის, ისე შინაარსის თვალსაზრისით. გაჩნდა გამოსახვის ახალი ფორმები: სუბიექტურობა, პირობითობა, მითოსური პლანი, ასოციაცია, ალუზია, აქცენტი ადამიანის შინაგან, სულიერ სამყაროზე, უსიუყუტობა.

ლიტერატურაში მოდერნიზმის ერთ-ერთ ძირითად ნიშნულებად აღიარებული ელიოტის „უნაყოფო მიწა“ და ჯოისის „ულისე“ 1922 წელს დაიწერა, დემნა შენგელაიას „სანავარდო“- 1924 წელს. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გავრცელებული მოსაზრებით (სოსო სიგუა, ამირან გომართელი, მაია ჯალიაშვილი, შალვა ჩიჩუა...), „სანავარდო“ ქართული მოდერნისტული რომანის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშადაა აღიარებული (თუმცა, არავინ აკონკრეტებს, რომელია პირველი!). მწერალმა გამოჩენისთანავე მიიქცია ლიტერატორთა ყურადღება: მასზე წერდნენ, როგორც ნოვატორზე, ყურადღებას აქცევდნენ განსხვავებულ ენასა და სტილს, მიიჩნევდნენ, რომ „სანავარდო“ „პირველი უსიუყუტო რომანია ჩვენს ლიტერატურაში“ (ჟღენტი 1925:206). დემნა შენგელაიას შემოაქვს ცნობიერების ნაკადი, თავისუფალი ასოციაციები, ალუზიები, იმ დროისთვის პოპულარულ ფილოსოფიურ მოძღვრებათა ცალკეული პოსტულატები, იყენებს მნიშვნელოვან მოდერნისტულ კონცეპტებს, მიმართავს სტილურ ექსპერიმენტებს: „ახალგაზრდა მწერლებში არავის არ ემორჩილება ისე სიტყვები... არც ერთი მათგანი- ისე არ აცოცხლებს სიტყვებს- როგორც „სანავარდოსა“ და „ტფილისის“ ავტორი... დემნა... სიტყვის უკიდურესი რაინდია... სიტყვის მისტიკოსია“ (ბახტაძე 1925: 264,258). 1924 წელს, ფუტურისტთა ჟურნალში „ლიტერატურა და სხვა“, იბეჭდება ჟურნალ „მნათობში“ გამოქვეყნებული ლიტერატურის მიმოხილვა- ანალიზი, რომლის ავტორიც დემნა შენგელაიას რეჟისორს უწოდებს: „პეიზაჟი, მოვლენა, სურათი, და სხვ. მისთვის წარმოადგენს ცდა- საჩვენებელ სანახაობას. აქ ავტორი ცხადდება, როგორც რეჟისორი“ (აბულაძე 1924-24:100).

დემნა შენგელაიას მოდერნისტული რომანი შემდგომაც პერიოდულად ექცეოდა ლიტერატორთა ყურადღების ცენტრში: „სანავარდოსა“ და „გურამ ბარამანდიას“

მითოლოგიური ძირები იკვლია აკაკი ბაქრაძემ „მითოლოგიურ ენგადში“; მითოსური და ფოლკლორული ელემენტებია განხილული თინა ჩხაიძის კვლევაში „მიბრუნება წარმართობისაკენ“; ძირითად კონცეპტებს შეეხო სოსო სიგუა წიგნში „მოდერნიზმი“; ამირან გომართელის „ქართული სიმბოლისტური პროზა“ დემნა შენგელაიას რომანებს სიმბოლისტური პროზის კონტექსტში განიხილავს; მათა ჯალიაშვილის „ქართული მოდერნისტულ რომანში“ მოცემულია რომანების მითოსური სახეები და მათი ინტერპრეტაციის პრინციპები.

დაობდნენ და დაობენ დემნა შენგელაიას სტილისტური კუთვნილების თაობაზეც. მაგ., მწერლის თანამედროვე, ვალერიან ბახტაძე მას სიმბოლისტ მწერლად მიიჩნევს: „ფუტურისტს- ფაქტიურად სიტყვა არ უყვარს, ის არ უვლის მას. დემნა კი... სიტყვაში... გარდა ასობისა და ბგერისა, ხმისა- ხედავს უდიდეს შინაარსს, აზრს... თუ „იზმების“ დასახელებაზე წავიდა საქმე- დემნა შენგელაია უფრო სიმბოლისტია ვიდრე ფუტურისტი“ (ბახტაძე 1925:264). აკაკი განწერელია თვლიდა, რომ „სანავარდო“ ექსპრესიონიზმს უფრო ენათესავებოდა, ვიდრე სიმბოლიზმს, „ტფილისი“ კი ტაქტილიზმის ნიმუშია. დავით თევზაძე მიიჩნევს, რომ „დემნა შენგელაიამ ქართულ მწერლობაში ერთ-ერთმა პირველმა სცადა „სანავარდოში“ შეერიგებინა მოდერნიზმი- სიმბოლიზმი, ფუტურიზმი, ექსპრესიონიზმი- რეალიზმთან“ (თევზაძე 1994:30).

სამივე რომანი- „სანავარდო“, „გურამ ბარამანდია“ და „ტფილისი“- ესაა სახეცვლილი გმირის მოგზაურობა სამ სხვადასხვა დრო-სივრცულ არეალში XIX ს. შუა წლებში, XX ს. დასაწყისსა და XX ს. პირველ მეოთხედში (ეს სწორედ, ის პერიოდია, როცა ჩვენში მოდერნიზმი მკვიდრდება). რასაკვირველია, არ ვსაუბრობთ ტრილოგიაზე- ამ ცნების ტრადიციული გაგებით, თუმცა, სამივე რომანის მთავარი პერსონაჟი ერთმანეთთან კავშირშია: გურამ ბარამანდია ბონდო ჭილაძის ლიტერატურული სახის გაგრძელებაა, ანუ ის, თუ როგორი იქნებოდა ბონდო სხვა დროში (პირველი მსოფლიო ომი, რევოლუციები) რომ ეცხოვრა; დუდე აქიმიძე კი ბონდოს რეინკარნაციაა უკვე პოსტრევოლუციურ პერიოდში, მას შემდეგ, რაც საქართველომ დამოუკიდებლობა დაკარგა.

და ბოლოს: როგორც ს. სიგუამ მართებულად შენიშნა, დემნა შენგელაიამ „სანავარდო“ 28 წლის ასაკში დაწერა, 29 წლისამ „გურამ ბარამანდია“, 31 წლისამ კი

„ტფილისი“ და თუკი „ბათა ქეჩიას“ არ ჩავთვლით (1929 წ.), ეს სამი რომანი (რამდენიმე ნოველასთან ერთად) დემნა შენგელაიას შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებებია, მას შემდეგ მას მნიშვნელოვანი არც არაფერი შეუქმნია; სამაგიეროდ, საკმაოდ უდიერად არედაქტირებდა რომანებს და ზოგჯერ ისე უცვლიდა იერს, რომ პირველსახის ამოცნობაც ჭირს. სწორედ ამიტომ, სამივე რომანის პირვანდელ ვარიანტს დავეყრდნობით („სანავარდო“ 1924 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „მნათობში“; „გურამ ბარამანდია“ 1925 წელს, „მნათობის“ დამატების, სამხატვრო-სალიტერატურო ალმანახ „დარიალის“ ერთადერთ ნომერში; „ტფილისი,, კი 1927 წელს ჟურნალ „მნათობში“) და რედაქტირების შემდგომდროინდელ ცვლილებებსაც ვაჩვენებთ.

II თავი

„სანავარდო“- ახალი ქართული რომანი

§ 2.1. „სანავარდოს“ მსოფლმხედველობრივ-კულტურული წანამძღვრები

(მესიანიზმის იდეა და სიმბოლიკა)

ეროვნული ნიჰილიზმი XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოსთვის უცხო არ ყოფილა (და არა მარტო საქართველოსთვის!). XIX-XXს.ს. მიჯნა არნახული სამეცნიერო-ტექნიკური მიღწევებით აღინიშნა: ადამიანი კატასტროფული ტემპებით ეზიარა რენტგენს, მატარებელს, ავტომობილს, თვითმფრინავს, ტელეგრაფს, ტელეფონს, რადიოს, სინემატოგრაფს. ცხოვრება მუხტი კინოს კადრებივით აჩქარდა და დაჩქარდა, იღუმალეების რიდე აეხადა დროსაც და სივრცესაც. ადამიანი ახალ რეალობას ფსიქოლოგიურად მოუმზადებელი შეხვდა, ადაპტირების პროცესი მძიმე იყო: „ცხენის გადმოსახედიდან თვითმფრინავამდე“ (მანანა კვაჭანტირაძე) ამაღლება მტკივნეული აღმოჩნდა.

საქართველო, ისტორიის მანძილზე უკვე მერამდენედ, საკუთარი როლისა და ფუნქციის ძებნას შეუდგა. პასუხი ამჯერადაც ილიამ გაგვცა: „ქვეყანა ეხლა იმისია, ვინც ირჯება და ვინც იცის წესი და ხერხი გარჯისა... ხმლიანმა მტერმა ვერ დაგვათმობინა, ვერ წაგვართვა ჩვენი მიწა-წყალი, ჩვენი ქვეყანა... შრომით და გარჯით, ცოდნითა და ხერხით მოსული კი თან გაგვიტანს, ფეხ-ქვეშიდან მიწას გამოგვაცლის, სახელს გაგვიქრობს, გაგვწყვეტს. სახსენებელი ქართველისა ამოიკვეთება და ჩვენს მშვენიერს ქვეყანას... სხვანი დაეპატრონებიან“ (ჭავჭავაძე 1987:175-176).

ვ. ლენინი ქართველ ბოლშევიკებს მოუწოდებდა: „გახსოვდეთ, რომ საქართველოს როგორც საშინაო, ისე საერთაშორისო პირობები მოითხოვენ ქართველი კომუნისტებისგან რუსული შაბლონის გამოყენებას კი არა, არამედ ისეთი თავისებური ტაქტიკის მოხერხებულად და მოქნილად შემუშავებას, რომელიც ყოველგვარი წვრილბურჟუაზიული ელემენტებისადმი მეტ დათმობაზე იქნება დამყარებული“ (ლენინი 1952:190). თუმცა, დროებითი ტაქტიკური „დათობა“ მალე რუსიფიკატორული პოლიტიკით ჩანაცვლდა.

1924 წელს, როცა „სანავარდო“ გამოქვეყნდა, საქართველო უკვე 3 წლის გასაბჭოებული იყო. ერთმანეთს დროში ორი პროცესი დაემთხვა: ევროპული კულტურის სერიოზული კრიზისი და ისტორიულ-პოლიტიკური კატაკლიზმები ქვეყნის შიგნით. ორივე ამ ფაქტორმა ქართულ მოდერნისტულ მწერლობაზე სერიოზული გავლენა მოახდინა. უკვე 1922 წელს, ცნობილ მწერალსა და პოლიგლოტ ერეკლე ტატიშვილს ნათარგმნი ჰქონდა ნიციშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“- ფილოსოფიური ნოველა, რომელიც მოდერნისტული იდეოლოგიის ერთ-ერთ მთავარ ტექსტად იქცა. „ღმერთის სიკვდილის“ თემა ევროპული რაციონალიზმის მიერ ტრადიციული, ქრისტიანული ღირებულებების გაუფასურების აღიარება იყო. ადამიანმა დაკარგა რწმენა მიღმური, ტრანსცენდენტური სამყაროს მიმართ, დადგა დიდი ნიჰილიზმის ეპოქა. „ნიციშე ძალზე ხელშესახებად გვიხატავს იმას, თუ როგორი არ შეიძლება იყოს ადამიანი- ამ მიზნით „ზარატუსტრას წინასიტყვაში“ გამოჩნდება „უკანასკნელი ადამიანი“- ფილისტერი თავისი რაციონალიზმით, „დემოკრატიული“ იდეებით, „ჰანია“ ზრახვებით- ნიციშეს ყველაზე მეტად სძაგს... (იგი) სულაც არაა ღმერთის სიკვდილის ერთადერთი შედეგი. ზარატუსტრა ხედავს ადამიანის ცხოვრების სხვა წესსაც, ხედავს როგორც პერსპექტივას, მომავალს, შესაძლებლობას. ეს შესაძლებლობაა- ზეკაცის“ (ბუაჩიძე: 250-251). ღმერთმა შეასრულა თავისი როლი საზოგადოების ჩამოყალიბებაში და ახლა ზეკაცის, მიწის ძალების დრო დადგა- „რა დაემართა ღმერთს? მე გეტყვით! ჩვენ ის მოგვკალით! ჩვენ ყველანი მისი მკვლელები ვართ!“ (ნიციშე 1993:8). ჰაიდეგერი მიიჩნევდა, რომ ნიციშე უკანასკნელი გერმანელი ფილოსოფოსია, რომელიც ღმერთს ეძიებდა. განმანათლებლობის დროიდან ევროპელთა ცნობიერებაში გაბატონებული პროგრესის დოქტრინა ნიციშემ, „ღმერთს მოწყურებულმა უღმერთომ“ (კ. გამსახურდია), მარადი დაბრუნების, განვითარების ციკლურობის იდეით ჩაანაცვლა.

საქართველოში ნიციშეანობა გატაცებად და მოღაღ იქცა- მათთვის „იგი იყო როგორც ზვარაკი, ისე ვით ტანჯვაში პირგაბადრული ღმერთი დიონისოს თავის სმარავდის მშვენებაში გაბრწყინებული“ (გამსახურდია 1997:66-67). ნიციშეს კვალი ქართველ მოდერნისტ მწერლებსაც მძლავრად ეტყობათ და ამის ერთ-ერთი მაგალითია ნიკოლო მინიშვილის სტამბოლიდან, 1926 წელს გამოგზავნილი წერილი „ფიქრები

საქართველოზე“: „მეეჭვება თვით რუსთაველიც: თუ ის ჩვენი ცხოვრებისაგანაა- უსათუოდ გაუგებრობაა ის; თუ არადა- ან რუსთაველი არაა ქართველი, ანდა მისი პოემა ადვილად ნაშოვნია სადმე. საქართველო პასიური მოვლენაა. მისი ენერჯია გამოწვეული იყო სხვა, მის გარეშე მყოფ მოვლენისაგან (ენერჯია ჭიის, როცა მას ფეხს აჭირებენ). საკუთარ შინაგან აქტივობას მოკლებული იყო საქართველო და მოკლებული იყო, მაშასადამე, შემოქმედების გენიასაც... მე მგონია ესაა მიზეზი იმისა, რომ ყველაფერი ქართული უდღეოა, რომ ქართული ბედი სწყდება და ტყდება ყოველთვის შუა გზაზე, დაუმთავრებელი, მიუღწეველი“ (მინიშვილი 2006: 19,22). საქართველოს უნაყოფობა და უიდეობა, ჯვარი, რომლისთვისაც „იგლიჯებოდა საქართველო“ და რომლისგანაც კურთხევის ნაცვლად ანიოკებული ისტორია მივიღეთ, შემოქმედების უნარის არქონა- ეს სწორედ ის ტკივილია, ბონდო ჭილაძეს რომ არ ასვენებს. ნიკოლო მინიშვილისა და დემნა შენგელაიას სათქმელი იდენტურია და იმ სულიკვეთებას გამოხატავს, ეროვნულ მარცხგადატანილ საქართველოში რომ სუფევდა. „სანავარდო“ ნ. მინიშვილის წერილს ორი წლით რომ არ უსწრებდეს, „ფიქრები საქართველოზე“ ბონდო ჭილაძის ხასიათის კონცეპტუალურ ქარგადაც კი გამოდგებოდა- სააზროვნო სივრცე ერთი იყო და ამდენად, არც ანალოგიებია გასაკვირი.

გრ. რობაქიძის, მ. ჯავახიშვილის და სხვათა პასუხებს ნ. მინიშვილის წერილზე წინ უძლოდა გიორგი ლეონიძის წერილი „ქართული მესიანიზმი“, სადაც მწერალი რასის ხსნასა და გადარჩენაზე მსჯელობს და პროფეტული ოპტიმიზმით უდგება ერის მომავალს: „ჩვენ ვართ უძველესი ღმერთზე... საშოც არ გვახსოვს... აზიელები ეძახდნენ... ქართველ მეფეებს „მესიის ნათესავებს“... ბაგრატიონები შემოვიდნენ, როგორც მესიანიზმის კონკვისტადორები, მათ სისხლში შემოჰყვათ გახურებული სახელი მესიის და ისინი აცხადებდნენ საქართველოს მესიის მემკვიდრეთ... საუკუნეებში დახარჯულ ცრემლებმა დააყენა ბაზალეთი, როგორც ზღვა მენამული. შიგ წევს ქართლის მესსია- პატარა ბავში“ (ლეონიძე 1997:203-208). ტიციან ტაბიძე საქართველოს მისიას გამუდმებულ ომში ხედავს: „ღმერთის უზარმაზარ ქვეყანა-ცირკში იდგა საქართველო, როგორც უკვდავი გლადიატორი... რამდენად ძლიერი და მრავალი იყო მტერი, იმდენად ზვიადი და სასტიკი იყო ბრძოლა... მხოლოდ ჭრილობით აჭრელებული გლადიატორი იდგა და არ ტოვებდა

ასპარეზს... შემოქმედი კი, უდიდესი და სასტიკი რეჟისორი, უყურებდა და ტკბებოდა ბრძოლის სილამაზით და იქნება ეს იყო მიზეზი გლადატორის უკვდავების, მარადი ტანჯვის, ლხენით შეღებილი ტანჯვისა“ (ტაბიძე 2010:164).

გადარჩენის გზებს ეძებს „სანავარდოს“ ავტორიც და მოგვიანებით, „ბათა ქექია“ არის კიდევაც რეაქცია ბონდო ჭილაძის დაძმარებულ სისხლზე. გადარჩენის გზის ძიება „სანავარდოს“ ფინალიც- ძველ რედაქციაში გუჯუ, ახალში- რკინიგზა და „ახალი, წვიმგარი ხალხი“. დემნა შენგელაიას პასუხი საუკუნის გამოწვევაზე არაა ისეთი ენერგიული და ოპტიმისტური, როგორც ვრ. რობაქიძის არჩიბალდ მეკემის ოდისეა; მისი ბონდო ჭილაძე არც კონსტანტინე სავარსამიძესავით გადის ჯოჯოხეთის გზებს საკუთარ ფესვებთან დასაბრუნებლად; იგი არაა დრო-სივრციდან ამოვარდნილი ინტელიგენტი, როგორც თეიმურაზ ხევისთავი; არც თარაშ ემხვარივით გოროზი და მდიდარი გვარის ბოლო ნაშიერია, წარსული დიდების დაკარგვას რომ აპროტესტებს; ბონდოს რიტორიკაში არაა გზნება და მზიურობა (ვრ. რობაქიძის ტერმინებს გამოვიყენებთ), იგი ანემიურია, ნეკროფილურიც კი, მარტოსულია, არეული გონებით, შეგუებული ქვეყნის, მოდგმის, ოჯახისა თუ საკუთარ ბედისწერას. ბონდო მეტისმეტად ზოგადია საიმისოდ, რომ ზემოჩამოთვლილი ლიტერატურული გმირების ტიპს მივაკუთვნოთ, მაგრამ ამავედროულად, მეტისმეტად კონკრეტული და ხელშესახებია საკუთარი ტკივილით. ბონდო ნისლივითაა, რომელსაც ხედავ და ვერ ეხები, იმ ჭაობებიდან წამოსული სულის შემძვრელი და სულის წამლები ნისლივით, სანავარდო რომ დააღპო. ეს ნისლი ბონდოს სახის ფაქტურაა, მთლიანად „სანავარდოს“ ფაქტურა, რომელიც არის და არც არის: სიმყარის განცდა გაქრა, სამყარო დაძრულია, რელობაში ვერ ბრუნდება, რეალობას განმსაზღვრელი ძირითადი ნიშნები აკლია. ბონდოცა და სანავარდოც ყოფნა-არყოფნის ზღვარზე არიან, ისევე, როგორ ჭილაძეთა გვარი, ისევე, როგორც ბაყაყების სანავარდოდ დარჩენილი, ერთ დროს მადლიანი სანავარდო, ისევე, როგორც ძველი საქართველო თავისი ღირებულებათა სისტემით, მენტალიტეტით, ადამიანებით, კულტურით. თუმცა, იქამდე დიდი გზა გასავლელი და ამ გზაზე სანავარდოს ჭაობიდან წამოსული მოთქმა სულს უყინავთ ჭილაძეებსაც, იქაურ გლეხობასაც და მკითხველსაც.

სწორედ გარემოს მოლოდინი თავიდანვე ჩნდება, როცა მწერალი რომანს ეპიგრაფად „შუშანიკის წამების“ ცნობილ სტრიქონებს უძღვარებს („უამსა ზაფხულისასა...“); როგორც „შუშანიკის წამების“, ისე „სანავარდოს“ ავტორთან ალევგორია რწმენაშერყეულ ქვეყანასთან ბუნების სიმბოლური პარალელების ძიებას ემსახურება. ამიტომაც მოუხმობს დემნა შენგელაია იაკობ ხუცესისეულ პასაჟს- უკვე გაშიფრულ სიმბოლოს, რომელიც მკითხველში შესაბამის ასოციაციას აღძრავს. ქვეყნის გადაგვარებას კონკრეტული მიზეზი ეძებნება: ზნეობის დაცემა, ჭილაძეთა ფუნქციადაკარგული გვარი და გაუცხოებული მამული. მამული- მამასთან (ღმერთთან), წინაპრებთან მიმართებაა, მამულების უცხო ტომის ვაჭრისთვის მიყიდვით ჭილაძეები საკრალურ კავშირს არღვევენ: „ასეთმა უდიერმა მოპყრობამ დააბერნა სანავარდო, ამგვარმა ქცევამ დაასწულა ქვეყანა. როცა იდეალი კვდება, როცა საქვეყნო ტკივილი მიჩუმდება, ცხოვრების მახინჯი ფორმები მაშინ იჩენს თავს. ასე მსჭვალავს „სანავარდოს“ ქართლის ცხოვრებიდან მომდინარე კონცეფცია- ქვეყნის კატასტროფის ახსნა ღვთის სამართლიანი რისხვით. „უძღვებებითა“ და „უსჯულოებით“ შეპყრობილი ერი ისჯება“ (ჩხაიძე 2000:30-31).

გავყვეთ პარალელებს: „შუშანიკის“ ეპოქაში ქართლს ვახტანგ I (გორგასალი) მართავს, ერთ-ერთი სათაყვანო მეფე ქართველთათვის, რომელმაც თბილისის სტრატეგიული ადგილმდებარეობა განჭვრიტა და დედაქალაქად დაადგინა იგი. „სანავარდოს“ მხატვრულ დროში- საქართველოს მმართველი რუსი მთავარმართებელია, რომანის შექმნის რეალურ დროში- ბოლშევიკები. ორივე შემთხვევაში, მირონცხებულ მეფეს დამპყრობელი ანაცვლებს. ვახტანგმა დიდი როლი ითამაშა ქრისტიანობის განმტკიცებაშიც, ეკლესიამ იგი წმინდანად შერაცხა, ხოლო მისი ანდერძი- „ეძიებდეთ სიკვდილსა ქრისტესთვის“- ქრისტიანთათვის სამოქმედო ფორმულად იქცა. „სანავარდოს“ ეპოქის საქართველოში კი ქრისტიანობა იღვევება, რომანის კონტექსტი ამ თვალსაზრისით ნიცშეანურია. იმ დროს, როცა ბონდო წმინდა გიორგის სთხოვს შველას- „გასკდა ქვეყანა შუაზე. განიპო კრეტსაბმელი ტაძრისა მის ზეითგან ვიდრე ქვედამდე და კლდენი განსქდეს და შეინძრა ქვეყანა! გუჯუ!... იკვილა ბონდომ“ (შენგელაია 1968:117). აქ ქრისტეს აღსრულების ლამის, სახარებისეული ციტაციაა: „და აჰა კრეტსაბმელი იგი ტაძრისაი მის განიპო ორად ზეითგან ვიდრე ქუემდე, და ქუეყანაი შეიძრა, და კლდენი განსთქდეს“ (მათე

27,51). კრეტსაბმელის ორად გაპობა ტაბუს ახსნას ნიშნავს: სინმინდეები, რომელთა დანახვის უფლებაც სიკვდილის შიშით არავის ჰქონდა, ხილული გახდა. „სანავარდოს“ მოდერნისტულ დისკურსში სახარებისეული კრეტსაბმელის გაპობა, შესაძლოა, რიდეახდილი სამყაროს ალევორიად მივიჩნიოთ. კლდეების შერყევას მოსდევს სამარხების გახსნა და სასწაული: ქრისტემ დაამსხვრია სიკვდილის სამეფო და თავისი ძალით აღადგინა მიცვალებულნი. რომანში სახარებისეულ პასაჟს ამორალური გუჯუს მოლანდება ანაცვლებს. აქ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ნიცმეს ციტირება, სადაც სახარებისეული მცნებები ირონიულადაა სახეშეცვლილი: „მომწონან ლატაკნი სულით: იგინი მოგგვრიან ძილს“ (ნიცმე 1993:27); შდრ.: „ნეტარ იყვნენ გლახაკნი სულითა, რამეთუ მათი არს სასუფეველი ცათაი“ (მათე 5.3) და ა.შ.; ნიცმეანიზმის კვალი იკითხება გუჯუს სახეშიც, მის სექსუალურ ძალასა და სიცოცხლისუნარიანობაში. ნიცმე ქრისტიანობას სიცოცხლის ფილოსოფიის კონტექსტში განიხილავს: მისთვის ქრისტიანობა სისუსტის სინონიშია, იგი აკრიტიკებს და ებრძვის ქრისტიანულ მორალს, რომელიც ასუსტებს მთავარ ღირებულებას- სიცოცხლეს. იდეალი ზეკაცია, გზა იმისთვის, რომ ყოველდღიურობაში არ გაითქვიფოს, რადგან „მკვდარნი არიან ყველა ღმერთები: ან ვისურვოთ, რათა ზეკაცმა იცოცხლოს“ (ნიცმე 1993:64).

„შუშანიკის წამებაში“ ვარსქენ პიტიახში რჯულს საკუთარი პოლიტიკური ინტერესებით იცვლის, ხოლო მისი საპირწონე შუშანიკ დედოფალია; „სანავარდოში“ კი ქვეყნის ბედზე პასუხისმგებელი კასტა უნიათო და უმაქნისია. შუშანიკის მონამეობას ქართლისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა იმადაც ენიჭებოდა, რომ ქრისტიანობა ჯერ სათანადოდ განმტკიცებული არ იყო და მრავალი მოწინააღმდეგე ჰყავდა; ბონდოს კი არც ჩამოყალიბებული რწმენა აქვს და არც რაიმე იდეისთვის შეუძლია თავდადება. შუშანიკის მსხვერპლს ქრისტიანობის განმტკიცება მოჰყვა, ბონდოს უუნარობას- „წვივმაგარი, ახალი ხალხის“ (ბოლშევიკების) გაბატონება. გამყოფი ხაზი ორ ეპოქასა და ორ პერსონაჟს შორის რწმენაზე გადის: შუშანიკი მართო შეუდგება მონამებრივ ღვანლს, ხოლო ბონდო გამოსავალს ვერ პოულობს. ბონდო ჭილაძე წამებულის იდეის პროფანაციაა: ეწამება, მაგრამ არა იდეისათვის, არამედ უიდეობისათვის. გარკვეული თვალსაზრისით, „შუშანიკი“ „სანავარდოს“ ინტერტექსტია, რაზედაც დემნა შენგელაიას მიერ რომანის ეპიგრაფად

მოყვანილი ციტატაც მიუთითებს. შუშანიკი შემკრები, ზოგადი სიმბოლოა, რომელსაც შლეიფივით მოჰყვება სიმბოლოთა მთელი რიგი: ვახტანგ გორგასალი, სვეტიცხოველი, ვარსქენი, ირანის ბრძოლა საქართველოს წინააღმდეგ (მათ შორის- რელიგიურიც) და ა.შ. „სანავარდოში“ კი ყველაფერი თვითდინებაზეა მიშვებული, ბონდო „უძველეს სანყისებზე აჩერებს ამღვრეულ მზერას და ამჩნევს, რომ ჩვენს წინაპრებს არც მაშინ ასვენებდა... სასტიკი მტერი. ამიტომ არ ჩანს მომავალი და არც „ახალი ჭინკებისა“ სწამს... ეს პესიმიზმი... კიდევ უფრო ღრღნის მის ნერვებსა და ფსიქიკას“ (სიგუა 2008:273-274).

ილიასეული „მოძრაობა და მხოლოდ მოძრაობა...“- XIX საუკუნის მოწინავე ქართული საზოგადოების მთავარი სააზროვნო მოდელი იყო, რომელშიც ადამიანი ღვთიურის, ტრანსცენდენტურის არსობის სივრციდან არ გადიოდა. მოდერნიზმის ეპოქამ ნიკშეს „მარადიული დაბრუნების“ კონცეფცია მოიტანა: „მარადიული მობრუნება დროში აბრუნებს ყველაფერს, რაც არსებობს, ანუ ყველა არსებული სამყაროში ემორჩილება წრეს. ყოველი არსებული ბრუნდება უსასრულოდ, მარადიულად. ეს იდეა ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგან იგი ჭეშმარიტი, მარადიული ყოფიერების და ქმნადობის სამყაროს ურთიერთდამთხვევას ახდენს“ (ელიზბარაშვილი 2010:155). „სანავარდოს“ ეპოქას ორი მთავარი გამოწვევა ახლდა: ნიკშეს მოძღვრება და ბოლშევიკური ათეიზმი. მარადიულობის, როგორც ერთიანი დროის იდეა მოდერნულმა დისკრეტიზმმა შეცვალა. ილიასეული მარადიული მოძრაობის იდეა კი მარადიული დაბრუნების იდეამ ჩაანაცვლა.

ბონდო ჭილაძის ნიჰილიზმი საერთო-საქვეყნო ნიჰილიზმის გამოძახილია და სათავეს შორეულ წარსულში იღებს: დემნა შენგელაიას ლალად და თავისუფლად გადაჰყავს იგი ისტორიის ანალებში: „წინათ: მოსოხ, ურ, კაშღიმ, ქალდუ... მერმე დაიბუნაგეს კაპადუკიას... ტაბალის ცხენი გავარდა სახელად... ერთხელ, როცა ყველას ეძინა, გაჩნდა ყიჟინა გუშაგების:- გიმმირაი!... -გიმმირაი!... -გიმმირაი!... და გაქანდა ბედი თეთრ კავკასისკენ.. -არ გადავშენდებით!...-არ გადავშენდებით!... -არ გადავშენდებით!... მოდის გიმმირაი კბილთა ღრჭენით გატყორცნილი ენით, ტრამალები აივსო სისხლით... ეზეკიელმა დაიტირა მათი ბედი. ოდესღაც ჩვენი წინაპრები დადიოდნენ ტიგრის ნაპირებზე, ქალდეა იყო ჩვენი ბუნაგი, მაგრამ არ დაგვაყენეს... აყრილ ნადირივით. მოვიდნენ კიმერიელები და აქედანაც აგვყარეს!... ქართლის ცხოვრება დაღარულია საუკუნეთა

უფსკრულებით!... რა მოგვაქვს ჩვენ ამ უფსკრულებიდან?... ჯვარი... და ზედ გაკრული ჩვენივე თავი მოგვაქვს... მოსვენებას არ გვაძლევენ საუკუნეთა მიერ დაგვალული, მუნიანი ჭინკები... და დედამიწას მთვრალი დედაკაცივით დაატრიალებენ!... ჩვენ უნდა წავიდეთ... ახლა ახალი ხალხი მოდის!“ (შენგელაია 1968:114-123)- ამბობს ბონდო მამასთან დიალოგში. გავყვეთ ვრცელი ამონარიდის მინიშნებებს:

მოსოხ, ურ კაშდიმ, ქალღუ- „დაბადება“ პირველ ხალხებსა და ცივილიზაციებს შორის, რომლებიც ტიგროსისა და ევფრატის სათავეებში ცხოვრობდნენ, ქართველთა წინაპარ ტომებს, მოსოქს, თობელსა და თორგამს იხსენიებს, რაც მათი მრავალრიცხოვნებითა და მნიშვნელობით უნდა ყოფილიყო გამოწვეული.

ქალღუ- დემნა შენგელაია (ისევე, როგორც ივ. ჯავახიშვილი, გრ. რობაქიძე, ტ. ტაბიძე, მ. ჯავახიშვილი, კ. გამსახურდია...) ქართველური ტომების წარმოშობას ქალღუას უკავშირებდა. ივ. ჯავახიშვილის ვარაუდით, „ყველა ქართველი ტომების სამშობლო, როგორც ვიცით, ქალღია იყო. მაშასადამე, კავკასიაში ქართველები იქიდან უნდა მოსულიყვნენ“ (ჯავახიშვილი 1908:50)- მიიჩნევდა ივანე ჯავახიშვილი. იქამდე, ქართუ-ელ ფორმას ქალღ-ე (ქალღუა) სახელთან აკავშირებდა ილია ჭავჭავაძე: „ძალიან ჭკუასთან ახლოა და ადვილად საფიქრებელი, რომ ლურსმულ წარწერებში მოხსენიებული „ქალღი“, „ქალღისი“ იგივე „ქართლისი“ იყოს, რომელიც მერე, ბიზანტიის ზეგავლენით, „ქართლოსად“ გადაკეთდა და რომელიც ქართულმა მთოლოგიამ დაგვისახელა ქართველთა წინაპრად“ (ჭავჭავაძე 1941:376).

ურ კაშდიმ- ივ. ჯავახიშვილის ვარაუდით, ურ კაშდიმ „დაბადების“ ვერსიით, აბრაამის მშობლიური მხარეა: „დიღმენი წერს, რომ „ურ კაშდიმ“ ის მხარე უნდა იყოს, სადაც ნოეს კილობანი შეჩერდა და საიდანაც განსახლდა წარღვნის შემდგომი მოსახლეობა მინაზეო... ამ სიტყვის მეორე ნაწილი- „ქ ა შ დ ი მ“- ქართველების სახელია: კაშდიმ=> კასდივ-ქართ-ივ,... მაშასადამე, დაბადების „კაშდიმ“ ქართველთა ნიშნავს, ხოლო „ურ-კაშდიმ“ ურ-არტუს ქართველს“ (ჯავახიშვილი 1960:411). ურ ქაშდიმის- „ქალღუველთა ურის“ ხსენებით დემნა შენგელაია კვლავ ადასტურებს გავრცელებულ მოსაზრებას ქართველთა წინააზიური წარმოშობის თაობაზე, რადგან ური შუმერისა და აქადის სამეფოს, სარგონიდების იმპერიის

სატახტო ქალაქია, კაშდომ კი- კასიტების (ქაშუ) სახელია, რომლებსაც მკვლევართა ნაწილი კავკასიურ ენათა შორეულ, მონათესავე ენად მიიჩნევენ (კიკნაძე 1979: 41).

ტაბალის (წინარექართული ტომი) ცხენი- კვლავ ივ. ჯავახიშვილს დაესესხებით (მით უფრო, თავად დემნა შენგელაია, როგორც სჩანს, ჯავახიშვილისეული „ქართველი ერის ისტორიით“ სარგებლობს): „ტაბალები საუკეთესო ჯიშის მაღალი ცხენებით ყოფილან განთქმულნი... ბერძენი და რომაელი მწერლების მოწმობითაც, ეს ქვეყანა განთქმული იყო თავისი ცხენებით“ (ჯავახიშვილი 1979:63).

გიმირას- მომთაბარე კიმერიელებს უწოდებდნენ, რომლებმაც საბედისწერო როლი ითამაშეს ქართველ ტომთა ისტორიაში: ძვ. წ. აღ-ით VIII ს. დასაწყისში, შავი ზღვის სანაპიროს გაყოლებით, სამხრეთ კავკასიაში შემოიჭრნენ. შემდგომ ურარტუ და ასურეთი დაამარცხეს, პირველი დარტყმა კი საკუთარ თავზე კოლხამ მიიღო და განადგურდა კიდევ, როგორც სახელმწიფომ, არსებობა შეწყვიტა. სულხან-საბა ორბელიანი „გმირს“ შემდეგნაირად განმარტავს: „კაცი არს დიდი და საზარელი ტანითა და საქმითაცა მეტი და გარდარეული ძალითა“ (ლექსიკონი 1991ა:163). ერთ-ერთი ვერსიით, ქართული „გმირი“ წარმოდგება კიმერიელების ასურული სახელწოდებიდან „გმირ“ (<http://www.nplg.gov.ge/caucasia/messenger/Geor/N6/SUMMARY/25.HTM>). გიმირაი- მომთაბარე კიმერიელების მხატვრული სახე- სიმბოლოა ცივილიზაციისა და კულტურის მიღმა დარჩენილი ველური, ბარბაროსული ძალისა, რომელიც მხოლოდ ანადგურებს, შენებისა და შემოქმედების ნიჭი კი არ გააჩნია.

ეზეკიელის- ძველი აღთქმის უდიდესი წინასწარმეტყველის ხსენება, რომელმაც განსაცდელი უწინასწარმეტყველა ბაბილონელთა ტყვეობაში მყოფ ისრაელებს, ღმერთის რწმენა რომ დათმეს და კერპებს ეთაყვანებოდნენ,- საქართველოს ზნეობრივი დაცემის, ცოდვის, ურწმუნოების მეტაფორაა. ეზეკიელი ქრისტეშობამდე ებრაელებსაც და სხვა ერებსაც, მათ შორის, ქართველთა წინაპრებს (თუბალს, მეშექს, თოგორმას) ნაბუქოდონოსორ მეფის მიერ ისრაელთა ბაბილონში გადასახლების გამო ღვთის სასჯელს უწინასწარმეტყველებდა. მთავარეპისკოპოსი ანანია (ჯათფარიძე) აღნიშნავს, რომ სხვა ხალხებთან ერთად, ისრაელის წინააღმდეგ ღმერთმა ჩვენი წინაპრებიც წაიყვანა, რომლებიც გარკვეულ პერიოდში გაბატონებულან კიდევ ისრაელში: „ვაიმე, ხიზანი ვარ

მეშვეისა, ვბინადრობ კედარის კარვებთან“ (ფსალმ. 119,5)- ამბობს დავით წინასწარმეტყველი 119-ე ფსალმუნში. ნაბუქოდონოსორმა უძლიერესი ქართველური ტომები დაამარცხა და მათი ნაწილი კავკასიაში გადაასახლა. როგორც ივ. ჯავახიშვილი წერს: „წინათ ქართველები ძლიერ და მდიდარ ერად ითვლებოდნენ... და ყველგან სახელი ჰქონდათ გავარდნილი. IV საუკუნეში კი ისინი პატარ-პატარა ტომებად იყვნენ დანაწილებულნი, მამაცობის პატივი მეზობლებშილა ჰქონდათ შემორჩენილი, მსოფლიოში კი მათი სახელი აღარ ისმოდა“ (ჯავახიშვილი 1979:70). წარსულზე რეფლექსია- ესაა, ერთი მხრივ, სიამაყის განცდა ქართველთა ბიბლიური წარმომავლობის გამო და მეორე მხრივ, ტკივილი ისტორიული ძნელებდობის გამო.

ბონდო ჭილაძის ანალიზი უფრო გოდებას ჰგავს: „არ დაგვაყენეს“, „აქედანაც აგვყარეს“, „ტრამალები აივსო სისხლით“... ამგვარია მისთვის ჯვარზე გაკრული ქართლის ბედი, მისი წარსული. აწმყო- „ძველი და ახალი ჭინკები“ და განაჩენია, რომელიც მათ გამოუტანეს ჭილაძეთა მოღვმას, მისი სახით კი ძველ, ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაზე დაფუძნებულ, ეროვნულ ღირებულებებზე (თუნდაც, ზოგჯერ პაგანიზმებზე!) ორიენტირებულ საქართველოს: „ჩვენ უნდა წავიდეთ... ახლა ახალი ხალხი მოდის!“ ბონდო გუჯუს შეიგრძნობს, როგორც შესაძლებლობას, გადარჩენის შანსს. ნიცშე ამგვარ გზას ზეკაცის იდეაში ხედავდა, რომელიც ტრადიციულ, ქრისტიანულ მორალს უპირისპირდებოდა: „ზეკაცი „ამქვეყნიურია“, მთლიანია, სრულია, ერთგულია „მინსა“. აქ „მინა“ უნდა გავიგოთ, როგორც სიცოცხლე- და არა როგორც რაღაც ინერტული მასა- სიცოცხლის სავსეობა, ადამიანის არსებაში მოცემული პოტენციური ძალების მაქსიმალური რეალიზაცია, სწორედ ამიტომ ის სიცოცხლის უმაღლესი მიზანია- „მინის აზრია“ (ბუაჩიძე 1993:252). რამდენად ესადაგება ზეკაცის იდეას ჯკუასუსტი გუჯუ ლაბახუა, სექსუალური ენერჯის სიმბოლო, რამდენად უკავშირდება მას გადარჩენის იდეა, თუკი გუჯუ (ადამიანი) თოკია (ნიცშეს დავესესხებით) ცხოველსა და ზეკაცს შორის? შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ შემთხვევაში, გუჯუა გზა, თოკი ახალ და წვიმაგარ ხალხამდე, თუმცა, არც მათშია ხსნა და სწორედ ეს აძლევს მყარ საფუძველს დემნა შენგელაიას ეროვნულ პესიმიზმს. რომანის პირველ რედაქციაში უპერსპექტივობის განცდა ზღვრამდეა მისული: „საქართველო ხანდახან მოჩვენება მგონია!... ისიც მოჩვენებაა,

რუკაში რომ ხატია, წითელი ზოლით შემოვლებული... საქართველო ბოღვა... შეციბულის ბოღვა“ (შენგელაია 1924:1-60). ნიკოლო მიწიშვილის ხსენებული წერილის პათოსი პირადაპირ ეხმიანება დემნა შენგელაიას რომანის ამ პასაჟს, რომელიც „სანავარდოს“ შემდგომ გამოცემებში აღარ მოხვედრილა.

მტრის, ცივილიზაციის მიღმა დარჩენილი ველური გამანადგურებლის კოლექტიური სახე დემნა შენგელაიამ კიმერიელების- გიმმირას სახეში მოიაზრა. რუსი მწერალი, ისტორიკოსი ვალერი შამბაროვი წერს, რომ „პირველი „ისტორიული“ ხალხი, რომლებსაც ანტიკურ წყაროებში რუსეთის მომავალ ტერიტორიაზე მოიხსენიებენ, კიმერიელები არიან... ამ ნათესაობაზე ცალსახად მიუთითებს „ველესის წიგნი“: „იყვნენ კიმერიელები ასევე ჩვენი მამები, და მათ რომაელებიც შეაჯანჯლარეს. ბერძნები კი აღგავეს, როგორც შემინებული ღორები“. სლავებისა და კიმერიელების ნათესაობის ლეგენდა მოჰყავს XII საუკუნის არაბულ თხზულებას... მასში ფიგურირებს სამი ძმა, რუსი, კიმარი და ხაზარი, რომლებიც გახდნენ რუსების, კიმერიელებისა და ხაზარების წარმომშობელნი“ (<http://www.trinitas.ru/rus/doc/0211/008a/02111092.htm>). „ველესის წიგნი“ აკადემიურ წრეებში ნაყალბევად მიიჩნევენ (http://modernlib.ru/books/lesnoy_s/velesova_kniga/read) თუმცა, ნაყალბევი შესაძლოა იყოს თავად „ველესის წიგნი“ და არა აქ მოთხრობილი ამბების პათოსი, რაც იმას ნიშნავს, რომ რუსები საკუთარ წარმომავლობას, თუნდაც მითოსის დონეზე, კიმერიელებსაც უკავშირებდნენ. პროსლავურ ტომებს, ანტებსა და კიმერიელებს ერთმანეთთან აკავშირებს ადრებიზანტიური ისტორიოგრაფიის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურა, პროკოფი კესარიელიც: „ხალხები, რომლებიც აქ ცხოვრობენ (ჩრდილოეთ აზოვისპირეთში), ძველად კიმერიელებად იწოდებოდნენ, ახლა კი უტიგურებს ეძახიან. შემდგომ, მათგან ჩრდილოეთით, ადგილი უკავიათ ანტების მრავალრიცხოვან ტომებს“ (Кесарийский 1996:4). სლავების ეთნოგენეზის შესახებ ერთგვაროვანი აზრი მეცნიერთა შორის არ არსებობს. სხვებთან ერთად, ამ თემაზე ცნობილი მეცნიერი ნიკო მარიც მუშაობდა. იმ უდიდესი პატივისცემის გათვალისწინებით, რაც დემნა შენგელაიას ნიკო მარის მიმართ გააჩნდა (დემნა შენგელაია: „არ ჰყოლია ქართულ ფილოლოგიას მისი მასშტაბის მეცნიერი“ (ჩხაიძე 2000:9)), იმ თეორიული ცოდნიდან გამომდინარე, რასაც იგი რომანის ნებისმიერი დეტალის დამუშავებისას

ამუღავნებს, შესაძლებელია, იცნობდა კიდევაც თეორიებს სლავების წარმოშობის შესახებ. ამ შემთხვევაში, „სანავარდოში“ კიმერიელები (როგორც სიმბოლო) არა მხოლოდ მეტაფორულად, არამედ პირდაპირი მნიშვნელობითაც უკავშირდება რუსებს, ხოლო სკოპცების ტოტალიტარული სექტისა და ველური კიმერიელების სიმბოლიკა პირდაპირი მინიშნებაა ბოლშევიკურ რუსეთზე, რომელიც დაუნდობლად უსწორდებოდა იდეოლოგიურ მონინაალმდეგებს. ერთი დეტალი კონტექსტისთვის: 1920 წელს გამოქვეყნებულ ესეში ვახტანგ კოტეტიშვილი მზერას აზიისკენ მიაპყრობს და გავეროპიულებას გარუსებას უთანაბრებს: „ეს გავეროპიულება გარუსებას უფრო ჰგავდა, რაც უარესია... „ვიღაც“ რომ მოვიდა და დაეპატრონა ჩვენს ხელოვნებას... უნდა წავიდეს. თან უნდა წაიღოს ის ბინოკლიც, რომელიც ევროპას დიდად გვაჩვენებდა და აზიას პატარად... საქართველოც აზიაში სთვლემს. აზიაში დაგვიღამდა და აზიაშივე უნდა ველოდეთ ჩვენი ხელოვნების დილას“ (კოტეტიშვილი 1997:200-202). ასე რომ, ანტირუსული (ანტიდამპყრობლური) განწყობები, პირდაპირი თუ ფარული სახით, მწერლობაშიც იგრძნობოდა და რასაკვირველია, არც დემნა შენგელაიაა გამონაკლისი.

დემნა შენგელაია საქართველოს ბედსაც და უბედობასაც ჩვენს ფესვებში, პროტოქართველური ტომებისა და სახელმწიფოების ისტორიაში ეძებს. მისთვის წარსულია ის სათავე, სადაც, ერთგვარად, განისაზღვრა, კოდირებულ იქნა ჩვენი მომავალი ბედისწერა, ისტორია, ხვედრი. წარსულის გაცოცხლება, მისი მითოლოგიზება და ლეგენდად ქცევა წმინდად მოდერნისტული დისკურსია. დემნა შენგელაია არაა პირდაპირმთქმელი მწერალი, ის მუდამ თამაშობს, სივრცეებს ერთმანეთში ანაცვლებს, მყარ მოდელებს მნიშვნელობას უცვლის, აყირავებს, ნაირ-ნაირ ნილაბმორგებულ, მუდამ გისხლტება: ხან რომელი კუთხიდან შემოგახედებს ობიექტს და ხან რომლიდან. მისი ერთგვარი კარნავალურობა ზოგჯერ ორგინასტულობაში გადადის (გველების ცეკვა) და დიონისოს კულტს უკავშირდება. ის მუდამ ზღვარზე გადის, თუმცა, ძირითადი სათქმელი მკითხველამდე ნათლად მიაქვს. მთავარი სათქმელი კი ისაა, რომ სულიერ დაცემას, სულიერ სიკვდილს ხორციელი სიკვდილიც ერთვის თან- სანავარდო (საქართველო) ისტება ზნეობრივი დაცემის გამო.

§ 2.2. „დაღლილი სისხლის“ კონცეპტი

„სანავარდოში“ მოქმედება XIX ს. 40-70-იანი წლებში ხდება, თუმცა, მისი პრობლემატიკა მეოცე საუკუნის დასაწყისის საქართველოსაც თანაბრად ეხმიანება- მოდერნისტი მწერალი გასული საუკუნის ანტურაჟს თანამედროვე ეპოქის უკეთ გასააზრებლად იყენებს; როგორც ამირან გომართელი შენიშნავს: „გარემო „სანავარდოში“ ისტორიულს მიმსგავსებელია, რათა ამბავს მისცემოდა ლეგენდის სურნელება. ხოლო ლეგენდა მეტია, ვიდრე სინამდვილე“ (გომართელი 1997:112). რომანში მოქმედება XIX ს. მეორე ნახევარში (1871 წლამდე) ხდება, თუმცა, ეს მხატვრული დროა, პირობითი რეალობაა, რომელშიც ავტორი საკუთარ სათქმელს განთენს.

„სანავარდოს“ დაღლილი სისხლის კონცეპტი მოდერნისტული სულითაა ნაკვები და რასაკვირველია, გარკვეულ, იმ ეპოქაში არსებულ ცოდნას ემყარება. ცნობილი ფაქტია, რომ რომანი ავტორმა ათჯერ გადაწერა (ჩხაიძე 2000:53). მისთვის მნიშვნელოვანი იყო თითოეული ფაქტობრივი დეტალი. ამდენად, სისხლის კონცეპტუალიზაციისა და სიმბოლიზაციის მექანიზმის ასახსნელად, საჭიროდ მივიჩნიეთ, მოკლედ მიმოვიხილოთ სისხლთან დაკავშირებით XX ს. დასაწყისისთვის არსებული ცოდნა და შეხედულებები.

სისხლი, როგორც ფენომენი, თავისი სიმბოლიზაციის გზაზე, გენეტიკურ-ბიოლოგიური და კულტურულ-ზნეობრივი ასპექტების შემცველად იქცა. სისხლის თეორიები პოპულარული იყო და არის დღემდე. ცნობილი გერმანელი ექიმი, ფილოსოფოსი, ალქიმიკოსი, რეფორმაციის ეპოქის მსოფლმხედველობითი აზროვნების წარმომადგენელი თეოფრასტე პარაცელსი (1493-1541 წ.წ.) ამბობდა: „ვინც სისხლს აკონტროლებს, მას კაცობრიობა მტკიცედ უპყრია ხელთ“-ო (<http://tdoctrina.ru/2012/05//мистерия-крови/>).

სისხლის სიმბოლიზაცია ბიბლიაში იწყება და მის სემანტიკას რამდენიმე მოდელი უკავშირდება, უპირველესად, ესაა კაენის მიერ დაღვრილი სისხლი („შენი ძმის სისხლი მიწიდან შემომღალადებს. ამიერიდან დაწყველილი ხარ მიწისაგან, რომელმაც გახსნა პირი, რათა მიეღო შენი ძმის სისხლი შენი ხელიდან“ (დაბადება 4.10,11)), სადაც ტოლობის ნიშანია დასმული სისხლსა და სიცოცხლეს შორის. „მოსეს სჯული“ საკვებში სისხლის გამოყენებას კრძალავდა: „თუ ვინმე ისრაელიანი და ვინმე მდგმური... მოინადირებს

ნადირს ან ფრინველს, რომელიც იჭმევა, სისხლი უნდა გამოუშვას და მიწით დაფაროს. რადგან სული ყოველი ხორციელისა მისი სისხლია“ (ლევეიანი, 17.13,14). სისხლის მიწაზე დაღვრა, ამ შემთხვევაში, ის სიმბოლური აქტია, რომლითაც ღვთისგან შექმნილის სიცოცხლე ღმერთსვე უბრუნდებოდა. სისხლიანი მსხვერპლი ქრისტიანობამ იესოს სისხლით ჩაანაცვლა („ესე არს სისხლი ჩემი ახლისა აღთქმისაი, მრავალთათვის დათხეული მისატევებლად ცოდვათა“ (მათე, 26,28)). ეს იყო ღვთისა და ადამიანის შესარიგებლად დაღვრილი სისხლი, რის შემდეგაც საღვთო ლიტურგიაში მკვიდრდება უსისხლო მსხვერპლი. ქრისტიანობაში სისხლის ფერი- წითელი- რწმენისთვის თავდადებულთა სიმბოლოდ იქცა, ამდენად, ბოლშევიკთაგან წითელი ფერის სიმბოლიზება ქრისტიანული სიმბოლიკის პროფანაციის მცდელობადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

სისხლი სიმბოლურად წითელ ფერს, ცეცხლს, მზიურ (სოლარულ) ენერგიას, სიცოცხლეს, გაახალგაზრდავებას, ძლიერებასა და განწმენდის რიტუალს უკავშირდება. პრიმიტიული ტომები სხეულზე სისხლის წასმით იმედოვნებდნენ სასიცოცხლო ძალების აღდგენასა და სულის განმტკიცებას. სისხლი ნებისმიერი რიტუალის განუყოფელი ნაწილი იყო, იქნებოდა ეს ინიციაცია, ნაყოფიერების წეს-ჩვეულებები, სისხლზე გადაბიჯება (ნაყოფიერების უნარის აღსადგენად), სისხლის დაღვრა (მოსისხლე მტრების შესარიგებლად) და სხვა. ამდენად, შემთხვევითი არ იყო ის, რომ ძველ ხალხებში სისხლი ადამიანის სასიცოცხლო, ღვთაებრივ ელემენტად ითვლებოდა.

ადამიანის ჩასახვის ანტიკურ თეორიაში სისხლს ახალი სიცოცხლის ჩასახვისთვის ორიდან ერთ-ერთ (სპერმასთან ერთად), აუცილებელ შემადგენლად მიიჩნევდნენ. აღონისის მითში მისი სისხლი ბუნების აღორძინებას უკავშირდება. მითრასა და კიბელეს კულტში მორწმუნეებს სამსხვერპლო ხარების სისხლს აჰკურებდნენ, რათა მათ ხარის სასიცოცხლო ძალა გადასცემოდათ. სლავურ კულტურაში, მაგ., უკრაინაში, შორს მიმავალი ადამიანი შინ სისხლის წვეთს ტოვებდა და მისი გაშავება პატრონის სიკვდილს მოასწავებდა (Словарь 2002б: 521).

ეზოთერულ სწავლებებში სისხლი ინფორმაციის მატარებელია, მოიცავს ადამიანის ეთერულ სხეულს და ატარებს ინფორმაციას ნებისმიერი უჯრედის, მთლიანად ორგანიზმის

ჯანმრთელობის შესახებ. ანთროპოსოფიის ფუძემდებელი რუდოლფ შტაინერი ლექციას „სისხლის ოკულტური მნიშვნელობა“ იწყებს მეფისტოფელის ციტირებით: „ო, არა, სისხლი სხვა რამეა, სულ სხვა წვენია“ (გოეთე 2014:84) და განაგრძობს: „პროფესორი მინორი შენიშნავს, რომ „ემმაკი სისხლის მტერია“ და მიუთითებს, რომ რადგან სისხლი ისაა, რაც სიცოცხლეს ხელს უწყობს და იცავს, ადამიანთა რასის მტერი- ემმაკი შესაბამისად, სისხლის მტერიც უნდა იყოს“ (<http://lib.ru/URIKOVA/STEINER/occultsignificansofbloodr.txt>). სისხლი კულტურის მაფორმირებელი უნივერსალური სიმბოლოა. ლეგენდის მიხედვით, დედამიწის ღმერთმა, გეამ, გიგანტები ღმერთ ურანოსის დასაჭურისების დროს დაღვრილი სისხლისგან შექმნა, შესაბამისად, დაბადება ჭრილობაა, სისხლის დაღვრაა. სამკურნალო მიზნით სისხლის გამოშვება პირველად ჩვ. წ. აღ.-მდე 23-22 საუკუნეებში დასტურდება. ეს იყო ადამიანის მცდელობა, ჩარეულიყო სისხლის მოძრაობის თვითრეგულირებად მექანიზმში. ამდენად, სისხლი მნიშვნელოვანი სოციალური ინსტიტუტებისა და კონცეპტების საფუძველია, იქნება ეს სისხლით ნათესაობა, სისხლის აღება, სისხლიანი მსხვერპლი და სხვა (Словарь 2003:519).

სისხლის სიმბოლიკა ქართულ მითოსშიც უხვადაა წარმოდგენილი, დაწყებული არგონავტების ლეგენდით, სადაც მედეა ადამიანებს სწორედ სისხლის განახლებით კურნავდა და ზღაპრებითა და მითებით დასრულებული, სადაც ნებსითი მსხვერპლშენიშვნა ან უდანაშაულო სისხლი ერთადერთი საშუალებაა გმირის გასაცოცხლებლად. საპირისპიროდ, არსებობს უსურმაგის, ანუ „ანტიმსხვერპლის“ სისხლი, რომლის წასმაც საკრალური გარემოს დესაკრალიზებას იწვევს. უძველეს ხევსურულ მითში იახსარის შესახებ, თვალგამოთხრილი დევი ხვთიშვილს აბუდელაურის ტბაში დაემალა: „უნმინდურის სისხლმა დაფარა ტბის ზედაპირი, მის გასანადგურებლად ჩასულ იახსარს კი მხრები შეუკრა და დახრჩობა დაუპირა.. საღვთო მსხვერპლის სისხლი უნმინდურის სისხლს როგორც კი ესხურა, შებოჭილ იახსარს გზა გაეხსნა“ (მახაური 2011ა:55-56). სისხლის ფენომენს უკავშირდება საქართველოს მთიანეთში სისხლის აღებისა და აგრეთვე, ძმადნაფიცობისას თითის გაჭრის ჩვეულება. და ბოლოს: სისხლი უშუალო კავშირშია სექსუალურ აქტთან და განაყოფიერების პროცესთან.

რაც შეეხება დემნა შენგელაიასეულ ტერმინს „დაღლილი სისხლი“- ასე მედიცინაში საკმაოდ გავრცელებულ დაავადებას, ანემიას მოიხსენიებენ. სისხლის ერთ-ერთი ძირითადი დანიშნულება ორგანიზმის ყოველ უჯრედამდე ფილტვებში შეთვისებული ჟანგბადის მიტანა და იქიდან ნივთიერებათა ცვლის შედეგად წარმოქმნილი ნახშიროჟანგის ფილტვებში დაბრუნებაა. ჟანგბადის გადატანა ხდება ერითროციტებით- სისხლის წითელი ბურთულებით, რომლებიც გამოტენილია რკინის შემცველი ნივთიერებით, ჰემოგლობინით. სისხლში ერითროციტებისა და ჰემოგლობინის შემცირებას ეწოდება ანემია, მისი პროგრესირება იწვევს ჟანგბადის ნაკლებობას (ჰიპოქსიას), რაც ხშირად სიკვდილის მიზეზი ხდება (Энциклопедия 1966:378). მოდერნიზმის ეპოქამ აბსოლუტურად ახლებურად გაიაზრა ადამიანის ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური ასპექტები, ადამიანი თეატრის სცენაზე მდგარი მსახიობივით ყველა რაკურსიდან სოფიტის შუქით გაანათა და მისი შინაგანი სამყარო, ფსიქოლოგიური პორტრეტი აქტუალური გახადა. დაღლილი სისხლი კი, სამედიცინო დაავადებიდან კონკრეტული სოციალური ფენის სულიერი მდგომარეობის ამსახველ ტერმინად აქცია.

დაღლილი სისხლი დემნა შენგელაიას მოდერნისტული პროზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კონცეპტია და „სანავარდოს“ ავტორი მას ჭილაძეთა გვარის დაცემის, სანავარდოს დაბერნებისა და სკოპცების შემოსევის კონტექსტში გვიჩვენებს. განწყვეტილი კონტაქტი უშუალო წინაპართან, მამა-შვილის ურთიერთობების დესტრუქციული მოდელი და მოსალოდნელი უბედურებისადმი შინაგანი მზაობა რომანის პირველი ფურცლებიდანვე იკითხება: „სანავარდო“ იწყება ყარამანის პორტრეტით: „სიარული ნელი, დინჯი, მაღალი, მხრებში ოდნავ მოხრილი... ამღვრეული თვალები. ჩვეულებად გადაქცეული შუბლზე ხელის გადასმა (ალბათ სისხლი უვარდებოდა თავში)“ (შენგელაია 1968:7). ყარამანს ღრმად, არაცნობიერის დონეზე აქვს ჩამარხული და დავინწყებული საკუთარი ცოდვა: გლეხის ქალზე ძალადობა და მისი შედეგი- პირუტყვიანი ინსტიქტებით აღჭურვილი, ბასტარდი გუჯუ ლაბახუა. ერთ დროს უდარდელი ყარამანი („საქართველოს დარდსა და წარსულ დიდებას ღვინოში თუ მოიგონებდა“ (შენგელაია 1968:8)) ვერ ახერხებს წარსული დიდების შენარჩუნებას: ოჯახი დღითიდღე ნადგურდება, ბონდოს თავგადასავლებს მამულები ეწირება, რასაც სანავარდოს გაბერნებაც ერთვის თან.

სწორედ ასეთ დაძაბულ ვითარებაში ბრუნდება შინ ბონდო, პერსონაჟი, რომლის ბედშიც არეკლავს დემნა შენგელაია სანავარდოს (საქართველოს) დაცემას და ჭილაძეთა მოღვმის გადაშენებას. მწერალს ეტაპობრივად მივყავართ მამა-შვილს შორის გამართული მთავარი დიალოგისკენ. იქამდე კი, რომანში დამოკლეს მახვილივით ჰკიდია ყარამანის მძიმე შინაგანი განცდა შვილის ტრაგიკული ბედის გამო. ეს წინათგრძნობა ინტუიტურია, სხვაგვარად ვერაფრით ავხსნით, რომ შვილთან უშუალო დიალოგებში ყარამანი ვერ აცნობიერებს ბონდოს პიროვნული დრამის მიზეზს, იგი სტატისტიკის როლშია, მეტიც, აღიზიანებს ის, რასაც მისი ინტელექტი ვერ სწვდება. მწერალი ფსიქოლოგიურად ზუსტად ალაგებს ყარამანის ემოციებსა და განცდებს- მას ეშინია იმ „საგვარეულო სენისა, დიდებასთან ერთად რომ დაუტოვეს წინაპრებმა და კვალდაკვალ რომ მოსდევდა მის მოღვმას“ (შენგელაია 1968:8). მის განცდას აძლიერებს სოფლის დამოკიდებულება უშუალო წინაპრისადმი, მამისადმი- სანავარდოელები ყველა უბედურებას ავხორციობით გამორჩეულ ოტიას უკავშირებენ. ქართულ კულტურაში პაპისა და შვილიშვილის მსგავსება გვარის განგრძობითობისა და მარადიულობის განცდას ამკვიდრებს, ყარამანს კი იმთავითვე აფრთხობს ბონდოს გარეგნული თუ პიროვნული მსგავსება ოტიასთან. ბონდოს შემოილობა- მეტად მოდური დისკურსი მოდერნისტულ პროზაში (აღსანიშნავია, რომ ლიტერატურას ყოველ ეპოქაში საკუთარი, „მოდური“ დაავადებები მოაქვს: შუა საუკუნეებში შავი ჭირი, XIX ს. შაკიკი, XX ს. დასაწყისში- ჭლეტი, ფსიქიკის, ცნობიერების რღვევა...), ბავშვობაშივე ვლინდება. მისი ამღვრეული თვალები სიფრთხილეს აღძრავს, თანატოლებთან არ მეგობრობს, რადგან საფრთხეს გრძნობს მათგან, რაც უკვე დაშლილი „მე“-ს მაუნყებელია, ლანდებში და ლანდებთან ცხოვრობს. ყარამანი დაუძლიერებულ და შინაგანად გატეხილ ბონდოს მტრულად ხვდება, განსხვავებით შვილზე დარდით დაჭლეტიებული დედისგან. მამა თავდაპირველად, შვილს ვერც კი ცნობს, ხოლო შემდეგ ერთადერთ ნაშიერს ასე აღიქვამს: „თვალებში რაღაც უაზრო და დამათუქრებელი... მამასავით შუბლზე ხელს ისვამდა ხშირად... შემოხედვა ბლუ და უაზრო... რაღაც ბნელსა და გამოუცნობს მიუხვდა შვილს, მაგრამ არ იცოდა- რას და თითქოს მტრული განწყობილება იგრძნო მისდამი. ბონდომ რაღაც ბნელი მოიტანა. მას რაღაც საშინელი მოჰყვა თან“ (შენგელაია 1968:45). ბნელი, საშინელი, გამოუცნობი, უაზრო,

დამათვიქრებელი- შვილისადმი მიმართული ეპითეტებია, მამა არამშობლიური რაციონალიზმით ახდენს შვილისადმი გაჩენილი ემოციის სახელდებას: სიბნელე. ყარამანი ბონდოში საკუთარ თავს შეიცნობს და ეს აძრწუნებს: „ეშინოდა თავის თავის და თმის დავარცხნის დროს თუნუქის სარკეში ნაღვლიანად უცქეროდა **ამღვრეულ** თვალებს. თვალებში იყო რაღაც **დამათვიქრელი** და **ვერანობა**“ (შენგელაია 1968:8). (ალუბია ნ. ბარათაშვილის ცნობილი სტრიქონებისა: „ჰოფ, მთანმინდავ, მთაო წმინდავ, ადგილნი შენნი დამათვიქრელნი, ვერანანი და უდაბურნი“). ამღვრეული თვალები ისაა, რითაც ყარამანი მამას, ოტიას ჰგავს, ბონდო კი ემსგავსება. მათა ჯალიაშვილი აღნიშნავს: „ქართულ მოდერნისტულ რომანში წინაპრისა და შთამომავლის დამოკიდებულება წარმოდგენილია, როგორც მითიური ერთობა. წინაპარი და შთამომავალი ერთმანეთს უკავშირდებიან ხილული და უხილავი ძაფებით.... ამიტომაც დაეძებს არჩიბალდი თავის „გვარს“... „გვარს“ გაქცეული სავარსამიძე თავგზააბნეულ, მობორიალე ატომს ემსგავსება და კვლავ მამულში ბრუნდება სანყისი წერტილის მოსაპოვებლად“ (ჯალიაშვილი 2000:285). სანყის წერტილს, სანავარდოს, ფიზიკურად ბონდოც უბრუნდება, მაგრამ უშუალო წინაპრებთან, მამასა და ბაბუასთან საერთოს ვერ პოულობს, მამა ებრალება, ბაბუის სურათი აშინებს, ხოლო გვარის პერსპექტივა მისთვის ისტორიის არენიდან გარდაუვალი გაქრობაა, რადგან- სისხლი დაეღალათ.

ბონდოს შინ დაბრუნება შვებად ვერ ექცა, აყვავებული სანავარდოსკენ დასაბრუნებელი გზა სამუდამოდაა ჩახერგილი, ყარამანსაც ის ბონდო, ის დრო უყვარს, როცა ჭილაძეთა გვარი ხარობდა და მამული ყვაოდა. მშობელსა და ერთადერთ ნაშიერს შორის პირველივე დიალოგი (სადაც ყარამანი კვლავ გრძნობს მტრულ განწყობას შვილისადმი) გაუცხოების ტიპური მაგალითია: ბონდოს ვილაცის მოთქმა ესმის და პირველად სვამს მთავარ კითხვას: „**რა ვქნათ?**“- პასუხად კი, მამისგან არათრისმთქმელ ფრაზებს იღებს. მეტიც, თითქოს, როლური ცვლა ხდება მშობელსა და შვილს შორის: „დამშვიდდი, მამაჩემო, დამშვიდდი!... მე უკვე შევეურიგდი ბედს!“ (შენგელაია 1968:78)- ამშვიდებს მშობელს და საკუთარი ბუნებისთვის ბოდიშს იხდის: „მაპატიე, მამა!...მე რომ ასე ვარ!“ (შენგელაია 1968:65). მამა-შვილობის დარღვეულ კავშირს ავტორი საერთო წინაპრისადმი დამოკიდებულებით კრავს. ყარამანისა და ბონდოს აღქმაში ოტია ჭილაძე

ბოროტების სიმბოლოა, ყარამანი მას ჭილაძეთა საგვარეულო სენის სათავედ და ბონდოს ავადობის მიზეზად მიიჩნევს, ბონდოს კი ბაბუა თრგუნავს და აშინებს. შიშისმომგვრელ განცდას მათ ოტიას პორტრეტი გადასცემს, იტალიელი პატრის მიერ შესრულებული და, როგორც ჩანს, მძლავრი ენერგეტიკული ველის მექანე, რადგან მამა-შვილი მას ანალოგიური ემოციური იმპულსით აღიქვამს: „დიდი ბატონის გამოხედვა იყო გოროზი და სასტიკი... ყარამან შედრკა. მასში კიდევ იყო შიში და მორიდება მამის ხსოვნის წინაშე“ (შენგელაია 1968:17-18); შდრ.: ბონდოს „დიდი ოტიას სურათი სასტიკად დასცქეროდა“ (შენგელაია 1968:73). ავტორს ოტიას პორტრეტის მამა-შვილისეულ აღქმაში შემოაქვს განსაზღვრებები: დიდი, სასტიკი, შიში. ოტია ცოდვილი წინაპრის სიმბოლოა, მისი პორტრეტი რომანში თითქოს, დამოუკიდებელ ცხოვრებას იწყებს: ხან ყარამანს ელანდება, ხან ბონდოს აშინებს. ამგვარი ფატალური შიში წინაპრის ხატისადმი თაობათა შორის კონფლიქტისა და წყვეტის მანიშნებელია. ოტია კერპივითაა, ავტორიტეტია, რომელსაც ვერ იშორებენ.

ბონდოს სულიერი კრიზისი- Ego-ს კრიზისია Super-Ego-სთან: ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიზში Super-Ego კულტურულ ნორმებსა და ღირებულებებს გულისხმობს, იგი არის მორალი და სინდისი, რომელიც, ძირითადად, მამის ავტორიტეტთან შეხვედრის შედეგად აღმოცენდება. ბონდოს შემთვევაში, მისი Ego მამას (Super-ego) მიმართავს, თუმცა, პასუხს ვერ იღებს: ბონდოს კითხვას „რა ვქნათ?“ ყარამანი არაფრისმოქმელი ფრაზებით პასუხობს. ფროიდისეულ სქემას თუ გავყვებით, ესაა ცნობიერების საფეხურებრივი სამერთიანობის (Id, Ego, Super-ego) პრინციპის რღვევა, ვითარება, როცა ეს შრეები ერთმანეთთან კავშირს ვერ ამყარებენ, Super-ego-ს კონტროლი Ego-ზე ვერ ხორციელდება და ზედაპირზე Id ამოდის, პიროვნება დაშლილია, დაქუცმაცებულია (Фрейд1990б:370-390). Super-ego ყარამანისთვისაც შერყეულია: იგი მამისგან საფრთხეს ელის და არა პასუხს. ბონდოს თვითშეფასების დაქვეითება პიროვნული „მე“-ს დაშლის შედეგი, რაციოსა და ემოციოს შორის კონფლიქტის ნიშანია.

ქართულმა მწერლობამ მოდერნიზმი, როგორც ახალი ლიტერატურული ფორმა, ისევ და ისევ ახალი, სასიცოცხლო მუხტისა და ენერჯის ძიებისკენ მიმართა. ამ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ დაღლილი სისხლის კონცეპტიც- სისხლის იდეა ისეთივე

მესიანისტურია, როგორც გრ. რობაქიძის „რასა“-; ეროვნული ფესვების ძიება, მითოსის განახლების ტენდენცია ხომ გარდამტეხი ეპოქების თანმდევი პროცესია. ამ კონტექსტში, გასათვალისწინებელია XX ს. დასაწყისის გაბატონებული დისკურსის, ნიცშესეული „ღმერთი მოკვდა“-ს ვარიაციები, რამაც კრიზისული ევროპული ცნობიერებისათვის დამახასიათებელი, გარკვეული რელიგიურ-იდეოლოგიური ღირებულებები დააყენა ეჭვქვეშ: განღმერთობის იდეიდან ადამიანი ღვთიურის, მიღმურის უარყოფამდე მივიდა და საკუთარ თავს მიენდო. იმდროინდელ ქართულ მწერლობაში ქრისტიანობისადმი არაერთგვაროვან დამოკიდებულებას სხვა ასპექტებიც განსაზღვრავდა: ქრისტიანობა რუსეთის მხრიდან ძალადობის ერთ-ერთ არგუმენტად განიხილებოდა. ეს ტენდენცია მძლავრად ჩანს კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილსა“ (სავარსამიძე ქრისტეს უცხო ქვეყნის ღმერთს, დამაქცეველს უწოდებს და მის ქანდაკებას ამსხვრევს) და „მთვარის მოტაცებაში“, მ. ჯავახიშვილის „ლამბალო და ყაშაში“. „სანავარდოში“ (განსხვავებით „ბათა ქექიასაგან“) ავტორი გაცილებით ფრთხილი და მოზომილია: ბონდოს ტკივა ჩვენი ისტორია და ის სიყრუე, რასაც საქრისტიანო პატარა ქვეყნის ყოფნა-არყოფნის პრობლემის მიმართ იჩენს. ქრისტიანობასთან დამოკიდებულება, წმინდად მოდერნისტული დისკურსის გარდა, სავარაუდოდ, იმდროინდელ პოლიტიკურ კონტექსტსაც უკავშირდება: სარწმუნოება, რომელზე აქცენტირებითაც მოხდა საქართველოს პირველი ანექსია, მოდერნისტებთან დამპყრობლის სიმბოლოდაც გამოიყენებოდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, უარყოფითი მუხტი XIX საუკუნის დასაწყისშივე გაჩნდებოდა, როცა ანექსია ჯერ კიდევ ახალი ჭრილობა იყო, XIX საუკუნის ქართული მწერლობა კი ამგვარ მიდგომებს არ იცნობს; როგორც რევამ სირაძე აღნიშნავს: „რუსეთმა საქართველოში ეკლესია გაარუსა. ხალხი განუდგა ეკლესიას და არა ქრისტიანობას. ამიტომ ეროვნულ ძირებთან მისაბრუნებლად წინ წამოსწიეს მითოსის კულტი, ხალხში შემორჩენილი წარმართული ტრადიციები. წარმართობა ლამის ეროვნულ ღირსებად იქნა მიჩნეული“ (სირაძე 2000:101-102).

როგორც აღვნიშნეთ, მოდერნიზმსა და ნიცშესეულ დიდ დაეჭვებას ტრადიციული ღირებულებების, მათ შორის, მამა-შვილობის ქრისტიანული მოდელის ნგრევა მოჰყვა: „გაჩნდა ეჭვი და მეტოქეობა მამის ხატთან. ღმერთის არსებობაში ეჭვის შეტანა

ბიოლოგიური მამისა და ძის ურთიერთობის მექანიზმს რომ მოვარგოთ, მივიღებთ ღმერთსა და ადამიანს შორის დისტანციის მოშლას“ (კვანტალიანი 2004:62). ბონდოსა და ყარამანის ურთიერთობა არაა თაობათა ცვლის, მამათა და შვილთა ომის ტრადიციული დისკურსი: ბონდო კი არაა ამხედრებული მამის წინააღმდეგ, პირიქით, ყარამანია აგრესიული ბონდოს მიმართ, რადგან მასში გვარის გამგრძელებლის ნაცვლად, საფრთხეს ხედავს. მწერალი აქაც აყირავებს ტრადიციულ მოდელს (ფროიდისეულ „ოიდიპოსის კომპლექსის“ კონცეფციას, რომელსაც მიმართავენ გრ. რობაქიძე და კ. გამსახურდია, როცა მათი პერსონაჟები (მეკეში, ზვამბაია) კლავენ მამას) და გვაძლევს მის სახეცვლილ ვარიანტს. „დიონისოს ღიმილში“ ან „მთვარის მოტაცებაში“ მამის წინააღმდეგ შვილის ამხედრება განიხილება, როგორც ადამის შთამომავლის ამხედრება ღვთის სიტყვის წინააღმდეგ. ამ ძველალთქმისეულ მოდელში ღმერთი სჯის ადამიანს (სავარსამიძისა და თარაშ ემხვარის მამები სწყევლიან საკუთარ ნაშიერებს), ბონდოს შემთხვევაში კი მამაც ცოდვილია და ბაბუაც- ესაა წინაპრისა და შთამომავლის ურთიერთობაში ცოდვის მემკვიდრეობითობის, წინაპრის ცოდვაზე პასუხისგების მოდელი. სამივე მამაკაცის ცოდვის ობიექტი ქალია, ქალი- ევა: ოტია ავხორცობით გამორჩეულია, მის დანახვაზე სოფლელები ცოლებსა და ქალიშვილებს მალავდნენ; ცოდვილია ყარამანი, მისი ცოდვის ნაყოფი- გუჯუ ავადმყოფობის გამონაყარს ჰგავს, რომელსაც ვერ მალავს (სიმბოლურია, რომ ყარამანისგან ნაცდუნები მაკრინე- მონაზონი ხდება); ცოდვილია ბონდოც, მან აცდუნა და თვითმკვლელობამდე მიიყვანა ფეხმძიმე სკოპცის ქალი; ხოლო ოტიას პორტრეტი ცოდვისა და ბოროტების სიმბოლოსავით ჰკიდია ჭილაძეთა საგვარეულო მამულში და თანაბრად ზემოქმედებს შვილზეც და შვილიშვილზეც. ბონდო წინაპართა ცოდვების გამო სასჯელის მატარებელია: „რისთვის უნდა ვბლო მე მამაჩემო, ის ცოდვები, რომლებიც ოდესღაც ჩემ მამა-პაპას ჩაუდენია!“ (შენგელაია 1968:78)- კითხულობს იგი და სხვა გამოსავალს ვერც ხედავს, აკი, სანავარდოდან გაქცევაც სცადა და თვითმკვლელობაც, თუმცა, უშედეგოდ: მან საკუთარი ჯვარი გაცნობიერებულად, სიცოცხლის ბოლომდე უნდა ზიდოს.

მამა-შვილს შორის გაუცხოებას ავტორი ლექსიკურ-სინტაქსურ დონეზეც აღწერს: ყარამანის მეტყველება გაცილებით დინჯი და განონასწორებულია, მაშინ, როცა ბონდოს

სათქმელი დანაწევრებული, დაუსრულებელი, ნერვიული და ავადმყოფურია, მასში შინაგანი ცახცახი და შიში გამოსჭვივის. ამ განცდას დაუსრულებელი ფრაზა, კონველსიური ინტონაციები, მრავალწერტილები და ძახილის ნიშნებიც აძლიერებს. რომანში მამა-შვილის ურთიერთობათა, წინაპრის ცოდვათა განცდის ხაზი არის მზადება მთავარი დიალოგისთვის, როცა ბონდო დაღლილი, დაძმარებული, დამჟავებული სისხლის მქონეთა გარდაუვალ დალუპვას წინასწარმეტყველებს. მისი თვითშეფასება კრიტიკულ ზღვარს მიღმაა: „რის მაქნისი ვარ მე?.. მე მიყვარდა ქალი პეტერბურგში და როცა მე უნდა დამეთრო იგი, ვნებით თავდავინწყებაში შემეყვანა, მე ვერ შევძელი ეს და მან შენიშნა, რომ ღილი მაკლდა საყელოზე!“ (შენგელაია 1968:6264). ჭილაძეთა დიდი გვარის შთამომავალი ვერც საზოგადოებრივ ასპარეზზე აღწევს წარმატებას: ქვეყნის დასახსნელად რუსხელმწიფის მოკვლას გადაწყვეტს, მაგრამ შიშის გამო ვერ შეძლებს. შიშის მიზეზიც იქვე იკითხება, რევოლუციონერ-ტერორისტებთან ბონდოს შეხვედრას ავტორი ასე აღწერს: „ერთი ჯაყელი იყო, გადაგვარებული, ქართულს ძლივს ახერხებდა, მეორე-ებრაელი და მესამე-პოლონელი“ (შენგელაია 1968:106)- ზუსტი სურათი იმდროინდელი, რევოლუციურად განწყობილი, უეროვნებო, იდენტობადაკარგული ჯგუფებისა, რომლებთანაც ბონდო ჭილაძე თვითიდენტიფიცირებას ვერაფრით მოახდენდა. ავტორი ერთ კონტექსტში განიხილავს საზოგადოებრივ აქტივობას, მამაკაცურ აქტივობას და მოვალეობას ოჯახისა და შთამომავლობის წინაშე. ბონდო სამივე ასპექტში უნაყოფოა, მას საკუთარი თავისთვის და წოდებისთვის განაჩენი გამოაქვს: „დაღლილი კაცი დაღლილი სისხლით! მერამდენე საუკუნეა... რაც ჩვენი სისხლი დის ძარღვებში?... ჩვენ შეგვიძლია წავიდეთ... ჩვენ უნდა დავხუროთ მათიანე!... სხვები მოვლენ ჩვენ ადგილას, დაზიდული ძარღვებითა და ახალი სისხლით... სისხლი დაიღალა, მამაჩემო, სისხლი!... სისხლი დამჟავდა ძარღვებში!“ (შენგელაია 1968:62-64-103)- სისხლის ხშირი ხსენებით, ავტორი ბონდოს სულიერი განცდის ინტენსივობასა და სიღრმეს ზრდის. სისხლი დაღლილია, სისხლი დამჟავდა, სისხლი დაბერდა- ესაა ბონდოს თაობის არისტოკრატის პასუხი და არგუმენტი „ახალი, წვიმამგარი ხალხის“ იდეოლოგიის საპირწონედ. სანავარდო „იღუპებოდა... ხსნა არ იყო. გლეხს რა ექნა, სანყალს“ (შენგელაია 1968:9)- ამბობს ავტორი და პასუხისმგებლობას კოლექტიურ ჭილაძეებს აკისრებს. სანაცვლოდ,

მოდის ახალი ხალხი ახალი სისხლით. ეს განახლებაა, სისხლის გამოცვლაა დაუძღურებული და დაჩიავებული ეროვნული სხეულისთვის, ეს გადარჩენის შანსია, თუ გადარჩენის არა, არსებობის შენარჩუნებისა მაინც.

გუჯუსთან შეხვედრა უფრო მეტად აძლიერებს ამ განცდას: „გუჯუ ლაბახუა მოიტანს შუმ ვნებას!... გუჯუ ლაბახუამ უნდა გვიხსნას, თორემ არაა ჩვენი საშველი!“ (შენგელაია 1924:2-23)- მიიჩნევს ბონდო და გუჯუვე იქცევა მისთვის განსხეულებულ ოტიად (კიდევ ერთი დასტური გუჯუს დემონიზებისა)- ცოცხალი გუჯუ ოტიას სურათს ჩაენაცვლა, დაასრულა, დაადასტურა საფრთხის ის მოლოდინი, რომელიც ყარამანსაც და ბონდოსაც სულს უღრღნიდა.

ვნებაჩამქრალი, უილაჯო და უნიათო ბონდოს ფონზე ავტორი გუჯუს შთამბეჭდავ პორტრეტს ხატავს: „გუჯუს შეაჟრჟოლა. ვნებაანთებულმა დაალო პირი იზმუვლა ატეხილი მოზვერივით, მკერდზე მუშტი დაიკრა, უცნაურად გაიპრანჭა და წინსათარი აინია... და იღვა სატანასავით ვნებააყფებული, ბლაოდა და ეძახდა დედალს... ბონდო... გაიქცა და მუხლებში ჩაუვარდა... შენ შეგვენიე, გუჯუ, შენ დაგვიფარე!... ბლაოდა იგი ხელაპყრობილი და ფეხებს უკოცნიდა, თაყვანს სცემდა გუჯუ ლაბახუას“ (შენგელაია 1968:103-104). გუჯუ დროის მოტანილი პასუხია ბონდო ჭილაძის დაღლილ სისხლზე, მასში სუბლიმირებულია ახალი ადამიანის პირუტყვეული ენერგია, ეს სატანური ვნებაა. გუჯუსაც ისევე **აჟრჟოლებს**, როგორც ბონდოს მისი დანახვისას. შემთხვევით არ ხმარობს ამ სიტყვას ავტორი ასე ხაზგასმულად- ესაა მაკავშირებელი განცდა ნახევარძმებს შორის. ბონდოს თაყვანისცემა გუჯუ ლაბახუასადმი ფალიკური სიმბოლოსადმი თაყვანისცემაა, აქ სარწმუნოების პაგანიზმების თემაც იკითხება: ბონდო ისევე სცემს თაყვანს გუჯუს, როგორც მორწმუნე-უფალს. რომანის პირვანდელ ვარიანტში ბონდო ნაყოფიერების მომცემ წარმართულ ღვთაებებს აღიდებს და გუჯუს, როგორც ბახუს- დიონისეს, უკავშირებს სანავარდოს კვლავგანაყოფიერებას: „თაყვანს ვცემ ვობის და ბოჩის... დიდება შენ, მრავალქუქებიანო კიბელევ!... დიდება ლაბახუას, დიდება ფალლოსს!... შენ წინ წევს დაბერწებული მიწა სანავარდო. მაკეა იგი უჟმურითა და ტყირპით. შენ განაშორე მას დალი უჟმურისა და გაანაყოფიერე იგი!“ (შენგელაია 1924:2-38).

თინა ჩხაიძე ბონდოსა და გუჯუს წყვილს დიონისოს ორასპექტოვნებას უკავშირებს: ნიმფა აურა დიონისესგან ბადებს ტყუპებს, ერთ ჩვილს დედა გლეჯს (ესაა დიონისოს ტანჯული და მოკვდავი ასპექტი) მეორეს, ვაკსს, მამა გადაარჩენს და ათინას მიაბარებს. „ვაკსი- სასიცოცხლო ძალებით აღსავსე დიონისე გუჯუა, რომელიც ყარამანისა და მოახლის, გლეხის ქალის ნაბიჭვარია, ხოლო ტანჯული, მომაკვდავი დიონისე კი დიდი ფეოდალური გვარის უკანასკნელი ნაშიერი ბონდო ჭილაძეა... ბონდოსა და გუჯუშია გამოვლენილი კულტურისა და ბუნების, რაციონალიზმისა და ინტუიტური საწყისების შეპირისპირება, ესაა ჰარმონიული ერთის გახლეჩა, დანაწევრიანება, დეფორმირებაც კი და, ამასთანავე, ამბივალენტური ერთობაც“ (ჩხაიძე 2000:44-45). გრიგოლ რობაქიძე მიიჩნევდა, რომ „დიონისოს გახელება იხსნის ქვეყანას“. რომანის თავდაპირველ ვარიანტში, მუხლებზე დაცემული ბონდო გუჯუს სთხოვს შეწვენას, შემდგომ- სანავარდოს მყუდროებას ახალი, ხალხი და მატარებელი არღვევს. ეპოქის მთავარი გამოწვევა- ფალოცენტრული სამყაროს ნგრევის დასაწყისი ახალმა ხალხმა უნდა შეაჩეროს. ისინი მოდიან მატარებლით, რომელიც ანადგურებს ჭაობადქცეული სანავარდოს.

დემნა შენგელაია იყო ერთ-ერთი პირველი ქართველი მწერალი, რომელმაც სისხლი, როგორც სიმბოლო, ერის სიცოცხლისუნარიანობის განმსაზღვრელად აქცია. მისეული დაღლილი სისხლი იმ ტრაგიკული ვითარების გამართლება თუ არა, ახსნა მაინცაა, საქართველო XX საუკუნის დასაწყისში რომ აღმოჩნდა. ბონდო ჭილაძე იმ კლასის წარმომადგენელია, რომელსაც ქვეყნის ბედ-იღბალზე პასუხისმგებლობა ეკისრებოდა, თუმცა, წარსული დიდება მხოლოდ საფლავის წარწერებს შემორჩაო, გვამცნობს მწერალი. რომანში არის ეპიზოდი, როცა პატარა ბონდოს მოწამეთაში წაიყვანენ. ესაა მისი პირველი გასვლა სანავარდოდან: „ბონდო ბევრს ფიქრობდა ქვეყნის შესახებ და არ ეგონა, თუ ორპირსა და ტყვირს იქით იყო რამე. მის გაოცებას საზღვარი არ ჰქონდა, როცა მან ნახა, რომ ყოფილა კიდევ ქუთაისი, მოწამეთა და ქვეყანა მაინც არ ილეოდა. ეგონა: დიდი რომ გაიზრდებოდა, საჯავახოს მთაზე კიბეს აიტანდა, ცას მიადგამდა და ღმერთთან აძვრებოდა... იცოდა: დედასთანა კარგი ქვეყანაზე არავინ იყო. მამა ყველაზე ღონიერი იყო. ბონდო რომ გაიზრდებოდა, ისევე ღონიერი იქნებოდა და ასთავიან დევებთან წავიდოდა საომრად“ (შენგელაია 1968:70). აი, ასეთია პატარა ბონდოს თვალსაწიერი, მისი

დრო-სივრცული არეალი, მიწიერი სამოთხე, დასახლებული კარგი დედიტა და ღონიერი მამით, სამყაროს უსასრულობის („ქვეყანა მაინც არ ილევოდა“) პირველად აღმოჩენის განცვიფრებითა და იმის რწმენით, რომ კიბით ცაზე, ღმერთთან ასვლა შეუძლია. ამ მიწიერ სამოთხეში მისი ვალი ასთავიანი დევების, უწმინდურების დამარცხებაა. დიდობაში (სამოთხიდან გამოდევნის შემდეგ) ქვეყნიერების აღქმა იცვლება: ქუთაისს თბილისი და პეტერბურგი ცვლის, ბავშვურ, სუფთა განცდებს- სისხლდაღლილი და იმედგაცრუებული, ნიჰილისტი ეპილეპტიკის კვლავდაბრუნება სანავარდოში, რათა ბედსშეგუებული, დაელოდოს იმ სამყაროს აღსასრულს, რომელსაც მისი წინაპრები ცხენის სიმაღლიდან ხედავდნენ, მისი თანამედროვენი მატარებლიდან, ბონდოს ოცნება კი კიბით, ზეცაში ღმერთთან ასვლა იყო მხოლოდ.

ბონდო, როგორც მხატვრული ტიპი, მოდერნისტული პროზის არსენალიდანაა, მისი დაღლილობა, ანემიურობა, იმის მიუხედავად, რომ კონკრეტულ სოციალურ და ეროვნულ კონტექსტშია მოცემული, უფრო უნივერსალურ ხასიათს ატარებს. გარკვეულწილად, იგი საერთო-მოდერნისტული ტიპაჟის (მაგ. დენდის) ქართული სახე-სხვაობა და ვარიანტია. ბონდო ჭილაძემ და მისმა წინაპრებმა ვერ აიღეს პასუხისმგებლობა ქვეყანაზე, ამიტომაც თვლის, რომ სანავარდოში ჭილაძეთა დინასტიის დრო წავიდა, რომ ხსნის გზა სანავარდოს მიწის პირისგან აღგვაა და რომ დიდი განახლების მთავარი აქტორები ახალი ხალხი და სექსუალური ენერჯის მქონე გუჯუ უნდა გახდნენ. საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა მოდერნისტული ეპოქისთვის აბსოლუტურად ორგანულია, ხოლო მწეობრივი დაცემისთვის ღვთის სასჯელის მიღება- ქრისტიანული.

§2.3. ქალი, როგორც კონცეპტი „სანავარდოში“

„სანავარდო“ დრო-სივრცული თვალსაზრისით მრავალშრიანი რომანია (იმის მიუხედავად, რომ მისი არეალი მხოლოდ სანავარდოს, ეპიზოდურად- ორპირს, თბილისსა და პეტერბურგს მოიცავს). რომანში მოქმედება ორ, ნამდვილ და წარმოსახულ რეალობაშია განფენილი, თანაც ისე, რომ მათ შორის ზღვრის გავლება ჭირს. დრო-სივრცის ილუმორულ ცვლილებას ავტორი პერსონაჟის ჰალუცინაციებითა და მოგონებებით, მისი მყიფე ფსიქიკის დათარულ შრეებში წვდომით აღწევს. ბონდო, თითქოს, დროის პირობით კედელს ხსნის, საუკუნეებს ლახავს და უსაზღვრო სივრცეებში,

დასაბამიდან ვიდრე აწმყომდე და დასასრულამდე მოგზაურობს. ამ გზაზე კონკრეტული ნიშნულის ფუნქცია რომანის ქალ პერსონაჟებს აკისრიათ, ყოველი მათგანი გარკვეულ დრო-სივრცულ მონაკვეთს საზღვრავს. ზარატუსტრა ამბობს: „ორ რამეს ეძიებს ნამდვილი მამაკაცი: ხიფათს და თამაშს. ამაღ სწადია დედაკაცი, ვით უხიფათესი სათამაშო“ (ნიცშე 1993:54). სანავარდოს მთავარს რომანის პერსონაჟ ქალებთან სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება აქვს, შესაბამისად, პერსონაჟი ქალებიც განსხვავებულ კონტექსტში ლაგდებიან და ასე ქმნიან რომანის ერთიან სიუჟეტურ ქსოვილს. ქალის კონცეპტი რასაკვირველია, რომანის ცენტრალურ თემას- ნაყოფიერების (უნაყოფობის) თემას ებმის და მისი ლოგიკური გაგრძელებაა.

2.3.1. დედა

ბონდო ჭილაძის ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანესი ქალი დედაა, ციციხო ხეციძე, რომელიც სანავარდოსავით უნდა დაილუპოს. ბედისწერის განაჩენს თავადაც გრძნობს („სოფელი განწყდა, ოჯახი წაიქცა, დიდი გვარი სულზეა მისული. არის მხოლოდ ბონდო და ისიც... ავადმყოფი“ (შენგელაია 1968:22)) და ილუპება კიდევაც, რადგან სწორედ ივია რომანში ძველი საქართველოს სიმბოლო, რომლის ადგილი ახალ დროში აღარაა. კარლ იუნგისეულ „ექვს არქეტიპში“ დედის არქეტიპი ზოგად-ქალურის, სიცოცხლის მომცემის აღმნიშვნელი ცნებაა და მნიშვნელობათა ფართო სპექტრს მოიცავს. ძირითადი ასპექტი დედა-ღვთისმშობელი მარიაშია. დედის არქეტიპი მრავალასპექტოვანია: მამაკაცისთვის ესაა დედა, ბებია, დედინაცვალი, სიდედრი, ყველა სხვა ქალი, რომელთანაც ურთიერთობა ჰქონია. მითოლოგიაში ესაა დედა-საყვარელი (კიბელესა და ატისის მითში), დედა-მოსამსახურე და სხვა. დედის სიმბოლოდ შესაძლოა, განიხილებოდეს თავყვანისცემის ისეთი ობიექტები, როგორებიცაა ქვეყანა, ქალაქი, მიწა, წყალი (დედამინა, დედაქალაქი, დედაბოძი...), ნაყოფიერებისა და მსხმოიარობის გამომსახველი ცნებები (მოხნული და დათესილი ყანა, ბალი, ხე, წყალი), ყველაფერი, რაც სიცოცხლეს, ნაყოფიერებას, სიყვარულს უკავშირდება. დედის არქეტიპის საპირისპიროა ყველაფერი, რაც შთანთქავს, წამლავს, ბნელი, დაფარული, საზარელი და ბედისწერასავით ფატალურია (Юнг 1996:114-121). იუნგს მოჰყავს ფროიდის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ხშირად ბავშვთა ნევროზის მიზეზია არა რეალური ტრავმატული ზემოქმედება, არამედ

ინფანტილური ფანტაზიის სპეციფიური განვითარება, რომელიც დედის შემანუხებელი ზეგავლენითაა პროვოცირებული. იუნგი აღნიშნავს შვილზე დედის ზემოქმედების ტიპურ მაგალითებს: ესაა ჰომოსექსუალიზმი და ღონ-ჟუანობა, ზოგჯერ კი (მამის კომპლექსის დომინირებისას) იმპოტენციაც. ღონ ჟუანიზმის შემთხვევაში, მამაკაცი ყველა ქალში დედის სახეს ეძებს. დედა უპირველესი ქალია, რომელთანაც მომავალი მამაკაცი ურთიერთობს, რომელიც, გაცნობიერებულად ან გაუცნობიერებლად, ახალისებს შვილის მამაკაცურ სანცის და ვაჟიც ინსტიქტურად პასუხობს დედის ქალურობას. ამგვარად, იდენტობის თუ წინააღმდეგობის განცდები ეჭაჭვება, ენაცვლება ეროტიული მიზიდულობისა და განზიდულობის ფაქტორებს (Юнг 1996:211-250).

ბავშვობის პირველ სიყვარულში (ხათუნა) ბონდო სწორედ დედის ხატს ეძებს, დედის გავლენის ველშია მოქცეული და დედისგან კონსტრუირებულ სამყაროს- ხათუნასადმი სიყვარულის სახით- დედასვე უბრუნებს. ხოლო როცა უკვე ზნეშეცვლილს თბილისში ამგზავრებენ, დედა-შვილის ერთობა ირღვევა. დედამ ოჯახის შემკვრელის ფუნქცია იკისრა, თუმცა შვილთან დაცვილება მას ფსიქოლოგიურადაც ანგრევს და ფიზიკურადაც: სასიკვდილო სენით ავადდება. თავად ბონდოც დედის გარეშე უსაშველო მარტოობას გრძნობს და „სული ეყინება“.

ფროიდთან „მამა“ არის უფროსი, „პირველი და უკანასკნელი ავტორიტეტი, რომლის ყოვლისმომცველი ძალაუფლებისგან წამოვიდა ყველა ტიპის სოციალური ძალაუფლება ისტორიის მანძილზე“ (Фрейд 1990:96). ჭილაძეთა ოჯახში მამა, თავისი ნიშნებით (ძლიერება, ყოვლისმცოდნეობა, სამართლიანობა, იმედი), არაა ავტორიტეტი, მას ფუნქციონალურად ვერც დედა ანაცვლებს, თუმცა, მამა-შვილს შორის მედიატორის როლს კი ასრულებს: „დედა რომ მოკვდება, რა ვქნათ მაშინ?“ (შენგელაია 1968:48)- ეს კითხვა ყარამანსა და ბონდოს ერთნაირად აშინებთ, რადგან ციცინოს სიკვდილი მათ საბოლოოდ გაუცხოებას ნიშნავს. დედა ერთადერთია, ვინც ბონდოს სამშობლოსთან აკავშირებს, მისი ფესვის გამაგრებას ცდილობს, რუსეთიდან დაბრუნებულს საკუთარი ხელით მოქსოვილ ჩოხა-ახალუხს დაახვედრებს და ისიც ეროვნული სამოსით იმოსება. ჩოხა-ახალუხი ძველი საქართველოს ხატია, ბონდო ამ მინიშნებას იღებს, თუმცა, საკუთარი გვარისა და კლასის მომავალს ფატალურად უყურებს: იგი ვერ შეაჩერებს ახალ დროებას,

ცეცხლითა და მახვილით რომ მოდის საქართველოს მიწაზე. ამიტომაც ემძიმება დედისგან ეროვნული იდენტობის კოდივით ნაჩუქარი თეთრი ყაბალახი და მამას უბრუნებს მას, როგორც წინაპართა მიმართ შეუსრულებელ მისიას.

დედა-შვილის ერთობას დასასრულის წინათგრძნობაც კრავს: ბონდოს ეს განცდა პეტერბურგში ყოფნისას უჩნდება, ციციხო სიკვდილის შემდეგაც წინასწარმეტყველებს: ყარამანს ეცხადება და მეორედ მოსვლის გარდუვალობაზე მიანიშნებს. ბონდოს ავადმყოფი ფსიქიკა ჰალუცინაციების ტყვეობაშია, ხილვებს ციციხოც ხედავს. დედა არის ქალი, რომელთანაც ბონდო ჭიპლართაა მიბმული, რომელსაც უყვარს და ეს ვაჟში სიხარულის გრძნობას აღძრავსო, ამბობს მწერალი. ციციხო არა მარტო დედაა, რომელიც შვილის მომავალზე წუხს, არამედ ზოგადად, სიცოცხლის სიმბოლო და ამ სიცოცხლეზე პასუხისმგებელი. სწორედ ამიტომ, იგი პროვიდენციალური წინათგრძნობის მატარებელია და დალუპვის ნიშნებსაც სხვებზე ადრე ის იჭერს.

დემნა შენგელაიას პერსონაჟები ღია თუ ფარული ეროტიკულობის მატარებლები არიან. რომანში ყარამანისა და ციციხოს ურთიერთობასაც ეროტიზმის კვალი ატყვია, ესაა შუახნის მეუღლეების ეროტიკული ლტოლვა და ამითაა იგი საყურადღებოცა და უნიკალურიც: „ყარამან... ფრთხილად დაეკონებოდა მის ტუჩებს... ციციხო ვერ იტანდა სითბოს ვნებისას, დაღლილ ძარღვებში ღვინოსავით რომ შეეპარებოდა და ღრმა სუნთქვას დაიწყებდა თუ არა, ქმარი მოსწყდებოდა მის ტუჩებს და დამნაშავესავით იღვა თავდახრილი“ (შენგელაია 1968:29). ეროტიზმი, ზოგადად, მოდერნისტული მწერლობისთვის უცხო არ არის, თუმცა, თავისი მოულოდნელი რაკურსით (შუახნის მეუღლეთა ურთიერთობის ამსახველი სცენებით) ეს ეპიზოდები არატრადიციულია ქართული მწერლობისთვის. ეროტიკულ ელფერს ატარებს ციციხოს ბავშვობის დროინდელი სიზმარიც, რომელიც, ერთდროულად, დედობრიობისა და სქესობრივი სიმწიფის მაუწყებელია: „მოკლეკაბიანმა გოგონამ სიზმარში შვილი ნახა. მას ბონდო ერქვა... იგრძნო, რომ ქალდებოდა, რომ მისი მკერდი ერთ ღამეში დამწიფდა მოულოდნელად. როცა დილით გამოიღვიძა, იგი უკვე ქალი იყო, მას შერცხვა თავის საკინძევახსნილი მოვის პერანგისა და ჟრჟოლაატანილი ბალიშს ჩაეხუტა“ (შენგელაია 1968:20). ფროიდი სიზმარს განდევნილი სურვილებისა და მოთხოვნისებების შენიღბულ

აღსრულებად მიიჩნევა. იგი თვლიდა, რომ სიზმარი ჩვენი არაცნობიერისგან გამოგზავნილი წერილია, სწორედ, ამიტომაც მისი შინაარსი შენიღბული, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში, ადამიანს გაეღვიძება და სიზმარიც ფუნქციას დაკარგავს (Фрейд 1990a: 89-125). შვილის დასიზმრება ციცინოს ბოლომდე ვერგაცნობიერებულ სურვილებს, სექსუალურ სიმნიფეს მოასწავებს. იუნგი ბავშვის სიზმრებში არქაული სულის ნაშთებს ხედავდა. ციცინოს ბავშვობისდროინდელი სიზმარი მისი ტვინის ნაცოფია, რომელიც ქალი-დედის არქაული მოდელის განვითარების მაჩვენებელია.

რომანში დედის სიკვდილი წარსული დიდების, სანავარდოს ზნეობრივი კვდომის დასაწყისია: გულწრფელად დამნუხრებული ხალხი დასტირის დიდ ქალბატონს და თან გასტრონომიულ მოთხოვნილებებს იკმაყოფილებს: „შემომსხდარი ხალხი მაღიანად ილუკმებიან. მერიქიფენი ღვინის დასხმას ვერ აუდიან. არის თევზის ძვლის წუნა და ღომიანი თითების გალოკვა. ზოგი დგება და მის ადგილს მაშინვე სხვები იჭერენ“ (შენგელაია 1968:98-99). სიკვდილ-სიცოცხლის სივრცეები ერთმანეთშია შეჭრილი, ეს ხაზგასმით გასტრონომიული, მატერიალური სურათი ამ ორი საწყისის შერევის ერთდროულად, პაროდულ და ტრაგიკულ ასპექტებს ააშკარავებს. სიმბოლურია, რომ ციცინოს დაკრძალვაზეც (რომელიც ფასეულობათა და ტრადიციათა რღვევის მანიშნებელია) ხალხი რკინიგზაზე ლაპარაკობს, რადგან რკინიგზა ის საფრთხეა, საბოლოოდ რომ მოუღებს ბოლოს წარსულის სულს. ამიტომაც კითხულობს ყარამანი: „რა ვქნა მე ახლა, რა ვქნა!“ (შენგელაია 1968:100)- ეს იმდროინდელი თავადაზნაურობის კითხვა იყო, მათი რეაქცია ახალ გამონვევებზე, რომლებსაც ვერ უპასუხეს.

2.3.2. ლიზიკია-მოახლე

მოახლე ლიზიკია პირველი ქალია, რომლის მიმართაც სანავარდოს მთავარმა ეროტიკული ლტოლვა იგრძნო. ის ილიას ლამაზისეულს ჰგავს: „მრგვალი, დაბალი და წითელი, დასიებული სხეულით, მოგრეხილი, დაუბანელი ფეხებით ბინძური ღამის პერანგისამარა... უზარმაზარ, წამოწოლილ გომბეშოს ჰგავს“ (შენგელაია 1968:24-25). ლამაზისეული ლიზიკიას ინტერტექსტია, მისი ძაფით არის ნაქსოვი და დროის მოთხოვნებისამებრ მოდერნიზებული. პეტერბურგიდან შინ დაბრუნებული ბონდო „ლიზიკიას ხმის გაგონებაზე შეკრთა, ერთ ადგილას დაფაცურდა, წამოდგა და ისევ დაჯდა“

(შენგელაია 1968:46). ავტორი არ აზუსტებს, რა გაახსენდა ბონდოს, რა ამოატივტივა მისმა ქვეცნობიერმა, ამ დეტალს იგი მკითხველს შემდგომი ინტერპრეტაციებისთვის უტოვებს. ამგვარი დაუსრულებლობა, მრავალწერტილის ესთეტიკა საზოგადოდ, დემნა შენგელაიას მხატვრული სტილის დამახასიათებელი ნიშანია.

ზიგმუნდ ფროიდი აღნიშნავს, რომ ოიდიპოსის მითში ბავშვის ფარული სურვილია გადმოცემული- მოიშოროს თავისი სქესის მშობელი, რათა საპირისპირო სქესის მშობელთან სექსუალური კავშირის დამყარება შეძლოს. ვაჟისთვის სიყვარულისა და სითბოს წყარო დედაა, რომელიც მასზე გამუდმებით ზრუნავს, მამა კი ფარული სურვილის შესრულებაში უშლის ხელს, ძლიერი მეტოქეა, რომელსაც ვერ შეეებრძოლება და ვაჟიც უკან იხევს, კასტრაციის შიში აიძულებს დათრგუნოს სურვილები. „სანავარდოში“ დედა მოახლემ ჩაანაცვლა: „პატარა ბონდო ლიბიკიას თმებში ჩააფრინდა და საოცარი გამწარებით, ტკბობითა და თითქოს, უინითაც წენდა. გოგოს წივილი მას კიდევ უფრო აღიზიანებდა, ხითხითით სულს ვერ იბრუნებდა და ისე საშინელი იყო ეს ხითხითი, ისე ბილწი, რომ ყარამანმა... ღრიალი დაიწყო... პირნავარდნილი მამაჩემია!“ (შენგელაია 1968:9). მამის სიბრაზეს ვაჟის პირველი ეპილეფსიური შეტევა მოსდევს, ბავშვობის დროინდელი ტრამვა მამაკაცური უძლურების მიზეზი ხდება, ხილვებში მზეთუნახავი ლიბიკიათი ნაცვლდება. ბონდო ლიბიკიას კოცნის, „თავადი და გომბიო ლიბიკია!“ (შენგელაია 1968:66)- წუხს ყარამანი, მისთვის ვაჟის საქციელი სოციალურად არათანასწორთა კავშირი არაა მხოლოდ (არისტოკრატთა შვილები ხშირად, დაბალი სოციალური ფენის ქალებს ეტროფოდნენ), ბონდოს ქმედება („იცინის ბილწად დორბლმორეული“) მას შვილის ბავშვობას ახსენებს, როცა პირველად აღეძრა ეჭვი, რომ ის საგვარეულო სენით იყო ავად.

დემნა შენგელაია ხშირად მიმართავს სიმმარსა და ჰალუცინაციას, როგორც მხატვრულ ხერხს, რაც პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტის კონსტრუირების საშუალებას იძლევა. ფროიდი აღნიშნავს, რომ ჰალუცინაცია საღ აზრზე მყოფ ადამიანსაც ახასიათებს, თუმცა, ამ შემთხვევაში, მთავარია, რას ამბობს ადამიანის ფსიქიკა ჰალუცინაციების ენით, რადგან ჰალუცინაციები ჩვენი ცნობიერების წარმონაქმნია. ჰალუცინაციური მზეთუნახავი- რეალური ხათუნას წყვილი არის ყველაზე ნათელი

მოგონება ბონდოს ცხოვრებაში, ლიბიკია კი არის ის, ვინაც აქ და ახლა მის პირისპირ დგას. ბონდოს ზღაპარი ურჩევნია რეალობას, რომელზეც აქტიურად ამბობს უარს, მასში არაცნობიერი უპირისპირდება ცნობიერს, წარმოსახული- რეალურს, წარსული- მომავალს.

მახინჯი ლიბიკია სისხლდალორწილ თეთრ თავადს სექსუალურად ჯანსაღ გუჯუს ამჯობინებს, გუჯუ ნახევარძმას ანაცვლებს. იქამდე- გველების განაყოფიერების სცენაა, არა მხოლოდ „სანავარდოს“, არამედ საერთოდ, დემნა შენგელაიას მხატვრული პროზის ერთ- ერთ საუკეთესო ნიმუში, ემოციური, ფერადოვანი და ეროტიკული. ესაა პრელუდიაა, რომელსაც ლიბიკიასა და გუჯუს სექსუალური აქტი მოსდევს. მზე აქ ნაყოფიერების სიმბოლოა, მზის სინტაქსური კავშირები, მისი სემანტიკა, საგანგებოდ შერჩეული სიტყვები, ასოციაციური ბმები, კონოტაციური მნიშვნელობების გაძლიერება მიიზიდავს ვნების, სითბოს, სიმხურვალის ასოციაციურ მნიშვნელობებს. მზე დისკოა, თვალი, რომელიც მწიფობას უკავშირდება. სიმწიფისა და ნაყოფიერების სიმბოლოა გველიც, რომელიც რომანის ამ ეპიზოდში, ფაქტობრივად, ხსნის ბონდოს ხასიათს: მას ეშინია ნაყოფიერების სიმბოლოსი- გველ უჩა-ღართამის, რითაც ქვეცნობიერად ამჟღავნებს სექსუალობისადმი, სასიცოცხლო ძალებისადმი შიშს.

მოახლე ბონდოს ბავშვობისდროინდელი ეროტიკული მოგონების ანაბეჭდია, ქალი, რომელმაც მასში კაცი ვერ გააღვიძა; გარეგნულად მახინჯი და ჭუჭყიანი, ბინძური სექსის სიმბოლოა. ბონდოსთვის სექსი არა სასიცოცხლო ენერჯის, არამედ სიბინძურის სიმბოლოა.

2.3.3. ხათუნა

„ფსიქოანალიზი რაღაც აზრით, არქეოლოგიაა, ბავშვობის არქეოლოგია“- აღნიშნავდა მერაბ მამარდაშვილი (მამარდაშვილი 1998:37). ფსიქოანალიზის საგანი სწორედ ბავშვობის, ანდა მოზრდილი ადამიანის წარსულის ანალიზია. „ბონდოს უყვარდა ბავშვობისას ერთი ქალი“ (შენგელაია 1968:60)- ხათუნა, „მაყვალისით შავი და მოგრძო თვალები ჰქონდა ხათუნას და, რატომღაც, ღვთისმშობლის ხატი მოაგონდა, დედის ოთახში რომ ეკიდა... მის გულში დაიბადა უცნაური სურვილი ხათუნას მფარველობისა“ (შენგელაია 1968:74). ღვთისმშობელი იუნგისეული დედის არქეტიპის უმნიშვნელოვანესი

ასპექტია, ხათუნა კი ღვთისმშობლის ხატის ასოციაციით უკავშირდება დედის ხატს. დედის არქეტიპის ერთ-ერთ ტიპურ გავლენად იუნგი დონ-ჟუანობას, მამაკაცის მიერ ნებისმიერ ქალში გაუცნობიერებლად, დედის ძიებას მიიჩნევდა. ბონდო ხათუნაში დედას ეძებს, ამის დასტურია ეპიზოდი, როცა ხილვაში კანტის „წმინდა გონების კრიტიკიდან“ უზარმაზარი გომბეშო გადმოხტება, რომელიც იშთარიცაა, დოდო ბაყაყიც, ლიზიკიაც და ხათუნაც. ყველა ეს სახე კი საბოლოოდ, ხათუნაში იკვრება, ხოლო ხათუნა დედას აგონებს: „ხათუნა... ეალერსება მის თმებს და ამ ალერსმა, რატომღაც დედის ალერსი მოაგონა“ (შენგელაია 1968:119). რთული ასოციაციური ბმებით, მიწის მოციქული გომბეშო დედის ასოციაციამდე მიდის, გაბნეული ხატი ბონდოს მზანებებში სუფთავდება, იწმინდება და შეყვარებულის გავლით, დედის სახედ ტრანსფორმირდება- აღდგება.

ხათუნა დევებისა და გველეშაპების პატარა ბატონში მფარველობის მამაკაცურ სურვილს იწვევს, რადგან „ის ქალი იყო, სუსტი“; ხათუნასთან გრძნობს „უცნაურ სიამეს“ და მასვე უცქერს „ბედნიერი თვალებით“; ხათუნასთან იხსნება იგი, როგორც ჭყონდიდელთა შთამომავალი და რაინდი, მას უყვება დედისეულ ზღაპრებს მინანქრის სასახლეზე, ბროლის კოშკში გამომწყვდეულ მზეთუნახავზე, ცხრათავიანი დევები და გველეშაპები რომ სდარაჯობენ, მათი ბატონი კი ბონდოა, რომელსაც ხალი აქვს მკლავზე- ქართულ მითოსში გავრცელებული „ნიშანი“, გამორჩეულობის, ღვთივკურთხეულობისა და ვაჟკაცობის სიმბოლო; და ბოლოს, ხათუნაა ქალი, რომელსაც პირველად აკოცა. ხილვებში იგი მზეთუნახავმა ჩაანაცვლა, ხათუნასადმი გრძნობა მზეთუნახავში სუბლიმირდება და პირიქით, დედის ზღაპრებიდან გადმოსული მზეთუნახავი- ქალის იდეალური ხატი, ხათუნაში სხეულდება. ხათუნა დედის ხატის გაგრძელებაა, რომელთანაც ბონდოს ეროტიკული ვნება კი არა, წმინდა სიყვარული აკავშირებს.

ხათუნას სიკვდილს ბონდო ქალაქში იგებს და ეს დედის სიკვდილს მოასწავებს, იგი რომანში ფრაგმენტულად ჩანს, მქრქალი და ყვავილივით ნაზია და სიმბოლურად, ყვავილით იღუპება. ის ქალური პირველსაწყისია, ევაა, რომელსაც „ჩაკლულ სულში“ გრიგოლ რობაქიძე ამომწურავ ტერმინს მოუძებნის- მარადქალური. ქალური პირველსაწყისის მატარებელი ხათუნა ბონდოს მენცვილე ვერ ხდება და ბონდოს

ტრაგიზმის ერთ-ერთი მიზეზი ესეცაა: დედის სითბოც, მარადქალღმერთი და ზღაპრებისა და ლეგენდების სამყაროც მისთვის ერთდროულად, ბავშვობასთან ერთად სრულდება.

2.3.4. მზეთუნახავი

ავადმყოფი ფსიქიკის ნიშნები სანავარდოს ბატონს ბავშვობიდანვე ეტყობა: „პატარა ბონდო ცხოვრობდა ლანდებში... მიმინოსავით მაღალი ცხვირი, მთრთოლავი ნესტოები და ვნებიანი ტუჩები. მისი კაცური, გონიერი და ნაღვლით ამღვრეული შემოხედვა მნახველს ფარულ მორიდებასა და სიფრთხილეს აღუძრავდა.... თანატოლებს არ უყვარდათ იგი, სამაგიეროდ მასაც სძულდა ისინი. დადიოდა მარტო საკუთარ სამყაროში, სადაც ყველაფერი ცოცხალი იყო“ (შენგელაია 1968:14)- ტიპური ინტროვენტი იმთავითვე გარიყულია და მარტოსული.

იუნგი მიიჩნევს, რომ ჩვენი ცნობიერება კონკრეტული სინამდვილისგან განსხვავებულ სურათს ქმნის და ამატებს მას სრულიად სხვა ხატებს, ფერებსა და ტონებს, რომლებიც „ობიექტურად“ სულაც არ არსებობენ, რადგან შემზღვეული ცნობიერების გამო, სამყაროს მთლიანობის ხილვა არ შეგვიძლია: „სამყაროს თითქოს ვინრო ჭუჭრუტანიდან ვაკვირდებით, საიდანაც მისი მხოლოდ პატარა მონაკვეთი ჩანს. დანარჩენი ყველაფერი წყვდიადშია შთანთქმული და ჩვენი აღქმისათვის მიუწვდომელია. არაცნობიერის სამფლობელო თვალუწვდენელია და უწყვეტი, მაშინ როცა ცნობიერის სამეფო მარად ცვალებად, წამიერ წვდომათა შემოფარგლულ ველს წააგავს“ (იუნგი 1995:9-10). ბონდოს არაცნობიერშიც ყოველდღამე უცნაური ამბები ხდება: მზეთუნახავი სტუმრობს: „მთელი ღამე იყო ალერსი მინანქრის სასახლეში... როდესაც პირველი მამალი იყივლებდა, მზეთუნახავი დატოვებდა ბონდოს სარეცელს და ტრფობით დაღლილი, მადლიერი თვალებით აკოცებდა გაცრეცილ ტუჩებში და... გაფრინდებოდა მზეთუნახავი ტახტრევანდით. ალერსით დაქანცულ ბონდოს ჩაანვენდა ნოხი ლოგინში“ (შენგელაია 1968:14-15). ფროიდის ფსიქანალიზმში სქესთა განსხვავება, როგორც ანატომიური რეალობა, თავიდანვე რეგულირებული არ არის. გარკვეულ ასაკში ბავშვი თავად მიდის ამ განსხვავების დადგენამდე, ე.ი. თავდაპირველად, ფსიქიკა იწყებს მუშაობას. ბონდოს ბავშვობაში სქესზე პირველი მინიშნება მოახლე ლიბიკიასთან დაკავშირებული ეპიზოდია, რომელსაც მამის რისხვა მოჰყვა. სწორედ ხსენებული ეპიზოდის შემდეგ ჩნდება მის

ცხოვრებაში ხილვა- სიზმარი მზეთუნახავი, რომელმაც ლიბიკია ჩაანაცვლა, ყოველ ღამე მოდიოდა და ბონდო „თანდათან ხმებოდა“-ო (შენგელაია 1968:75), ამბობს ავტორი.

პეტერბურგში გამგზავრების შემდგომ ბონდოს ცხოვრებაში რეალური ქალი ჩნდება, რომელიც ჯერ სიხარულით ავსებს, შემდგომ კი სამუდამო დაღს ასვამს.

2.3.5. ფრეილინა ტრუბანოვა

პეტერბურგში, უცხო მიწაზე, სადაც ბონდოს სულიც სხეულივით ეყინება, „ერთხელ ჩამოიხედა მის თვალებში სიხარულმა“ (შენგელაია 1968:46). ფრეილინა ტრუბანოვა უცხო მიწის ქალია, რომლის გამოც ჭყონდიდელთა შთამომავალი მშობლიურ მამულებს ჰყიდის, ხოლო ქალის მიერ ნათქვამი საბედისწერო ფრაზა: „თავადო ბონდო, თქვენ ღილი გაკლიათ საყელოზე!“ (შენგელაია 1968:59)- რომანის ტრაგიკულ რეფრენად იქცა, ღილი კი კოდირებულ სიტყვად, რომელიც ბონდოს მამაკაცურ უძლურებას აღნიშნავს. ყველაზე მძლავრად ბონდოს ფსიქიკური პრობლემები ტრუბანოვასთან ურთიერთობაში მჟღავნდება. რომანის ერთ-ერთ ეპიზოდში, ბონდოს ხილვაში ჩნდება აღმოსავლური ზღაპარი, რომელშიც ფრეილინა მას ვაშლს სთავაზობს, ვაშლი ნაყოფიერების, ევასგან ადამის ცდუნების სიმბოლოა: ფრეილინა-ევა მას სექსს სთავაზობს. კვლავ ჯადოსნურად იცვლება სივრცე: „ბონდო ინით შეღებილი წვერებით. კიპარისებში და შადრევნებში დაძირული ბახჩისარაი და ჰარამხანის შავგვრემანი ქალები თრთოდნენ ბეის ონავარ და ვნებიან მკლავებს მოწყურებულნი“ (შენგელაია 1968:59)- აქ ბატონი თავად ბონდოა, იგია მამრი- ინიციატორი, რომელიც პირობებს კარნახობს, გრძნობს, რომ ქალი ალერსს ითხოვს და „როცა ბონდომ სახეზე მისი სუნთქვა იგრძნო: -თავადო ბონდო, თქვენ ღილი გაკლიათ საყელოზე! ბონდო გამოერკვა. ანთებულმა მოსწია საკინძე და შემოხეული საყელო ფერხითთ ესროლა“ (შენგელაია 1968:59-60). ღილი, ამ შემთხვევაში, საზრისის მნიშვნელობას იძენს, მრავალფუნქციური სიმბოლოა, წარმოსახვა და რეალობა, წარსული და მომავალი, ფიზიკური და მეტაფიზიკური რომ უნდა შეკრას, შეაერთოს და მოარიგოს. ბონდო კი თავის გაორებულ, ქაოტურ „მე“-ს ვერ კრავს. ღილი ავლებს ზღვარს ადამიანსა და ველურობას შორის (მანანა კვაჭანტირაძე). ბონდოს ტრაგედია ისაა, რომ გრძნობს გუჯუს, როგორც გადამრჩენის მნიშვნელობას, მაგრამ ვერ ახერხებს მისი გზის მიმდევრობას, რადგან დანარჩენი ღილები- ცივილიზაცია, ევროპული რაციოცენტრიზმი,

განათლება (კანტს კითხულობს!) უშლის ხელს. ტრუბანოვას ღილის ტარების მცირე ისტორია აქვს (მისი წინაპარი ბუხრის მილის მწმენდავი იყო), გუჯუს კი ღილი საერთოდ არ აქვს, ტანსაცმელი არ აცვია და არც კანტის არსებობის შესახებ იცის, სამაგიეროდ, ჯანსაღია და გადარჩება კიდევაც. ბონდოს უკან- პირველყოფილი სიჯანსაღისკენ მიბრუნებაში ხელს სწორედ ღილი, სიმბოლურად კი შემკვრელი, დამაკავშირებელი ფაქტორის არარსებობა უშლის, რომელიც შეაერთებს, მოარიგებს და გაამთლიანებს მასში წარმართობასა და განათლებას.

ბონდოს სქესობრივი უუნარობა მხოლოდ ტრუბანოვას უკავშირდება, M-Ile ΦiΦi-სთან თუ სკოპეც ქალთან კი იგი განაყოფიერების უნარის მქონე მამაკაცია. ეპოქის სულისკვეთებიდან გამომდინარე, ამ შემთხვევაშიც, პასუხი ფროიდთან უნდა ვეძიოთ. „ოქსფორდის ფსიქოლოგიის განმარტებით ლექსიკონში“ ფსიქიკური იმპოტენცია ასეა განმარტებული: 1.ფსიქოგენური იმპოტენცია. 2.ნორმალური ფსიქოლოგიური პროცესების განხორციელების დროებითი უუნარობა (<http://www.psyoffice.ru/6-487-psihičeskaja-impotencija.htm>). ფროიდი ფსიქოგენურ იმპოტენციას სექსუალური ფუნქციის მოშლას უწოდებს, რომელსაც ადამიანის ცნობიერებისთვის მიუწვდომელი ფსიქიკური პროცესების მაპარალიზებელი ქმედება იწვევს. მეტად გავრცელებული ფსიქიკური დაავადების გამომწვევი მიზეზების კვლევისას, მან დაასკვნა, რომ ამ უცნაური სენით მკვეთრად გამოხატული მგრძობელობის მქონე მამაკაცები ავადდებიან. სქესობრივი კონტაქტის მცდელობისას გადატანილი მარცხი მამაკაცზე მძიმე ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს, მას შიშის გრძობა უჩნდება, რაც, სამომავლოდ, მამაკაცური პოტენციის დროებით შეჩერებას იწვევს. ფროიდის შეხედულებით, დაავადების საფუძველი ლიბიდოს განვითარების, სექსუალური ენერჯის შეჩერებაა. ფროიდი მიიჩნევდა, რომ ფსიქოგენური იმპოტენციის ნიშნები თანამედროვე კულტურულ საზოგადოებაში მეტად გავრცელებული სენია: თუკი მამაკაცს ქალის მიმართ პატივისცემა ამოძრავებს, მასთან სექსუალურ ურთიერთობაში თავს შებოჭილად გრძობს. საკუთარ პოტენციას იგი სრულად ავლენს არა მაღალზნობრივ მეუღლესთან, არამედ მეძავთან, ეთიკურად ნაკლებად ფასეულ, საზოგადოებაში, დაბალ სოციალურ საფეხურზე მდგომ ქალთან (<http://elkniga.ru/static/booksample/00/20/19/00201904.bin.dir/00201904.pdf>). ფსიქოგენური

იმპოტენციის ფროიდისეული აღწერა სრულ თანხვედრაშია ბონდო-ტრუბანოვას, ბონდო-M-Ile ΦiΦi-ს, ბონდო-სკოპეცი ქალის ურთიერთობების მოდელეებთან. ბონდო ვერ ახერხებს ურთიერთობას ქალთან, რომელსაც ტოლად და სწორად მიიჩნევს (ტრუბანოვა), საკუთარ მამაკაცურ ენერგიას კი ბოლომდე იმ ქალებთან ავლენს, რომლებიც სოციალურად მასზე გაცილებით დაბლა დგანან (M-Ile ΦiΦi, სკოპეცი ქალი); ხოლო როცა სკოპეცი ქალი „თამაშის წესებს“ არღვევს- ფეხმძიმდება და სიყვარულს ითხოვს, უმონყალოდ ამცირებს, რითაც თვითმკვლელობამდე მიჰყავს იგი.

ყურადღების მიღმა ვერაფრით დარჩება ის ფსიქიკური ფონიკ, რომელსაც საგვარეულო სენი, ეპილეფსია ქმნის და რამაც ბონდო ჭილაძე სუიციდამდეც კი მიიყვანა. შემლილობის, ფსიქიკური პათოლოგიების, შიზოფრენიის, სხვადასხვა პარანოიების თემა მოდერნისტთა შემოქმედებისთვის მეტად ორგანული და მახლობელი იყო, მით უფრო ფროიდისა და იუნგის კვლევების ფონზე, რასაც წმინდა სამეცნიერო მნიშვნელობის გარდა, ერთგვარი მოღურობის, ეპოქის სტილის ელფერიც დაჰკრავდა. ასე იყო ქართულ ლიტერატურაშიც (კლასიკურ მაგალითად მ. ჯავახიშვილის „კურდღელი“ იქცა). ბონდოს ხილვები, ჰალუცინაციები, სიზმრები, მომენტალური „გასვლა“ რეალური სამყაროდან, თავის ტკივილი, გულყრა, ჟრუანტელი ხერხემალში და შეგრძნება- „ტვინი შემიჭამა“- მისი დაავადების კლინიკით აიხსნება. ეპილეფსიის საერთაშორისო კლასიფიკაციისა და მისი მკურნალობის ძირითადი მიმართულებები განსაზღვრავს ეპილეფსიის კონკრეტულ შემთხვევებსა და მათ კლინიკას, რომელსაც, ვფიქრობთ, კონტექსტუალურად ზუსტად შეეფერება ბონდოს დაავადების სიმპტომატიკა (http://www.ilae.org/Visitors/Centre/ctf/documents/ClassificationReport_2010_000.pdf).

ეპილეფსიის ერთ-ერთი შეტევა, რომელიც ყველაზე ხელშესახებად გვაჩვენებს პერსონაჟის ფსიქიკურ მდგომარეობას, ბონდო ჭილაძეს მაღალი წრის მიღებაზე ემართება. დემნა შენგელაია ექსპრესიონისტულ სურათს ქმნის: სივრცეები იცვლება, საგნები მოძრაობას იწყებენ, ბონდო სივრცეში თავისუფლად გადაადგილდება: „თვალთ დაუბნელდა და უეცრად იგრძნო, რომ ფეხით შუა დარბაზში გადმოშვებულ კანკელზე ეკიდა, სტეარინის წვეთები ეცემა თბილად და ყველაფერს უკუღმა უცქერის... ბონდომ ტკივილი იგრძნო შიგნით. ვერ აიტანა. დაავლო ხელი უზარმაზარ დივანს, ასწია ზევით და

ისროლა იქ, სადაც მუცელგაბერილი გრაფინები გორავდნენ თეთრ კრინოლინებში... არაფერს ხედავს. სულში ისევ სტკივა რაღაც და სწოვს“ (შენგელაია 1968:111-112). შედარებისთვის: როცა ყარამანს მამის ხმა ესმის, „თითქოს ქვეყანას ფეხით დაკიდებული უცქერის, ყველაფერი უკულმაა“ (შენგელაია 1968:36). ასოციაციათა სივრცე კვლავ იცვლება: ბონდო ვერსალის სასახლის ბაღში თეთრპარიკიანი მარკიზია (პიროვნული „მე“-ს გაორება) და მარიონეტულ კრინოლინს (ტრუბანოვას ხატი: „ის ისე ლამაზი იყო და ცარიელი“) სიყვარულს ეფიცება: „ცა ვატტოს მარაოებივით არის გადაღედილი და გადახსნილი..... მარაოები ირწვეიან, მარაოები ირწვეიან და მარაოების იქით მოჩანს მზეთუნახავის ნუშივით მოგრძო, ტკბილი თვალები“ (შენგელაია 1968:112); ამ შემთხვევაშიც, ფრეილინას მარიონეტული ხატის საპირწონედ, ბონდო ეპილეფსიურ ხილვებში მზეთუნახავს ხედავს. ამგვარ ქრონოტოპულ ორმაგობაში „ერთმანეთშია განფენილი ემპირიული და არაემპირიული დრო-სივრცე და ამდენად, გვაქვს „ნახტომები“ და გადასვლები ურთიერთსაპირისპირო დროით და სივრცით მონაცემებს შორის“ (ბრევაძე 2013:70).

ფრეილინაში ეპილეპტიკი ბონდო **სიბნელის** განცდას ბადებს: „საქართველოდან მზის მაგიერ **სიბნელე** მოუტანა“ (შენგელაია 1968:110). ტრუბანოვასთან ასოცირდება განსაზღვრება „**თეთრი**“, ბონდო ჭილაძესთან კი „**ბნელი**“. ფრეილინას უყვარდა ყველაფერი ნათელი: „ცხოვრობდა თეთრგრანიტიან პეტერბურგში, თეთრი მარმარილოს სვეტებიან სასახლეში... უყვარდა... თეთრი კედლები... და ლაპარაკი იმაზე, რაც ყველასათვის ნათელი იყო და ნაცნობი“ (შენგელაია 1968:108-109). ტრუბანოვას ინტელექტი სპირიტულ სენსებს, მასონებსა და ოპერის მომღერლებზე ჭორაობას ვერ სცდება. საქართველო მის წარმოდგენაში, მზიურია და ბონდოსგანაც **მზის**- სიმხურვალის, **სინათლის**, სოლარული ენერჯის მოლოდინი აქვს, სანაცვლოდ კი იღებს **სიბნელეს**. შინ დაბრუნებული ბონდო მამის აღქმაშიც ანალოგიურ ასოციაციას აღძრავს: „ბონდომ რაღაც **ბნელი** მოიტანა. მას რაღაც **საშინელი** მოჰყვა“ (შენგელაია 1968:45). თავად ბონდოც ნათლისა და ბნელის კონტრასტის მეშვეობით გამოხატავს საკუთარ განცდას: „ყორანივით **ბნელი** ღამეა... შორს, წრომი იძახის **ბნელად**... **თეთრად** ანათებს **თეთრი** მერანი... **დაბნელდა** სულში. საშველი არაა ამ **სიბნელეში**. სადაც მივიდა, ყველგან **სიბნელე**

დახვდა... დანვა საეჭვო წიგნები... ეს წიგნები მოიტანა მან **სიბნელიდან... წინ ბნელა. ბნელოდა** უკანაც, პეტერბურგში“ (შენგელაია 1968:107-108). ბნელისა და ნათლის, თეთრისა და შავის ოპოზიციური მოდელები ლიტერატურაში პოპულარულია და სათავეს მითოსში იღებს. თეთრი აბსოლუტური სინათლის ფერია და უმანკობასთან, ღვთიურობასთან ასოცირდება, შავი მისტიკური ფერია, წუთისოფლიდან განდგომის, მწუხარების, გლოვისა და სიკვდილის სიმბოლო. ძველი ჩინური კოსმოლოგიური წარმოდგენების მიხედვით, სამყაროში ნათელი (იანი) და ბნელი (ინი) საწყისების მოქმედება-მონაცვლეობის ფაზები დამოკიდებულია ინის (ქალური) და იანის (მამაკაცური) მორიგეობაზე და „ეს მორიგეობა განსაზღვრავს სიკვდილ-სიცოცხლის, დღე-ღამის, ზამთარ-ზაფხულის მონაცვლეობას“ (თავდგირიძე 2011:96). ვასილ ბარნოვის თქმით, ქართველები მუდამ ნათლის თაყვანისმცემლები ვიყავით: „ჩვენ წინაპართა რწმენით, ნათელი ღმერთი კეთილი ებრძოდა ბნელ ღმერთს ბოროტს... ბევრჯერ ბნელი ბოროტი გაიმარჯვებს კეთილზე. ეს გამარჯვება მაინც უსამიერია: ბოლოს ნათელი განდევნის ბნელს, კეთილი სძლევს ბოროტს“ (ბარნოვი 1964:245-246). შავი და თეთრი ფერები, წითელთან ერთად, დომინირებს ქართულ შელოცვებსა და ზღაპრებშიც, ეს სამსკნელოვანი სამყაროს ძირითადი ფერებია. თუკი „სანავარდოს“ აპოკალიფსურ ფონს გავითვალისწინებთ, შესაძლოა, თეთრი ფერის სიმბოლო რომანში სამყაროს საიდუმლო აღსასრულის მომასწავებელიც იყოს- მანანა კვაჭანტირაძეს ესსეში „პრიტჩა თეთრ ვეშაპზე“ დევიდ ლორენსის ციტატა მოჰყავს: „ვინ უწყის, როგორი დადგება აღსასრული? მეღვილი კვლავ ეძიებს „სითეთრის“ ბუნებას, მას დიდი აბსტრაქცია აჯადოებს, აბსტრაქცია, რომელშიც ჩვენი ბოლო და აღსასრული დევს... **თეთრი თუ შავი? ჩვენი თეთრი, აბსტრაქტული აღსასრული.** -ბედისწერა! ბედისწერა! აღსასრული, მაგრამ რისი? **ჩვენი თეთრი დღის აღსასრული.** ჩვენ განწირულები ვართ, ვიღუპებით. კარგია თუ არა, ჩემი დღე განკითხულია და მეც განკითხული ვარ მასთან ერთად. არსებობს რაღაც, ჩემზე დიადი, რომელმაც განაჩენი გამომიტანა. ამიტომ ჩემს ბედისწერას ისე ვიღებ, როგორც ნიშანს ჩემზე გაცილებით დიადი ძალის“ (კვაჭანტირაძე 2001: 12).

ბნელისა და ნათლის მისტერია „ბიბლიაში“ იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. „შესაქმის“ პირველ დღეს ღმერთმა ერთმანეთისგან განწვალა ნათელი და ბნელი. ბნელი

ბოროტების სიმბოლოა, ნათელი ქრისტე-მაცხოვარის წინასწარმოსწავება. „სახარებაში“ უფალი საკუთარ თავს სოფლის ნათელს უწოდებს, ასე რომ, შავი-თეთრის, ნათელი-ბნელის დაპირისპირება სამყაროსავით ძველია, თუმცა, მწერალი „სანავარდოში“ ბნელსა და ნათელს, ანდა შავსა და თეთრს კი არ აპირისპირებს, არამედ ორივე ოპოზიციური წყვილიდან თითო კომპონენტს იღებს და აწყვილებს, ასე მიიღება **ბნელისა და თეთრის კონტრასტი**. ამგვარი ახალი წყვილის შექმნა უდავოდ, განსხვავებულ მიზანს ისახავს. ბნელი ქაოსის ფერია და სწორედ ამით ასოცირდება იგი ბონდოსთან: მის ეპილეფსიით შეჭმულ ტვინსა და დაბინდულ ცნობიერებაშიც ბნელა, ქაოსია, რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, მისი Ego Super-Ego-სგან ვერ კონტროლდება და ზედაპირზე Idi-ს ბნელი და ქაოტური სამყარო ამოდის. ამიტომ იწვევს იგი მამაშიც და საყვარელ ქალშიც სიბნელისა და იდუმალების განცდას. ფრეილინა კი ნათელი კი არა, თეთრიაო, ამბობს ავტორი.

რატომ **თეთრი** და არა **ნათელი**? ნათელი, თავისი კონოტაციით, გაცილებით ღრმა, სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელი ცნებაა, ვიდრე თეთრი. **თეთრი** ფრეილინასთან კონტექსტში მარტივის მნიშვნელობით იხმარება, ამიტომ აღიქვამს ბონდო მას მარიონეტულ კრინოლინად. ტრუბანოვა **თეთრი-მარტივი** და **ცარიელი** ქალია და არა **თეთრი-სინწინდისა** და **ამაღლებულობის** სიმბოლო. ბონდოს ფრეილინას მიმართ კასტრაციის შიში ამოძრავებს (ლილის სიმბოლიკა). ამ შემთხვევაში, თეთრი-ბნელის სიმბოლიკა ტრადიციული მოდელიდან გადის და განსხვავებულ უღერადობას იძენს. ბონდოს სიბნელე ამ მოდელში მისი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის, დარღვეული ცნობიერებისა და გახლეჩილი „მე“-ს ნიშანია, რასაც მარტივი, ცარიელი ფრეილინა ინტუიტურად გრძნობს და ეს აშინებს.

სიბნელისა და სინათლის კონტექსტში ხედავს ავტორი ბონდო ჭილაძისა და ფრეილინა ტრუბანოვას გენეალოგიასაც: „ბონდოს გენიალოგია იკარგებოდა საუკუნეთა სიღრმეებში. კნიაჟნას საგვარეულო შტო ნათელი იყო. მისი წინაპარი იყო „ტრუბაჩისტი“ (ამას... მალავდა, და ალბათ, იმიტომ სძულდა ყველაფერი **ბნელი**) და, როცა ის ბუხარს წმენდდა სასახლეში, რატომღაც მოეწონა იმპერატრიცა ეკატერინეს და უბოძეს თავადის ხარისხი“ (შენგელაია 1968:110)- ეს მხატვრული გამონაგონი არ გახლავთ: ცნობილი რუსი მეცნიერი, მწერალი და ლექსიკოგრაფი ვლადიმირ დალი, „ცოცხალი ცხოველმყოფელი

ველიკორუსული ენის განმარტებით ლექსიკონში“, ტრუბანოვთა გვარზე წერს, რომ მეტსახელი „ტრუბან“, სავარაუდოდ, პროფესიულ დასახელებათა რიგს განეკუთვნება და გვარის დამფუძნებლის პროფესიულ საქმიანობაზე მიუთითებს. ის, შესაძლოა, ყოფილიყო საკვამურის დამამზადებელი, საკვამურის მწმენდავი, ხომალდის მშენებელი ან მეზღვაური და დროთა განმავლობაში მან გვარი ტრუბანოვი მიიღო“ (Словарь 1909: 849-850). ვახუშტი ბატონიშვილი შრომაში „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“ იძლევა მონაცემებს უძველესი ქართული წარჩინებული გვარების შესახებ, სადაც ასეთი ცნობაა: „ხოლო იმერეთს... კუალად ვაკესა შინა ჭილაძე“ (ბაგრატიონი: 1973:36). ბონდოს ძარღვებში ძველი და ისტორიული მესხიერების მატარებელი სისხლია, ტრუბანოვა საეჭვოდ დანინაურებულ ნუვორიშთა შთამომავალია. მათ მენტალური შეუთავსებლობა აქვთ და ამიტომაც შეუძლებელი „ქორწინება“ მათ შორის. ამიტომაც მიყვება ფრეილინა ცოლად გრაფ დე-გრიფენს, რომელიც ტრიესტერის ტიპიერ სახეს წარმოადგენს. სავარაუდოდ, ეს დეტალი სიმბოლურ მნიშვნელობათა ამ რიგის უფრო ღრმა და ფართო, რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობათა მნიშვნელობასაც უნდა მოიცავდეს.

მწერალი კიდევ ერთ მინიშნებას იძლევა: ბონდოს კნიაჟნამ შესჩივლა: „ვილაც თეთრი მხედარი მოდის ჩემთან ყოველდამე და მაშინებს!.. ასე ეშინოდა კნიაჟნას ყველაფერი **ბნელის**, თუმცა მას ვილაც თეთრი მხედარიც აწუხებდა **ბნელ** ლამეებში“ (შენგელაია 1968:109). რომანის აპოკალიფსური ფონის მიუხედავად, თეთრი მხედარი არ უნდა იყოს აპოკალიფსის თეთრი მხედარი, ვფიქრობთ, ეს ქართული ეროვნული ღვთაების, თეთრი გიორგის სახეა, წმინდა გიორგის წინასახე. ამ მოსაზრებას გვიმტკიცებს რომანის კიდევ ერთი ეპიზოდი, სადაც ბონდოს წარმოსახვაში წმინდა გიორგის თეთრი მერანია აქცენტირებული: „წმ. გიორგი აფრენილა ხატის კანდელზე და **თეთრად** ანათებს **თეთრი** მერანი“ (შენგელაია 1968:107). წმინდა გიორგი, ივ. ჯავახიშვილის თქმით, საქართველოში ღმერთთანაა იდენტიფიცირებული, ხოლო მისი კულტი უპრეცედენტო მოვლენაა. ამდენად, ყველაფერი **თეთრის** მოყვარე ფრეილინასგან **თეთრი მხედრისადმი** შიში **თეთრი გიორგისადმი** (შესაბამისად- **წმინდა გიორგისადმი**, ყველაზე „ქართული“ წმინდანისადმი) ქვეცნობიერ შიშს უნდა მოასწავებდეს. თეთრი მხედარი, ფრეილინას სიზმრებში, ბონდოს სიმბოლოსაც წარმოადგენს და იგი ისევე ლუპავს ბონდოს (მასში

კასტრაციის შიშს აღძრავს), როგორც რომანის მითოსურ პლანში დოდო ბაყაყი ახრჩობს ჭაობში **თეთრ მხედარს** (რომანის პირველ რედაქციაში ღელის პირას მიმავალ ბონდოს წმინდა გომბეშო ხვდება, რომელსაც თავი ბაყაყისა აქვს, ტანი კი კრინოლინიანი- ეს ფრეილინას სიმბოლოა).

სიმბოლურია, რომ ღემნა შენგელაია რომანში მხოლოდ სამ ქალს არ არქმევს სახელს, ესაა ფრეილინა ტრუბანოვა, M-Ile ΦiΦi და სკოპეცი ქალი. მისთვის ეს ქალები სხვა მინას განასახიერებენ, რომლებიც ვერ შეითავსებენ, ვერ იგუებენ ქართულ თესლს (ამგვარი რასობრივი თეორიები უფრო მძლავრად გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში გამოიკვეთა). „სანავარდოში“ არის ეპიზოდი, რომელიც რამდენჯერმე მეორდება: ტრუბანოვა ბონდოს ტოვებს და გარბის, „კრინოლინის საპნის ქაფივით აშლილ ამივში გამოჩნდა მისი ლამაზი და მაგარი ფეხები“ (შენგელაია 1968:60). ავტორი ფრეილინას მაგარ ფეხებს ხათუნას პატარა და ქალურ ფეხებს აღარებს: „ხათუნას პატარა ფეხები ჰქონდა და წვივები გარედან ქალური სილბილით მოქნილი“ (შენგელაია 1968:76). ეს გადაძახილია სწორედ, „ახალ, წვივმაგარ“ ხალხთან- ბოლშევიკებთან, ახალ რუსეთთან, რომლის სიმბოლოც რომანში სხვადასხვა ხატივ ვლინდება. ესაა აგრესიული, ძლიერი და ველური ახალი ჯიში, რომელიც ძველ, დაღლილ სისხლს- ძველ საქართველოს და მის ფასეულობებს უპირისპირდება. სწორედ, ამიტომ იღუპება ხათუნა, ამიტომ მიჰვება ტრუბანოვა მასსავით ცრუ-გრაფს ცოლად, ამიტომ ეძიებს გრიგოლ რობაქიძე ახალ ეროვნულ გამოწვევებზე პასუხებს აღმოსავლეთში. ეს კულტურული, გნებავთ მენტალური დაპირისპირება და შეუთავსებლობაა. რუსი ქალის მაგარი ფეხები „სანავარდოდან“ ორი წლის შემდეგ შექმნილ „გველის პერანგშიც“ იკითხება, ოლგა ბალაშოვას: „გრძელნი ფლორენციულნი ფეხნი თეთრი ნაკადულის ორ მაგარ ტევრად ჩამოხეთქილნი... ქალი ახალი რასის ქალწულია“ (რობაქიძე 2012ა:240). რუსი ქალის ველურ, სექსუალურ ენერჯიაში გრ. რობაქიძისთვის, ალბათ, ახალი რასის ველური წინსვლის საიდუმლოც იდო- ვასილი კამენსკისადმი მიძღვნილ მის ლექსში ასეთი სტრიქონებია: „და ვოლგა, ვოლგა დაუნდობელი-/ გადაღეშილი ვნების ტბორებით:/ შიგ ქერა ქალი მუდამ მდომელი:/ მკერდებს რომ იზელს მრუში ზმორებით“ (რობაქიძე 2012ბ: 67). ახალი რასის ქალებისგან განსხვავებით, ქართველი ქალი- მატასი ნაზია და წმინდა ნინოს ჰგავს.

„გველის პერანგში“ ბოლშევიკური რუსეთის სიმბოლო სკვითებია, ანალოგიურ ფუნქციას „სანავარდოში“ კიმერიელთა ტომი ასრულებს. ამგვარი სიმბოლიკით ქმნიან ქართველი მწერლები ველური მოძალადის სახეს. გრიგოლ რობაქიძე ქალი- მიწის მოდელში აქცევს მატასის სახეს და ამით უსვამს ხაზს ქართველი ქალის სიმბოლოურ ხატს: „მოდის ქართული მიწა: მისი მკერდით- მისი ხნულებით- მისი ძუძუებით- მისი ჯეჯილებით. სუნთქვა მიწის მაგარია“ (რობაქიძე 2012ა:440). „სანავარდოში“ ქალი კონკრეტული პერსონაჟისაა და იმავდროულად, სახე-სიმბოლოც. ქალი-ქვეყანაა, მიწაა. აქედან გამომდინარე, სხვა ქალი-სხვა ქვეყანა და სხვა მიწაა, შეუთავსებელი კულტურაა, ხოლო განსხვავებულ კულტურებს შორის კავშირი წარუმატებელია (ეს თემა დემნა შენგელაიამ მოგვიანებით „გურამ ბარამანდიაში“ დაამუშავა).

2.3.6. M-lle ΦiΦi

ტრუბანოვასთან გადატანილი მარცხის შემდეგ ბონდო მეძავთან გარბის: ჩაჯდა კარეტაში და.. წავიდა **სიბნელეში**. საეჭვო რესტორანში მონახა მან მეზღვაურის ხასა M-Lle ΦiΦi, მოუყვა როგორ მოსწყინდა სიცოცხლე, როგორ დაკარგა სიხარული და მიეძინა მის თეთრ მკერდქვეშ“ (შენგელაია 1968:112). ბონდო სექსუალურად უძლურია მაღალი საზოგადოების ქალთან, თუმცა, ახერხებს ურთიერთობას მეძავთან- ბინძური სექსის სიმბოლოსთან, სოციალურად მასზე დაბლა მდგომ ქალთან, რითაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ფროიდისეული ფსიქოგენური იმპოტენციის დიაგნოზს.

მეძავი უცხო მიწის სიმბოლოა, რომელიც მიწისგან შორს მყოფ და აკვატურ სიმბოლოსთან, ზღვასთან ასოცირებულ ადამიანებს- მეზღვაურებს უკლავს მიწის სურვილს: „ახლა ალბათ მარტო სძინავს სიცვიებში M-LLe ΦiΦi-ს და ძიგძიგებს ლოგინში, ანდა მოგზაურებს უკლავს მიწის სურვილს (შენგელაია 1968:61). მეზღვაურები მეძავთან ერთდროულად ქალის სურვილსაც იკლავენ და მიწისაც, ანუ ქალსა და მიწას-მამულს შორის აქაც იგივეობის ნიშანია.

პეტერბურგიდან ბონდოს შინ დაბრუნება მეძავისგან გაქცევაცაა: „M-LLe ΦiΦi... მეტად მხურვალე იყო და **გაუმადლარი**. ვერ გაუძლო და გამოიქცა დედასთან“ (შენგელაია 1968:46). დედა- მამულია, სადაც სხვა მიწიდან გარბის, იმის მიუხედავად, რომ

ფრეილინასთან სექსუალური მარცხის შემდეგ, საკუთარი თავის, როგორც მამაკაცის, რეაბილიტაცია მოახდინა.

2.3.7. სკოპეცი ქალი

ერთადერთი ქალი, რომელთანაც ბონდო მამრის სიამაყეს გრძნობს, სკოპეცების სექტის წევრი ქალია. რომანში სკოპეცების- საჭურისების თემას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია: „სკაპეცების შეხებაზე საჭურისდება ყველაფერი. დაბერნდა სანავარდო.... დასუნსულებენ კაცობადაკარგულნი. არც ენა ესმის მათი სანავარდოს, არც რწმენა. მათი ქადაგება გამხმარ ნაყოფებივით ცვივა“ (შენგელაია 1968:81). რწმენაშერყეული ბონდო სკოპეცებთან მიდის და ისინი საკუთარ ქრისტედ აცხადებენ მას, ეს ეპილეფსიის მორიგი შეტევის ფონზე ხდება: „ბუზები მის თავში ირევიან. მაცხოვარი ბონდო. ფეხებზე კოცნა და მისი ნაბანის ნაკურთხ წყლად აღიარება... ვნება ყელში აწვება და როცა გამოერკვა, სკაპეცის ქალთან იწვა. სკაპეცები ფუსფუსებდნენ და დამფრთხალი თვალებით უცქეროდნენ ქრისტე მაცხოვარს“ (შენგელაია 1968:85). ეს ეპიზოდიც „სახარებისეულ“ პასაჟთან ინტერტექსტუალური გადაძახილი და მისი პროფანაციაა: მაცხოვარს მორწმუნე ქალები უკოცნიდნენ ფეხებს, ეპილეფსიის შეტევიან ბონდოს კი სექტანტი ქალები.

დემნა შენგელაია რამდენჯერმე აბრუნებს ბონდოს სკოპეცი ქალის ისტორიასთან, მას სტანჯავს იმის შეგრძნება, რომ „სკაპეცის ქალმა იკმარა მისი ვნება, კნიაჟნა ტრუბანოვამ გულში ხელი ჰკრა“ (შენგელაია 1968:102). ბონდო საკუთარ თავს, ქვეცნობიერად, საჭურის სკოპეცებს უთანაბრებს და სექსუალურად ჯანსაღ გუჯუს ამიტომაც ეთაყვანება, თუმცა, ფრეილინასთან განყვეტილ ურთიერთობას მხოლოდ სექსუალური შეუთავსებლობა არ უდევს საფუძვლად (ღილი ამის სიმბოლოა), რაც ტრუბანოვას სიმბოლურ პლანში გააზრების საშუალებას იძლევა: ტრუბანოვა სასიცოცხლო ენერჯის (მათ შორის, სექსუალურისაც) მატარებელია, სკვითებისა და კიმერიელების ველური ტომების შთამომავალია, მაშინ, როცა ბონდოს სისხლი დალორწილია პლაზმოდებით, მას სასიცოცხლო ენერჯია აკლია.

სკოპეცების შემოსვლა სანავარდოში ტოპოსის დაბერნებისა და განადგურების პერსპექტივას უკავშირდება. დემნა შენგელაია აქ ისტორიულ ფაქტს ასახავს: რუსი სასულიერო მწერალი სერგეი ბულგაკოვი ნაშრომში „მართლმადიდებლობა:

განხეთქილებები, ერესი, სექტები, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან ქრისტიანობასა და მართლმადიდებლურ სწავლებას“ აღწერს იმ უდიდეს საფრთხეებს, სკოპცების ტოტალიტარული სექტა რუსულ საზოგადოებასა და რუსეთის სახელმწიფოს რომ უქადდა. 1772 წელს დაარსებული სექტის დამფუძნებელი კონდრატი სელივანოვი, აქტიურ თანამოაზრე აღ. შილოვთან ერთად (ამ სახელებს დემნა შენგელაია „სანავარდოშიც“ ახსენებს), ქადაგებდა დასაჭურისებას, როგორც ხორციელ ვნებათაგან გათავისუფლების საუკეთესო საშუალებას (Оскопление- დასაჭურისება, დაკოდვა). დასაჭურისება მამაკაცებში საკვერცხეების, სასქესო ორგანოს, ქალებში კი ძუძუს კერტების მოკვეთას გულისხმობდა. საკუთარ თავს ისინი ამაყად უწოდებდნენ „თეთრ მტრედებს“, რითაც განასხვავებდნენ სკოპცებს- ხლისტებისგან, „ნაცრისფერი მტრედებისგან“, „გათეთრება“ კი მათ უარგონზე დასაჭურისებას ნიშნავდა. 1775 წლისთვის მათ ორიოლში, სოსნოვკას, ტამბოვსა და ტულაში 60 ადამიანის, მათ შორის, ბავშვების საჭურისებად მოქცევა შეძლეს. სოსნოვკაში ჩამოაყალიბეს სკოპცების პირველი „ხომალდი“ (სკოპცთა თემებს ხომალდები ერქვათ). თითოეულ ხომალდს მართავდა მარჩენალი, რომელიც უსაზღვრო ძალაუფლებით სარგებლობდა. სკოპცების სექტა ფაქტობრივად, სიცოცხლის წინააღმდეგ მიმართული, ტოტალიტარული გაერთიანება იყო და რუსეთის ხელისუფლებამაც საპასუხო ზომები მიიღო: „სელივანოვი და შილოვი მოძებნეს და გადაასახლეს, პირველი მათგანი ციმბირში, მეორე კი რიგაში, საიდანაც სკოპცების სექტაში ჯარისკაცთა ჩათრევის გამო... შლისებურგის ციხესიმაგრეში გადაიყვანეს“ (Булгаков 1994:168). ამის მიუხედავად, სკოპცები რუსეთის სხვა გუბერნიებს, შემდეგ კი მოსკოვსა და პეტერბურგს მოედვნენ, ხოლო სელივანოვმა თავი „მეფე პეტრე მესამედ“ გამოაცხადა. სელივანოვმა უსიტყვო მორჩილებაზე დამყარებული მძლავრი, ცენტრალიზებული ორგანიზაცია ჩამოაყალიბა, არისტოკრატის დაინტერესება შეძლო და დედაქალაქშიც შექმნა მისტიკური ჯგუფი, რომლის შეკრებებსაც განათლების მაშინდელი მინისტრი გოლიცინი, ერთხელ კი, იმპერატორი ალექსანდრე I დაესწრო. თავად სელივანოვი პეტერბურგელი ვაჭარი-სკოპცების მდიდრულ სახლებში ცხოვრობდა, სადაც პოლიცია ვერ აღწევდა. (Мельников-Печерский 1963: 253-376) ალექსანდრე I-ის მმართველობის დასასრულს, პეტერბურგის სამხედრო გარნიზონსა და გვარდიაში ეპიდემიასავით გავრცელებულმა დასაჭურისების

ტენდენციამ აიძულა ხელისუფლება, შეეცვალა დამოკიდებულება დიდგვაროვანთა სექტანტობით გატაცების მიმართ და მიეღო გადაწყვეტილება სკოპცების ციმბირსა და საქართველოში, სამხედრო სამსახურისთვის გადასახლების თაობაზე. ნიკოლოზ I-ის მმართველობის პერიოდში ეს ზომები კიდევ უფრო გამკაცრებულა (Бонч-Бруевич 1908:296). 1820 წელს მეფის რუსეთმა 25.000 კაზაკი გადმოასახლა საქართველოში. 1825 წელს, მდინარე რიონის მახლობლად, სოფელ მარანში (სანავარდოს მახლობლად!) რუსი სექტანტების მორიგი დესანტი, 300-მდე სკოპეცი გადმოსხეს, მეორე ანალოგიური ჯგუფი კი სოფელ კოდორში ჩაასახლეს. 1830 წელს, ნიკოლოზ I-ის ბრძანებით, ყველა „რასკოლნიკი“ (ერეტიკოსი), რომელიც მართლმადიდებლობას უპირისპირდებოდა (დუხობორები, მალაკნები, სუბოტნიკები), კავკასიის კორპუსში სამხედრო ჯარისკაცებად გაამწესეს. ამავე გადაწყვეტილების საფუძველზე, 1830-1840 წლებში, ათობით ათასი ადამიანი ტამბოვიდან, ორენბურგიდან, ვორონეჟიდან, სარატოვიდან, სამარიდან, ასტრახანიდან, ჩრდილო კავკასიიდან და ღონის რეგიონებიდან საქართველოში გადმოასახლეს. მათი ბედი გაიზიარეს 1860-70-იან წლებში რუსეთში განსაკუთრებით საშიშ სექტად მიჩნეულმა შტუნდისტებმა და ბაპტისტებმაც (Капанაძე 2000: 184-193).

სკოპცების ტოტალიტარული სექტა სარწმუნოებრივი გახრწნის ალბათობასთან ერთად, დემოგრაფიული პრობლემის წინაშე მდგარი საქართველოსთვის განსაკუთრებულად საშიში იყო. ხოლო მათი სამხედრო სამსახურში გამწესებით რუსეთი უძველეს ქრისტიანულ სახელმწიფოს იდეოლოგიურადაც ხრავდა. ამიტომ იყენებს დემნა შენგელაია სკოპცებს ბოლშევიკების სიმბოლოდ, რომლებმაც ეროვნული უნაყოფობა მოუტანეს საქართველოს და სისხლისგან დაცალეს იგი. ამიტომ არის ბონდო ეპილეფსიის შეტევით გონებადაბინდული, როცა სკოპცებთან მიდის და ამიტომაც არ იკარებს იგი შემდგომ, უკვე გამოფხიზლებული, სკოპცის ქალს. მწერალი ზუსტ ფსიქოლოგიურ შეფასებას უძებნის ბონდოს განწყობას- სკოპცის ქალი ერთადერთია, ვის მიმართაც ბონდო, როგორც მამრი, „ხვადის უცნაურ კმაყოფილებას“, ანუ მამაკაცურ სიამაყეს გრძნობს. ამის მიუხედავად: „ბონდო იდგა კუმტი და შუბლშეკრული... სიბრაზით მოსწია საყელო, შემოიხია და იდგა განრისხებული... -Вон!.. Вон!..Вон!..- იკივლა მან... საღამოთი გაიგო: ვილაც სკაპცის ქალს თავი დაეხრჩო რიონში... -ღმერთო, შენ აცხონე მისი სული!... -

თქვა მან მწუხარედ, პირჯვარი გადაინერა“ (შენგელაია 1968:86). საყელოს მოგლეჯა სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი უესტია, ასე იყო ფრეილინა ტრუბანოვასთან მარცხის შემდგომ და ეს უესტი მეორდება ამჯერადაც, როცა ბონდო უკვე თავად ამბობს უარს ქალის სიყვარულზე. საყელო ცივილიზაციის სიმბოლოა, ცივილიზაცია და რაციონალიზმი კი ბადებენ ეჭვს, რომელიც, თავის მხრივ, კლავს და ხელს უშლის სექსს. მიხეილ ჯავახიშვილის „თეთრ საყელოში“ ჯანსაღი სექსუალური ურთიერთობა (სხვა მომენტებთან ერთად) საყელოსგან, როგორც ცივილიზაციის შებოჭილობისგან განთავისუფლებას უკავშირდება.

რომანის ერთ-ერთ ეპიზოდში ფოსტლების ხმა გონებადაბინდულ ბონდოში გარკვეულ ასოციაციებს აღძრავს: „მტლამ-მტლუმ!.. მტლამ-მტლუმ!.... მძულს უგულო სიყვარული, ხვევნა-კოცნა, მტლამა-მტლუმი!.. ამბობს რუსთაველი და მოდის ლალი, გადაშლილი პერგამენტი. თამარი უსმენს მოჯადოებული და მარგალიტის საყურე ცახცახებს თეთრად ანთებული“ (შენგელაია 1968:113). როცა რომანში ქალის (ქალი-მინა-მამულის) კონცეპტზე ვსაუბრობთ, თამარის გაელვება შემთხვევითი არ არის: თამარი ბონდო ჭილაძის ეპოქას სწორედაც ლოგიკურად უკავშირდება: ეს, როგორც სოსო სიგუამ შენიშნა, რუსეთის და უნაყოფობის თემაა: მეფის იძულება, პოლიტიკური ქორწინებით შეერთებოდა ნოვგოროდის დიდი თავადის, ანდრეი ბოგოლიუბსკის ვაჟ იური (გიორგი) რუსს, თამარის ისტორიკოსების ცნობით, უნაყოფოდ დასრულდა- რუსი უფლისწული უზნეო გამოდგა და ამიტომაც ჩამოაშორეს მეფეს (მეტრეველი 1991:123-155). ამდენად, რუსეთი, როგორც საქართველოსთვის უნაყოფობის მომტანი სიმბოლო, სათავეს ისტორიული წარსულიდან იღებს.

2.3.8. ფეფელო ქადაგი

ქალი, რომელიც აპოკალიფსურ რკალს საბოლოოდ კრავს, ფეფელო ქადაგია. მისმა წინასწარმეტყველებამ იერიქონის საყვირით უნდა დაანგრიოს სანავარდო, ღმერთმაც და კაცმაც ზურგი რომ აქცია. აღსასრულის მოლოდინში ბონდოს ავადმყოფობა მაქსიმალურად მძაფრდება („უეცრად იგრძნო, რომ ტვინი გადაუბრუნდა თავში... თავი გამიხმა!“ (შენგელაია 1968:121)). თითქოს, საკუთარ დასასრულს აჩქარებსო, ოთახში ჰკიდებს ბაბუის პორტრეტს, რომლის მიმართაც გამუდმებულ შიშს განიცდის. მამასთან

ბოლო დიალოგში ბონდო კვლავ წინარეწართულ პერიოდს იხსენებს, დალლილ სისხლზე მოთქვამს, საკუთარი კლასის გარდუვალ დაღუპვასა და მათი ახალი ხალხით ჩანაცვლებას წინასწარმეტყველებს. აპოკალიფსური ფონი სრულიად მომნიფებელია, ბოლო აკორდი ფეფელო ქადაგის გამოჩენაა. რომანის ფინალურ თავსაც ასე ეწოდება: „ფეფელო ქადაგი და აქა დასასრული ამ უბედურად დანყებული ამბისა“.

სოფლის დღესასწაულზე ფეფელო ქადაგი სანავარდოს გადაშენებას წინასწარმეტყველებს. ქადაგის ტრანსს ბონდოს ეპილეფსიის შეტევა და წარღვნის მაუნყებელი კოკისპირული წვიმა ერთვის, ხალხი ეკლესიის გაღავანს აწყდება, გარბის. რომანის ახალ რედაქციაში სანავარდოს გადარჩენის შანსი ახალი ხალხი და მატარებელია, როგორც განახლების სიმბოლო. ძველ ვარიანტში მომაკვდავ ტოპოსს გუჯუ ლაბახუა- ჯანსადი სექსუალობის სიმბოლო იხსნის, თუმცა, ბონდოს ბედი ყველა შემთხვევაში გადანყვეტილია: ბონდო და მისი კლასი ასპარეზიდან უნდა წავიდეს და ადგილი ახალ ხალხს დაუთმოს, ასეთია ეპოქის განაჩენი.

ბონდოცა და სანავარდოც ნისლია, ბურუსია, მწერალი სათქმელს ნახევარტონებში ამბობს და არც ამბობს, დაუსრულებელ სიმბოლოებს გვანვდის. ქალთა სახეებსაც ერთმანეთში ურევს, ბანქოსავით ჭრის, მათ მხატვრულ პორტრეტებს შეგრძნებებისა და ასოციაციების დონეზე ხატავს. ყოველი მათგანი ერთმანეთს ავსებს და ყველა ერთად კი ერთი ქალია, „სანავარდოს“ მითოსური პლანის მთავარი პერსონაჟი, აქადურ- ბაბილონური ღვთაება, ნაყოფიერებისა და სიყვარულის სიმბოლო, ქალღმერთი ინანა- იშთარი, რომელიც თავისი მრავალასპექტოვნებით, ბონდო-დუმუზი-თამუზის ერთადერთი პარტნიორია (ამ საკითხს დანვრილებით „სანავარდოს“ მითოსურ პლანზე მსჯელობისას შევეხებით).

ბონდო ტოვებს **დედას** და **მამულს (დედა-მინას)**; დედა **სხვა მინაზე** მყოფი შვილის საჭიროებისთვის, საკუთარ მინას **უცხო მინის** კაცზე ჰყიდის; **მინას- მარჩენალს** ჰყიდის გლეხიც; ბონდოს პეტერბურგში (უცხო მინაზე) გამგზავრებას დედის და მინის ავადობა მოსდევს; ბონდო **უცხო მინის ქალს** ვერ ეგუება და კვლავ დედასთან და დედა-მინასთან ბრუნდება. თუმცა, დედაცა და მინაც მისი უნიათობის საფასურს იხდიან: დედა კვდება, ხოლო დაბერწებულ და ავადმყოფ მინას სხვები ეპატრონებიან.

§4. ნაყოფიერების თემა და „სანავარდოს“ მითოსურ-ფოლკლორული ხატები

2.4.1. მითის ფუნქცია მოდერნიზმში

„აბა, მეგობრებო, - ვთქვი მე, - წინ! მითოლოგია, მისტიკა- ეს ყველაფერი უკვე უკანაა! ჩვენს თვალწინ ახალი კენტავრი იბადება- ადამიანი მოტოციკლზე, ხოლო პირველი ანგელოზები ცაში აეროპლანის ფრთებით აიჭრნენ!“ (მარინეტი 1993:155). ფუტურიზმის ფუძემდებლის წინასწარმეტყველება არ ახდა: მითი კვლავაც კულტურის განუყოფელ ნაწილად რჩება, რომელსაც პერიოდულად ვუბრუნდებით, რადგან იგი კაცობრიობის ბავშვობის ანარეკლია, ჩვენს შემოქმედებით ენერგიას მუდმივად რომ კვებავს და თავისი პირველქმნილობით სამყაროს დაბერების საშუალებას არ აძლევს. მითისქმნადობის პროცესისკენ მიბრუნება გარკვეულწილად, ფრიდრიხ ნიცშეს სახელს უკავშირდება, ხოლო ზიგმუნდ ფროიდმა იგი ფსიქოანალიზის სფეროშიც გადაიტანა.

ლიტერატურაში და კერძოდ, რომანში მითოსური სიუჟეტების შემოტანამ სამყაროს ინდივიდუალური ასახვის ახალი საზრისული თუ გამომსახველობითი შესაძლებლობები გააჩინა. მითოსმა რომანი მრავალპლანიანი გახადა, პირველხატების შემოტანით მას მეტი სიკინცხალე და მისტიურობა შემატა. მითი განსაზღვრავს ნაწარმოების სტრუქტურას, ფილოსოფიას, პერსონაჟთა ხასიათს. მან, შესაძლოა, შექმნას რომანის მეორეული პლანი, გამოიყენებოდეს პირველადი თუ ტრანსფორმირებული სახით, ჩაერთოს ტექსტში მითოსური სიუჟეტის, ან სულაც, ალუზიისა თუ ასოციაციის სახით. მითის ამგვარი მრავალპლანიანობა და მოქნილობა, მისი საოცარი უნარი- გააკეთილშობილოს, პროფანულობისაგან დაცალოს და მისტიური ელფერი შესძინოს ნაწარმოებს, დიდწილადაა განსაზღვრული მისი წინააღმდეგობრივი, ერთგვარად, ალოგიკური ბუნებით, რომელზედაც მიუთითებდა კიდევაც კლოდ ლევი-სტროსი: „მითში ყველაფერი შესაძლებელია; მოვლენათა თანმიმდევრობა, თითქოს, ლოგიკის წესებს არ ემორჩილება და მიზგობრიობის კანონს არღვევს. ნებისმიერ სიუჟეტს ნებისმიერი პრედიკატი შეიძლება ჰქონდეს, ნებისმიერი აზრობრივი კავშირებია შესაძლებელი; ამ მოჩვენებითი თავისუფლების პირობებში ერთი და იგივე მითები, იმავე განმასხვავებელი ნიშნებითა და

ხშირად, იგივე დეტალებით, დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში გვხვდება (Леви-Строс 2001:215).

მითმა ახალი კულტურული შრე შემატა ქართულ მოდერნისტულ რომანს და თავის მხრივ, მოდერნიზმამაც ახალი სიცოცხლე მისცა მითს. ეს ერთგვარი ექსპერიმენტი იყო, რომელიც წარმატებული აღმოჩნდა: მოდერნისტულმა მწერლობამ გაანათა „ხალხოსნებსა“ და სოციალისტურ რეალიზმს შორის მოქცეული მცირე პერიოდი და შექმნა ლიტერატურული სტანდარტი, რომელიც ანგარიშგასაწევი გახდა შემდგომი პერიოდის ქართული ლიტერატურისთვის, განსაკუთრებით კი 60-70-იან წლებში, როცა იგი კვლავ დაუბრუნდა მითის ესთეტიკას და მისი მეშვეობით ეცადა ტოტალიტარული სისტემის პირობებში მკითხველამდე საკუთარი სათქმელის მიტანას.

ქართულ მოდერნისტულ რომანში მითი გახდა განახლების საფუძველი. იგი იქცა ნაწარმოების ღერძად, რომელზეც აიკინდა რომანის მთელი მხატვრული სისტემა; როგორც თამაზ ჩხენკელი აღნიშნავს: „ქრისტიანულ სამყაროში იშვიათია სხვა ქვეყანა, რომელსაც მითოსის ისეთი მდიდარი და არქაული დოკუმენტაციის მქონე მარაგი გააჩნდეს, როგორც საქართველოს. ქართული მითოსი ფესვეულად უკავშირდება შუამდინარეთის უძველეს თქმულებებს და, ამავე დროს, დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს ბერძნულ მითოლოგიასთან, რომლის ბევრი ელემენტი აგრეთვე წინააზიური წარმომავლობისაა“ (ჩხენკელი 2009:15-16). მოსაზრება ქართული მითოსის შუამდინარულთან ნათესაობის თაობაზე მახლობელი იყო ქართველი მოდერნისტებისთვის: 1913 წელს გამოიცა ივ. ჯავახიშვილის „ქართველი ერის ისტორია“, რომელშიც გამოითქვა ჰიპოთეზა ქართველთა წინააზიურ წარმოშობასა და შემდგომ კავკასიაში მოსვლაზე. ქართველ მოდერნისტთა შემოქმედებაშიც (ტ. ტაბიძე, კ. გამსახურდია, გ. ლეონიძე, გრ. რობაქიძე, პ. იაშვილი, ი. გრიშაშვილი...) გაჩნდა ისტორიული ფესვების მესოპოტამიაში ძიების მიმანიშნებელი მეტაფორული ხატები. შუამდინარეთი პროტოქართველთა ისტორიულ სამშობლოდ აღიქმება დემნა შენგელაიას რომანის პერსონაჟისთვისაც, ამიტომ მიმართავს იგი სწორედ შუამდინარეთთან დაკავშირებულ ისტორიულ თუ მითოსურ ხატებს.

„სანავარდოს“ მხატვრული ქსოვილი ორმაგი ქსელითაა ნაქსოვი: ერთია რეალური ნარატივი, მეორე კი- მითოსურ-ფოლკლორული, რომელიც სხვადასხვა მითის,

ლეგენდის, ზღაპრის, შელოცვისა თუ ზღაპრული პერსონაჟის რეალურ თხრობაში შემოყვანით ხსნის რომანის ძირითად სათქმელს, ქმნის მის მითოპოეტურ სტილისტიკასა და მხატვრულ მთლიანობას. მითოსური და რეალური ნარატივი ის ორი შრეა, რომელიც ერთმანეთს „ედება“, პერსონაჟები ერთიდან მეორე შრეში გადაადგილდებიან, შესაბამისად, სახელებიც სხვადასხვა ჰქვიათ. დემნა შენგელაია მითს კონცეპტუალური მოდელების შესაქმნელად, სიმბოლოებად და მეტაფორებად იყენებს. „სანავარდოს“ მეორეულ პლანს შუამდინარული მითოსი, კერძოდ, ბაბილონური სიყვარულის, ნაყოფიერებისა და ომის ქალღმერთ იშთარისა და მისი ქმრის, ვეგეტაციის ღვთაების, მწყემს თამუზის (შუმერულში- ინანა და დუმუზი) მითი ქმნის. მითოსური პლანის სააზროვნო სივრცე გაჯერებულია იშთარის მრავალასპექტოვნებით, მისი მეტაფორული ვარიაციებით და ორგანულად უკავშირდება ნანარმოების მთავარ სათქმელს, ნაყოფიერების თემას.

იშთარისა და თამუზის მითი გარკვეულწილად, „სანავარდოს“ გასაღებს წარმოადგენს. მწერლის არჩევანი შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო: ჯერ ერთი, იშთარი ნაყოფიერებისა და სიყვარულის ღვთაებაა, ბონდოს მთავარი პრობლემა კი სიბერწეა, „ტრაგედია კაცისა, ვისაც შვილიერება, მოდგმის გაგრძელება, ნაყოფიერება ოცნებად გადაჰქცევია. ვისთვისაც ეს ოცნება განუზომელ სულიერ ტანჯვად გამხდარა“ (ბაქრაძე 2000:97); მეორეც, ინანა-იშთარი ყველაზე მასშტაბური და მოქმედების ფართო დიაპაზონის მქონე ქალღმერთია, რომელიც, როგორც „სანავარდოს“ მითოსური პლანი, საკუთარ თავში მოიცავს და აერთიანებს რომანის პერსონაჟ ყველა ქალს. იშთარის ქმარი მითში-თამუზია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ბონდოს მითოსური პირველსახე ვეგეტაციის ღვთაება თამუზია, რომლის სახელიც განახლებას, ხელახლა შევსებას უკავშირდება. მოდერნისტული რომანის სიუჟეტი მითოსურ ქარგას უმეტესწილად, ბოლომდე არ მიჰყვება, თუმცა, პირველსახის მოხმობა- მისგან, როგორც ნორმიდან, გადახვევის მასშტაბებს ავლენს და ამ სახითაც მონაწილეობს მხატვრული სახე-სიმბოლოს კონსტრუირებაში.

2.4.2. ლიზიკია-იშთარი

ჭილაძეთა მახინჯი მოახლე ლიზიკია სქესობრივ კავშირს გუჯუ ლაბახუასთან ამყარებს. „გილგამეშის ეპოსში“ ველური ენჭიდუს განკაცებაში, მის ბუნებაში „კაცობის“

გამოღვიძებაში, ქალღმერთი იშთარი მონაწილეობს. იგი მისი კულტის მსახური ქალის, შამხათის მეშვეობით შეიყვარებს ენქიდუს და მასში კაცთა მოდგმა ფალოგენებს გადის. ხოლო როცა ღმერთებმა სიკვდილი მიუსაჯეს, „ქვესკნელში ჩასვლაც კაცთა ხვედრისამებრ წილად ერგო ენქიდუს, როგორც სავალალო პრივილეგია კაცად ყოფნისა, როცა წართმეულია ერთ-ერთი მე მრავალთაგან- „ქვესკნელიდან ამოსვლა“ (კიკნაძე 1979:172). თუკი იშთარისა და თამუზის მითს „სანავარდოს“ მეორეულ პლანად განვიხილავთ, გუჯუ-ენქიდუსა და ლიზიკია-შამხათის ანალოგიაც თავისთავად ჩნდება; მაგრამ, ლიზიკია- შამხათი გუჯუ- ენქიდუს ფალოგენების მეშვეობით კაცებრივ (კულტურულ) სანყის ვერ უვითარებს. გუჯუ ენქიდუს სახეს უარყოფითი ნიშნით ავითარებს, თუმცა, მათი კულტურულ-ასოციაციური კავშირები აშკარაა. ლიზიკიასთან ბონდოს ეროტიული მცდელობები მარცხით დასრულდა, შესაბამისად, ლიზიკია-შამხათ-იშთარს ბონდომ თამუზობა ვერ გაუწია, ლიზიკია ვერ გაზრდის ბონდოში მამაკაცს.

2.4.3. ხათუნა- მზეთუნახავი- იშთარი

წერილში „მზეთუნახავი“ დემნა შენგელაია აღნიშნავს, რომ მზეთუნახავი იშთარის ქართული ვარიანტია: „მზეთუნახავი უბრალო მოკვდავი, ჩვეულებრივი ქალი როდია. ნიშნად ღვთაებრივობისა, ოქროს დაღალი ამკობს... ის ხან ავხორცი ხასაა და ხან ცოლი თავისი მხსნელისა. მისი უაღრესი ქალოვანებისა და სინაზის დამამტკიცებელი თუნდ ისიც არის, რომ მას ხელში მუდამ სარკე უჭირავს... სარკე სიმბოლოა ცის უსასრულობისა. მამასადამე, მზეთუნახავი ნამდვილად ციური არსებაა“ (შენგელაია 1972ა:262-263). ამგვარად ავლენს მწერალი იმ ნიშნებს, რითაც მზეთუნახავი ემსგავსება იშთარს-ავხორცობა და სინშინდე ერთდროულად; „იშთარი იგივე ეთერია, ხოლო ეთერი კი მზეთუნახავი. გამოდის, რომ იშთარიც მზეთუნახავი ღვთაებაა“ (შენგელაია 1972ა:266). ნაყოფიერების ქალღმერთის ორგვარ ბუნებაზე მიუთითებს ზურაბ კიკნაძეც, როცა აღნიშნავს, რომ გილგამეშის ეპოსში დიდებული იშთარი თავად ეძალევა ვინმე იშულანუს“ (კიკნაძე 1979:207). ამდენად, მზეთუნახავი, რომელიც ყოველ ღამე მოდიოდა ბონდოსთან, „კდემამოსილი გადმოვიდოდა ოქროს ქოშებით და შეგებებულ ბონდოს ფარღულივით ჩამოეკიდებოდა მაღალ კისერზე. მთელი ღამე იყო ალერსი მინანქრის სასახლეში“ (შენგელაია 1968:14-15)- იშთარია, კდემამოსილი და ბინიერი ერთდროულად, რომელიც

ბონდოს ცხოვრებაში მას შემდეგ გაჩნდა, რაც ხათუნას დაშორდა. ბონდო ქვეყნობიერად აკავშირებს კიდევაც მათ, როცა ხათუნას ბროლის სასახლეში გამომწყვდეული მზეთუნახავის ამბავს უყვება. რომანში არის მაღალი მხატვრული ოსტატობით შესრულებული ეპიზოდი, როცა კანტის „წმინდა გონების კრიტიკიდან“ უზარმაზარი გომბეშო ხტება და ნიღბებს მყისიერად იცვლის: ხან ადგილის დედაა, ხან ქვეყნელში თამუზის საძებნელად ჩასული იშთარი, ხან დოდო ბაყაყი, ხან მზეთუნახავი, ხან ლიზიკია, საბოლოოდ კი „ბონდომ შეხედა– ხათუნა იყო. ბაყაყის ტყავი შრიალით გადაიკეცა ქალის ზურგზე“ (შენგელაია 1968:118). ბონდო გომბეშოს ცოლს უწოდებს- „ხათუნაა მისი სახელი“; იქამდე- იშთარს, რითაც საკუთარ თავს თამუზთან აიგივებს; ამავდროულად, წმინდა გომბეშოს თავი ბაყაყის აქვს, ტანი კი კრინოლინისანი, ანუ- ფრეილინა ტრუბანოვაა. ბაყაყი იშთარის ზომორფული სახეა, „წყლის ბინადარია, წყალი კი მოიაზრება მდაბალ, ანუ ქალურ სტიქიად. ბაყაყი... ქვენა სამყაროს ატრიბუტია“ (ინწკირველი 2004: 137). აკაკი ბაქრაძე ბაყაყის ტყავში გახვეული მზეთუნახავის სიმბოლოს ნაყოფიერებაზე ბონდოს ოცნებას უკავშირებს: „მზეთუნახავი ნაყოფიერების ქალღმერთია და ბაყაყის ტყავი იმიტომ აცვია, რომ წყალში ცხოვრობს. როგორც თავად დემნა შენგელაიამ გამოიკვლია, მზეთუნახავი ბაბილონური ქალღმერთის იშთარის ქართული ვარიანტია. 1. იშთარი კი... წყალი, წვიმა და ნაყოფიერებაა. 2. ამას თუ დაუვმატებთ... განმარტებასაც, რომ იშთარი იყო სიყვარულისა და დედაკაცური ნაყოფიერების ქალღმერთი, დედობის მფარველი, მშობიარეს ქომაგი და ადამიანთა არსებობის შემქმნელი, 3. მაშინ სრულიად ნათელი იქნება, რომ მზეთუნახავი- იშთარის სიყვარულში ბონდოს ჩაქსოვილი აქვს ოცნება ნაყოფიერებაზე, სურვილი შთამომავლობის გაგრძელებისა, ხსნა გადაგვარებისაგან“ (ბაქრაძე 2000: 98-99). ბაყაყის ქალად (მზეთუნახავად, მეფის ასულად) გადაქცევა მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის ზღაპრებში გვხვდება. თუმცა, აქ საინტერესო და უცნაური ბაყაყის წიგნიდან- კანტის „წმინდა გონების კრიტიკიდან“ გადმოხტომაა. საგულისხმოა, რომ რომანის პირვანდელ ვერსიაში ბონდო (შესაბამისად, ავტორი) მეტად უდიერად იხსენიებს კანტს: „რა უნდოდა ამ კაცს?.. დატეულიყო თავის კენიგსბერგში!.. ვინ აწუხებდა, რომ მოედო ქვეყანას კეთროვანსავით!.. დაუკარგა ნდობა სამყაროს. მოწამლა ქვეყანა. გახეთქა შუაზე“ (შენგელაია 1924:52). თ. ჩხაიძე მართებულად უკავშირებს ბონდოს მიერ

კანტის კრიტიკას მოდერნისტებისთვის უმნიშვნელოვანეს ფიგურას- ნიცშეს, რომელმაც „ანტიქრისტიანში“ გააკრიტიკა კანტი, მისი კატეგორიული იმპერატივი ცხოვრებისადმი სახიფათოდ მიიჩნია, ფილოსოფოსს კი ქურუმების მემკვიდრე და იდიოტი უწოდა (ჩხაიძე 2000:40). ამდენად, კანტის წიგნიდან ნაყოფიერების სიმბოლოს, იშთარის ზოომორფული სახის, ბაყაყის გადმოხტომა სიცოცხლის ფილოსოფიის კონტექსტში უნდა განვიხილოთ: იშთარი გამრავლების, ნაყოფიერების, ე.ი. სიცოცხლის სიმბოლოა და ამდენად, იგი შეუთავსებელია კანტის „წმინდა გონების კრიტიკასთან“, რომელსაც ასე გამუდმებით კითხულობს ბონდო და რითაც საკუთარი უნაყოფობის დემონსტრირებას ახდენს.

2.4.4. ტრუბანოვა- ალი ფაინა- იშთარი

რომანში ფრეილინა ტრუბანოვას მითოსური ხატი ალი ფაინაა, რომელიც წვივმაგარ გლეხის ბიჭს შეიყვარებს და როცა გლეხის ცოლი საქონლის პატივით დასვრილ მის ოქროს თმას შეეხება (თბილი წყლით გაბანს), შეყვარებულს ტოვებს და თავს ინამლავს (ძველ ვარიანტში: „თავისი თვიურით მოინამლა თავი“ (შენგელაია 1924ბ: 22)). წერილში „ამირანის გარშემო“ დემნა შენგელაია თქმულების განსხვავებულ ფინალს გვაცნობს: ალმა „ერთი შეჰკვივლა და იმ ოჯახიდან სამუდამოდ გადაიკარგა“ (შენგელაია 1972გ:301). შესაბამისად, ალი ფაინას თვითმკვლელობა მხატვრული გამონაგონია, რითაც ავტორი საკრალური სივრცის დესაკრალიზების შედეგს კიდევ უფრო ამძაფრებს: ახალ რეალობაში ალი- მითოსური სამყაროს ბინადარი- კი არ გარბის, არამედ თავს იკლავს. მწერალი მიზეზსაც ხსნის: ბინიერების მიუხედავად, მზეთუნახავი მაინც „ღვთაებრივად წმინდაა და მიწიერი ქალი, მიწური (ცოლი) თავის შეხებით მას მუდამ ბილწავს, რის შემდეგაც ის გარდუვლად იღუპება“ (შენგელაია 1972დ:264). დემნა შენგელაია განმარტავს: „რად არ წაიბილწა ალის ოქროს თმები საქონლის პატივით და წარწყმდა დიაცის შეხებით? იმიტომ, რომ იგი პირუტყვთა პატრონია, მათი ღვთაებაა და ამასთანავე „მტერი“ დიაცისა, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა პირველ ოჯახს და მოათვინიერა პირველი მონადირე მამაკაცი და პირველი მხეცი... რად არის ნადირთუფალი „მტერი“ დედაკაცისა? იმიტომ რომ, ნადირი წმინდაა, ხოლო დიაცი „ბილწი“ მისი თვის სენის გამო“ (შენგელაია 1972გ:301). ქართულ ფოლკლორში ამგვარი მაქცია ქალების მამაკაცებთან (განსაკუთრებით, ცოლიან მამაკაცებთან) ურთიერთობის მაგალითები ხშირია (მაგ.,

ხევსურული სამძივარი, თუშური თებუორიკა) და ამ ურთიერთობათა ხასიათს ოჯახის დიასახლისი განსაზღვრავს: „თუ ქალმა იცის, როგორ მოიქცეს, მაშინ მისი ქმრის სატრფო სიკეთესა და ბარაქს უტოვებს ოჯახს. მთავარი პირობა საიდუმლოს შენახვაა (როგორც დალისა და მონადირის ურთიერთობაში, ანუ საკრალურია ეს კავშირი და იგი მხოლოდ განდობილთა წრეშია ცნობილი, ისევე, როგორც ნებისმიერი მისტერია) და მისი დაცვა სწორედ დიასახლისს ეკისრება. ოჯახის წევრების გარდა, სხვამ არ უნდა იცოდეს ამ კავშირის შესახებ. წინააღმდეგ შემთხვევაში ამბავი სავალალო შედეგით მთავრდება“ (სიხარულიძე 2010:7). გლეხის ცოლმა ტაბუ დაარღვია და ფაინაც ილუპება.

„მზეთუნახავში“ დემნა შენგელაია ქართულ ღვთაება დაღს, უმცროს-ღვთაება ალსა და წმინდანიანს- იშთარს უკავშირებს: „დალი- უაღრესად ქართულ-ხალხური წარმოშობისაა, მაგრამ... საკუთარი სახელი ის არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება იყოს... დალი იგივე ალია... თუ ბარის საქართველოში აღნი მინდვრის, წყლისა და ტყის ბატონები, ე.ი. უმცროს-ღვთაებანი არიან, სვანურში მათ დაღნი ანუ დილარ ეწოდებათ... ამგვარად, დალი არ არის საკუთარი სახელი მზეთუნახავისა... ღვთაება, ანუ იგივე დალი სახელად იშთარ-ულამაზესი, ე.ი. მზეთუნახავი ქალღმერთი იყო....იშთარი თავისი აღნაგობით სამივე სკნელს განაგებდა, რის მანიშნებელიც, ერთი მხრივ, ფრთები, მეორე მხრივ, თევზის ტანი და მესამე მხრივ კი მისი ძაღლის პირიანობა იყო... ის რომ ასტრალური ღვთაება იყო, ისიც ადასტურებს, რომ ის მაღალ ხეზე ბუდობდა და ღამეს დღესავით ანათებდა. ეს ხომ ჩვენი „წმინდანიანია“, სამეგრელოში ასწლოვან ხეზე ღამით რომ ჯდებოდა და ვარსკვლავით ქათქათებდა!“ (შენგელაია 1972ა:266-267). ასე რომ, ალი-იშთარია, ტრუბანოვა კი მითოსური ხატით, ალი ფაინათი უკავშირდება ქალღმერთ იშთარს. ამ შემთხვევაშიც, ბონდო ვერ გახდა ფრეილინა- ფაინა- იშთარის თამუზი, ანუ მისი ქმარი.

2.4.5. M-Ile ΦiΦi- სკოპეცი ქალი- იშთარი

M-Ile ΦiΦi და სკოპეცი ქალი იშთარს სასიყვარულო ვნებებით უკავშირდებიან, მით უფრო სკოპეცი, ვინაიდან მისი ვნება ბონდოსადმი, ერთგვარად, რიტუალურ ხასიათს ატარებს. ამ კუთხით ორივე ქალი ქალღმერთის საკულტო მსახურებთან, ღვთიურ როსკიპებთან ასოცირდებიან, რომლებიც საკულტო მსახურებაში იშთარის ადგილს იკავებდნენ. M-Ile ΦiΦi-სა და სკოპეცი ქალის შემთხვევაშიც ზუსტად ასეა: ორივე მათგანი

დროის განსაზღვრულ მონაკვეთში არიან ბონდო-თამუზთან. ამითვე უნდა აიხსნას სკოპეცი ქალის თვითმკვლელობაც: იშთარის კულტში საკრალური ქორწინება ნაცოფიერებით არ სრულდებოდა, რიტუალურ სარეცელზე დათხეული თესლი მხოლოდ სხვათა გამრავლებისთვის საჭირო ბიძგის მიმცემი უნდა გამხდარიყო. სკოპეცმა ქალმა ამ სქემას გადაუხვია (დაფეხმძიმდა) და დაიღუპა კიდევ.

2.4.6. ციციხო- დედა- იშთარი

იშთარის მითოსურ პირველსახეს დედა, ციციხო ხეცოძეც უკავშირდება: ზურაბ კიკნაძეს მოჰყავს ფრაგმენტი ერთ-ერთი ტექსტიდან, სადაც ინანა ერთდროულად უწოდებს დუმუზს ქმარსაც და შვილსაც: „დედოფალი ქმარს ცხარედ დასტირის,/ ვაი მის ქმარს, ვაი მის შვილს!... მის ქმარს დატყვევებულს, მის შვილს დატყვევებულს!“ (კიკნაძე 1979:244). ამ შემთხვევაში, რასაკვირველია, ტექსტში არ იგულისხმება დედა- ამ სიტყვის ყოფითი მნიშვნელობით: იშთარის დედობა თამუზის მიმართ განსაკუთრებული მზრუნველობის, ქალური მფარველობის ნიშანია: „თამუზის მითოსში იშთარ-ინანას წვლილი ისეთივე მნიშვნელობისაა, როგორცაა ოსირისის მითოსში ისიდასი, ატისის მითოსში- კვიბელესი... პერსეფონეს მითოსში- დემეტრასი და ა.შ. განწილული ღმერთის კვალადღდგომის მისტერიაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მარადქალურ არსებას, რომელიც ზოგჯერ სატრფოა, ზოგჯერ და, ზოგჯერ დედა, ხოლო ზოგჯერ- სულყველა ერთად“ (ჯანჭიბუხაშვილი 2003:133).

2.4.7. იშთარი და თამუზი

თავისი მრავალსახეობითა და მრავალპლანურობით შუამდინარული ქალღმერთი „სანავარდოს“ ქალი პერსონაჟების მითოსური პირველსახეა: ტრუბანოვას იშთარი ალი ფაინათი უკავშირდება, ხათუნას მზეთუნახავით, M-Ile ΦiΦi-ს და სკოპეცის ქალს იშთარის ეროტიკული არსით, ლიზიკიას კი მისი „ღვთაებრივი როსკიპით“- შამხათით.

ქალღმერთი იშთარი მრავალასპექტოვანია, მისი მოქმედების დიაპაზონი კი ფართო: ცის დედოფალი, ქვესკნელის ტყვე, ნაცოფიერების სიმბოლო და ომის ქალღმერთი, ამორძალი და ქალწული, მწუხრისა და ცისკრის ვარსკვლავი, სასიყვარულო ვნებათა დედა-უფალი. რაც შეეხება ბონდოს მითოსურ პრასახეს: თამუზი, იშთარის

პირველი მითოსური ქმარი, შუმერის გაღვთაებებულ მეფეთა წინასახეა, ნაყოფიერების სიმბოლო და მწყემსი. შუმერულ მითოსში კი მწყემსი უნდა დაილუპოს: „მისი სიცოცხლე ხანმოკლეა, რადგან ხანმოკლეა თავად პირუტყვის ნაყოფიერების პერიოდი... გამრავლების შეწყვეტას ემატება რძის გაშრობა და ღუმუზი- „რძის ცხოველმყოფელი ძალა“... ილუპება“ (კიკნაძე 1979:228). ასე იკვეთება ერთმანეთთან ბონდოსა და თამუზის უნაყოფობა („რძის გაშრობა“- ნაყოფიერებისგან დაშრეტაა). იგი უნდა დაილუპოს, ისევე, როგორც დაბერნებული სანავარდო.

მითის ერთ ვარიანტში, ქვესკნელში ჩასულ, უცნობი მიზეზით ბრალდებულ ქალღმერთს (ერთ- ერთი ვერსიით, მან კოსმოსის დედოფლობა ინდომა) სასიკვდილო სენს შეჰყრიან და უსულო გვამივით კაუჭზე ჩამოჰკიდებენ. დედოფალს სიბრძნის ღმერთი გამოიხსნის იმ პირობით, რომ იგი თავის სანაცვლოს გაგზავნის ქვესკნელში. ქვესკნელიდან ამოსული იშთარი ხვდება თამუზს, რომელიც გლოვის ნაცვლად, დიდებული სამოსით მოსილი ზის ტახტზე. გაცეცხლებული იშთარი დემონებს თამუზს ატანს, ისინი სულს ამოხდიან მწყემსს და ქვესკნელში წაიყვანენ. თამუზი იშთარის ადგილს იკავებს, რადგან იშთარი ქალღმერთია, მისი სიცოცხლის ხალისისა და ვნების წყალობით მრავლდება ყოველი ცოცხალი არსი და მისი ყოფნა სამზეოში აუცილებელია.

დემნა შენგელაია „სანავარდოში“ იშთარის მითის სხვა ვარიანტს იყენებს: იშთარს შეუყვარდა თამუზი, მაგრამ ქალღმერთი სიბრძნის ღმერთმა ეამ შეიყვარა, მწყემსი მოწამლა და ქვესკნელში გადაკარგა. სიყვარულის მძებნელი იშთარი ქვესკნელის შვიდ კარს გადის, სადაც მავნეები შეყრიან სხვადასხვა ავადმყოფობებს, ართმევენ გონებას, სილამაზეს, მაგრამ ის მაინც არ თმობს სატროფოს: „მე მინდა თამუზ!- თქვა მონყურებით იშთარმა... ურ-კაშდომში დაჭკნა ვენახები... კურატი მოზვერი არ ახტება უშობელს. ვაყა არ ეტანება ფაშატს. ცოლი ცალკე წევს თავის სანოლში და ქმარი ცალკე“ (შენგელაია 1968:116); ზუსტად ასეა მითის ჩვენამდე მოღწეულ ვარიანტშიც („რა ჩახდა მოუსავლეთს დედოფალი იშთარი,-/ ხარ-ფურნი აღარ ხურაობენ./ ქალწულს ვაჟი-კაცი აღარ ეუღლება./ სძინავს ვაჟი-კაცს სანოლში თვისად,/ სძინავს ქალწულს საქალებოში“ (ამაშუკელი 1969:101)), რაც გვაფიქრებინებს, რომ დემნა შენგელაია მითის ტექსტებს ზედმიწევნით კარგად იცნობდა.

მითის ამ ვარიანტში, რომელიც მკვლევარ-შუმეროლოგთა კვლევებსა და სხვადასხვა მითოლოგიურ ლექსიკონებში დასტურდება (მათ შორის, ჯეიმს ფრეზერის „ოქროს რტოში“), ქალღმერთი საყვარელ ქმარს გამოიხსნის.: „ყოველწლიურად თამუზი ნათელ დედამიწას ტოვებს და პირქუშ მიწისქვეშა სამყაროში ჩადის. ყოველ წელს თამუზის ღვთაებრივი შეყვარებული მიდიოდა თავისი ღმერთის საძებნელად... მის არყოფნაში სასიყვარულო ვნებები წყდებოდა... ამიტომაც გაემგზავრა დიდი ღმერთის ეას წარგზავნილი... ქალღმერთის გასანთავისუფლებლად... ერეში-ქიგალი იძულებული იყო იშთარისთვის სასიცოცხლო წყალი ეპკურებინა და ზედა სამყაროში, სავარაუდოდ, მის შეყვარებულ თამუზთან ერთად გამოემზა. ამ ღვთაებათა დაბრუნებას უკავშირდებოდა ბუნების აღორძინება“ (Фрезер 2003: 343-344).

სხვაგვარი თინალი აქვს მითს გამოჩენილი შუმეროლოგის, სემიუელ კრამერის კვლევაში: იშთარის გადაწყვეტილების მოსმენისას „დუმუზი მოსალოდნელი საფრთხისგან ფიქრდება და ტირის. იგი ხელებს ზეცისკენ აღაპყრობს და მზის ღმერთ უთუს... დასახმარებლად მიმართავს... მაგრამ სწორედ დუმუზის ლოცვის შუა ნაწილში ჩვენს ხელთ არსებული მითის ტექსტის შემცველი ფირფიტა დამტვრეულია და მკითხველი მოვლენათა შემდგომ განვითარებას ვერ შეიტყობს. თუმცა, ამჯერად ჩვენთვის ცნობილია ამ ისტორიის ნაღვლიანი დასასრული: უთუს სამგზის ჩარევის მიუხედავად, დუმუზი მიწისქვეშა სამყაროში მისი გაცეცხლებული და გაბოროტებული მეუღლის, ინანას სანაცვლოდ მიჰყავთ“ (Кример 1977: 122-160). კრამერი განმარტავს, რომ დუმუზის დახსნის ამბავი „ქვესკნელში ინანას შთასვლის“ შემადგენელი ნაწილი არაა, ჩვ. წ. აღ-მდე 1750 წელს განეკუთვნება და მოგვიანებით აღმოაჩინეს. ანალოგიურ განმარტებას იძლევა ზურაბ კიკნაძეც, რომელიც აღნიშნავს, რომ ინანას ჩასვლა ქვესკნელში, დუმუზის დასახსნელად- მითის გვიან გავრცელებული ვარიანტია, რომელიც არც ერთ ტექსტში არ დასტურდება. მეცნიერის თქმით, ამგვარი ინტერპრეტაცია შესაძლოა, ზოგიერთ აზიურ ქვეყანაში, იშთარ-თამუზის რიტუალში გამოიყენებოდა. მეტიც: „გილგამეშის ეპოსში“ იშთარს სწორედ თამუზის ბედის გამო კიცხავს გილგამეში: „თამუზს, საყვარელს შენი სიყრმისას, წლიდან წლამდე გლოვა გაღუნვიტე“ (კიკნაძე 1977:244). ერთი სიტყვით, ზოგან ინანა-იშთარი დუმუზი-თამუზის შურისმგებელია, ზოგან მისი დამღუპველი.

დემნა შენგელაიასეულ ვერსიაში ფინალი სრულიად განსხვავებულია: როცა ურ-ქაშლიმში ყველაფერი დაბერნდა, იშთარმა იპოვა თამუზი, „მერე მოვიდა გიმშირაი და გაქრა თამუზ“ (შენგელაია 1968:116)- მწერალი კიმერიელების შემოსევას უკავშირებს თამუზის გაქრობას (რასაკვირველია, მითში ეს ასე არაა!); მეტიც: თამუზი და ბონდო ერთი სენით არიან ავად: „იშტარს სწყურია ვაჟის ცეცხლი, -თამუზს მხოლოდ პლაზმოდიები აბადია. ბონდოც ასეა: დალორწილია მისი სისხლი უჟმურითა და ავი ზნით“ (შენგელაია 1968:117). იშთარი რჩება უნაყოფოდ და შინაბერად ჭკნება მისი ვნებიანი სხეული.

„სანავარდოს“ მეორეულ პლანად სწორედ, შუამდინარული იშთარ-თამუზის მითის რესტავრაცია შემთხვევითი არაა- აკაკი ბაქრაძე მიიჩნევს, რომ ბონდოს ტრაგედიის მიზეზი სოციალური დაკნინება კი არა, უშვილობა-უნაყოფობაა. თუმცა, ამ შემთხვევაში უნაყოფობასა და უშვილობას შორის იგივეობის ნიშნის დასმა მართებული ვერ იქნება: როცა ბონდოს შვილის ყოლის შანსი უჩნდება, სკოპეც ქალს სახლიდან აგდებს და სასიკვდილოდ წირავს. ის არსად წუხს საკუთარ უშვილობაზე; ამდენად, ბონდოს უნაყოფობა სასიცოცხლო ძალებისგან დაშრეტას ნიშნავს. ბონდოს პრასახე- თამუზი (ოსირისი, ადონისი, ატისი) ყოველწლიური კვდომა-აღდგომის, მუდმივი განახლების უნარის მატარებელია, „სანავარდოში“ კი თამუზიცა და იშთარიც იღუპებიან. რომანის მითოსურ პლანში თამუზის დაღუპვა ბონდოს გარდაუვალ დაღუპვას ნიშნავს, იშთარის-სიყვარულისა და ნაყოფიერების ქალღმერთის დაღუპვა კი მთლიანად, ტოპოსის (სანავარდო- საქართველო) დაღუპვის მაუნყებელია.

უნაყოფობასა და სასიცოცხლო ძალებისგან დაშრეტას ბუნებაში სიკვდილი ჰქვია. მხოლოდ- დაშრეტილი ბუნება სასიცოცხლო ძალებით ხელახლა ივსება, სიკვდილს სიცოცხლე ენაცვლება, ზამთარს- გაზაფხული. ბონდოს კი სასიცოცხლო ძალების აღსადგენად გუჯუდ ქცევა, ანდა, „წვივმაგარ“ ხალხთან შერწყმა დარჩენია მხოლოდ, თუმცა, ვერც ერთს ახერხებს და ვერც მეორეს, რადგან პირველ შემთხვევაში- ღილი (ცივილიზაცია) არ უშვებს, მეორე შემთხვევაში კი ჭყონდიდელთა დაღლილი სისხლი: „ჩვენ შეგვიძლია წავიდეთ, მამაჩემო!.. ახლა სხვები მოვლენ ჩვენ ადგილას... ახალი სისხლით, უგვარო ხალხი!.. ჩვენ წავიდეთ... და ძველი დიდებით შევიქციოთ თავი!“ (შენგელაია 1968:62)- ამბობს ბონდო ჭილაძე.

მითში თამუზის შემდგომი ბედი- შავეთიდან მისი უკან დაბრუნების ამბავი არსად ჩანს, თუმცა, შუმერთა საკრალურ ცოფაში მას სხვაგვარი უკვდავება ხვდა წილად- ესაა საკრალური ქორწინება: შუმერის მეფე წელიწადში ერთხელ თამუზის ფუნქციას კისრულობს და ინანასთან ღვთაებრივი ქორწინებით ულღდება. რასაკვირველია, საქორწინო სარეცელზე იწვა არა თავად ქალღმერთი, არამედ მისი ამქვეყნიური შემცვლელი, ინანას კულტის მსახური „სალვთო როსკიპი“: „მოკვდავთა შორის აღსრულებული ჰიეროგამიის შემდეგ არავინ იბადება. სარეცელი რჩება „ბერნად“, მაგრამ ეს „სიბერნე“ მრავალ დედას გაუხსნის საშოს. შეუღლებულთა მთელი პოტენცია მაგიური ზემოქმედების წყალობით უკლებლივ გადადის... ხალხში და თითქოს ნაწილდება ყოველ ხორციელთა შორის“ (კიკნაძე 1977:252-253). საკრალური ქორწინება ნაყოფიერია იმდენად, რამდენადაც სხვათა შობის ბიძგის მიმცემი აქტია. იშთარი- თამუზის აქადური მითის დემნა შენგელაიასეულ ინტერპრეტაციაში კი ნაყოფიერებისა და სიყვარულის ქალღმერთი იშთარიც უნაყოფო რჩება და მისი ქმარი, ღვთაებრივი მწყემსი თამუზიც. ორივე მათგანი კარგავს უმთავრესს: განახლების, განაყოფიერებისა და გამრავლებისათვის ბიძგის მიმცემის ფუნქციას; შესაბამისად, ბონდო უნაყოფოა არა პირდაპირი გაგებით, არამედ უნაყოფოა იმდენად, რამდენადაც სოციალურ პლანში მისი ქმედება ვერ ხდება ბიძგის მიმცემი სხვათათვის.

2.4.8. გველი, თეთრი მხედარი

„სანავარდოში“ გველი მრავალფუნქციური სიმბოლოა და ერთდროულად უკავშირდება ნაყოფიერებასა და უნაყოფობას, ფალოსის კულტსა და ფალიკური სანცისისადმი დაუძლეველ შიშს. გველი ესაზღვრება რომანის იდეალ სიმბოლოს, თეთრ მხედარს, რომელსაც თეთრი გიორგის- წმინდა გიორგის სიმბოლოდ მივიჩნევთ. გარდა ზემოთთქმულისა, გველი ქალური სანცისის მატარებელია, ქალღმერთ იშთარის ცხოველია და ამ ასპექტითაც კრავს რომანის ნიშანთა სისტემას: „სანავარდოს“ მითოსური თუ რეალური პლანის ყველა პერსონაჟი ქალი იშთარის კულტს უკავშირდება, ბონდო ჭილაძის ტრაგედია კი, სწორედ, ქალთან, როგორც ნაყოფის მომცემთან, ურთიერთობის პრობლემაა. ფალოსის კულტს რომანში გუჯუ ლაბახუა აცოცხლებს, ბონდო მას ფალოსს უწოდებს, ქვეცნობიერად ელტვის და ეშინია კიდევ მისი.

უძველეს მითოლოგიურ წარმოდგენებში გველი ქაოსის, სიბნელის, ბოროტების სანცისა და როგორც ხოთხური არსება, თავისი მნიშვნელობით ქვესკნელს, წყალს წარმოადგენს. ანტიკურ სამყაროში მას წმინდა ცხოველად მიიჩნევდნენ: „გველი იყო უპირატესად, მაგიურ-რელიგიური სიმბოლო ძალისა, რომელმაც შექმნა ცხოვრება; ხანდახან ის გამოხატავდა თვით უფალ შემოქმედს“ (Словарь 1992:115), მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა გველის კულტს ქართველთა ქრისტიანობამდელ წარმოდგენებშიც, სადაც იგი, ერთი მხრივ, იღუმალი და ბოროტი არსებაა, მეორე მხრივ კი სიბრძნეს, მაგიურ ძალას, ნაყოფიერებას, ოჯახის მფარველობის მნიშვნელობებს მოიცავს. გველის კულტმა ისეთ საკრალურ სისტემაშიც კი შეაღწია, როგორც ადგილის დედა- ადგილის მფარველი ანგელოზია: „ხშირად ადგილის დედა გველის სახეს იღებს, როცა სურს ადამიანს ეჩვენოს. გველი, რომელიც მას განასახიერებს, სახლის საძირკველში იღებს ბინას და რძეს გამოუდგამენ ხოლმე, არათუ მის მოკვლას, მის დაფრთხობასაც ერიდებიან. მისი სიკვდილი ოჯახის ამონყვეტას ნიშნავს“ (ხუციშვილი 2010:400-401). მეზირის კულტის ამსახველ ქართულ მითებში მოცემულია მთელი რიგი აკრძალვებისა, როცა გველის მოკვლა არ შეიძლება სასიმინდეში, სახლში, ვენახში, და სხვა. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში დაცული მითოლოგიური გადმოცემის თანახმად, გაამჰარტავნებულ, ღმერთთან დაპირისპირებულ ოჯახებს ან პიროვნებებს ჯვარი სასჯელად სწორედ, გველს უგზავნიდა: „უხსენებელი ჭერიდან ჩამოჰყვება საკიდელს, რომელზედაც ქვაბია ჩამოკიდებული... გველი ვარდება ქვაბში და ისიც საჭმელთან ერთად იხარშება. მინდვრის სამუშაოდან დაბრუნებული ოჯახი ჭამს მონამლულ საჭმელს და ყველა იღუპება“ (მახაური 2011ბ:103).

ქრისტიანულ სიმბოლოთა სისტემაში გველი ბოროტების, ცდუნების ხატად ტრანსფორმირდა. თუმცა, ადამიანისთვის ღვთაებრივი ნიჭის წართმევას გველს იქამდეც აბრალებდნენ: „გილგამეშის ეპოსის“ გმირი უზარმაზარ მანძილს გადის გასაახალგაზრდავებელი ჯადოსნური მცენარის მოსაძებნად და როცა პოულობს, გველი მყისვე იპარავს მას. გაახალგაზრდავების უნარს ასახელებს გველის ძირითად ნიშნად ქრისტიანული ეკლესიის დიდი მოღვაწე და მწერალი ბასილი კესარიელიც: „რაჟამს დაბერდის და მხდის, მარხვის გუელმან მან ორმეოც დღე და ორმეოც ღამე, ვიდრე ტყავი

განველთის და განვთხის. იძიოს ნაპირი და ჰჰოვის კლდისაი იწროი და განჭაბუკნის“ (გაბრიელაშვილი 2005:37). გველი არც „სახარებაშია“ ცალსახად უარყოფითი სიმბოლო: „იყავით გონიერნი, როგორც გველები და უმანკონი, როგორც მტრედები“ (მათე, 10,16)- მოუწოდებს უფალი მოსწავლეებს. ადამისა და ევას ცდუნებამ გველის სიმბოლო ძირითადად, უარყოფითი ნიშნით განავითარა, რასაც მნიშვნელობათა მთელი ნაკადი მოჰყვა (ცოდვა, ბოროტება, გესლი, სიცრუე, მტრობა, სატანური ვნება...) და იგი დემონურ არსებათა რიგში ჩააყენა. თუმცა, უნასი დროსა და სივრცესთან მიმართებით, მაინც მოქნილი აღმოჩნდა და ყველაფრის მიუხედავად, მისი პროფანაცია (წარმართული ღვთაებების მსგავსად) არ მომხდარა: გველმა, როგორც სიმბოლომ, კვლავ შეინარჩუნა იდუმალება, საშიშობა, სიბრძნე და გრძნეულება.

გველის სიცოცხლისუნარიანობას, მითოლოგიურ გადმოცემებთან ერთად, მხატვრულმა ლიტერატურამაც შეუწყო ხელი, სადაც იგი ერთ-ერთი ყველაზე რთული და მრავალასპექტიანი სიმბოლო, ქვესკნელის ღვთაებათა ზოომორფული სახე და ღვთაებრივი ცოდნის შექმნის წყაროა (მაგ., ვაჟა-ფშაველას „გველის მჭამელში“, სადაც მინდია სიბრძნეს გველის ხორცის ჭამით იღებს, ზღაპრებში, სადაც ადამიანი ცოდნას გველის ენის შეხებით ეზიარება) და ამავდროულად, განახლებისა და გამრავლების სიმბოლოც. „გველის პერანგში“ გველის ტყავის გამოცვლას არჩილ მაყაშვილის შინ დაბრუნება, კერიის აღორძინება და მისი თესლის გამრავლება მოსდევს. „დიონისეს ღიმილში“ დიონისეს კულტს- ნაყოფიერებას უკავშირდება: „ბარონის სახლში გველის მოკვლით მოკლეს ბავშვიც... რაკი გველი და ბავშვი დიონისეა, მათი მოკვლით მოკლულია დიონისეც“ (ბაქრაძე 2003:47).

ფოლკლორულ კვლევებში დემნა შენგელაია უნასს ნაყოფიერებისა და ბარაქის სიმბოლოდ მიიჩნევს: „გველი მთელ საქართველოში ბარაქის მომნიჭებელ არსებად იყო ცნობილი... გველს მეგრულად უჩაღართამი, ე.ი. შავჩოხიანი ანუ შავღართიანი ეწოდება... იმიტომ რომ იგი ქვესკნელის ბატონი იყო, ხოლო ქვესკნელი... ერთი იმ სამ სკნელთაგანი იყო, რომელიც მთელ სამყაროს შეადგენდა და მისი ფერი შავი ფერი იყო“ (შენგელაია 1972დ:258-259). „სანავარდოს“ უჩა-ღართამი ქვესკნელის ფერია (შავია), ნაყოფიერებისა და გამრავლების სიმბოლოა და როგორც ქვესკნელსა და შუასკნელს შორის

გადაადგილების უნარის მქონე, რომანის მითოსურ პლანსა თუ ნარატივში უმთავრეს კონცეპტებს ხსნის. მწერალი ასე აღწერს გველებს სცენას: „დადგა გველის ამინდი, გველის შუადღე. მალლა... აზიდულა ოქროსკლდეები... ცა ლურჯ კათხასავით ახურავს სერებს და ზედ გადმოკიდებული მწიფე ბროწეულივით გადაფატრული მზე თანტავს სისხლისფერ ლალებს... უეცრად მოსკდება ღვარი იისფერ გველებისა... გველთაზმორებით იტვირთება მიდამოები... იისფერი კაბით შემოსილი უნასი მობრძანდება დინჯი რონინით... კუდზე აღერებულს მოაქვს ოქროს საწმისზე დასვენებული ანთებული ხვითო... გველები ნებივრად იქვარქნებიან ოქროს მტვერში და უსაზღვრო მოლოდინით იკბენენ სხეულს... უეცრად გატყდება წელში უნასი, აიტაცებს ძვირფას ხვითოს და ააგდებს ცაში... უეცრად... იელვებს თეთრი ყაბალახი და მოცელილი გველები სცვივიან მინაზე. -ნაიღეს ხვითო!... გასნატული გველები დაინახავენ ოქროს სერებზე თეთრი ყაბალახით აფრენილ მხედარს“ (შენგელაია 1924:1-46,47). გველური იდუმალებით დატვირთულ, ჭარბსახოვან სურათში ყოველი დეტალი ნაყოფიერებით, მწიფობით, შემოდგომის ფერებითაა სავსე, მოჭარბებული სიმწიფის სემანტიკა გრძნობებს აშიშვლებს, სიცოცხლის ინსტიქტს აღვიძებს და ამგვარად ამზადებს მკითხველს ნაყოფიერების სიმბოლოსთან, უჩა-ღართამ-ბატონთან შესახვედრად. მატერიის ამგვარი ხაზგასმა მოდერნისტულია, უფრო ღრმად ხედავს სამყაროს და გაცილებით მეტ სივრცეს ითვისებს. სურათი აღვიძებს ენის ეროგენულ ზონებს, აქ ეროტიკა არა ხატების, არამედ წმინდა ლინგვისტური ზემოქმედებით მიიღწევა, გრძნობები და შეგრძნებები გაშიშვლებულია და ერთმანეთთან უხილავ კავშირებს ამყარებენ. აქ ერთნიშნად სიცოცხლის ინსტიქტი იგრძნობა. მწერალი ეროტიკის განცდას ფერით (იისფერი, ქარვისფერი, ოქროსფერი, ლურჯი), რიტმით, ბგერწერით, სიმწიფის სემანტიკით აღწევს. „გველის ამინდი, გველის შუადღე“- რომანში ნაყოფიერების დროა, ამიტომაც დაჰკრავს ჭარბ ფერთა სიმწიფეს ეროტიკულობის ელფერი.

ნაყოფიერების წყაროა მზეც: „ცის განსახიერებას ბორბალი ანუ თვალი წარმოადგენდა. მართლაც, თვალი ხომ ამ ბარაქის ღვთაების ემბლემატური განსახიერება იყო? ამიტომაც ამბობენ ჩვენში ბარაქიანი ყანის შესახებ დღესაც „ღვთის თვალი“, ე.ი. მზე ტრიალებსო“ (შენგელაია 1972გ:292). მზის წილის მფლობელს, „ნაწილიანს სიცოცხლეშიც და სიკვდილის შემდეგაც სღვენიან გველნი, რომელნიც ნაწილის წართმევას უპირებენ“

(ჩხენკელი 2009:34). პატარა ბონდო თავს ნაწილიანად მიიჩნევდა და გველიც დასდევს მას, „ტეხს... სკვარამ თვალეებით“. ხვითოც ნაყოფიერებისა და ბარაქის მომტანია: „ზოგ მოხუცს ახლაც სწამს, რომ გველებს ხვითო ან ნატვრისთვალე აქვთ და ეს თვალე დოვლათის წყაროა“ (შენგელაია 1972დ:259).

სიმწიფისა და ნაყოფიერების განცდას მწერალე გველების თერთა სიმბოლოკით აღწევს: ისინი იისფერნი არიან და ძირითადად, ბროწეულისთრისა და ოქროსთრის კონტექსტში ჩანან. იისფერი ყველა სხვა სპექტრალური თერისგან სირთულით განსხვავდება, ბალანსირებს წითელსა და ლურჯს, ასევე, ლურჯსა და შავს შორის. აქედან მოდის მისი ძირითადი მნიშვნელობეი: გლოვა, შიში, მისტიკა, სასიცოცხლო ძალების დაკარგვა, ტრაგიზმი, ავადმყოფობა, ნალველი“ (Бычков 1977:223). ვეიქრობთ, გველის იისფერი (იისფერი გველი მართლაც არსებობს და მას იისფერი ჟირარა, ანუ კანტორია-Cantoria Violacea ეწოდება) „სანავარდოში“ შემდგომ მნიშვნელობებს აერთიანებს: მიწას (ხთონური სიმბოლო), ვნებასა და ცეცხლს (ნაყოფიერების სიმბოლო), ინტელექტს (სიბრძნის სიმბოლო), მონანიებას, ცოდვათა გამოსყიდვას (პირველცოდვის სიმბოლო) და სიკვდილს- „გველი დედამიწას ორი ასპექტით უკავშირდება: როგორც მისი ნების გამომხატველი და როგორც მიცვალებულთა სამყაროსთან დაკავშირებული სიმბოლო“ (აბაკელია 1997:17).

ბონდოს უჩა-ღართამთან შეხვედრა რომანის მნიშვნელოვანი ეპიზოდია: „შუადლით აიმართება... დიდი გველი სანავარდოზე და მისი ჩრდილი გადააწვება ყარამანის ოდას... აელვარებს მზის თესლივით ანთებულ ხვითოს... ჟინატეხილი ცემს კუდს მიწაზე, დედამიწა იბნიდება ვნებაანთებულ დედაკაცივით... მიწის სუნი ასდის... იგი შავია, შავჩოხიანი, აღსავსე სიბრძნითა და ბოროტეებით... გველი დგას ამართული და ტეხს ბონდოს სკვარამ თვალეებით... სამჯერ იკივლებს სულწასწრებული და გველი იგი, უჩა-ღართამ-ბატონი, იშმუშნება. ქრება მისი ლანდი“ (შენგელაია 1968:92-93). თერთი მხედრისგან უნასისთვის წართმეული ხვითო ახლა შავ გველს აქვს, რომელიც „არს მოციქული და ცხადება წმინდა გიორგისა“ (ძველ რედაქციაში: „ასე სდგას გველი სანავარდოზე, რომელ არს მოციქული და ცხადდება წმ. ფალლოსისა“ (შენგელაია 1924:1-48), გველი, თერთი მხედარი და წმინდა გიორგი ნაყოფიერების კონტექსტში კვეთენ ერთმანეთს და სხვადასხვა მოდიფიკაციაში

გამოხატავენ ნაყოფიერება-უნაყოფობის თემას. ბონდოსთან ბარაქის მომტანი ნატვრისთვალით და მიწის სუნით, ნაყოფიერების ღვთაებაა მისული, სასიცოცხლო ძალებისგან დაცლილ ბონდოს კი გველის (ნაყოფიერების) შიში აქვს: გველი წყალთან, ხთონურ სამყაროსთანაა კავშირში, საიდანაც ხელახალი შობა და განახლება იწყება, ბონდო კი მითოსური გმირივით მეორედ შობისთვის მზად არაა. ამიტომ სრულდება მისი ურთიერთობა ქალებთან უნაყოფოდ, ამიტომ ართმევს თეთრი მხედარი გველს ხვითოს: ნატვრისთვალი- ნატვრაა, პერსპექტივაა და ხვითოს წართმევით თეთრი მხედარი სანავარდოს გადარჩენის, განვითარების პერსპექტივას ოცნებასა და წარმოსახვაში ინახავს, ამითებს.

სამაგიეროდ, სასიცოცხლო ენერჯით სავსე გუჯუსთან ისმის უნასის კუდის ხმა: „ლიზიკია გრძნობს, რომ გვალვამ დაჰკრა თავში... სიღრმეებიდან ესმის ჭიხვინი ანთებული და წმინდა ფალოსისა... ყრუდ ესმის, როგორ რეკს დედამიწა დიდი გველის კუდის უნიან დარტყმით: -ფააააა!.. ფაააა!.. ფაააა!!!“ (შენგელაია 1968:93). გველის კუდის დარტყმები („ფაააა!.. ფაააა!.. ფაააა!“) ახლოსაა სექსუალური აქტის რიტმთან. გუჯუსა და ლიზიკიას ერთად ყოფნაც უნაყოფოა, გადამნიჭებული ტოპოსი ბინიერია და არანმინდა, მზე და გველი ნაყოფიერებისა და სექსუალობის მეტაფორებია, თუმცა, ეს შხამიანი და არაჯანსაღი ნაყოფიერებაა.

ღვთაებათა ორპირიანობაზე მსჯელობისას, აკაკი ბაქრაძე აღნიშნავს, რომ წმინდა გიორგი- თეთრი გიორგი ორი ჰიპოსტასის მატარებელია: „ერთი მხრივ, ყოფილა თეთრი გიორგი, ანუ ზესკნელის გიორგი, ხოლო... მის საპირისპიროდ- უმზეური, ჯოჯოხეთის გიორგი, ე.ი. ქვესკნელის გიორგი... ზესკნელის გიორგის სახეა ხარი და ხე, ქვესკნელის გიორგისა კი- გველი“ (ბაქრაძე 2003:197). წმ. გიორგის ხალხურმა კულტმა თავის თავში მოიცვა მინათმოქმედების მფარველი, ჭეჭა-ქუხილის მბრძანებელი, გარეულ ცხოველებზე მონადირე და ნაყოფიერების ღვთაება. როგორც ზვიად გამსახურდია აღნიშნავს: „ასე იყო ძველ საქართველოში და ამასთან არის დაკავშირებული ქართული ეროვნული ღვთაება- თეთრი გიორგი. ხოლო ქრისტიანული წმინდა გიორგი ისტორიულად არსებული პიროვნებაა“ (გამსახურდია 1991:205-206). „სანავარდოს“ თეთრი თავადი სავარაუდოდ, თეთრი გიორგი- წმინდა გიორგია: რომანის ერთ-ერთ ეპიზოდში („შორს... სერებზე,

ყაბალახგაფრიალებული თეთრი მხედარი მიფრინავდა, სადღაც კლდეებში ისმოდა ამირანის კვნესა და ჯაჭვების ჩხარუნი“ (შენგელაია 1968:96)), თეთრი მხედრის სახეში, სწორედ, თეთრი გიორგი- წმინდა გიორგი უნდა იგულისხმებოდეს. დოღო ბაყაყის ზღაპარში თეთრი თავადი ჭაობში იხრჩობა, დოღო ბაყაყის გოდება კი იშთარის გოდებასა ჰგავს და ეს ასოციაცია სავსებით ბუნებრივია: ბონდოს მითოსური პრასახე რომანში თამუზია. თეთრი მხედარი, რომელიც სიზმარში ფრეილინა ტრუბანოვას აშინებს, ასევე, თეთრი გიორგი- წმინდა გიორგია: წმინდა გიორგი ნაყოფიერების მფარველია, ბონდო კი მამაკაცური ენერჯისგან დაშრეტილი. თვითმკვლელობის მცდელობის დროსაც მინაზე თეთრი მხედრის- წმ. გიორგის თეთრი ყაბალახი ჩნდება, რომლის სიმძიმესაც (ეროვნული თავსაბურავის სიმძიმეს) ჭილაძეთა შთამომავალი ვერ უძლებს: „სველი ყაბალახი კისერს ამძიმებდა, მოიძრო და მამას გადასცა“ (შენგელაია 1968:77)- ეს სამშობლოსთვის, წინაპრისთვის ვერგადახდილი ვალის ისევ წარსულში გადასროლა, მამისთვის მიბრუნებაა.

თეთრი მხედარი ბონდოს მიუღწეველი რაობაა, ის იდეალია, რომელიც დედამ, ფასეულობათა ერთადერთმა დამცველმა ჩაუნერგა. თეთრი მხედარი სულ გარბის და თეთრი ყაბალახი უფრიალებს, მას მკითხველი მუდამ ქმედებაში ხედავს და ეს ქმედება საპროტესტოა: იგი ტოვებს ამ სოფელს, რომელიც მის ზნეობრივ კრიტერიუმებს არ ჰასუხობს, ისევე, როგორც მადლი და ნაყოფიერება ტოვებს სანავარდოს, რომელსაც საჭურისები ეპატრონებიან. თეთრი მხედრის სიმბოლო რთული და მრავალპლასტიანი, კონკრეტულ ვითარებაში სიტუაციურად განსხვავებული დატვირთვის მატარებელი, თუმცა, ნებისმიერ შემთხვევაში, ამაღლებული და ზნეობრივია.

2.4.9. ამირანი

დემნა შენგელაია „ამირანიანს“ ქართულ წარმართულ „ვეფხისტყაოსანს“ უწოდებს და უკვე ამ შეფასებით მიუჩენს ადგილს ქართულ ცნობიერებაში. ამირანის უპრეცედენტო სიცოცხლისუნარიანობას მითის, როგორც სიმბოლოთა და მეტაფორათა სისტემის მრავალმხრივი და მრავალჯერადი გადააზრების საშუალება განაპირობებს. სტრუქტურის უჩვეულო მოქნილობა მითის გადალახვის (არქაული მითის სტრუქტურების ეპოქის კონტექსტით გათვალისწინებული ახალი მნიშვნელობებით, ახალი შინაარსითა და იდეით

დატვირთვის) შესაძლებლობას ქმნის. ყოველი ახალი შეხება ამირანის მითთან მას ეპოქის შესაბამისი ეროვნული იდეით ავსებს. მანანა კვაჭანტირაძის მოსაზრებით: „თუკი მითს მივიჩნევთ არაცნობიერ ლოგიკურ ოპერაციად, რომელიც გარკვეული ტიპის ნაციონალურ მენტალიტეტს ახასიათებს, მაშინ იგი ამ მენტალიტეტის გასაღებსაც უნდა წარმოადგენდეს. უფრო მეტიც... ნაციონალურ მენტალიტეტში არაცნობიერად ჩადებულია ისეთი სტრუქტურები, რომლებიც მხოლოდ გარკვეულ მითს ირჩევენ. აქედან ერთი ნაბიჯია ჰაიდეგერის... მოსაზრებამდე, რომ „მითი ერის ბედისწერაა“ (კვაჭანტირაძე 1999:131-132). ამირანის მითი „სანავარდოში“ სულ ორჯერ ხმიანდება, თუმცა, რომანში მნიშვნელოვან აქცენტებს ქმნის- მწერალს სურს, ცხადი გახადოს დაპყრობილი ქვეყნის ტკივილი (რომანში ამირანი მუდამ შებოროკილია და კვნესის) და ამავდროულად, აღადგინოს ჩაკლული და გათელილი ეროვნული სული (რომანი 1924 წელს გამოქვეყნდა). დემნა შენგელაიას მითოსი პროფესიულ დონეზე აინტერესებდა, განსაკუთრებით ამირანის მითი. ბევრს წერდა, ეთანხმებოდა ან ეკამათებოდა მკვლევრებს (განსაკუთრებით მიხეილ ჩიქოვანსა და შალვა ნუსუბიძეს) და „ამირანიანის“ მკვლევრებზე გვერდს ვერ უვლიან მის ნააზრევს. თუმცა, ჩვენს მიზანს წარმოადგენს არა მწერლის შეხედულებათა სიზუსტის დადგენა, არამედ ის, თუ რა ადგილი უკავია ამირანის სახეს „სანავარდოს“ სიმბოლოთა სისტემაში. ამისათვის კი, უპირველესად, ფოლკლორულ ნაშრომებში „ამირანიანზე“ გამოთქმულ ავტორისეულ შეხედულებებს უნდა გავეცნოთ.

სხვა მკვლევართა მსგავსად (თამაზ ჩხენკელი, ზურაბ კიკნაძე, როსტომ ჩხეიძე...), დემნა შენგელაია ამირანს ვეგეტატიურ, მოკვდავ და კვლავ აღდგენად ღვთაებად მიიჩნევს. მეორე მნიშვნელოვანი ასპექტია ცეცხლის მოტანა და ამირანის პირველადობა პრომეთესთან მიმართებით. ამირანი ხთონური გმირია, რომელმაც პრომეთესგან განსხვავებით, ცეცხლი ქვესკნელის ძალებს წარსტაცა. ივ. ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორიაში“ იმონებს სტრაბონს, ფლავიუს არიანესა და ფილოსტრატეს იმის დასტურად, რომ უკვე V-VI საუკუნეებიდან მოყოლებული, პრომეთეს თქმულებას კავკასიურ თქმულებად მიიჩნევდნენ, რაც ამტკიცებს, რომ „თქმულება კავკასიონის ქედზე მიჯაჭვული გმირის შესახებ საქართველოში არსებობდა უკვე ქრისტიანობის წინათ, წარმართობის დროს... ბერძენთა მწერლები კავკასიურ და ელლინურ თქმულებათა მსგავსებასა

ჰგრძნობდნენ. მათი სიტყვით... კავკასიაში მცხოვრებნი უჩვენებდნენ კიდევ იმ კავკასიონის ქედის ადგილს, სადაც გამოქვაბულში მიჯაჭვული ამირანი უნდა ყოფილიყო დამწყვდეული“ (ჯავახიშვილი 1979:201). პრომეთეს მითის ამირანთან კავშირზე მიუთითებს ე. მელეტინსკიც: „ჯერ კიდევ ანტიკურმა მწერლებმა მიაქციეს ყურადღება, რომ ძველბერძნული ტიტანი პრომეთე კავკასიის მთებზეა მიჯაჭვული და რომ თავად კავკასიაში არსებობს მსგავსი გადმოცემები... არაა გამორიცხული, რომ მიჯაჭვული გოლიათის თუ გმირის სიუჟეტი პრომეთეს მითოლოგიაში კავკასიური წყაროებიდან შევიდა“ (Мелетинский 1984: 283). ამავე პოზიციას იზიარებს დემნა შენგელაიაც: „პრომეთესა და არგონავტების მითებს ჩვენ იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ეს თქმულებები ქართველურ ტომთა კავკასიურ პერიოდს მიეკუთვნებიან, ხოლო ამირანი ქართულ ტომთა მოსახლეობის წინააზიურ პერიოდს სწვდება. ამიტომაც ვფიქრობთ ჩვენ, რომ პრომეთე ამირანისგან არის დამოკიდებული“ (შენგელაია 1972გ:288); და ისევე, როგორც სხვა მკვლევარებს, დასტურად აპოლონიუს როდოსელის „არგონავტიკიდან“ მოჰყავს ფრაგმენტი, სადაც ბერძენი პოეტი აღნიშნავს პრომეთეს მიჯაჭვის ადგილს- კუტაიდის (ქუთაისის) მიწა-წყალზე მდებარე მთას, საიდანაც მდინარე ფასისი მოედინება და რომელსაც ამარანტა ეწოდება: „ფასისს ანუ ფასის მთას ამარანტა ანუ ამარანტა ეწოდებოდა და ეს ხომ ამირანის, ანუ ამარანის მთაა?“ (შენგელაია 1972გ:288). „ირმის ნახტომში“ მწერალს მაგალითები ქართული ფოლკლორიდანაც მოჰყავს, რითაც ადასტურებს ამირანის მითოსის ორიგინალობასა და პირვანდელობას პრომეთეს მითთან შედარებით.

მითის უმნიშვნელოვანესი კონცეპტია ღმერთთან ჭიდილი, რისთვისაც ამირანი ღმერთმა კლდეს მიაჯაჭვა, ანდა ქვესკნელში, გამოქვაბულში ჩააგდო (აქვე ვიტყვით, რომ ამირანის მითის ღმერთი წინარექრისტიანული, წარმართული ღვთაებაა და არა ქრისტე, როგორც ეს გვიანდელ პლასტებში ჩნდება). მითის ზოგ ვარიანტში გაამაყებული ამირანი ღმერთს ინვესს საჭიდაოდ, ერთ სვანურ ვერსიაში ამირანი შეეხვეწა ღმერთს დასჭიდებოდა, ზოგში- დაეჭიდებინ და მშვიდობით დასცილდებიან ერთმანეთს, ზოგშიც ქაჯები აბამენ ქრისტეს დასობილ პალოზე. ვერსიები მრავალგვარია, ამირანი კი ყველგან ისჯება, ხან ფიცის გატეხისთვის, ხან კადნიერებისთვის, ხან მამაზე (ღმერთზე) ხელის

აღმართვისთვის. მამაზე ხელის აღმართვა და გენეტიკურ კავშირთა შეუფასებლობა, მანანა კვაჭანტირაძის აზრით, სწორედაც, რომ ამირანულია, ისევე, როგორც მზვობრობა და უპასუხისმგებლობა, რაც მისი ხოთონური ბუნებიდან მოდის. ქრისტესთან ჭიდილის ეპიზოდს დემნა შენგელაია გვიანდელ პლასტად თვლის და ამ ორთაბრძოლაში ამირანის მარცხს წარმართობაზე ქრისტიანობის საბოლოო გამარჯვების სიმბოლოდ მიიჩნევს: „ქრისტიანობამ დიდებული ხე ცხოვრებისა პალოდ აქცია, ხოლო მსოფლიო ბორცვი უბრალო ლოდად... ქრისტიანობის წარმართობაზე გამარჯვების იდეა ქართულმა ეკლესიამ შემდეგ კიდევ უფრო წარმტაცად გამოხატა. ქართველი ხალხის გამნანათლებელ ქალწულს, წმინდა ნინოს, ხელში მან დიონისური ჯვარი მისცა და ზედ ეთერის ოქროს თმები შემოახვია. ამ ჯვრის ძალით მოიჭრა მცხეთაში ხე ცხოვრებისა და მისგან გამოთლილი ჯვრები საქართველოს ბორცვებზე აღიმართა. ასე დაასრულა თავისი არსებობა ქართულმა წარმართობამ“ (შენგელაია 1972გ:305). ამ ფრაგმენტში ქრისტეს სახელით წარმართული კულტურის განადგურების გამო ტკივილიც ჩანს და ეს მოტივი დემნა შენგელაიას მოდერნისტულ პროზაში ძალუმად იგრძნობა: მისთვის წარმართული ღვთაებები ეროვნული ცნობიერების მეტათეორული სიმბოლოებია და არა საკულტო მნიშვნელობის მატარებელი მხოლოდ.

მიჯაჭვეული ამირანის გაიდებალეა XIX საუკუნიდან დაიწყო, როცა საქართველოს სამეფოს გაუქმებასა და დამპყრობლის მხრიდან რუსიფიკატორულ პოლიტიკას ქართულ მწერლობაში ახალი, ეროვნული მუხტის მატარებელი გმირების გამოჩენა მოჰყვა, რამაც ამირანი გააცოცხლა, ახალი უღერადობა შესძინა და საერთო ქართველურ გმირად აქცია. ასეთია ვაჟა-ფშაველას პირველი ლექსის, „ამირანის“ სულისკვეთება: „როდის აღგება ამირან,/ ჯაჭვ-აბჯრით შემოსილიო,/ ჩამოსდნობოდეს ყინული/ და უცინოდეს პირიო“ (ვაჟა-ფშაველა 1979:7-9). უფრო ნათლად ამირანის კვლავადღგომა საქართველოს მკვდრეთით აღდგომას აკაკი წერეთელმა დაუკავშირა („კავკასიის მთებზე იყო/ ამირანი მიჯაჭვეული“...) და თავადვე განმარტა როგორც საკუთარი მეტათეორის არსი („კავკასიის მაღალ ქედზე/ მიჯაჭვეული ამირანი/ არის მთელი საქართველო/ და მტრები კი ყვაგ-ყორანი“), ისე მისი იდეა („მოვა დრო და თავს აიშვებს,/ იმ ჯაჭვს განყვეტს გმირთაგმირი!./ სიხარულად შეიცვლება/ იმდენი ხნის გასაჭირი!“ (წერეთელი 1989:74)). ასე ტრანსფორმირდა ამირანის

არქაული მითი და იგი სამშობლოს თავისუფლებისთვის ბრძოლის სიმბოლოდ რეტრანსლირდა. დემნა შენგელაიას „სანავარდოში“ კი ამირანი კვენესის.

ამირანი არ კვენესის „თორნივე ერისთავში“ („ჰქონდა ჭირში მოთმინება, არც კვენესოდა, არც ოხვრიდა“ (წერეთელი 1989:74)). რ. ჩხეიძის აზრით, ეჭვი გალაკტიონთან ჩნდება: „მშობლიურ ეფემერაში“ პოეტი ველარ ცნობს მშობლიურ გარემოს: „შეხავსებია კლდეები კლდეებს./ იქ ვილაც კვენესის დიდი ხანია./ „ამირანია?“- მივმართავ ტყეებს/ და ტყე გუგუნებს: „ამირანია!“/ ეს მძაფრი კვენესა მინამლავს დღეებს./ ის გული ისევ ჩემი გულია../ „დაკარგულია?“- მივმართავ ტყეებს და ტყე გუგუნებს: „დაკარგულია!“ (ტაბიძე 1982ბ:152-153). ასე პესიმისტურად ხედავს პოეტი გაუცხოებულ გარემოს, სადაც ამირანი დიდი ხანია კვენესის, მის არსებობას მხოლოდ კვენესის ხმით თუ შეიტყობ, თუმცა, რახან გალაკტიონი მაინც ამირანის მძებნელია, არც მომავლის იმედია ბოლომდე დაკარგული.

და მაინც: მითის არც ერთ ჩვენამდე მოღწეულ ვარიანტში, ამირანი არ კვენესის, კვენესა ამირანული ამტანობისთვის თავდაპირველი არ იყო, განსხვავებით პრომეთესგან, რომელიც როდოსელის „არგონავტიკაში“ ჰგოდებს: „არგონავტებმა ნახეს არწივი... გმირების სმენას მისწვდა პრომეთეს გმინვა-გოდება... იტანჯებოდა, გმინავდა ღმერთი. სივრცეს სერავდა იმისი კვენესა და ირყეოდა კავკასიონი“ (როდოსელი 1975:114). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამირანის კვენესა წმინდად, ლიტერატურული მოვლენაა, ისევე, როგორც მისი საქართველოს განმანთავისუფლებლის სიმბოლოდ დასახვა. მკვენესარი ამირანი- აკაკისა და ვაჟას გმირი ამირანის ალტერნატივაა: მწერლობამ და ერმა შეითვისა და გაიმშობლიურა ამირანის, როგორც ეროვნული გმირის განზოგადებული სახე და როცა ქვეყნის უძღურების სიმბოლო დასჭირდა, მნიშვნელობაშეცვლილი ამირანიც ისევე გამოიყენა, როგორც სხვა, ხალხის შემეცნებაში უკვე დამკვიდრებული სიმბოლოები. ასე აკვენესდა ამირანი.

დემნა შენგელაიას „სანავარდოში“ ამირანი უკვე დაბორკილია, კვენესის და ჯაჭვებს აჩხარუნებს. მწერალს იგი ყვაავების სიყვარულის ტრაგიკომიკური ისტორიის კონტექსტში შემოჰყავს- შეყვარებულ ჩაკუნას სატრფოსთვის ამირანის გულ-ღვიძლი მიაქვს. ყვაავი მძორის მჭამელი ფრინველია, ე.ი. „სანავარდოში“ ამირანი თითქმის, ლეშია. რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ ქმრის საძებრად წასული ყვანჩალა ჩაკუნას ისრით განგმირულს

პოულობს „შორს კი, სერებზე, ყაბალახგაფრიალებული თეთრი მხედარი მიფრინავდა, სადღაც კლდეებში ისმოდა ამირანის კვნესა და ჯაჭვების ჩხარუნი“ (შენგელაია 1968:96). ამ კონტექსტში, სავსებით შესაძლებელია, სწორედ თეთრმა მხედარმა- წმინდა გიორგიმ განგმირა ყვაფი- ურჩხული, ამირანი კი იმიტომ კვნესის, რომ სანავარდოს მითოსური ანალოგიდან თეთრი მხედარი გაფრინდა. თეთრი მხედრისა და ამირანის სიმბოლური წყვილი სანავარდოს (საქართველოს) სულიერებიდან დაცლის სიმბოლოა.

გრიგოლ რობაქიძის თქმით, ევროპელი მკვლევრები ვერაფრით ხსნიან, რატომ უკორტნის ამირანს არწივი მაინცა და მაინც ღვიძლს: „ღვიძლი ორგანოა „სიფხიზღესი“... არწივი, მზის ფრინველი, გამუდმებით უკორტნის მიჯაჭვულს ღვიძლსა; ღვიძლ დაზიანებული უძილო ხდება და: იტანჯება... ეხლა გავიხსენოთ „ღვიძლი“- „ღვიძილი“, ეს გენიალური ტყუპები ქართულისა ენისა მოჭრით ხსნის საიდუმლოს“ (რობაქიძე 2012ე:208). გულ-ღვიძლი ადამიანის სასიცოცხლო ორგანოებია, მათი ამოცლა სასიცოცხლო ფუნქციის დაკარგვას ნიშნავს. ვფიქრობთ, დემნა შენგელაიამ ამ მეტაფორით ქვეყნის სასიცოცხლო, ეროვნული ენერჯიიდან, სულიერებისგან დაცლა, მისი კვდომა აღნიშნა. ასეთი სხეული (ამ შემთხვევაში, ეროვნული სხეული) ინსტიქტურად თვითგადარჩენაზეა ორიენტირებული და არა საზოგადო, საქვეყნო საქმეზე. ამის მიუხედავად, ჯერ კიდევ ისმის ამირანის ჯაჭვების ჩხარუნი, რაც იმას მოასწავებს, რომ ამირანი ბოლომდე არ მომკვდარა და ჯაჭვებსაც იმიტომ აჩხარუნებს, რომ სურს, თავი გაინთავისუფლოს და კვლავ ბრძოლაში ჩაებას. ეს პასაჟი პატრიოტული ელფერის შემცველია და იმ დიდ წუხილს აცხადებს, „სანავარდოს“ ავტორსა და მის თაობას დაჰყრობილმა სამშობლომ და სულიერმა უნაყოფობამ რომ მოჰგვარა.

მეორედ ამირანი რომანში მაშინ ჩნდება, როცა ბონდო დაღლილ სისხლზე გოდებს: „მოსვენებას არ გვაძლევენ საუკუნეთა მიერ დაგვალული, მუნიანი ჭინკები!... და ამირანი შებორკილია მათ მიერ!..... შებორკილია და მაინც მღერის: „დღეს დაგვარგავ, ხვალ ვიპოვი, ჩემი ბედი ასე ჭრისა!“ (შენგელაია 1968:123). ეს უკვე მითის გვიანდელი ვარიანტია, სადაც ამირანი თავს ტანტრე ბიჭად ასალებს და თავისუფლების ნაცვლად, ვირის დაკარგვაზე წუხს. ამირანის მითის ამ ვერსიის შემოტანით მწერალი, ერთი მხრივ, იყენებს ამირანს, როგორც „შემნახველისა და გადამრჩენის“ კონცეპტის სიმბოლურ ნიშანს (მ.

კვაჭანტირაძე). იგი ბორგავს, ფარხმალს არ ყრის („დღეს დავკარგავ, ხვალ ვიპოვი“) და გაცნობიერებული აქვს საკუთარი ბედისწერა („ჩემი ბედი ასე ჭრისა!“); მეორე მხრივ კი, ავტორი რეალობის ირონიზებას ახდენს და სახე-სიმბოლოს იმის საჩვენებლად იყენებს, თუ როგორ ჩამოქვეითდა ბედისწერასთან ბრძოლის ტრაგიკულ-ჰეროიკული იდეა ყოფითი პრობლემის დონეზე: ეპოქამ ამირანი ისე გააუფასურა და დააკნინა, რომ ყოფით პრობლემებზე ფიქრობს და არა ხალხისთვის ცეცხლის მოტანაზე. მოგვიანებით, ოთარ ჭილაძის „მარტის მამალში“, ამირანი უკვე კრიტიკის ობიექტიც ხდება: გუმბათმორღვეულ ეკლესიაში უცნობისა და ნიკოს დიალოგში უცნობი ამბობს: „არა თქვა ახლა ამირანის შვილი ვარო“ და იქვე, ერთი თრაზით აფასებს მას: „მე თუ მკითხავ, მაგაში არც არაფერია მაინცდამაინც სატრაბახო“ (ჭილაძე 1991:338).

ამირანის კვნესა მისი ხოთონური თვისებებისგან დაცლა-დაშრეტაა, ენერგეტიკული კრიზისია. მ. ჭრელაშვილი წერს: „პოლითეიზმიდან მონოთეიზმზე გადასვლის შედეგად, წარმართულმა ღვთაებებმა როგორც ხარისხობრივი, ისე ფიზიკური დაკნინება განიცადეს... ლამაზი და ყოვლისშემძლე დალი და ტყაშმათა საქართველოს ზოგ კუთხეში მახინჯ, საზარელ ალებად იქცნენ, მამაკაცი ნადირთპატრონები კი- ქაჯებად და ეშმაკებად“ (ჭრელაშვილი 2006:251). დემნა შენგელაიას დაუფარავად სტკივა სამუდამოდ გამქრალი წარმართული სამყარო, ამიტომაც ეძიებს ბონდო ფესვებს, თაურმდგენებს და სწებს იმ სისხლის გამო, ჯვრის სახელით რომ დაღვარა საქართველომ. წარმართული ელემენტების შემოტანას სხვა დატვირთვაც აქვს: რუსეთი საქართველოში ერთმორწმუნის მანტიით შემოვიდა და ქრისტიანობის კრიტიკა შეფარვით, დამპყრობლის კრიტიკას გულისხმობდა. ამირანი კი არის ის, ვინც ქრისტემ დაამარცხა, ვისი სიცოცხლის ხეც პალოდ აქცია და შემდეგ, დამარცხებული, ამავე პალოზე დააბა; როგორც მ. კვაჭანტირაძე აღნიშნავს, „ამირანის ყოფნობის (მიჯაჭვეულობის, ტყვეობის) არსი მარადიული წონასწორობის შენარჩუნებაშია სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის. ეს არის ამირანის ხვედრი, მისი ბედისწერა... ქართველი კაცი ამირანს თანაუგრძნობს იმიტომ, რომ მის სასჯელს ხვედრად მიიჩნევს. ხვედრი კი... დასჯილი გმირის ატრიბუტია. ხვედრი, თუნდაც მძიმე- რჩეულთა ბედისწერაა და არა ყველასი“ (კვაჭანტირაძე 2001:92). მხატვრულ ლიტერატურაში გადასვლით ამირანმა ის თვისებები შეიძინა, იმდროინდელი

საქართველოს პოლიტიკურ-სოციალურ-კულტურულ კონტექსტს რომ ახასიათებდა. ღმერთთან მებრძოლი კაცი ჯერ ეროვნულ გმირად, შემდგომ კი, მკვნესარ კაცად იქცა და ახალი თვისებებით აღჭურვილი, კვლავ მითს დაუბრუნდა.

2.4.10. ჭინკა

„სანავარდოს“ მითოსამყარო წინარექრისტიანული პერიოდის ღვთაებებითა და დემონებითაა დასახლებული. ისინი მხატვრულ ქსოვილში ბუნებრივად იჭრებიან და მითის სურნელის გაცოცხლებასთან ერთად, სიუჟეტის განვითარებასა და პერსონაჟთა ხასიათის გამოკვეთაში მონაწილეობენ. მითოსური პლანის ყველა პერსონაჟი გადაგვარებული და დასაღუპად განწირულია: ნაყოფიერების სიმბოლო, ქალღმერთი იშთარი დაბერნდა, ჭინკა ციებისგან ძაგძაგებს და დემონური ნიშანი თითქმის დაკარგული აქვს. მოხდა ფუნქციური ჩანაცვლება- საკრალური სამყარო პროფანირდა და ყოველდღიური ყოფის ნიშნები შეიძინა, პროფანულმა კი, წარღვნისა და მეორედ მოსვლის მოლოდინში, დასაღუპად განწირულის იდუმალეობა; თუმცა, დროებით: გრიალითა და წივილით შემოჭრილმა მატარებელმა- მითის გარდაცვალების სიმბოლომ, ეს იდუმალეობაც დაამსხვრია, ღვთაებები და დემონები კიდევ უფრო დააკნინა და ზღაპრის პერსონაჟებადღა აქცია. ასეთია უმითო დროის მკაცრი და დაუნდობელი რეალობა.

„სანავარდოს“ მითოსური პერსონაჟები ცხოვრობენ ყველგან: ტყეში, ჭაობში, ადამიანის საცხოვრისში. მწერალი კარგად იცნობს ქართველთა უძველეს კოსმოგონიურ წარმოდგენებსა და ღვთაებრივი თუ დემონური არსებების იერარქიას. წერილში „სამი სკნელი“ იგი აღნიშნავს: „უძველეს ქართველებს სწამდათ, რომ სამყარო სამი სკნელისაგან შედგენილი მთელი იყო: ზესკნელ-ქვესკნელი და მათი დამაკავშირებელი ხრტილი-შუასკნელი... თეთრი- ზესკნელის ფერი იყო, შავი- ქვესკნელისა, ხოლო წითელი, ხანდახან ჭრელიც- შუასკნელისა“ (შენგელაია 1972ე:252). ქეთევან ხუციშვილს კიდევ ორი განსაზღვრება შემოაქვს: წინა-სკნელი, რომელიც შეესატყვისება „აქ“ გაგებას და უკან-უკანასკნელი, წარსულის სამყარო-„იქ“: „ეს სისტემა შემოსაზღვრული იყო გარესკნელით. ერთი სკნელიდან მეორეში გადასვლა ღვთაებებს ან გმირებს ან ნახევარღმერთებს შეეძლოთ. ადამიანი ამას მხოლოდ ღვთის ნებით დროებით ან სამუდამოდ სახეცვალების (გარდაცვალების) შედეგად ახერხებდა“ (ხუციშვილი 2010:392). გარესკნელში დემონები

ბუდობდნენ. მითოლოგიაში დემონი ზებუნებრივი ძალების, ნახევრადღმერთებისა და სულების კრებსითი სახელია, რომელთაც ღმერთებსა და ადამიანებს შორის შუალედური ადგილი ეჭირათ. მითოსური წარმოდგენებით, ისინი კონტაქტში შედიოდნენ ადამიანებთან, აცდუნებდნენ, მის სხეულში სახლდებოდნენ და სხვადასხვა ავადმყოფობას, მათ შორის-სულიერს („შეპყრობილი“) შეპყრიდნენ.

ქართულ მითოსში დემონურ არსებებს ხან გოლიათებად გამოსახავდნენ, ხანაც ბავშვის სიმაღლე, ანდა ჯუჯა არსებებად; როგორც ე. სიხარულიძე აღნიშნავს, „კავკასიელთა მითოლოგიაში... დემონური არსებები... არაერთგვაროვანნი არიან და ბოროტების ხარისხითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. დემონურ არსებათა ძირითადი შემადგენლობა (ჭინკა, კუდიანი, მზაკვარი...) ერთმნიშვნელოვნად ბოროტებას განასახიერებს და ადამიანისთვის ზიანის მიყენებას ცდილობს. მათი სამყოფი „გარე“ სკნელია (უღრანი ტყეები, ხევები და სხვა მიუვალი ადგილები), სადაც ისინი უსაფრდებიან მარტოხელა მგზავრს და მის ხელში ჩაგდებას ცდილობენ“ (სიხარულიძე 2010:5). ჭინკები ტანდაბლები, მაგრამ ქაჯივით ბალნიან-კლანჭებიანნი არიან და ტყეში აქვთ ბინაო, აღნიშნავს ივ. ჯავახიშვილი (ჯავახიშვილი 1979:271). ქრისტიანულ კულტურაში ჭინკა არეულობისა და ტანჯვის სიმბოლოა. ასაკოვანი ადამიანებისგან დღემდე მოისმენთ მონათხრობს ე.წ. ნაძრახ ადგილებსა და ჭინკას ეშმაკობებზე: იგი ადამიანს თავს ესხმის, ქვებს ესვრის, დასცინის, სახლში შედის და ელაპარაკება. ავსული დაუბრკოლებლად ლახავს ზღვარს საკრალურ და პროფანულ სამყაროს შორის და ამაში მას ღიობები-საცხოვრისის არაჰერმეტიკული ადგილები ეხმარება: „სხვადასხვა მოდალურ დონეზე განთავსებული ზღურბლი... რომელიც ერთ სამყაროს მეორისგან გამოყოფს, ჰერმეტიკულად ჩაკეტილი არ არის. მასში არის სხვადასხვა სახის გასასვლელი- კარის, სარკმლის, ხვრელის, ღიობის, საკვამურის და სხვ. სახით, რომლებიც ადამიანთა სამყაროს ჰერმეტიკულობას ასუსტებს და მისი მეშვეობით სხვა სამყაროში გასვლა შესაძლებელი ხდება“ (აბაკელია 2008:153). ჭინკა თათარხანი ციცინოს საძინებელში სწორედ საკვამურიდან ჩნდება- პირველად მას ბუხრის თავზე ვხედავთ: „ბუხრის თავზე შემჯდარი გაყინული ჭინკა დამზრალ თითებზე სულს იბერავდა და კნაოდა საცოდავად... საცოდავი იყო ჭინკა, გამხდარი და მოძუქველი“ (შენგელაია 1968:19). ჭინკა ღამეული არსებაა,

რადგან კეთილ სულთან სინათლე და დღეა დაკავშირებული, ბოროტთან კი ღამე. ჭინკა ციცინოსთან ღამით მოდის.

სულხან-საბას განმარტებით, ჭინკას „მაცდურად იტყვიან გლეხნი“ (ორბელიანი 1993ბ:402). ქართულ წარმართულ პანთეონში ჭინკას უმდაბლესი ადგილი ეჭირა. ს. მაკალათიას ცნობით, „ჭინკა ხალხის წარმოდგენაში ბავშვის ტანისაა, ის ტიტველია და აქვს დიდი ყურები. ჭინკები ტყეში სცხოვრობენო. ადამიანს გზის პირას დახვდებიან და სახელს დაუძახებენ. ჭინკა ადამიანს იმასაც ეტყვის თურმე, თუ სად მიდის, გულში რას ფიქრობს და ჭიბეში რა უღევს. თუ ადამიანი სახლში მარტოხელა დაიგულა, ჭინკა სახლშიც შევა, მიუჯდება კერას და ადამიანს ესაუბრებაო“ (მაკალათია 1941:337). დემნა შენგელაიას ჭინკა ამ აღწერილობას ემთხვევა: „იგი ერთი ბენვაა, ერთი ციდა, შავი, გარუჯული, მუნიანი“ (შენგელაია 1968:22), ციცინოს ესაუბრება. ციცინოს ჭინკა ხილვაა, სიზმარი, მითოსურ სიზმარში კი კვანძი იხსნება და რაღაც ახალი იწყება. ეს ახალი- ჭინკას წინასწარმეტყველებაა, ოჯახისა და სანავარდოს გარდაუვალ დაღუპვას რომ ამცნობს ციცინოს („ერთი ექვსიოდე თვეს კიდევ იცოცხლებ და მერე... გათავდება ყველაფერი... თქვენი სოფელი წყდება... თქვენც განყდებით, გაპარტახდება ყველაფერი... სამაგიეროდ მოვა წვივმაგარი ხალხი და ახლა ისინი დაწერენ ახალ მათიანეს“ (შენგელაია 1968:23)). ჭინკას წინასწარმეტყველება ციცინოს ქვეცნობიერში დაგროვებული ემოციების, განცდების გამოხატულებაა, იგი ინტუიტურად გრძნობს სასტიკ მომავალს.

სანავარდოს გადაგვარების კვალდაკვალ, ჭინკამ მოდერნისტული კონტექსტი შეიძინა და ისიც გადაგვარდა: „ჭინკას კოლოები დაესია, ჰუბენენ, შხამავენ და საცოდავი მოთქვამს გამწარებული, იქექება, იფხანს დაკბენილ, გამხდარ ბარკლებს“ (შენგელაია 1968:90). თათარხანი მაცდუნებლად ვერ გამოდგება, მისი ფუნქცია დეფორმირებულია, დაკარგულია, სახელშიც კი ირონია და სარკაზმია- ეს ანალოგიაა ყარამანის ასევე, ძველ, მულერ, დარბაისლურ სახელთან: ჭინკასაც და ყარამანსაც წარსული დიდებიდან მხოლოდ დიდებული სახელები შემორჩათ.

ჭინკაცა და ბონდოც ანალოგიურად იხსენიებენ ახალი დროის ადამიანებს: **ახალი, წვივმაგარი ხალხი, ახალი ჭინკები**- რევოლუციონერებია- ჭინკის სემანტიკა ახალი შინაარსით ივსება: „მოდის რკინის ქაჯი, მოდის და მოახრჭიალებს ფოლადის კბილებს.

ვერაფერი შეაჩერებს, ვერაფერი შეაკავებს... დგება ახალი რიურაჟი. რიურაჟი დანთებული ცეცხლითა და ყიჟინით. მოფრინდება ახალი წმინდანის ცეცხლის ფრთებით და დაწვავს ღამეს. დაილუპება ძველი დიდება. განიავდება ადათები და ჩვეულებანი. ირგვლივ საფრთხეა და საშიშროება“ (შენგელაია 1968:35-36). სანავარდლო დემითოლოგიზდება და მითოლოგიური პერსონაჟების ბედში იკითხება სანავარდლოელთა ბედისწერაც: ძველი ჭინკები ახალი ჭინკებით, ბოლშევიკებით ნაცვლდებიან, რომლებიც „დედამინას მთვრალი დედაკაცივით დაატრიალებენ“, აიძულებენ ჭილაძეებს, გუდანაბადი აიკრან და ასპარეზი ცეცხლით მოსულთ დაუთმონ .ამიტომ იხსენებს ბონდო ამირანის სიტყვებს: „დღეს დავკარგავ, ხვალ ვიპოვი, ჩემი ბედი ასე ჭრისა!“- თითქოს, თავს იმხნევეს, რომ საქართველო დაკარგულს ისევ დაიბრუნებს, მაგრამ არა დღეს და არა ჭილაძეების ხელით.

ტრადიციულ რწმენაში, ქაჯსა და ჭინკას მხოლოდ წმინდა გიორგისა ეშინათ და მის ხსენებაზე გარბიან, სანავარდლოს კი თეთრი მხედარი- წმინდა გიორგი ტოვებს. სანავარდლოში ახალი ჭინკების ამინდი დგება, ეს სხვა რეალობაა, სანავარდლოს არც მფარველსა და არც ავსულს მათი ენა არ ესმით. ტოპოსი დესაკრალიზებული, პროფანული, გაუნმინდურებული და გაუცხოებულია როგორც მითოსური არსებებისთვის, ისე ადამიანებისთვის.

2.4.11.ჭაობი

წყალი სიცოცხლეა, სამყაროს პირველსაწყისი, ნაყოფიერების სიმბოლო, ყოველივე არსებულის დასაბამი და სამყაროს შექმნის შესახებ ყველა კოსმოგონიური მითის მონაწილე. წყლის გამანაყოფიერებელი ფუნქციის არქაული პლასტები დასტურდება ქართულ ფოლკლორშიც: ზურაბ თანდილაგას აჭარული ფოლკლორიდან მოჰყავს მაგალითები ჭინჭაოს ტბის შესახებ, რომელშიც მითოლოგიური არსება- წყლის ხარი ბინადრობს, რომლის ნაწოლსაც არა მხოლოდ ცხოველთა გამანაყოფიერებელი ძალა ჰქონდა, არამედ: „უშვილო ქალები სპეციალურად მიდიოდნენ და ბანაობდნენ მასში შვილიერების მიზნით. ანალოგიური ფუნქცია აკისრია შავშეთსა და სამცხე-ჯავახეთში საზაფხულო საძოვრებზე არსებულ ტბებს“ (თანდილაგა 1996:47). სანავარდლოს მიწას კი წყალი ალპობს და აჭაობებს: ერთ დროს ჭირნახულით, მადლითა და დოვლათით საფსევ

სანავარდო, სადაც უფალმა კალთა დაიბერტყა, რამდენიმე წელიწადში დაბერნდა. დაჭაობება უცებ და ერთჯერადად ხდება, ისე, როგორც მითოსში: „რიონიდან გადმოსულ წყლებს გასავალი არ ჰქონდა და ჭაობებით აივსო სანავარდოს მოღამოები“ (შენგელაია 1968:13). მეტიც: „სანავარდოში“ წყალი კი არ ალპობს მხოლოდ, არამედ თავადაც ლპება: „რიონის ამდორებული, მღვრიე დენა. პატარა, დამპალი მდინარის, ლოლობას ნაპირები, დამპალი წყლით სავსე თხრილები“ (შენგელაია 1968:33-34).

კიდევ უფრო საზარელი ფუნქცია აქვს წყალს ყარამანის სიზმრებში: „ყარამან ნალველით უცქეროდა, როგორ მოჰქონდა წყალს სასათლაო და იქ დამარხული წინაპართა ძვლები. მოხეთქილი ფლატე იფშვებოდა მდინარეში და იღუპებოდა. მიგორავდა წყალში გამხმარი, დაღრჭენილი თავები... არ იყო ხსნა, არ იყო გამოსავალი“ (შენგელაია 1968:35). წყალი, რომელიც საფლავეს რეცხავს და რომელსაც მიცვალებულთა ძვლები მოაქვს, არის არა ცოცხალი წყალი, რომელიც ქრისტიანობაში ნათლობისა და ახალი სიცოცხლის სიმბოლოდ ითვლება, არამედ ხრწნილებისა და სიკვდილის მომტანი, რომელიც თავადაც კვდება და გარემოსაც კლავს, ეს უნაყოფო წყალია.

სანავარდოს ნაყოფიერი მიწა ბაყაყების სანავარდოდაა ქცეული. იქ, სადაც „ცაცხვებზე ჯდებოდა წმინდანინანი“, ახლა წყალში ბაყაყები ყიყინებენ და ავი სულები-მავნეები და წყლის ქაჯები ბატონობენ. სიმბოლურია, რომ აქაურ ტბას ნარიონალი ჰქვია-რიონი საქართველოს დედა-მდინარეა, საქართველოს ერთ-ერთი მთავარი მკვებავი არტერიაა, რომელიც დემნა შენგელაიასთან ისე დაჭაობებულა, რომ მასში (ნარიონალში) გასულიერებული სენი, წყლის ავი ცხოველივით წამომართული უჟმურთ-უჟმური აფროთხობს ღამეს.

სანავარდოს მიწა ღვთის რისხვის შედეგს ჩამოჰგავს: პლაზმოდები მოედვნენ ყველაფერს, იშთარისგან გამოსხნილი თამუზის სხეულსაც, რის გამოც დარჩა იშთარი შინებერა და უნაყოფო, ისევე, როგორც სანავარდოს უნაყოფო მიწა. აქ თომას სტერნზ ელიოტის „უნაყოფო მიწასთანაც“ ჩნდება პარალელები, რომელიც იმ იმედგაცრუებას გამოხატავდა, პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ მსოფლიოს რომ მოედო:

სიკვდილისათვის განწირული ცივილიზაცია ან ხელახლა უნდა იშვას და ან საბოლოოდ დაიღუპოს. სანავარდოც ასეა, ან ხელახლა უნდა იშვას, ან უნდა დაიღუპოს.

§ 5. სანავარდოს ქრონოტოპი

2.5.1. ცოდვა

სანავარდო უნდა დაიღუპოს, თუმცა, რომანის სათაური ამგვარი ფინალისთვის ნაკლებად განგვაწყობს: ნავარდი ცხენით ან ფეხით გასეირნებას ნიშნავს და რაინდობასთან ასოცირდება. სანავარდო სამტრედიის ისტორიული სახელწოდებაა, „სანავადოში“ მრავლადაა პატარა ტყეები ვაზმემოხვეული, კაკლოვანი ხეივნებით... თუთის, ლეღვის, ბროწეულის, ატმის, ვაშლის, მსხლის, ქლიავის, კომშისა და წაბლის ხეებით. სხვაგან არსად შემხვედრია ამ რაოდენობისა და ასე ბუნებრივად შერწყმული ხილის ბალები“- ასე აღწერდა სანავარდოს წალკოტს, კავკასიაში მოგზაურობის შემდეგ XVIII საუკუნის გერმანელი მკვლევარი, იოჰან ანტონ გილდენშტედტი (<http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Kavkaz/XVIII/17601780/Gildenstedt/text4.htm>).

დემნა შენგელაიას სანავარდო კი დაჭაობებული, განძარცული და ციებიანია, სავსე ჭინკებითა და ბაყაყებით, ტყირპიანი გლეხებით, ყოველდღე რომ ეწირებიან უჟმურთ უჟმურს. ტრაგიკულ ფონს გაუთავებელი წვიმის ხმა აძლიერებს: „ატირებული, წვიმიანი ზამთრის ღამეები. წვიმები... წვიმები... წვიმები... წვიმა სცრიდა, იჟინჟლებოდა... ხნულები და ეკლით დაბურდული ჩაქცეული თხრილები გაივსებოდა ნაწვიმარით... ეზოს უკან ხის ეკლესია და სამრეკლო სტიროდა. ნაფერდილ საფლავის ჯვრებზე ყვავები ყაყანებდნენ... მწუხარება იყო ყველგან და ღუმილი“ (შენგელაია 1968:20). წვიმის გულისგამანვრილებელი მონოტონურობა, დაკარგული რწმენა, მიტოვებული გარემო განწირულობის, გარდაუვალი დაღუპვის განცდას ქმნის. მწუხარება, ღუმილი და საშიშროება („ირგვლივ საფრთხეა და საშიშროება“ (შენგელაია 1968:36)) „სანავარდოს“ თანმდევნი ემოციური განწყობაა: „უბედურად დანწყებული ამბავი“- ასე ასათაურებს მწერალი „სანავარდოს“ პირველივე კარს; „ფეფელო ქადაგი და აქა დასასრული ამ უბედურად დანწყებული ამბისა“- ეწოდება ბოლო კარს. წრე შეიკრა: სრულდება „სანავარდო“ და ძველი სანავარდოც, მისი სასიცოცხლო პოტენციალი ამოწურულია.

სანავარდოსთვის განაჩენი გამოტანილია, საფლავის ქვებს წარწერებად შემორჩენილი წარსული დიდება ინდულგენციად ველარ გამოდგება, რომ მან ახალ სივრცეში არსებობის უფლება მოიპოვოს. სანავარდოში ან მზე შხამავს ყველაფერს, ან ინესტება და ლპება- სახლის ყავარიც, ადამიანთა თესლიც, ამინდიც და საჯავახოს მთებიც, „გულუხვი სანავარდო რამდენიმე წელიწადში დაბერნდა. დაიკარგა ხვაფი და ბარაქა. დედამინას ძუძუ გაუშრა“ (შენგელაია 1968:11-12). გარდუვალ დაღუპვას წინ ჭილაძეთა ზნეობრივი დაცემა უძღვის: ქვეყანაში, სადაც „ოდეს ყოფილ არს აქამომდე, თუმცა მამათა და დედათა ერთად ეჭამა პური?!“ („სანავარდოს“ ეპიგრაფი ამგვარი დრო-სივრცული პარალელის უფლებას გვაძლევს) დედაკაცი საკუთარ საცვალს ამზეურებს, „მამათა“ რეაქცია კი ხარხარი და ყიჟინაა. ერთ-ერთი ასეთი ღრეობის დროს გაუჩინა ცეცხლი ყარამანის ნალიას აზნაურმა „სათვალსეიროდ... და მთვრალი სტუმრები... შესცქეროდნენ თუ რა წარმტაცად ინვოდა სასიმინდე“. ამგვარი, ვითარებასთან შეუსაბამო ეპითეტები, როცა რეალობა და მასზე რეფლექსია ერთმანეთსაა აცდენილი, დასასრულის მანიშნებელია. სატრთხე შემდგომაც ვერ ცნობიერდება: „სოფელი იღუპებოდა... ბატონები, თუ ქეიფი არ იყო ან ნადირობა, ისხდნენ უზარმაზარი კაკლის ჩრდლქვეშ, ნებივრობდნენ და რამდენი მზე მოადგებოდათ, იმდენ ჭილოფს აჩოჩებდნენ და უვლიდნენ ხეს ირგვლივ. იყო ლაზღანდარობა და ძველი ამბების მოყოლა“ (შენგელაია 1968:12). წარსული და განსაკუთრებით, აწმყო, მომავალთან ფარული დაპირისპირების კონტექსტშია მოწოდებული. თუმცა, ავტორი მომავალზე თითქმის არაფერს ამბობს, მომავლის კონცეპტი მაინც გამუდმებით ტრიალებს დროის მნიშვნელობათა ასოციაციურ-კონოტაციურ დონეზე.

დაბერნების მიზგზებს ავტორი მითოსურ-ფოლკლორულ სივრცეში ეძიებს. რომანის მითოსური პლანი იშთარ-თამუზის მითის ტრანსფორმირებული ვარიანტია და პირდაპირ კავშირშია უნაყოფობის თემასთან, ფოლკლორულ პლანს კი ყვავების ისტორია ქმნის: ყვავი ყვანჩალა შეაჩვენებს სულეიმანის (ნაყოფიერების) ქვას და სანავარდოს უშვილობას დააბედებს: „მას მერე დაბერნდა სანავარდო... ფეხმძიმეებს მუცლები ეშლებოდათ. მაკე საქონელი უდროოდ იგებდა. კვერცხები სკდებოდა საბუდრებში. სკაპცების ამინდი დადგა სანავარდოში“ (შენგელაია 1968:97).

დაცემა სივრცის რადიკალური, შეუქცევადი რღვევით იწყება: „მამულებს ღობეები შემოაღვა... გზები არ ვარგოდა.. და ყარამან რჩებოდა მთელი ზამთრობით და შემოდგომობით ჩაკეტილი თავის მამულში. ერთადერთი გზა ორპირის გზა იყო“ (შენგელაია 1968:13). საზღვრებმორღვეული მამულის სივრცულ მოდელს, ფარულ ასოციაციურ მნიშვნელობათა დონეზე, აძლიერებს გზის სიმბოლო: გზა- მოძრაობა, სიცოცხლე, ახალი სივრცის გადალახვაა, სანავარდოში კი გზა „არ ვარგოდა“- გზა ჩაიკეტა და დროც გაჩერდა. უგზო და შემოუღობავი სივრცე რღვევისა და ქაოსის მზარდ პროცესზე მიგვანიშნებს. ერთადერთი ალტერნატივა ორპირის გზაა. სანავარდოს-ნავარდთან, დოღთან, რაინდობასთან ასოცირებულ სიმბოლოს უპირისპირდება ორპირი, სულხან-საბას განმარტებით, „კაცი ორენა“, (ორბელიანი 1991ა:606). უგზოდ დარჩენილ ბატონს სხვა გზა, სხვა ხსნა არ აქვს, ორპირის- ზნეობრივი კომპრომისის გარდა. ორპირიდან გლეხებიც გარდაქმნილნი „უბრუნდებოდნენ კერიას, რომ მერე სამუდამოდ მოსწყვეტოდნენ მას, ამ წყეულ სოფელს, სადაც ხსნა არ იყო და საშველი“ (შენგელაია 1968:87). კერია ოჯახის ცენტრალური ადგილია, „ძვეს მიწის-მამულის ცენტრში და ადამიანის გარშემო კრავს მის სამყოფელს, მის ადგილს ვრცელ სამყაროში. არც კერია, არც მიწა-მამული არ შემოიფარგლება მხოლოდ მატერიალისტური საზღვრებით... თუ ქრება საყრდენი, ცენტრალური წერტილი- კერია, მის გარშემო აპოკალიფსური პროცესები ვითრდება და ქრება ყველა შემდეგი გარე შრე და საბოლოოდ მთელი სამყაროც-სულიერი პლანი“ (მილორავა 2010:36-37). ამგვარ საკრალურ სივრცეს არღვევს საკუთარი ნებით გლეხობა: ისინი სხვა სივრცეში, ქალაქივით აფორიაქებულ, გათქვეფილ, ჭრელ ორპირში ეძიებენ საშველს და იქიდან უბრუნდებიან სოფელს მხოლოდ იმიტომ, რომ სამუდამოდ მოწყდნენ მას.

ორპირი არის ის სივრცე, სადაც პარასკეობა ანუ ბაზრობა იმართება, სივრცე, რომელიც უკვე გაუცხოებული და არაქართულია, თუმცა, აქტიური, ხვავრიელი და სიცოცხლის უნარიანი. სისხლდაღლილი ბონდო ორპირში გარბის სკოპცებთან და თავს მათ ქრისტედ აცხადებს, ორპირში გარბის ყარამანიც არყით გამოსათრობად („სძულდა ორპირი, მაგრამ მაინც ვერ ელეოდა“ (შენგელაია 1968:87)); ორპირი ნარკოტოკივითაა, ჭაობივით გითრევს. ორპირში ელიან რკინიგზის, ძველი სივრცის მადესაკრალიზებული

სიმბოლოს გაყვანასაც: „რკინიგზა დღე-დღეზე დაინწყებდა მოქმედებას და წივილით დაწნდა სოფლის სიმართლეს“ (შენგელაია 1968:87).

ორპირიდან იწყება არაქართული თესლის, სკოპცების შემოსევაც: „ორპირიდან სკოპცები გადმოვიდნენ და მოედვნენ სანავარდოს. ამოშვებულ პერანგზე ჟილეტის ამარა, ანდა სამხედრო მუნდირებში, კისერთან შეკრეჭილი ბობრი თმებით დადიოდნენ ისინი გადაბერებულ მგლებივით. იკარგებოდა თესლი და მოდგმები“ (შენგელაია 1968:34,79). ასე მეთასტაზებივით ედებიან სკოპცები-საჭურისები სანავარდოს. რუსულ, გლეხურ ხიფთანსა და მუნდირზე მინიშნებით, ასევე, სპეციფიკური ზმნით- „მოედვნენ“ ცხადდება, თუ ვის გულისხმობს მწერალი ჩამოთესლებულ უცხოტომელებში. დემნა შენგელაიამ შეგნებულად და გააზრებულად მოიხმო სკოპცები სანავარდოს დაბერნების სიმბოლოდ. ნაყოფიერების თემას ავტორი წარმართული კულტების განადგურების კონტექსტში ხედავს, სკოპცების ღმერთს კი უფალლოს, ანუ უფალოსოს უწოდებს: „მოჰკლეს ღმერთი. აღარ არის მრავალბუქებიანი კიბელე. უფალო ფალოს, შეგვეწიე! ტრამამ და ნგრევამ მოიცივა სანავარდო. უფალო ღმერთია მათი უფალი“ (შენგელაია 1924:2-35).

1967 წელს რუსეთში, კალინინის ოლქში, იპოვეს დასაჭურისებული მამაკაცი, რომელიც გონზე მოუსვლელად გარდაიცვალა. საქმესთან დაკავშირებით, გამოძიებამ დააკავა სკოპცთა სექტის წარმომადგენლები, რომელთა ხელმძღვანელსაც კედელზე ნამგლის ფორმის რუსული ასო- С ეკიდა, რაც მან სექტის დამაარსებლის, კონდრატე სელივანოვის (Селиванов) გვარისადმი პატივისცემით ახსნა. გამოძიებით კი დადგინდა, რომ ნამგალს, როგორც სკოპცთა დასაჭურისების რიტუალურ იარაღს, სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა (www.youtube.com/watch?v=VI3RpZ8opr4).

ნამგალი და ურო, მუშათა და გლეხთა ურყევი ერთობის სიმბოლო, რუსულმა ემიგრაციამ იმთავითვე მასონიზმს დაუკავშირა. ბოლშევიკების წინააღმდეგ აქტიური მებრძოლი, პოლიტიკური მოღვაწე და მწერალი ვ. ივანოვი აღნიშნავდა, რომ ბოლშევიკები მიზნად ისახავდნენ მართლმადიდებლური სარწმუნოების განადგურებას, ნაციონალიზმის ამოძირკვას, წინაპართა სულიერი მემკვიდრეობის მოსპობას, ოჯახის, მომავალი თაობის გარყვნას და მათ გადაქცევას უღმერთო, უსამშობლო, ორფეხა ცხოველებად. ნამგალსა და უროს ვ. ივანოვი მასონურ სიმბოლოებად მოიხსენიებს:

ნამგალი სიკვდილის, მკვლევლობის, გარდაუვალი დაღუპვის სიმბოლოა, ხოლო ურო ქვაზე ბატონობის კლასიკური მასონური ნიშანი და რადგან ქვა ადამიანის სიმბოლოდ გვევლინება, ე.ი. ურო ადამიანის სულს „ამუშავებს“- მასონთათვის სასურველ აზროვნებას უყალიბებს (Иванов 1934:497). ნამგალი სხვადასხვა ხალხებსა და რელიგიებში განიხილებოდა ერთი მხრივ, ნაყოფიერებისა და მოსავლის, მეორე მხრივ, უცილობელი მოკვდინებისა და განადგურების სიმბოლოდ. ძველი ბერძნები მიიჩნევდნენ, რომ პირველი ნამგალი ქრონოსის შეკვეთით დამზადდა, რომლითაც მან, ღროის ღმერთმა, საკუთარი მამა, ურანოსი დაასაჭურისა, რამაც კოსმოგონიურ მითში ცისა (ურანოსი) და მიწის (გეა) გაყოფა განაპირობა. ქრისტიანულ კულტურაში ნამგალი ნაყოფიერების სიმბოლოცაა და სიკვდილისაც, ურო კი ხელოსნების, მჭედლის იარაღია, ხოლო მჭედელი, მითოლოგიური ტრადიციით, დემიურგის როლშიც გვევლინება. ურო, აგრეთვე, აქტიური მამაკაცური სანცისის სიმბოლოცაა. საბჭოთა ღერბზე ნამგალი უროს ზემოთაა მოქცეული, მისი მჭრელი პირი უროს ტარზე ძევს. მიიჩნევენ, რომ ამგვარ კომბინაციაში ნამგალი დასაჭურისების სიმბოლოა. აქედან გამომდინარე, რომანის სიმბოლური პლანი ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს: სანავარდოს (საქართველოს) და ჭილაძეთა არისტოკრატიული გვარის სულიერი უნაყოფობა სკოპცების (ბოლშევიკების) შემოსევის შედეგია. თეთრი მხედარი ზნეობისგან, სულიერებისგან დაცლილ ტოპოსს სტოვებს, ამირანი კი სოფლის უბედურებაზე მოთქვამს და კვნესის. სანავარდოს ახალი, წვივმაგარი ხალხი ეპატრონება, იქამდე კი, სანავარდო უნდა დაბერნდეს და გადაშენდეს რომანის ტრაგიკულ, უიმედო ფონს ბუნებრივ ფინალამდე, სანავარდოს დასასრულამდე მივყავართ: „**სანავარდო მოკვდება**“ (შენგელაია 1968:127)- ასეთია რომანის ფინალური ნაწილის დასკვნა.

2.5.2. წარღვნა

წარღვნა ხელახალი შესაქმნა, რომლის შემდეგაც დაბერნებულმა სანავარდომ ახალ რეალობაში ახალი სიცოცხლე უნდა დაიწყოს. პირველი ამ ამბავს ჭინკა ახმოვანებს, შემდეგ კულაშელი მარჩიელი: ხალხი სოფლიდან უნდა აიყაროს, რადგან სანავარდო „არის უუმურთ-უუმურის და მაისის გველის, წითელი გველთა მეფის ნასახლარი და საბრძანებელი“ (შენგელაია 1968:105)- შესაძლოა, აქ სტალინის სიმბოლოც იკითხებოდეს: წითელი- ბოლშევიკების ფერია, სანავარდო-საქართველო კი ბელადის ნასახლარი და

საბრანებელი. საზარელი პერსპექტივა სოფელს აყრას და გადასახლებას აიძულებს, სიუჟეტის განვითარება, ლოგიკურად, წარღვნის სცენას ითხოვს. წარღვნამდე კი, წესისამებრ, ყარამანი წინასწარმეტყველურ სიზმარს ნახულობს: „დედამინამ დაალო ხახა და ქვესკნელიდან მოისმა წივილი, წივილს დამარხული მკვდრები ამოჰყვა და დაცვივდა მინაზე... მოდიან მკვდრები შეციებულნი, აძიგძიგებულნი, ტორტმანობენ ქარის მობერვაზე, კვენსიან, კვიან და კვილი იგი მიაქვს ქარს დანეწილი და ფანტავს რიონის თვალუნვდენ ჭაობებში. გულში თავისი გაყინული ძვლები ჩაუკრავთ და სულს უბერავენ, ათობენ... მერე ქარიშხალმა წამოუბერა და ის საფლავეები, ცხენისწყალმა რომ წაიღო, თავახდილი ცარიელი საფლავეები გაფრინდნენ ცაში. სუდარაგაფრიალებული მკვდრები აედევნენ ამ საფლავეებს და წივიან განწირული ხმით: -ჩაგვასვენეთ!.. მოგვასვენეთ!.. დაგვმარხეთ!“ (შენგელაია 1968:125).

ყველაზე მძაფრად დასასრულის მოლოდინი რომანის ფინალურ ნაწილში, ფეფელო ქადაგის წინასწარმეტყველებაში იგრძნობა. ტრანსში ჩავარდნილი ქადაგი სანავარდოს გადაშენების სურათს ხატავს: „წუხელ ღვთისმშობელი გამომეცხადა და მამხილა, რომ დედამინა მაკვა უჟმურთა-უჟმურით! დედამინა დედა კი არ არის ჩვენი,- ცოფიანი დედალი მგელია, თავისივე ლეკვებს თვითონვე რომ ჭამს... შავი დღეები მოგელით თქვენ!... დედაკაცები ქვას შობენ და შვილს კი არა!... გაცოფდა სანავარდო და ჩვენ ბუშები ვართ მისი... მოახლოვდა უამი მეორედ მოსვლისა და დედათა გოდება დააყრუებს ზეცას“ (შენგელაია 1968:128-129). დასასრულის მაუნყებელია რომანის მისტიური პერსონაჟი, ტასიაც, სიკვდილის ფანტომი, ყველა მკვდრის ჭირისუფალი, რომელსაც საფლავის ხრწნილება მოაქვს: „კუბოს საზიდავ მიტკალს გამოითხოვდა და იმით იმოსებოდა... სოკოებივით დაბებრავებული ფეხებით სამარიდან ამოსულ შემლილ მკვდარს ჰგავდა... საცა გაჩნდებოდა, იქ მიცვალებული იყო. დადიოდა ყველგან სიკვდილის ლანდივით და მისი მოვლენის ყველას ეშინოდა“ (შენგელაია 1968:100).

დგება რომანის კულმინაცია, სოფლის დღესასწაული; როგორც ყველა გაჭირვების უამს, ადამიანებს ღმერთი ახსენდებათ და ყარამანს ეკლესიას თხოვენ, იმ ეკლესიას, ყავარი რომ შემოაღწა. ციებისაგან გამოყვითლებული, ტყირპიანი გოგო-ბიჭების ცეკვა-თამაშს კვლავ რკინიგზის თაობაზე მსჯელობა და ავტორის კატეგორიული განაჩენი

მოსდევს: „ეს უკანასკნელი დღეობა იყო სანავარდოში. მოკვდება სანავარდო“ (შენგელაია 1968:127). სოფლის დაღუპვას ჭილაძეები ჭირისუფლებივით ესწრებიან: ბონდო ცაცხვის ქვეშ დგას, ყარამანიც „იქ იყო“, ამბობს მწერალი, მხოლოდ ღვთის მსახური, მაკრინე მონაზონი ზის სენაკში და მოზეიმე ხალხში არ ერევა. ფინალი აპოკალიფსურია: საშინელი ხმაური, დაზაფრული ხალხი და საყოველთაო ქაოსის ფონზე, დგას გუჯუ ლაბახუა, როგორც გადარჩენის ერთადერთი შანსი: „დგას იგი წინსაფარ აწეული და ჭიხვინობს ეკლესიის კარებთან... ისევ დაბნელდა. დაყრუვდა ყველაფერი. ხმები ღამეში: -არიქა, თავს უშველეთ!.. ვილუპებით!.. -წყეულიმც იყავ შენ, სანავარდო!“ (შენგელაია 1924:3-68).

წყალდიდობა ძველ აღთქმაში კაცთა ცოდვებისათვის ყველა ცოცხალი არსების წყლით განადგურებას გულისხმობს. წყალი ამბივალენტური ტიპის სიმბოლოა და სიმბოლოთა სისტემაში ნიშნავს დაბადებასა და სიკვდილს, სამყაროს შექმნასა და აპოკალიფსს, წყალია აღორძინებისა და მეორედ დაბადების ნიშანიც. „სახარებაში“ წყალი ნათელლების- ცოდვებზე გამარჯვების, სიკვდილისა და აღდგომის სიმბოლოა (СЛОВАРЬ 1999:23). ამდენად, წარღვნა ის მიჯნაა, რომელმაც სანავარდოს ცხოვრება ორ ეპოქად უნდა გაყოს: ის, რაც იყო, ვეღარ იქნება, ახალ სანავარდოს ახალი სისხლი და თესლი სჭირდება. ცოდვების გამო დასჯილ მსოფლიოს ღმერთმა წარღვნა რომ მოუვლინა, ბიბლიურმა პატრიარქმა ნოემ თავისი მოდგმის, ცხოველთა და ფრინველთა ნიმუშების გადასარჩენად, კილობანი აავო. ვინ და რა გადარჩა წარღვნის შემდგომ ცოდვების გამო დასჯილ სანავარდოში?

2.5.3. განახლება

წარღვნას გუჯუ გადაურჩა. თინა ჩხაიძე ამგვარ ფინალს „ესქატოლოგიურ ოპტიმიზმს“ უწოდებს. თუკი წარღვნა ხელახალი შესაქმეა, მაშინ მას ფასეული უნდა გადაურჩეს. მოდერნიზმის ლოგიკით კი, სწორედ, გუჯუა გამოსავალი სისხლდაღლილი ჭილაძეებისა და საშოვარზე მომართული გლეხების სანავარდოში. ახალ დროს და ახალ ხალხს გუჯუ შეეფერება, პირველყოფილი სექსუალობის სიმბოლო, მოდერნიზმის ველური, შერწყმული ბუნების ბნელ სტიქიონთან, ის განასახიერებს ყველაზე უკეთ სიცოცხლის კოსმიურ, ვიტალურ ძალას, „სასიცოცხლო ლტოლვას“ (ანრი ბერგსონი), იგია

„ახალი წარმართი“ (ფრიდრიხ ნიცშე), თავისუფალი ყოველგვარი ნორმისა და პირობითობისაგან.

რომანის შემდგომ რედაქციაში ფინალი შეიცვალა: „გაისმა ვაება და დამფრთხალი ხალხი მიანყდა ეკლესიის გალაფანს, ეძებენ გადასავალს და ვერ პოულობენ. მოდის მუცელგახეთქილი უჟმურთ-უჟმური... დალორნა ყველაფერი შხამითა და სანამლაფით... მოღრუბლული ცა გასკდა უზარმაზარი ხარის ფაშვივით და დაუშვა კოკისპირული, დამპალი წვიმა, წამოვიდა თქეში და ნიაღვარი. ეკლესიის ყავარს რეცხს წყალი. ცაცხვები შავი ყორნებივით მოფუყულან და წვიმის წვეთები მწუხარედ თქაფუნობენ ფოთლებში... ელვამ გაირბინა ხალხის თვალებში, სადღაც გაისმა ჯერ არ გაგონილი წივილი, გამოჩნდა პირველი მატარებელი. მიფრინავს იგი ტყეებში, ღრეებში, მიჰკივის, გრიალით არღვევს სოფლის მყუდროებას. მოფრინავს, მოაქვს ახალი ცხოვრება, მოჰყავს ახალი ხალხი“ (შენგელაია 1968:129-130). ავტორმა დაარღვია მოდერნისტული რომანის პირველადი სქემა, თუმცა, ახალი ფინალი მეტ ინტრიგასა და მოულოდნელობას ბადებს: უჟმურთ-უჟმური ჭაობში იგრიხება, ქაჯები და ჭინკები სოროებში მიძვრებიან, მათ ადგილს კი ახალი მითის პერსონაჟი- მატარებელი იკავებს, როგორც ახალი ცხოვრების სიმბოლო, რომელსაც „მოაქვს ბალღინჯოები, ტილები, ნაგავი, ნაცარი, რკინის ავადმყოფობა, ოქრო და ხალხი სულ სხვანაირი, გასაკვირველი... მისი კვილი ედება მოარულ სენივით მიდამოებს, მისი ჩვენება აფრთხობს ყველაფერს“ (შენგელაია 1924:3-67). რკინიგზამ უნდა შეცვალოს გარემო, იგია განახლების სიმბოლო, რომელმაც დაანგრია ტრადიციები („უნდა დაღუპულიყო მამაპაპური ხელშეუხებლობა“ (შენგელაია 1968;35)), რომელიც მოსპობს წარსულ დიდებას („დაიღუპება ძველი დიდება. განიავდება ადათები და ჩვეულებანი“ (შენგელაია 1968;36)), საბოლოოდ გაანადგურებს იქამდე ქრისტიანობის მიერ რიდეახდილ მითოსს, ახალ რეალობაში მოდერნიზმმა რომ შემოაბრუნა.

სანავარდომ ახალ დროს უნდა აუნყოს ფეხი, ამიერიდან მას წითელი გველები დაეპატრონებიან. მატარებელი ახალი ქაჯია, „წითელი უჟმური“- უჟმურისთვის ბოლშევიკთა მაიდენტიფიცირებელი ფერის მინიჭებით, მწერალი პირდაპირ ახდენს იმ ძალის სახელდებას, სანავარდო- ძველი საქართველო რომ დაღუპა. რკინიგზის გასაყვანი ხელსაწყოებიც რუსული გემებით შემოაქვთ, მატარებელიც რუსეთიდან მოდის. ხალხს

ეშინია მისი, თუმცა, უსახსრობის გამო, მაინც მუშაობენ, რადგან რკინიგზა ფიზიკურად არჩენასთან ასოცირდება, თუნდაც, სულიერი დაცემის ფასად. სანავარდოელთა ადგილს ახალი ადამიანები იკავებენ: „ახალი ჭინკები გამოჩნდებიან, ჭინკები, შერუჯულნი ცეცხლითა და ალმურით“ (შენგელაია 1968:36). ცეცხლი-რევოლუციამე მინიშნებაა, ისევე, როგორც რკინა და ფოლადი: მნიშვნელობათა კონოტაციურ დონეზე, შესაძლოა, ამოტივტივდეს რკინისა და ფოლადის სიმბოლიკის ბოლშევიკური განმასახიერებლები, მეტსახელები: რკინის ფელიქსი (ძერუინსკი) და ფოლადი- სტალინი. რკინა, ფოლადი- მაგარი მატერიაა, ისევე, როგორც „წვივმაგარი ხალხი“.

მატარებელი სანავარდოს ტოპოსის დესაკრალიზების სიმბოლოა. შელოცვებით, მითებით, ზღაპრებით, ალებითა და ბროლის კოშკში გამომწყვდეული მზეთუნახავებით გაჯერებული მისტიური სამყარო ჯერ იცვლება- ჭაობდება და ბერნდება, შემდგომ კი ინგრევა. ცეცხლითა და მახვილით მოსული წვივმაგარი ხალხი ის ახალი ძალაა, სამყარო რადიკალურად რომ უნდა შეცვალოს, ღმერთი განდევნოს და შესაქმის საკრალური საიდუმლო მხოლოდ გეოლოგიურ აქტად აქციოს, ადამიანი სოფლიდან (საკუთარი სამყოფელიდან) განდევნოს და ნიჰილიზმისთვის გასწიროს; და ეს პროცესი უკვე შეუქცევადია, ამიტომაც დგას რომანის ფინალში მაკრინე მონაზონი განზე. სანავარდოს ვერც მისმა პატრონმა- ჭილაძეთა ოდესღაც წარმატებულმა გვარმა უშველა და ველარც ერთ დროს მისი მიწის მადლს დაწაფებულმა გლეხობამ. მათი ბედი ერთმანეთს გადაეჯაჭვა და ერთმანეთი განსაზღვრა.

„სანავარდოს“ ქრონოტოპი ბონდო ჭილაძის გარშემოა განფენილი: სანავარდო არის „შინ“ ტოპოსი, ბავშვობა, სადაც უსაფრთხოდ გრძნობს თავს; პეტერბურგი- „გარეთ“, სადაც გარემოსთან გაუცხოება ღრმავდება და სიყვარულში მარცხდება. შინ დაბრუნება სრულფასოვნად ვერ ხორციელდება, პეტერბურგმა თვალსაწიერი კი გაუფართოვა, მაგრამ უფრო გააუცხოვა ოჯახთანაც და სამშობლოსთანაც.

სანავარდოს ქრონოტოპი აპოკალიფსურია: იქ დრო გაჩერდა და შესაბამისად, სივრცემაც ჩამოშლა იწყო, რის ერთ-ერთი ნიშანი რომანში უხვად მოხსენიებული ჭაობი და ბაყაყია, უძრაობის, დამყაყებულობის სიმბოლო. სანავარდოს დრო ესქატოლოგიურია, მას აქვს წერტილი, რომელსაც ბონდო გრძნობს (ეშინია ახალი ჭინკების, დედამიწას მთვრალი

დედკაცივით რომ დაატრიალებენ), ფეფელო ქადაგი კი ხედავს („გაცოფდა სანავარდო... მოახლოვდა უამი მეორედ მოსვლისა“ (შენგელაია 1968:128-129)). რომანის დრო-სივრცული მოდელი რამდენიმე პლასტიკან შედგება: წარსული, როცა ცხოვრება დულდა-აქ დრო არ არის, როგორც მითოსში; შემდგომ, სანავარდო დაბერნდაო, ამბობს მწერალი და წელიწადის დროებიც შემოდის. ყველაზე უცნაურია შემოდგომა, რომელიც, ტრადიციულად, ხვავსა და ბარაქსთან ასოცირდება, სანავარდოში კი ატირებული და წვიმიანია (მამულს ღობე შემოაღვა, ოდას- ყავარი, ოჯახი უკან-უკან მიდის. აღდგომის დღესასწაული ჩამოძენილი და უსიხარულოა, გაძვალტყავებული, ავადმყოფი ხალხით, ღარიბი და შესანირზე დახარბებული მღვდელ-დიაკვნით). დრო მხოლოდ კალენდარულია და არა ხარისხობრივი, იგი მოკლებულია თავის ღირებულებით მაჩვენებელს- სემონურ სახეს და ცვლილების უნარს.

სანავარდოს დრო დაიშრიტა, გაჩერდა, წინ არ მიდის, არც სივრცე ვითარდება. სიცოცხლე არსადაა, მოძრაობა მხოლოდ პარასკეობაზეა, რომელიც სანავარდოს გარეთ, ორპირში იმართება. ჩნდება ძველის ახალი სივრცით ჩანაცვლების აუცილებლობა, რადგან სიცარიელე უნდა შეივსოს. ახალი დროის მაცნე- მატარებელია, ეშმაკის მოგონილი მანქანა- ხალხის დამზაფრავი, უჩვეულო კვილით და ახალი ენერგიით შემოჭრილი სანავარდოს მომაკვდავ სივრცეში; და სივრცეც ტრანსფორმირდება: ხილის ბალებით ცნობილი, შემდგომ კი დაბერნებული სანავარდო, აწ უკვე სამტრედია, ამიერკავკასიის მნიშვნელოვანი სარკინიგზო კვანძი ხდება.

III თავი

„გურამ ბარამანდიას“ კონცეპტუალური სათუქვლები

§ 1. ქრონოტოპი- დრო-სივრცული სტრუქტურა

დემნა შენგელაია ფრთხილად ეკიდებოდა ეპოქის პოლიტიკურ კატაკლიზმებს, ეს მის ცხოვრებისეულ გზასაც ეტყობა და შემოქმედებასაც: „დიდი თავგამოდებით არ ჩარეულა იდეოლოგიურ ორომტრიალში... მძაფრად არ გამოუვლენია ნაციონალური სევდა... ეს პრაქტიკული ალღო თუ... ხელს უწყობდა ცხოვრებისეული პრობლემების მოგვარებაში, მეორეს მხრივ, ხელს უშლიდა როგორც ხელოვანს. ამიტომ იყო, რომ... ეს განათლებული, კულტურული, გემოვნებიანი კაცი ნაადრევად დადუმდა და... სიცოცხლის ბოლო ოცი წლის მანძილზე არსებითად ჩამოცილებული იყო მხატვრულ ლიტერატურას როგორც შემოქმედი. ყოველივე ამის გამო... (იგი) უეჭველად უნდა მივიჩნიოთ ტრაგიკულ ხელოვანად“ (გომართელი 1997: 113-114). „გურამ ბარამანდია“ 1925 წელს, სამხატვრო-სალიტერატურო ალმანახ „დარიალში“ (ყურნალ „მნათობის“ დამატება) გამოქვეყნდა. 1970 წ. მწერალმა იგი თხზულებათა ოთხტომეულშიც შეიტანა, თუმცა, ძველი ვარიანტიდან სახელილა შემორჩა მხოლოდ: რომანი განახევრებულია, ცალკე მოთხრობადაა დაბეჭდილი, მხატვრული თვალსაზრისით, უმთავრესი ეპიზოდი („მორღუ“) და თავად ტექსტიც იმგვარადაა რედაქტირებული, რომ ზოგჯერ შინაარსის აღქმაც კი ჭირს. ამდენად, რომანის განხილვისას მისი პირველი რედაქციით ვიხელმძღვანელებთ.

„გურამ ბარამანდია“ თავისი სათქმელითა და სტილისტიკით „სანავარდოს“ გაგრძელებაა, ხოლო ბონდო ჭილაძე და გურამ ბარამანდია ინვარიანტულ მსგავსებას ავლენენ. რომანი დაცლილია „სანავარდოს“ ნერვული, ეგზალტირებული სტილისგან, მრავალწერტილებისა და ძახილის ნიშნებით მიღწეული კომმარული ცახცახისგან. ავტორი მკაცრად არ მიჰყვება სიუჟეტს, გარკვეულ ეპიზოდებს „ახტება“- ნერვულ ფონსა და საფრთხის შეგრძნებას სწორედ სიუჟეტის პერიოდული კუმშვა ქმნის.

რომანი ორი სივრცული ნაწილისგან შედგება: ესაა „შინ“ სივრცე (სოფელში, მორდუსთან), სადაც ჰარმონიულად თანაცხოვრობენ ბუნება და ადამიანი, რეალობა და მითოსი; და „გარე“ სივრცე (მორდუსთან დაცილების შემდეგ), სადაც ყოფნა-არყოფნის ზღვარზე მყოფი გარემო ოპოზიციურია: ხორცი- მატერია, სული- ლოგოსი, სამშობლო- რუსეთი, სისასტიკე- გულჩვილობა, ძველი- ახალი, წარსული- მომავალი, სიყვარული- სიძულვილი, სასიცოცხლო ენერჯია- უნაყოფობა... რომანის სიუჟეტს ამ ორი სივრცის მონაცვლეობა ქმნის.

როლან ბარტი ფრანგული კლასიციზმის დიდი წარმომადგენლის, უან რასინის ადამიანის სტრუქტურაზე მსჯელობისას შენიშნავს: „დიადი ტრაგედიების ადგილები ზღვასა და უდაბნოს შორის ჩაჭედილი, გამომშრალი მიწებია, ჩრდილისა და მზის აბსოლუტური გამოხატულება. თანამედროვე საბერძნეთში ნათლად იგრძნობა მცირე სივრცეთა ხისტი ძალა და ისიც, თუ რამდენად შეესაბამება მათ რასინის ტრაგედიების „შემჭიდროვებული“ ხასიათი... ტრაგედიათა დედაქალაქები სინამდვილეში პანანინა სოფლებია. ტროიძენი, ფედრას დალუპვის ადგილი, მზისაგან გამომწვარი, ქვა-ღორღით გამაგრებული ყორღანია. მწველი მზე გარშემო სივრცეს სრულად აუკაცურებს და ამკვეთრებს, მთელი ცხოვრება ჩრდილშია მოქცეული“ (Барт 1989:142). მოდერნისტული რომანის სივრცე გაცილებით ფართეა: ესაა დიდი ქალაქების ურბანისტული ტოპოსი, სადაც ადამიანი საკუთარ „მე“-ს კარგავს და გაუცხოებულად გრძნობს თავს (კაფკას, ჯოისის, ელიოტის გმირები): „ქალაქი თითქოს გადაუჭრის ადამიანს იმ მთავარ ძარღვს, რომელიც მას მთელთან, ბუნებასთან, სამყაროსთან აკავშირებს. ადამიანი გრძნობს მტკივნეულ მონყვეტას ერისა თუ, საზოგადოდ, კოსმოსის მითიური ფესვებიდან და ეს იწვევს მის ტრაგედიას, უკუბრუნებელ სასოწარკვეთას“ (ჯალიაშვილი 2005: 238). ევროპის ურბანული ქალაქები ქმნიან მარტოსულობის განცდას, მათი რკინიგზის სადგურები „ურთიერთისგან მონყვეტილი ადამიანობის ტრაგედია“-ა (გამსახურდია 1992:148). დემნა შენგელაიას რომანების ტოპოსი კი მკაცრად შემოზღუდულია: ესაა პატარა სოფელი, საიდანაც იგი დაუსაზღვრავ სივრცეებს ხსნის (შედარებით მკვეთრად ჩანს ციმბირი და იქაც მოქმედება მკაცრად შემოსაზღვრულ ლოკუსში, რკინიგზის პატარა სადგურზე ვითარდება). მწერალი შეგნებულად ამბობს უარს იმ უზარმაზარი სივრცის ათვისებაზე, რომანში პირველი

მსოფლიო ომის თემის შემოტანით რომ ჩნდება. ვერ ვიტყვით, რომ მას ბატალური სცენების აღწერა აფრთხობს (მაგ., მოთხრობაში „ბაშკადიკლარ“ (1934 წ.) ამ მხატვრულ ამოცანას თავს წარმატებით ართმევს), უფრო აქტიურად დ. შენგელაიას გმირები ვერტიკალში გადაადგილდებიან საკუთარ სულში ღრმავდებიან. ამ თვალსაზრისით, პერსონაჟთა სამოქმედო ადგილი უფრო რასინისეულ „ჩაჭედში“ სოფლებს გვაგონებს, ვინემ მოდერნისტთა გაშლილ სივრცეებს. თუმცა, პატარა სოფლების საზღვრებში მოქცეული, შემჭიდროვებული სივრცე, როგორღაც მაინც- ზღვიდან მთებამდეა გაშლილი და ბოლო არ უჩანს: ეს ის წარმოსახვითი რეალობაა, რომელიც თავიდანვე ქმნის ტოპოსის განსაკუთრებულობას, მირაჟულობას და მითოსის ელემენტებს აჩენს: „სოფლის გზა უსიერ ტყეში მიდიოდა, იკარგებოდა ჭაობებში და ტყის იქით, პალიასტომამდე. იყო: ენერი თვალუნვდენი და უსასრულო, ენერი ტბაში გადადიოდა, ტბა ზღვაში და ზღვა ცაში,- არ უჩანდა კიდე გატყორცნილ სივრცეებს“ (შენგელაია 1970ა:36)- ტოპოსის ცალკეული ელემენტების მცირედან დიდში მუდმივი გარდასვლა და შერწყმა მარადიულობის, სივრცის უსასრულობის განცდას ბადებს.

ბარამანდიას მამულები ზღვიდან მთებამდეა გაშლილი, გლეხები თავადის მიწებს ერბოს ადარებენ. ერთი სიტყვით, ყველაფერი ისეა, როგორც „სანავარდოს“ დასაწყისში, სოფელს ღმერთმა დააბერტყა კალთაო, ავტორი რომ წერს, მაგრამ ეს მოჩვენებითი იდილიაა. პირველი ეჭვი მაშინ ჩნდება, როცა მწერალი რამდენჯერმე, ერთგვარი დაჟინებითაც კი, დადებით კონტექსტში იხსენიებს მატარებელს: „მზე ყოველ დილით მატარებლივით დაუგვიანებლად ამოდიოდა“ (შენგელაია 1925:82); ზოგან „ცას მატარებლის თეთრად აყრილი ბოლი ასკდებოდა“ (შენგელაია 1970ა:36); ზოგჯერ ამბობს, მატარებელი მხიარულად დაქრისო. „სანავარდოში“ დალუპვის მაცნე მატარებელია. ტრადიციების ხელმყოფი სიმბოლოს ახალი კონოტაცია და მისი მზესთან- სიცოცხლისა და ნაყოფიერების სიმბოლოსთან შედარება იმის მანიშნებელია, რომ ბარამანდიების სამყოფელის სიმყუდროვე მოჩვენებითი და ზედაპირულია, ეს კონფორმისტული სიმშვიდეა. თუკი სანავარდოში სივრცე დროის ცვლილებებს ეხმაურება და წინასწარ გრძნობს სოფლის გადაშენებას, საბარამანდიოში სივრცე უგრძნობია, გულგრილია დროის მიმართ, ეგუება, ფარავს, შიგნით იბრუნებს ტრაგედიის სიმძაფრეს: „ენერს აღიოდა

ხრწნილების, ნაყოფიერებისა და დამპალი ფოტროების მატარებელი სურნელება. ირეოდნენ ბუზანკალები, ზუზუნებდნენ, მზეს ეფიცებოდნენ, ომობდნენ, ჭამდნენ ერთმანეთს, ძლებოდნენ სიყვარულით, ნაყოფიერებით, ცხელი ხორშაკით, ათობდნენ კვერცხებს და ამ საერთო ზუზუნში შემოდიოდა მატარებელი კვილით, ოხვრით, მერე ისევ მიდიოდა და მის ადგილს ისევ მყუდროება იჭერდა“ (შენგელაია 1970ა:37). ეს მოდერნისტული ხრწნილებაა, რომელსაც ადამიანებიც ბუზანკალებით ეგუებიან: ომობენ, ნაყოფიერდებიან, ცხოვრობენ დამპალ ფოტროებაში და მხოლოდ მატარებელი, ისიც მკირე ხნით, არღვევს ამ ჭაობის მყუდროებას. საბარამანდიოს ყვავილობა შხამიანი ყვავილობაა, დამპალი, შიგნიდან გამოხრული და ფუტურო, რადგან მასში ადამიანები მორალურად იხრწნებიან და ილუპებიან. „სანავარდოში“ იყო „საფრთხე და საშიშროება“, საბარამანდიოში „მყუდროება იყო სამარისებური“ (შენგელაია 1925:94)), ეს სიკვდილის, სასაფლაოს სიჩუმეა.

მოჩვენებით უშფოთველობას პირველი მსოფლიო ომიც კი ვერ არღვევს: „გაზაფხულზე ხნავდნენ და ფარცხავდნენ, თესავდნენ... ზაფხულში თოხნიდნენ, ტყეს სჭრიდნენ, შემოდგომით ჰკრეფდნენ, სიმინდს სტეხდნენ, ღვინოს სწურავდნენ, ზამთარში ნადირობდნენ... ასე ცხოვრობდნენ ისინი ღვთის შეწევნით, დაილოცა მისი სახელი“ (შენგელაია 1925:96-97). ამ ლამის, იდილიურ სურათში შეფარული ირონიაა, აქ ილიას „ბედნიერი ერის“ მოტივებიც ისმის. სოფელი გარეგნულად დამშვიდებულია, აღარ ჭაობდება, აღარც ამირანის გოდება ისმის, რადგან „სანავარდოსეული“ წინასწარმეტყველება უკვე ახდა: დაინგრა წარსული დიდება, სივრცე გაუცხოებულია, მატარებელმაც უკვე დანუნა სოფლის სიმყუდროვე და ამიტომაც დაქრის დაპყრობილ გარემოში მხიარულად. ზედმეტი მატერიალურობა და ნატურალიზმი სულიერების ნაკლებობის მანიშნებელია, ტოპოსის მოჩვენებითად ჯანსაღი (სნეული მატერიალურობის წყალობით) ცვლილებაა, მატყუარა სივრცეა, რომელშიც ხრწნა სულიერებისგან, მორალისგან დაცლით იწყება. ხრწნის მაცნე აქაც გაყიდული მიწებია. შემთხვევით არ იმეორებს ავტორი: თუ არ ნადირობდა, „ოტია ბარამანდია... მამულებში დადიოდა და მიწებს ჰყიდდა... და ასე ნიავდებოდა, ჰარტახდებოდა ბარამანდიების გვარის დიდება“ (შენგელაია 1925:93). ახალ დროებას ფეოდალური საქართველოს მთავარი ღირებულება

და კეთილდღეობის საყრდენი, მიწა-მამული ეწირება, ახალი დრო ფულით ყიდულობს რაინდობითა და ვაჟკაცობით მოპოვებულს. ეს ახალი დროის პარადიგმაა.

ეკლესიაშიც ჩრჩილის სუნი დგას, მხოლოდ დედაბრები გრძნობენ დროის მდინარეებს და „დარდობდენ წარსულზე, როცა... სადღეოფლოდ გამონწყობილნი მოუთმენლად ელოდენ საქმროს... როგორ უცდიდენ მორცხვი ნატვრით მალე დაღამებას და როგორ მოვიდა შვილები, შვილიშვილები, როგორ დაიწყო ომი და როგორ მოაკაკუნა სიბერემ... ეკლესიის ეზოში ასწლოვანი ცაცხვები და ჭადრები ირხეოდენ. სადღაც ჭიჭინობელა გულის შემალონებლად ჭრიჭინობდა და ყურძენს ამნიფებდა“ (შენგელაია 1925:97). დედაბრები წარსულის შემნახველები არიან, ახლანდელი სიმშვიდე კი შფოთავს, რეკს, გამოსავალს ეძებს. ასწლოვანი ხეები და ჭრიჭინობელას მონოტონური ჭრიჭინი შფოთის მოლოდინს კიდევ უფრო ამძაფრებს.

თუკი რომანტიკული გმირის მოგზაურობა გარე სამყაროს შემეცნების, „მე“-ს საზღვრების გაფართოების საშუალებაა, მოდერნისტული რომანის პერსონაჟი მზერას საკუთარ თავში იბრუნებს: „მოდერნისტული რომანი ორიენტაციას აღარ იღებს გარე სამყაროზე, საგანთა სამყაროზე... არამედ- თავად ადამიანში მოცემულ წარმოდგენათა სამყაროზე ამ საგნების შესახებ... იგი აღარ ასახავს გმირის მოგზაურობას გარე სამყაროში, არამედ ასახავს სამყაროს, არეკლილს თავად პროტაგონისტის ცნობიერებისეულ სამყაროში“ (ბრეგაძე 2013:62). გურამ ბარამანდიას ცნობიერებაში სწორედ შეცვლილი და დეკონსტრუირებული „გარე“ სამყარო აისახება და დემნა შენგელაია ამას ფუტურისტებისთვის დამახასიათებელი კინო-ენით აღწევს, კინოკამერის ეფექტს იყენებს, რომელიც საგანს ხან ახლო, ხანაც შორი ხედით გვაჩვენებს, აფართოებს და ავიწროებს ობიექტის, კადრიდან კადრზე გადადის. მწერალი დროის დოკუმენტალიზაციას მიმართავს: ფრაგმენტები, ციტატები, დროიდან „ამონაჭრები“ კოლაჟის პრინციპითაა დალაგებული და ცხადად გვაგრძნობინებს დაჩქარებულ რიტმს. რაც მეტად სცილდება მშობლიურ სახლს, მით უფრო უცხოვდება ბარამანდიათა შთამომავალი. სახლში დაცულია, სახლს გარეთ- ნაკლებად: იქ ახლად შემოსული კაპიტალიზმია, თვითორგანიზებადი, ქაოტური სივრცე, რომელიც აშინებს. საკუთარი სივრცე სუფთაა,

დაცული. სხვისი- დაბინძურებული, საშიში, იქ უ-კორ(კაც)-ობაა, ომია, სიკვდილი და უ-შინ-ობაა.

დაბა- ესაა ტოპოსი კაპიტალიზმის პირველი ნიშნებით (რკინიგზა, მუშები), მრავალენოვანი წარწერებით („ათთიეჭი, Аптека. Apotheke“), ძალაუფლების სიმბოლიკით („პრისტავი... იუპიტერივით ბრწყინავდა ოქროს პაგონებში“), კომუნიკაციის ახალი ფორმებით (ფოსტა, ფოტოგრაფია), ექსპორტირებული იდეოლოგიით (დალაქი ტოლსტოის მიმდევარია), ვაჭრობით (ბაზარი), ვულგარულობით (მახოია „სუსანას პესნას“ უკრავს, არღანზე „მიკრული იყო შიშველი ქალის უწმანური სურათი“ (შენგელაია 25:192)), დაცემული ზნეობით (გიმნაზისტი და სადგურის უფროსის ქალიშვილი პლატონურ სიყვარულზე საუბრობენ და „იქვე, გზის პირას, აწლებში სრულიად არაპლატონიურად ჩანოლილიყვნენ“ (შენგელაია 1925:103)). სოფლის პატიოსნება დაირღვა.

გაცილებით ლაკონურია **მაზრის** აღწერა: „მაზრაში იყო სამიკიტნოები, სადალაქოები, საყასბო, მეხილეები, მეკუბოე და პარკის „ფაფრიკა“ (შენგელაია 1925:101). ესეც კინოკამერის ეფექტია: შორი ხედით დანახული, დამონტაჟებული, შემჭიდროვებული კადრი- ქეიფობენ, წვერს იპარსავენ, იკვებებიან, ფაბრიკაში მუშაობენ და კვდებიან. გარემოს პორტრეტს აგვირგვინებს სოფლის მასწავლებელი, რომელიც ბარამანდიას ნაპოლეონს აღარებს: „ბარამანდიამ გადაავლო თვალი ფრანციას“... აქაც, ისევე, როგორც „სანავარდოში“, გადაძახილია ნიკოლოზ ბარათაშვილთან, რომელსაც ფიზიკური ნაკლის გამო, განუხორციელებელი დარჩა მოქმედ არმიაში სამსახურის განზრახვა. ესაა ინტერტექსტი რომანტიზმის იმ ეპოქასთან, რომლის ნაკლებობასაც ასე ხშირად მიგვანიშნებს რომანის ნატურალისტურ-მატერიალისტური აქცენტები.

„გურამ ბარამანდიაში“ ღირებულებათა სისტემის რღვევის, ახალ ღრობებზე მორგების უმთავრეს ადგილად **ბაზრობა** რჩება, სადაც ვაჭრობის საგანი სიყვარულია: მაჭანკლის პირობა ქორწილის ღამესვე ირღვევა- ნეფეს პატარძალს უცვლიან. ეს ინტერტექსტია ლუარსაბ თათქარიძის საქართველოსთან, სადაც ყველაფერი ვაჭრობის საგნად ქცეულა და თვითონ სივრცე იმზირება ირონიული გრიმასით. გურამს „ეჭავრებოდა ეს ხალხი, ეს დაბა და სოფელში ყოფნა ერჩია“-ო (შენგელაია 1925:104)- ამბობს ავტორი. დაბა და მაზრა ის სივრცეებია, სადაც ტრადიციები სამარდება. სულიერებისგან დაცლა,

სიყალბე და თვალთმაქცობა ცხადად აჩვენებს მენტალურ კონფლიქტს რომანტიკულ ეპოქასთან, რომელიც რომანში ამა თუ იმ სიმბოლური ხატის შემოტანით ცოცხლდება. ერთ-ერთი „ვეჩერის“ ფინალს ასე აღწერს ავტორი: „**ეძინა ყველას... თავად-აზნაურობა და ინტელიგენცია ქეიფობდა** და მაშინ, როცა გლეხები და მუშები სამუშაოდ მიდიოდნენ, მთვრალი თავად-აზნაურობა მოდიოდა ბანცალით და უქმად დარჩენილი ხმლებით გზის პირზე ამოსულ ანწლებს ებრძოდა და **მამულიშვილურ უინს იკლავდა**“ (შენგელაია 1925:106). აქაც გამოსჭვივის „სანავარდოსეული“ „გლეხს რა ექნა“-ს მოტივები, რომელსაც კიდევ უფრო აძლიერებს ილიას „სულ ძილი, ძილი“-ს ალუზია: „სანავარდოში“ დანყებული მნეობრივი რღვევის პროცესი „გურამ ბარამანდიაში“ უკვე მატერიალიზებულ სახეს იღებს.

რეალური ტოპოსის პარალელურად, მწერალს შემოაქვს ლეგენდა ახალგაზრდა ემხვარზე, რომლის მამულები თვალუნვდენელ სივრცეზეა გაშლილი და იქ მუდამ ლხინი და ბედნიერება სუფევს. ლეგენდის მისტიკურობას აძლიერებს წარმართული სიმბოლიკა: „**ეზოში იდგა უზარმაზარი ასწლოვანი წმინდა მუხები** და მუხებ ქვეშ რკინის ჯაჭვებზე ება... ხუთი დათვი“ (შენგელაია 1925:85) რომანის ახალ ვარიანტში: „**ხუთი სამღვთო დათვი**“. ემხვარის ოჯახის ბედნიერებას თვითკმარობის განცდა ახლავს თან, მაგრამ მოულოდნელად ყველაფერი ინგრევა: ყარაჩაელებზე გალაშქრებისას, თავადი ტებერდაში რუსის ქალს ნახავს (შემდგომ რედაქციაში იგი უცხო ტომის ქალადაა მოხსენიებული), რომელიც „**რაღაც გაუგებარს ელაპარაკებოდა... დაუკარგა მოსვენება**“ (შენგელაია 1925:85). უცხო ტომის ქალისადმი სიყვარული სტიქიასავით ანგრევს და ანადგურებს ბედნიერ გარემოს: საზეიმო სუფრაზე თავადს ჯვრისწერის ბეჭედი წასძვრება თითიდან. ბედისწერის ამ სიმბოლურ მინიშნებას ავტორი მთელ რიგ პირობით ნიშნებს აყოლებს, რაც ოჯახის განადგურებას წინასწარმეტყველებს: „**ეზოში უეცრად აბლავლდა** შემზარავად ხუთი დათვი. ასწყვიტეს ჯაჭვები და უშნო ბადუნითა და ბრდღვინვით გაქანდნენ ბზით დაბურულ ტყეებისაკენ. ზღვამ **დაიღმუვლა**, დაალო პირი, **მოასკდა** ნაპირებს და თვალის დახამხამებაში **შთანთქა... ბაიდები**“ (შენგელაია 1925:86). სამღვთო დათვების ტყეში- პირველყოფილთან, საკრალურთან დაბრუნება, სტიქიის გააქტიურება და შემზარავი, ქაოსური ხმები მოსალოდნელი უბედურების მაცნედ იქცევა. აფხაზები შეყვარებულ თავადს დარაჯობენ, მაგრამ უბედურება გარდუვალაია: რადგან ყველა გზა

ჩაუკეტეს, თავადი მარუხით ეცდება სატროფომდე მიღწევას, ციცაბოზე ცხენს ფეხი უსხლტება და „თავადის ალისფერი სისხლით შეილება მარუხის მწვერვალები“ (შენგელაია 1925:87). ემზვარის ლეგენდა გურამ ბარამანდიას ბედის წინასწარ მოსწავებაა: გურამიც უცხო მიწის ქალმა უნდა იმსხვერპლოს.

ბარამანდიას გამგზავრება **ოდესაში**, უცხო სივრცეში გადასვლა მისი ბედისწერისთვის გადამწყვეტი აღმოჩნდება: იქ ენას ართმევენ, იდენტობას აკარგვინებენ, ხდება სრული გაუცხოება მამასთან, მამულთან, სხვის სივრცეში ეძიებს სიყვარულს, რომელსაც სიკვდილამდე მიჰყავს იგი.

„სახლს გარეთ ყველაფერი უსულოა: ირგვლივ ბარდებია, უდაბნო, არაორგანიზებული სივრცე. რასინის პოპულაცია გაქცევის ერთადერთ საშუალებას ცნობს: ზღვასა და გემს. „იფიგენიაში“ ხალხი ტრაგედიის ტყვეობაში მხოლოდ იმიტომ იტანჯება, რომ ზღვაური არ უბერავს“ (Барт 1989:145). **ზღვაცა** და საზოგადოდ, **წყალიც** დემნა შენგელაიასთან გაქცევის სიმბოლური ნიშანია: წყალში იხრჩობენ თავს ბონდოსგან და გურამისგან დაორსულებული ქალები (სკოპცის ქალი და გლეხის გოგო), ბონდოს მდინარეში თავის დახრჩობა სურდა, გურამმა ზღვაში დახრჩობით სცადა მორდუსთან განშორების დაძლევა, ოდესიდან შინისკენ ზღვით გამორბის, ციმბირიდან სამშობლომდეც სიმბოლურად, წყალი (ადიდებული ხენცზიანი) არ უშვებს. შინ და გარე სამყაროს შორის დამაკავშირებელი გზა- **ზღვაა**, ზღვა **კარია**, ზღვა-**რია**, სა-**ზღვა**-**რია**, უცხო სივრცეში გასასვლელი და შინ მოსაბრუნებელი. ზღვა და გემი ხდება ის ადგილი, სადაც „რუსის ქალმა დასძლია კოჩა ივარდავა“ (შენგელაია 1925:109), გურამი გემზე აცნობიერებს, რომ ოქსანა უყვარს და მორდუს ანდერძს ღალატობს. ამის მიუხედავად, მწერალი სივრცულ სურათს აყირავებს და ზღვასა და გემს მიწით ანაცვლებს: **„მინა** დაიძრა, **მინამ** გაიტაცა ოქსანა და აშორებდა პალუბაზე გადმომდგარ გურამს“ (შენგელაია 1925:89). **მინა** დაიძრა (და არა გემი), ოქსანა **მინამ** გაიტაცა (და არა გურამი გემმა), **მინამ** დააშორა გურამს- **მინა** არის ის, რაც გურამსა და ოქსანას შორის ჩადგა, რაც მათ ერთობას თავიდანვე შეუძლებელს ხდის. რომანის ახალ ვარიანტში ზღვა მასშტაბური კინო-ხედვითაა წარმოსახული: „ზღვა ზურგით მიეყრდნო ნაპირს, გემი წაიღო და ეს უზარმაზარი, უხვად გაშლილი ლურჯი წყალი ადგა და ქალაქს მთასავით ჩამოეთვარა, მთის იქით დარჩა

ოქსანა“ (შენგელაია 1970ა:46). „გურამ ბარამანდიაში“ ზღვა ორ, შინ და გარე, საკუთარ და უცხო სივრცეს აცალკევებს. ზღვა წყალგამყოფია, ოქსანა კი ის, ვინაც გურამი შინ-იდან, საკუთარიდან სხვის, უცხო სამყაროში უნდა გაიყვანოს.

რომანის ფინალური წერტილი- ციმბირი აბსოლუტურად დაცლილია მისტიკურობისგან, სანაცვლოდ, ახალი მნიშვნელობებით ივსება: ესაა ომის ტოპოსი, სადაც ადამიანის მორალური ხრწნა უკიდურეს ზღვარს აღწევს, ფეხქვეშ ითელება ადამიანური ღირსება, მორალი ჩირადაც არ ღირს, სიკვდილი აღარაა საიდუმლო და საშიში, მასთანაც ხდება შეჩვევა, სიყვარული პირუტყვული სექსით ნაცვლდება, გარემო დაბინძურებულია ადამიანის ხელით და ეს ყოველივე სოციალური სამართლიანობის სახელით ხდება. ციმბირი ქაოსია, სადაც ყოველი სიტყვა, ყოველი მხატვრული სახე, დაღმართზე დაქანებული მატარებელივით, მხოლოდ კატასტროფისკენ ისწრაფის. ყველაფერი ინგრევა, იღუპება, ირგვლივ განუკითხაობაა და უარესის მოლოდინი. ციმბირი უკვე დარღვეული ტოპოსია, სადაც საბოლოოდ დემორალიზებული საზოგადოების ადგილს ახალი ხალხი იკავებს.

შინ და გარე, საკუთარი და სხვისი სივრცეების დაპირისპირება მოდერნისტული რომანის პერსონაჟისთვის ბედისწერის განმსაზღვრელის ფუნქციას ასრულებს: „ხომ აუტანელია: ქვეყანაზე საკუთარი „შინ“ არ გქონდეს... მე აღარ ვიცი, რა მქვია, მე არ ვიცი, სად წავიდე, ვის რა ვუთხრა, ვის რა შევჩვილო!“ (გამსახურდია 1992:363). უშინობა აწვალავს ბონდო ჭილაძეს პეტერბურგში, უშინობა აწამებს გურამ ბარამანდიას ოდესის სამხედრო სასწავლებელში. დიდ სივრცეებში იკარგება იდენტობა, ირღვევა პიროვნული „მე“, ადამიანი მარტოვდება და მას ვეღარც შინ დაბრუნება შეეძლება.

§ 2. ოჯახის კონცეპტი

მოდერნისტული რომანის კონტექსტში ღვთის ძიება მამის ძიებაცაა. „სანავარდოში“ მამასთან სულიერი კავშირის აღდგენის მცდელობა მცდელობადვე რჩება. „გურამ ბარამანდიაში“ მამა შვილს ღალატობს. მამა- შვილის (მამული- შვილის) გაუცხოება ჩემი პროტესტის ფორმას ატარებს: ბარამანდიათა „ოდაში იყო მყუდროება და ღუმელი... ბატონის სახლში მუდამ მყუდროება იყო“ (შენგელაია 1925:82,99)- ხაზგასმით ამბობს მწერალი და ეს მყუდროება მაშინაც კი არ ირღვევა, როცა მორალური დანაშაული ხდება:

გურამისგან დაფეხმძიმებული გლეხის გოგო მდინარეში იხრჩობს თავს (ბონდოს სკოპცის ქალთან ურთიერთობის ალუზია).

მოჩვენებითი მყუდროების ფონზე ირღვევა ტრადიციული საქართველოს მთავარი ინსტიტუტი, ოჯახი. ოჯახის დედა- ნიტიფო სრულებით არ ჰგავს მნიგნობარ და სულიერებით გამორჩეულ ციცინოს, ბარამანდიების ოჯახში დედა აღმზრდელის ფუნქციას ვერ ასრულებს, მისთვის ოჯახი და გვარი აღარაა იმდენად მნიშვნელოვანი. ბარამანდიების ოჯახის სინმინდე დარღვეულია- ოჯახის მამა მეუღლის მოახლესთან წევს (რომანის ახალ რედაქციაში ეს დეტალი ამოღებულია) და სავარაუდოდ, მეუღლემაც იცის ეს: „კნენა ნიტიფო, როცა ქუთაისში იყო, ოტიას მომვლელად ფუსუტიას სტოვებდა და ოტია, კნენა ნიტიფოს უმისობა რომ არ ეგრძნო... ლოგინში ფუსუტიას იწვენდა“ (შენგელაია 1925:92). საძინებელი ოთახი, როგორც ტოპოსი, „სანავარდოში“ ფუნქციურად დატვირთულია: ციცინომ პირველად აქ იგრძნო დაქალეა და სიზმრად მომავალი ძე იხილა, ჭინკამ აქ უწინასწარმეტყველა ოჯახის აღსასრული, აქ ებრძვის სიკვდილს. „გურამ ბარამანდიაში“ კი მშობლების საძინებელი ოთახის საკრალურობა და სინმინდე ირღვევა: ავტორი არ წერს, რომ ოტიას მოახლე შეუყვარდა,- ლოგინში იწვენდაო, ამბობს, რითაც პირდაპირ სიძვაზე მიანიშნებს. ოჯახური ტრადიციების ხრწნა, რომელსაც „სანავარდოში“ ციცინოს მაღალი მორალი აკავებდა, სახეგა- დედის ხატი ნაკლულდება, ირღვევა.

გურამი გარუსებულია, მისი ძმა, ბესარიონიც გარუსებული ოფიცერია, რომელსაც რწმენა და ცრურწმენა ერთმანეთში აქვს არეული (ამ დეტალით მწერალი ბონდოს სახეში დაწყებული მსოფლმხედველობრივი რღვევისა და გაუცხოების პროცესს ასრულებს), მისთვის რწმენა მხოლოდ რიტუალია, რომელსაც ქვეცნობიერი შიში განაპირობებს მხოლოდ. ამის დასტურად მონაზვნის გაუპატიურების მცდელობაც გამოდგება (ყარამანის და მაკრინე მონაზვნის ეპიზოდის ანარეკლი). გურამის და, მენიკი- მამზელ ღიღი-სა და კნიაჟნა ტრუბანოვას სიმბიოზია: მსუბუქი მორალით (სოფელში მასზე უტიფარ სიმღერებს მღერიან, სადღაა ხათუნას კდემა!) და ფრეილინასეული „სალონური“ საუბრებით. მენიკი- Lise, საიმპერატორო კარის ფრეილინა, პარიზში ცხოვრობს, ტრადიციებისგან თავისუფალი ქალია, პრინციპულად განსხვავებული იდეალისგან, ბარამანდიათა წინაპრებმა რომ შექმნეს (ოპოზიციური ხატი: ემხვარის ცოლია ღვთისმშობლის

თვალეებით). დედასთან საკომუნიკაციო ძირითადი საშუალება, ენა დაკარგულია: ქალიშვილის ფრანგულად დაწერილ ბარათებს დედა თარგმანში ეცნობა. რაც მთავარია, შვილების რუსულ-ფრანგული ოჯახისთვის ჩვეულებრივი ამბავია, მხოლოდ ძიძა წუხს მათ გადაგვარებას: „რაღა გამირუსეს აი ბალანა!... რაღა ამავლიჯეს ძუძუბე!“ (შენგელაია 1925:88). ენობრივი ბარიერის შექმნით, მწერალი კიდევ უფრო აღრმავებს გაუცხოების ხარისხს.

მოდერნისტულ ნარატივებში მამისა და ძის ურთიერთობის ოიდიპოსისეული მოდელი, მამის წინააღმდეგ ამბოხებული ძის ხვედრია გადმოცემული, რითაც იგი ეხმიანება სამყაროს ტახტისთვის მებრძოლი მამა ღმერთისა და ძე ღმერთის წარმართულ მოდელს და უპირისპირდება ქრისტიანულს. „გურამ ბარამანდიაში“ მამა-შვილის გაუცხოებასა და კონფლიქტს მამა უდებს სათავეს: შვილს აძიძავებს, აცილებს სახლს, მამულს და რვა წლის ბიჭს ოდესის სამხედრო სასწავლებლის უცხო და ცივი კედლებისთვის სწირავს. აქ მისი არ ესმით, „ველური კავკასიელია“, ამიტომაც ეძახის ღამღამობით კოჩას, საკუთარ თავში იკეტება. ბოლო გაბრძოლება თვითმკვლელობის მცდელობაა- ზღვაში ხტება. ზღვა პერსონაჟის მშობლიურ გარემოში დაბრუნების გზაა: ოდესამდე ზღვით მოვიდა და დაბრუნებაც, თუნდაც სიკვდილის ფასად, ზღვით უნდა მოხდეს. მამასთან დამაკავშირებელი ძაფი საბოლოოდ მაშინ წყდება, როცა შინ დაბრუნების მოსურნე ბიჭს მამა ეპარება: „მაშინ პირველად იგრძნო ადამიანების სისასტიკე და მოვალეობის შესრულების აუცილებლობა“ (შენგელაია 1925:109). „მოვალეობის შესრულების აუცილებლობა“- ის ჯვარია, რომელიც იტულებით უნდა ზიდოს. მამის (მამულის) ხატიც ირღვევა.

როლან ბარტი აღნიშნავს: „არ არსებობს ტრაგედია, რეალურად ანდა ვირტუალურად მამა რომ არ მონაწილეობდეს. მამის განმსაზღვრელი ნიშანი არც სისხლია, არც სქესი და არც ძალაუფლება: მისი განმსაზღვრელი ნიშანი წინამორბედობაა. რაც მამის შემდგომ მოვიდა, მამიდან გამოვალს... მამის უკვდავება წინამორბედობის უკვდავებას ნიშნავს: როცა მამა (დროებით) არ იმყოფება, ყველაფერი ინგრევა, ხოლო როცა ბრუნდება- გაუცხოვდება. უმამობა უწესრიგობას შობს, მამის დაბრუნება კი დანაშაულს ამკვიდრებს... შვილს არ ძალუძს ამ ბორკილებიდან თავის დახსნა, მხოლოდ

გაგლეჯა შეუძლია და ჩვენც კვლავ... კატასტროფულ ალტერნატივასთან აღმოვჩნდებით: ან ძე მოკლავს მამას, ანდა მამა გაანადგურებს ძეს“ (Барт 1989:184-185). გურამი მამის მითოსურ ხატს მორღეში პოულობს, მას უხმობს, როგორც წინამორბედს, წინაპარს, ხოლო მამა ისე ეპარება, როგორც დამნაშავე. თუკი „მამისა და ძის ორთაბრძოლა- ესაა ბრძოლა ღმერთსა და მისგან ქმნილს შორის“ (ბარტი 1989:185), გურამისგან მამის ძიება შემოქმედის ძიებაა, რომელიც მოკვდა (ნიცშე), რომელიც მორღემ ჩაანაცვლა, ამ უკანასკნელის სიკვდილმა კი საბოლოოდ გადაჭრა მამასთან დამაკავშირებელი ძაფი. მამამ ძეს პირველსაწყისთან ილუმორული კავშირიც კი ვერ აგრძნობინა. გურამმა სიმბოლურად უარყო მამა, უარყოფილმა მამამაც სიმბოლურად მოკლა ძე- მიატოვა.

რომანში თაურფენომენტთან დამბრუნებლის ფუნქცია მორღეს აკისრია, მისთვის უცხო ტომის ქალზე ქორწინება ეროვნული იდენტობის დაკარგვასთან, კერიის გაცეხასთან იგივდება. კოჩას შეგონება (რომელიც რომანის მეორე ვარიანტიდან ამოღებულია) კატეგორიულია: „კერიას ჩაქრობა დიდი ცოდვაა.. უცხო ქალი კერიაზე და ულაშზე... ცეცხლს ჩაგიქრობს და ვაჟუკაცობას შეგირცხვენს“ (შენგელაია 1925:88). კერია ოჯახის სოციალური, საკრალური, რიტუალური ცენტრია, რომელიც საცხოვრებლის მთელ შიდა-სივრცეს კოსმიურ-მითოლოგიურ და რელიგიურ არსს ანიჭებს. კერიის ცეცხლი ყველა იმ მნიშვნელობის მატარებელია, რასაც მზე ატარებს: „მზეს ანალოგიები გააჩნია ხალხთა წარმოდგენებში: მარადიული მზის ნათების სახედ- კერიის ცეცხლი-ა“ (მოსია 2000:57). კერიის ცეცხლის თუ იდენტობის სხვა ნიშნების შემნახველიც და დამკარგავიც ქალია: „არ ითხოვო გადამთიელი ქალი, თვარა რჯულზე ხელს აგაღებებს, ენას ამოგაძრობს პირში“ (შენგელაია 1925:84)- არიგებს გაზრდილს კოჩა, თუმცა, პირობას თავადვე არღვევს, რუსი ქალი ჩამოჰყავს, რომელსაც, სიმბოლურად, სწორედ კოჩას საყვარელი გველი, მურზაყანი უხეთქავს გულს.

მარუხის ლეგენდაში ემხვარის ბედნიერებას უცხო ტომის ქალისადმი სიყვარული ანგრევს. ლეგენდა რომანის ნარატივის მითო-პოეტური პლანია- გურამს მარუხის დანახვაზე ინტუიტურად ოქსანა ახსენდება: „ახალგაზრდა ემხვარის ბედი რეკდა იქ... გურამს მოაწვა სევდა და დარდი ოქსანაზე“ (შენგელაია 1925:104). გურამ ბარამანდიამ

უცხო ტომის ქალიც შეიყვარა და კერიის ცეცხლიც ჩააქრო. ემხვარის ლეგენდა გაფრთხილებად ვერ იქცა.

§ 3. მორღუ- სიცოცხლის გზა

კონსტანტინე გამსახურდია მოდერნისტულ ეპოქას „მითოსს მოკლებულ დროს“ უწოდებს (გამსახურდია 1983:460). ქართული მოდერნიზმის იდეოლოგი, გრიგოლ რობაქიძე საკუთარი შემოქმედების ინსპირატორად გოეთეს მიიჩნევს. რობაქიძისთვის გოეთესეული ურფენომენის კონცეფცია ესაა: „არა ერთეულის მარადიული დაბრუნება თავის თავისკენ, არამედ ერთეულში მარადიულის დაბრუნება თავის თავისაკენ“ (რობაქიძე 1994:228). მითოსს მოკლებულ საბარამანდიოში პირველსაწყისისკენ გურამს მორღუ უკვალავს გზას. კოჩა (კოჩი) მეგრულად კაცს ნიშნავს, ზოგადად- კაცს. ის წარსულისა და მომავლის შემაერთებელი ხილია, იმ ცოდნის მატარებელი და გადამცემია, მამა რომ გადასცემს ძეს: ბარამანდიამ „გრძნეულ მორღუს, კოჩა ივარდავას ხელმძღვანელობით შეხედა ქვეყანას უცხო თვალებით და ქვეყანა მას მერე ეჩვენებოდა მუდამ სხვანაირი და ზღაპარივით უცნაური“ (შენგელაია 1925:82). მორღუ მასწავლებელია, რომელმაც შეილობილს მახსოვრობის სიღრმეებში ჩაკარგული მითები და ლეგენდები გაუცოცხლა, საბარამანდიოს ტყეები ისევ კაშინებით, ჭინკებითა და ოქროსთმიანი ალებით აავსო, ფესვი გაუმყარა, სასიცოცხლო ენერგია შთაბერა, თავად კი, არქაული გმირივით, წმინდა გიორგისთან ორთაბრძოლას შეეწირა, გურამისთვის და გურამის სახელით რომ გამართა. კოჩას სახე რომანის სიმბოლური პლანის უმთავრესი ღერძია, მისტიკურ სურნელს რომ ატარებს და იღუმალებით მოსავს საბარამანდიოს პროფანულ ტოპოსს. რომანის ახალ რედაქციაში მორღუსთან დაკავშირებული ძირითადი ეპიზოდები (მსხვერპლშენიერვა, კოჩას დაღუპვის სცენა) აღარ გვხვდება, რაც აზრს უკარგავს გარკვეულ ეპიზოდებს, გაუგებარს ხდის მორღუს ფუნქციას, აღარიბებს და რეალისტური პროზის ჩარჩოებში აქცევს რომანს (გვხვდება ფაქტობრივი უზუსტობებიც: გურამი 8 წლისა იყო, ოდესაში რომ წაიყვანეს, შინ ათი წლის მერე დაბრუნდაო, ამბობს მწერალი, ძიძა კი გურამთან დაშორების ვადად რვა წელს ასახელებს („რვა წელიწადი შესრულდა მას შემდეგ...“ (შენგელაია 1925:45); „მორღუში“ ტოჩი კონჯარიას კოჩა ივარდავად იხსენიებს (შენგელაია 1970ბ:15) და სხვა).

კოჩა წარმართული პერსონაჟია (მსგავსი ტიპაჟი დამახასიათებელია მოდერნისტული პროზისთვის- ტაია შელია, ლუკაია ლაბახუა...) და წარსულის ხიბლი, უწყვეტობის, ურღვევობის განცდა მოაქვს: „წითელ თმაში ოდნავი ჭალარა შეჰპარვოდა, ჟღალი თვალები, შემოხედვა წვეარამი და წელში გამლუნავი... გველივით ბრძენი, ჰქონდა თვალი ალმასის, ენა სატევრივით, ჭკუა გველის, მოსაზრება და გრძნეულება მზაკვრის“ (შენგელაია 1925:110). პორტრეტს შავი ცხენის სიმბოლო ასრულებს: „მისი ცხენი ცეცხლს ჰყრიდა პირიდან, შავი იყო ყორანივით და კოჩა იჯდა ზედ დამკვდარი მავნესავით“ (შენგელაია 1925:82). მოთხრობაში („მორღუ“) მწერალი პირდაპირ აკავშირებს კოჩას უწმინდურთან: „ყველა იმას ამბობდა... სული თავისი წინაპრებივით წყეულს მიჰყიდა და მისი მსახური შეიქმნაო“ (შენგელაია 1970ა:13). კოჩა ივარდავა ავსულს ჰგავს, სულებთან ურთიერთობს და გველებს ათვინიერებს, მასში ქურუმი წინაპრების სისხლი სჩქევს, რომლებიც წარმართულ ღმერთებს სწირავდნენ მსხვერპლს, წარმართული პანთეონის პერსონაჟი- წმინდანნიც მხოლოდ კოჩას ნათესავთა საფლავებს ანათებს. სოფელს მისი ეშინია („შუადღის მზე ცივდებოდა მის თვალებში, ხეს ახმობდა მისი შემოხედვა და ქვას ხეთქავდა“ (შენგელაია 1925:114)) და ვერც მის გარეშე ძლებს, რადგან: „გველნაკებნს ის მოარჩენდა, წელკავს ის აუშვებდა, გათვალუღს ის გამოულოცავდა, მშობიარეს შობას უმსუბუქებდა და ცვედანს ის აძლევდა თესლსა და ნაყოფიერებას“ (შენგელაია 1925:115). განკურნების უნარი მითოსში პერსონაჟის გამორჩეულობას, ღვთიურობას ადასტურებს, მოდერნისტულ რომანში მკურნალობის უნარის მქონე პერსონაჟებს ხშირად უკავშირებენ გველს, როგორც სიბრძნის, ცოდნის სიმბოლოს. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით შთამბეჭდავია გველის ნაკებნის გამოლოცვის ეპიზოდი: „ჭიშკარს ვინმე შავჩოხიანი მოადგებოდა და ეზოში ხმის ამოუღებლად თხილის ჯოხს ჩამოადგებდა. გველები შიშით მინაზე გაისნატებოდნენ... კოჩა ჩამოგდებულ თხილის ჯოხს სახლში შეიტანდა.... შავტარიანი დანით ნახშირს სთლიდა... რისხვით დაიძახებდა: -ვაი და ბოროტი თვალინკურია! და მერე დაყვავებით შეაპარებდა: -მურზაყან გველი თვალინკურია!... შავჩოხიანს წყალს დაალევიანებდა და გველნაკებნი, რომელიც მემობელ სოფელში იყო, სულს ითქვამდა, შხამისაგან თავისუფლდებოდა და რჩებოდა“ (შენგელაია 1925:115). გველი (უჩღართამი), რომელიც ნაყოფიერების სიმბოლოა „სანავარდლოში“, ანალოგიური

მნიშვნელობით გადმოდის „გურამ ბარამანდიაშიც“: „კოჩა იყო გველთა ბატონის უჩაღართამის ქურუმი და მის ეზოში გველი არ მოიკვლებოდა... ყველა მათგანს თავისი სახელი ჰქონდა... მურზაყან გველი იყო **ვნებიანი** და **წკვარამი**“ (შენგელაია 1925:114). განსაზღვრებებს „ვნებიანი და წკვარამი“ ავტორი კოჩასთან მიმართებითაც იყენებს- ნაყოფიერების დაბრუნების უნარი კოჩასაც აქვს, რითაც მისი სახე-სიმბოლო, თეთრი გიორგისა და გველის (ნაყოფიერების სიმბოლო) მეტაფორასთან იკვეთება. გველი ფალიკური სიმბოლოცაა, მისგან ნაჩუქარი ხვითო ზღაპრულ შვილიერებას უდებს სათავეს: „გველთა მეფემ... კოჩა ივარდავას გვარის უფროსს გველთა ქურუმს აჩუქა თვალის მომთხრელი ძვირფასი ხვითო... და ივარდავების შვილიერება ზღაპრული იყო“ (შენგელაია 1925:114). თუკი რომანის კონტექსტს უფრო ფართოდ შევხედავთ, გველი ქართველი მოდერნისტებისთვის განსაკუთრებულად მახლობელი წარმართული ღმერთის, დიონისეს ერთ-ერთი ატრიბუტია: დიონისე გველებით თავშემკობილია, გველი „დიონისეს ატრიბუტებს შორისაა“ (ლექსიკონი 1983:142). რომანში გველი მრავალასპექტიანი სიმბოლოა, ნაყოფიერებისაც და სიბრძნისაც, ანუ გონის ნაყოფიერებისა. ერთადერთი, რასაც მისი კონოტაციები არ ეკარება- გულია, სიყვარული კი გულიდან მოდის. გველებთან თანაცხოვრება („გველებს უყვარდათ აბრეშუმი და კოჩას დარაიას ყაბალახში იზნენ.. გურამი დარბოდა გველებთან ერთად, თამაშობდა გველთა ძმობილი“ (შენგელაია 1925:114)) იმის მიმანიშნებელია, რომ კოჩას სახლი საკრალურ სივრცედ რჩება, რომელსაც დროისა და ცივილიზაციის მსახვრალი ხელი ვერ შეეხო. პატარა სოფლის ეს მცირე ნაგლეჯი, მითოსური პლანის თვალსაზრისით, უზარმაზარ დატვირთვას იძენს: აქ აღესრულება ნაწარმოების ყველა მნიშვნელოვანი რიტუალი, ჩერდება დრო და უკან იხევს ცივილიზაცია, ამ ეზოში ვერ აღწევს მატარებელი, ტელეგრაფი, მსოფლიო ომი, ახალი იდეოლოგია... ყველაფრისგან მას კოჩას მზერა ეზოს ჭიშკარზე მიკრული ფეხბედნიერი ცხენის ნალივით იცავს. დაცულობის შეგრძნებას აძლიერებს სახე-სიმბოლოების, ფერების, ბგერნერის, ტემპო-რიტმის მეშვეობით შექმნილი იდილიური სურათიც: „კერიასთან მოკუნტული კატა ტკბილად კრუტუნობდა... წითლად განათებული ხარები ჩალას თვალების ლულვით ახრამუნებდნენ. ძროხა საჩაღეში ჩაწვენილ ახალ მოგებულ ხბოს სლექდა. სათხებოში თხები ბაკუნობდნენ.. და

ასე: **სახლში იყო მყუდროება, ბინდები... გარეთ ქარი იყო და უკუნეთი**“ (შენგელაია 1925:113)- ეს „შინ“ სივრცე, ბავშვობის სამოთხეა და ამ სამოთხიდან გამოდევნას განიცდის გურამ ბარამანდია მთელი ცხოვრების მანძილზე.

მოდერნისტული რომანის კანონების თანახმად, კოჩა საკუთარ ფესვებს წარსულში ეძებს. ქერუმთა შთამომავალი, უძველეს წარმართულ კულტებს ეხმიანება: თაყვანს სცემს უჟმურთა უჟმურს, თხის ჭურს, გველთა ბატონ უჩა ღართამს, ადგილის დედას ნერჩი პატენის, „რომელსაც ოდესღაც მისი წინაპრები კერიაში ბავშვებს უკლავდნენ საღმთოდ. ეკლესიის ზარის გაგონებაზე გადაათურთხებდა“ (შენგელაია 1925:110). ტექსტში ერთდროულად რამდენიმე ღვთაების მოხსენიება იმის მიმანიშნებელია, რომ მწერალი არ აკავშირებს მორდუს რომელიმე კონკრეტულ წარმართულ კულტთან, ხოლო წარმართულ-მითოლოგიური ღვთაებები „ქრისტიანული ღმერთისაგან განსხვავებით, „ეროვნული“, ქართული ბუნების, სულისა და შინაარსის მატარებელია. ამიტომ (მათი) ერთგულება და სიყვარული მშობლიური კერისა და მიწის ერთგულებასა და სიყვარულს ნიშნავს“ (ბაქრაძე 2000:106). რომანის მეორე რედაქციაში მორდუ ეკლესიის დაწვამზე მხოლოდ კატორღის შიშით ამბობს უარს. ეკლესიასთან დაპირისპირება იმდენად ღრმაა, რომ კონჭარიებს სოფლის საძვალეში, სადაც „ისლით დაბურული სენაკიდან გამოსული მონაზონიც საფლავებს შორის ჩრდილისფრად იდგა“ (შენგელაია 1970ა:16), ადგილიც კი არ აქვთ: „მათ უწმინდურ მკვდრებს ეკლესიის გალავანს გარეთ ეკალ-ბარდებში ძაღლებსავით დაუტირებლად მარხავდნენ“ (შენგელაია 1970ა:16). მოდერნისტული კონტექსტის გარდა, წარმართობისა და ქრისტიანობის დაპირისპირება, მართლმადიდებლობის, როგორც დამპყრობელი რელიგიის გააზრება იმდროინდელი ქართული მწერლობისთვის პოპულარული თემაა: დამპყრობელთან საერთო- რელიგიაა, განსხვავება კი ისტორიაზე გადის, სადაც ქართული თაურფენომენი წარმართობას, დიონისეს კულტს უკავშირდება. ამიტომ გვეჩვენება ხელოვნურად რომანის მეორე ვარიანტში მორდუს ღამეული საუბრები გურამთან, რომ სული ცოდვებით დაუმძიმდა და რომ უმანკო ბავშვმა მისთვის უნდა ილოცოს: „ღმერთი არ წამს და ქრისტე, სძულს წმინდა გიორგი და, ვინ იცის, იქნებ, ის ცდება, იქნებ ისინი მართლა არსებობენ... რა ქნას მაშინ... ვინ ილოცებს მისი წაწყმედილი სულისათვის?“ (შენგელაია 1970ა:40). გარდა კონცეპტუალური

შეუსაბამობისა, ამგვარი დაეჭვება კოჩას, როგორც პერსონაჟის ხასიათთანაც შეუსაბამოა და 1970-იანი წლების გადმოსახედიდან, რომანის იდეოლოგიური შელამაზების (ღმერთმებრძოლობის ეპოქა დასრულებულია!) წარუმატებელ მცდელობად უნდა ჩაითვალოს, რომელიც ნიცშესეული „ღმერთის სიკვდილის“ კონცეპტს აცლის რომანს.

„გურამ ბარამანდიას“ სიუჟეტის ყველაზე მისტიკური ნაწილი მსხვერპლად შეწირვისა და კოჩას დაღუპვის სცენებია. დახვეწილობა, ლიტერატურული ხატების სიმრავლე, სისავსე და ამავედროულად, სისადავე ავტორის შემოქმედებით ფანტაზიაზე მეტყველებს. კოჩას აღსასრულს მსხვერპლშეწირვის რიტუალი უძღვის. პირველივე წინადადება იღუმალეებითა და სიმბოლური ხატებით მოსავს დრამატულ სცენას: „შორს, პალიასტომის იქით ელავდა და შორეული ქუხილი ისმოდა“ (შენგელაია 1970ა:117). ქუხილი- წმინდა გიორგის ნიშანი („ხანდახან ქუხდა: ეს წმინდა გიორგი მიფრინავდა ილორში“ (შენგელაია 1925:112-113)), მოსალოდნელი კონფლიქტის პირველი მაცნეა. მორღუ სალოცავად ემზადება, ჩნდება აუცილებელი ატრიბუტები: შავტარიანი დანა, წყლით სავსე ჭიქა და ნახშირი: „კერიის ნაცარი და ნახშირი, როგორც ჯადოსნური ძალის მქონე საგნები, ხშირად ფიგურირებენ შელოცვებში. მათ გვერდითაა შავტარიანი დანა, რომლის „შავი ტარი ნახშირის, ცეცხლის ანალოგიას წარმოადგენდა“ (მოსია 2000: 27-28). მორღუ, გურამის შინ მშვიდობით დაბრუნებისთვის, მსხვერპლად მოზვერს (მოთხრობაში- თხას) სწირავს. თუმცა, ავტორისგან გურამის ზვარაკად მოხსენიება საცნაურს ხდის წარსულის რეკონსტრუირების გარდუვალობას: **მსხვერპლი ბავშვი იქნება: გურამმა „უცნაური ძრწოლა იგრძნო ამ დანისადმი, ამ კერიასადმი... აცახცახებულ ზვარაკით მიუახლოვდა ლოცვად დამდგარ მორღუს... გურამ იწვა კერიაზე კრავივით სუფთა, მორჩილი“** (შენგელაია 1925:118)- ჩნდება კონფლიქტის მეორე ნიშანი: ავტორი ხომ იქამდე გვაფრთხილებს, რომ კოჩას წინაპრები ნერჩის „კერიაში ბავშვებს უკლავდნენ საღმთოდ“.

ნერჩი პატენი ოჯახის ბედნიერების, სიკეთის მფარველი, ნაყოფიერების მომნიჭებელია. „ნერჩი... ითვლება ადგილის დედის ე.ი. კოსმიზირებული დედის ადგილობრივ გამოვლენად... წარმოდგენილი იყო, როგორც მინის ქალღვთაება“ (აბაკელია 2007:24). თუკი გავითვალისწინებთ, რომ „მკვდარი მითი- ესაა რიტუალი, რომელიც ხშირად სრულდება მისი თავდაპირველი მიზნელობის ცოდნის გარეშე“

(კვაჭანტირაძე 1999:157), მსხვერპლშენიერვისას რიტუალი იმ სათავისკენ ისწრაფვის, საიდანაც იშვა: მკვდარი მითი ცოცხლდება. ზღვარი რეალურსა და ირეალურს, ანმყოსა და წარსულს შორის იმდენად იშლება, რომ მკითხველის თვალწინ ცოცხლად თამაშდება უძველესი მისტერია- ტრანსში ჩავარდნილი კოჩა შელოცვის მაგიური ფორმულით ლახავს დრო-სივრცულ ზღვარს, ის ახლა ნერჩის ქერუშია და ფუძის ქალბატონს ზვარაკად ბავშვს სწირავს: „თავს წამოადგენენ მისი გრძნეული წინაპრები... ნერჩი პატენის უხუცესი ქერუმები... ეს ბავშვი, ისე კრავივით მორჩილად რომ იწვა კერიაზე, ეს დანა, ეს მოზვერი უცნაურად დატრიალდა მის გონებაში და იგრძნო: ის უკვე აღარ არის კოჩა, ის სულ სხვაა, იქ რომ დარჩა უხსოვარ დროებაში.. უცნაურად გაიღიმა... თვალეები შემლილივით დაჰკაკლა, დანა მოიქნია და იმ დროს, როდესაც გურამისთვის მკერდში უნდა ჩაეცა და კერია უმანკო სისხლით მოერწყა, ძიძა კვილით... ხელში ეცა და შეაჩერა“ (შენგელაია 1925:119-120). მოთხრობაში მორღუს რეალობიდან გასვლა კიდევ უფრო ღრმა და სახიერია: „ეს ბავშვიც, კერის პირას ასე კრავივით მორჩილად რომ იწვა, ეს შავტარიანი დანა, ეს თხა და ფაცხა ზევით აქანდა. ტოჩი ახლა ის ტოჩი როდი იყო... ვიღაც სხვა იყო და თავისი თავი თითქოს ხელიდან გამოეცალა. -ვინ ვარ მე? ვინ ვარ მე?_ დაიძახა“ (შენგელაია 1970ბ: 20). ის, რაც კოჩა ივარდავას შელოცვისას ემართება, ფსიქოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორის, ნინო ოკრიბელაშვილის აზრით, შესაძლოა აიხსნას, როგორც ტრანსი ანდა რელიგიური ექსტაზი. „საზოგადოდ, ღრმად რელიგიურ და მისტიკურ გამოცდილებას ხშირად თან ახლავს აღქმის დარღვევები (სინათლის, ხატებისა და ხმების სახით), განსაკუთრებით ხშირია კონვერსიული რეაქციები, როდესაც პირი საკუთარ თავს თავისი სხეულის, ანდა მენტალური მდგომარეობიდან გარეთ აღიქვამს“ (Klemperer 1992: 1518-1519). ეს ყოველივე ტრანსს უკავშირდება. ტრანსი ისეთი მდგომარეობაა, რომელშიც ჩვეულებრივი ცნობიერება, როგორც წესი, ნაწილობრივ და დროებით შეცვლილია. სწორედ, ასე ხდება კოჩას შემთხვევაშიც („ვიღაც სხვა იყო და თავისი თავი თითქოს ხელიდან გამოეცალა“): ის ნაწილობრივ და დროებით ეთიშება რეალობას, თუმცა, ცოლის კვილი საკმარისი ხდება იმისთვის, რომ კვლავ საკუთარ თავს დაუბრუნდეს. კოჩას მდგომარეობას ტრანსთან აახლოვებს მისი კავშირი ნერჩის წარმართული ღვთაების ქერუმებთან, რომლებიც თითქოსდა, ჩასახლდებიან მასში („ის უკვე აღარ არის კოჩა, ის სულ სხვაა“). პანაგიოტის

პაპადიმიტროპულოსი აღნიშნავს, რომ „ზოგიერთ ეთნოსში ტრანსის მდგომარეობა რელიგიურ ნორმადაა მიჩნეული; როგორც ჩანს, ამ ეთნოსთა კულტურაში ტრანსი სულების მიერ შეპყრობილობას, სხვადასხვა ღვთაებას უკავშირდება და ამდენად, წარმოადგენს რიტუალის ინსტრუმენტს და რელიგიური დატვირთვა აქვს, რადგან უზრუნველყოფს „წმინდას“, „ზებუნებრივის“ განცდასა და შეგრძობას“ (Papadimitropoulos 2009: 67-74). ამავე დროს, ტრანსის მსგავსი მდგომარეობები ხშირად განიხილება, როგორც **რელიგიური ექსტაზი**. რელიგიური ექსტაზი ტრანსის იდენტურია და წარმოადგენს ცნობიერების შეცვლილ მდგომარეობას, რომელიც ცნობიერების მნიშვნელოვანი შევიწროვებით, შინაგანი, გონებრივი და ფსიქიკური თვითცნობიერების გაძლიერებით ხასიათდება, რასაც ხშირად თან ახლავს ხილვები და ემოციური (ზოგჯერ- ფიზიკური) ეიფორია; სავსებით შესაძლებელია, რომ კოჩამ სწორედ ფიზიკური ეიფორიის გამო აღმართა დანა ბავშვზე. ექსტაზის მდგომარეობაში (რომელიც რამდენიმე დღე ან მეტი გრძელდება), შესაძლოა, მნიშვნელოვნად შეიცვალოს ან გაქრეს დროის, სივრცისა და/ან მე-ს სუბიექტური აღქმა. ამგვარი გამოცდილება ხშირად, რელიგიურ აქტივობებთან დაკავშირებით გვხვდება, ანდა ქმედებათა ინტერპრეტაცია ხდება ხოლმე რელიგიურ კონტექსტში. მარგანიტა ლასკი კვლევაში „რელიგიური ექსტაზი და საერო გამოცდილება“ წერს: „რელიგიური მისტიკოსების ექსტაზი, როგორც წესი, იწოდება რელიგიურ გამოცდილებად და არა აქვს მნიშვნელობა- რა ტიპის ექსტაზი ან რა იწვევს მას“ (Laski 1961:57). ტრანსის, რელიგიური ექსტაზის მსგავსი მდგომარეობები შეიძლება იყოს განზრახ გამონვეული, გარკვეული ტექნიკის გამოყენებით (მაგ., ლოცვა, რელიგიური რიტუალები, მედიტაცია, მუსიკა, ცეკვა და სხვა). კოჩას „გასვლა“ საკუთარი თავიდან (რომელიც სწორედ, შელოცვის შემდეგ ხორციელდება), უშორესი წინაპრების ხილვა, მათი სულების „შემოსვლა“ კოჩას ცნობიერში და მცირე ხნით მისი „მე“-ს დათრგუნვა-დამორჩილება, დანის აღმართვა ბავშვზე, ახლოსაა ტრანსისა და ექსტაზის მდგომარეობასთან. საგულისხმოა, რომ დემნა შენგელაია ფსიქოლოგიური სიზუსტით აღწერს ამ სცენას.

მსხვერპლშენიერვის რიტუალის სულის შემძვრელი სცენით დემნა შენგელაია კოჩას პირდაპირ უხსნის გზას თაურსაწყისისკენ. აკაკი ბაქრაძე მიიჩნევს, რომ კოჩა ივარდავამ გურამ ბარამანდია სიმბოლურად მამულს, მშობლიურ მიწას შესწირა, „სამშობლოსადმი

სამსახურის ძალასა და ენერჯიას მას წარმართული ღვთაება ნერჩი პატენი მიანიჭებდა. სანამ გურამ ბარამანდია ნერჩი პატენის ერთგულებას არ უღალატებდა, მანამდე იგი უძლეველი იქნებოდა“ (ბაქრაძე 2000:107). თუ ფინალურ სცენას არ ჩავთვლით, ეს რიტუალი ინიციაციის, განდობის რიტუალსაც მოგვაგონებს: სასწავლებლად უცხო ქვეყანაში წასვლა, სამშობლოდან და მორღუსგან (რომელმაც მამა ჩაანაცვლა) მოცილება გურამისთვის ცხოვრების მკვეთრ ცვლილებას და ფსიქოლოგიურად ზრდასრული ადამიანის ცხოვრებაში გადასვლას ნიშნავს.

კოჩას დაღუპვის სცენა ლოგიკურად ასრულებს მსხვერპლშენირვის მისტიკურ რიტუალს: რომანის მითოსურ პლანში წმინდა გიორგის გამოჩენა (ელვა-ქუხილი) იმის მანიშნებელია, რომ ავსულების ერთადერთ ლახვარს ავსულთან (კოჩასთან) შებრძოლება მოუწევს. კონფლიქტი უნდა დასრულდეს: წმინდა გიორგიმ ავსული უნდა დასაჯოს, ავსულს კი ცეცხლის ემინია. წმინდა გიორგისა და კოჩას-კაცის ორთაბრძოლას (ამირანის ღმერთთან ბრძოლის ალუზია) სიბნელე და თავსხმა უძღვის წინ. ავტორი ბუნებასა და ბუნებრივ მოვლენებს- ტყეს, ხეებს, ელვასა და ქუხილს ასულიერებს, ხასიათსა და ნებას ანიჭებს, მოქმედ პირებად შემოჰყავს და, როგორც წარმართულ სიმბოლოებს, ქრისტიანულს უპირისპირებს: „იელვა... გამოჩნდა გულჩათხრობილი ბოროტი ტყე და წმინდა გიორგის ხის ეკლესია, გაისმა შემზარავი ქუხილი, თითქოს ცა ჩამოსკდა და იქვე მესდაცემულ ჭანდარს ცეცხლი გაუჩნდა, ცეცხლიდან თოვლივით თეთრ რაშზე ამხედრებული წმინდა გიორგი ავარდა ზევით და მოისმა ჭეჭა: „...არ გავიშობ მე, წმინდა გიორგი,/ კაცთა ავთაგანს!“... და წმინდა გიორგი ელვა-ჭეჭით შემოსილი, ყალხზე ამდგარი რაშით ეკლესიის ქვითკირის გაღავანს გადმოველო და ლახვარ მომარჯვებული გამოეყანა ცხენოსნებისკენ. მორღუ შეტორტმანდა. ელვის სინათლეზე თვალები აჰკვესა, ხელი აიქნია და დაიკვივლა: -**მეფეო დედაო,/ დედაო უღვთო,/ მომეხმარე!**“ (შენგელაია 1925:121). მორღუს, როგორც წარმართობის ბოლო მოჰკიანს, ქრისტიანული წმინდანი ებრძვის. კოჩა დასახმარებლად ყოვლის დამბადებელ დედას ევედრება: **დედა მეუფეა და უღვთოა, ის ყველაფრის დედაა, დამბადებელია, რომლისგანაც სამყარო იშვა.** კოჩა სრულად ერწყმის პირველყოფილ ბუნებას, მისი ნაწილი ხდება და მისით გაძლიერებული, ებრძვის წმინდა გიორგის მთელი ძალმოსილებით, მაგრამ ამაოდ: წმინდა გიორგი

ცეცხლით განწმენდს და ამარცხებს ახალ ურჩხულს- ბოროტ ტყეს: „ტყემ დაიღმეველა, ადგა უზარმაზარ გველეშაპივით როყინით, ყეფით წმინდა გიორგის დაეტაკა. ტყე იქნევდა ასწლოვან მუხებს. ხეები იმსხვრეოდა, ღმუოდა დათვივით, მაგრამ წმინდა გიორგიმ დაჰკრა ლახვარი, ინათა ელვამ, ტყემ დაიღმეველა და ავარდა ცეცხლი. ელვასავით განათდა მინდორ-ველები, ტყე იწვოდა და ცეცხლის ალი ყლაპავდა ციდან მოქნეულ ელვას“ (შენგელაია 1925:121-122). (პარალელისთვის: ს. მაკალათიას ცნობით, ილორის წმინდა გიორგის ეკლესიაში, რომელიც ყველაზე ძლიერ სამლოცველოდ ითვლებოდა სამეგრელოში, ინახებოდა „წმ. გიორგის მშვილდი „შქვილი“, რომელიც რკინისაა და სიმალლით ერთ მეტრამდის აღწევს“ (მაკალათია 1941:348)). ტყე დედამიწის არქაული, ცოცხალი მატერიაა, გაცოცხლებული და გახმოვანებული ტყე თავისი არქაული ენით მეტყველებს, ეს არქაული მატერიის არადიფერენცირებული ხმაურია („ღმუოდა, აღრიალდა, როყინით, ყეფით...“), ოთხი სტიქიის- ჰაერის, წყლის, მიწისა და ცეცხლის ომია, პირველადი მატერიების ომი. აქ პირველადი მატერიის ხმები, ენა და მეტყველება ისმის, ეს თაურფენომენტან, ფესვებთან ჩასვლაა. „სანავარდოსავით“ აქაც „თოვლივით თეთრ რაშზე ამხედრებული წმინდა გიორგი“ ჩანს- თეთრი მხედარი ავსულს ამარცხებს. დრამატიზმითა და ილუმალეებით ეს ეპიზოდი გოეთეს ბალადას „ტყის მეფეს“ მოგვაგონებს, რომლის კითხვისას განუწყვეტლივ ისმის ტყის ილუმალი ხმები და ცხენის ფლოქვების ხმა. გაზიარებული მოსაზრებით, „ტყის მეფის“ მოტივებზე შექმნილ ფრანც შუბერტის სიმღერასაც „ლაიტმოტივად, გაბმული ოქტავეებით, ცხენის ფლოქვების ხმა გასდევს და უფრო ამძაფრებს შიშისა და დელვის განცდას“ (Конеи: 1976:218). ორთაბრძოლა წმინდა გიორგის გამარჯვებით სრულდება, მორღუ ბავშვის შინ დაბრუნებას ახერხებს და იღუპება. ტყე აღარ ღრიალებს, წვიმს, სტიქია მშვიდდება.

გრიგოლ რობაქიძე ნოველაში „იმამ შამილ“ წერს, ალტყინებულ ხალხში „თრობის ღმერთი იშვოდა, ზღვარგადამლახველი: დიონისო. იშვოდა: ცალკეულ თვითეულში და ერთობილ ყველაში“ (რობაქიძე 2012გ:138). შამილი უფსკრულს გაჭენებული ბედაურით გადაეველება, „წინ: იმამ შამილ. უკან: მეომარნი. მინავარდობენ ახელეებულნი. რომელ უფსკრულს შეუბინდებიან? რა ჯებირი შეაკავებთ?“ (რობაქიძე 2012გ:139). ხალხის ამგვარი ერთობა- „ცალკეულ თვითეულში და ერთობილ ყველაში“- თაურფენომენტში, ძირსა და

ფესვში ჩასვლაა, იმ ფესვებთან მიბრუნებაა, მათ რომ აერთიანებთ. სწორედ ეს ერთობილობა ანიჭებთ შამილსა და მის ნაიბებს ბედს მინდობის, ბედთან შეთამაშების, ბედის გამოცდის ძალას და დააძლევინებთ უფსკრულებს, ამიტომ ვერ შეაკავებს მათ მტერი. მორღუ იყო ის, ვისაც გურამი თაურფენომენტთან მიჰყავდა. მორღუს სიკვდილმა შეწყვიტა ეს სვლა და გურამი საპირისპირო გზით წავიდა, ამიტომაც დაიშალა და დანაწევრდა მისი „მე“; ეს დალუპვის გზაა და ამ დალუპვისკენ იგი ოქსანას მიჰყავს- არა სიყვარულს, არამედ მარკირებულად რუსი ქალის სიყვარულს. რუსი ქალის თემა იმდროინდელ ქართულ მწერლობაში აქტუალური იყო და ამის დასტურად თუნდაც მ. ჯავახიშვილის „გივი შადური“ (1928 წ.) გამოდგება, სადაც რუსი ცოლი ფაქტობრივად, მოსაკლავად დასდევს ქართველ ქმარს. მ. ჯავახიშვილიც უცხო ტომის ქალზე ქორწინებას საქვეყნო ინტერესის კონტექსტში განიხილავს: „თავიანთ ქვეყანაში შემწყვანეს-ო“ (ჯავახიშვილი 1995:459)- ასე აღიქვამს მისი გმირი ჩასიძებას.

§ 4. ოქსანა- სიკვდილის გზა

ოქსანა მარტივი ქალია. მწერალი სამ სიტყვაში ატეხს მის ბუნებასა და ხასიათს: „მხიარული, ცელქი და უზრუნველი“ (შენგელაია 1925:88). ამ უზრუნველობით ხიბლავს იგი მარტოსულ ბარამანდიას, რომელსაც „ყველა დარდები ავინწყდებოდა მასთან“ (შენგელაია 1925:89). თუმცა, ორ კულტურას შორის მსოფლმხედველობრივი სხვაობა იმთავითვე ჩანს, „რუსის ქალმა მონუსხა იგი... დასძლია კოჩა ივარდავა... დაავინწყდა კოჩას ანდერძი“ (შენგელაია 1925:109), რუსი ქალი სამშობლოს, ტრადიციას, ფესვებს უპირისპირდება.

დემნა შენგელაია მუდმივად ერთ კონტექსტში აქცევს ოქსანას, მორღუსა და ემხვარის ლეგენდას: გურამს მარუხის ხილვისას მორღუ და ემხვარი ახსენდება და ოქსანა ენატრება; ოქსანას სიყვარული მორღუს ანდერძის დავინწყებად აღიქმება; დასასვენებლად ტებერდაში მიემგზავრება, სადაც ემხვარმა უცხო ტომის ქალი იხილა და სადაც კოჩას ცხენით ნავარდი უყვარდა. კოჩა, ოქსანა და ემხვარის ლეგენდა რომანში თანაარსებობენ, ებმიან, ერთმანეთთან კონფლიქტში შედიან, ერთმანეთს განსაზღვრავენ. ტებერდაში ოქსანასთან ერთად გამგზავრება ემხვარის ლეგენდაში დაფარული კოდის ამოქმედებას ნიშნავს: ემხვარის ლეგენდა ბარამანდიას ბედისწერაა, რომელიც მორღუმ ვერ ააცილა და რომელიც ოქსანას ხელით უნდა განხორციელდეს.

საბაბი, რის გამოც ბარამანდია სიკვდილის გზას შეუდგა, პირველი მსოფლიო ომია- „მოულოდნელად ამტყდარი ომი, თითქოს მას არც ეხებოდა“-ო (შენგელაია 1970ა:53), მიანიშნებს მწერალი. ოქსანა ოთხი წელი ელოდა ქმარს, მერე მეფე ჩამოაგდეს, გურამი თეთრგვარდიელ სიმამრსა და ცოლისძმებს ამოუდგა მხარში. მათი დალუპვის შემდგომ, ოქსანა გალოთდა. ქმარი მის შეჩერებას ეცადა, მერე ცემა დაუწყო, მერე თავადაც გალოთდა- ასე დეგრადირდა მათი სიყვარულიცა და პიროვნებაც. „სამი თვის შემდეგ გურამი უკვე კოლჩაკთან იყო, მაგრამ ეს არმიაც მალე დაიშალა“ (შენგელაია 1970ა:56)- წერს ავტორი. ვფიქრობთ, აქ საუბარია 1918 წ. აღმოსავლეთ რუსეთის სახელმწიფოს უმაღლესი ორგანოს, სრულიად რუსეთის დროებით მთავრობის მიერ ხელისუფლების აღმირალ ალ. კოლჩაკისთვის გადაბარებაზე. კოლჩაკის მთავრობამ 1920 წლის 4 იანვრამდე იარსება და ბოლშევიკებისგან ინსპირირებული სახალხო აჯანყებით დაემხო, თავად აღმირალი კი, ბრწყინვალე სამხედრო პირი და მეცნიერი, რომელმაც არქტიკის შესწავლის საქმეში უდიდესი წვლილი შეიტანა, ირკუტსკის სამხედრო-რევოლუციურმა კომიტეტმა დახვრიტა (Шишкин 2008:54-65) (ძველ რედაქციაში კოლჩაკი საერთოდ არაა ნახსენები. ბოლო, მეოთხე თავი იწყება „რალაც არმიის“ დაშლით). ბარამანდია კოლჩაკის გვერდით იბრძოდა, მერე კი, ციმბირში ამოჰყო თავი. რომანის ბოლო თავი სწორედ, კოლჩაკის ხელისუფლების განადგურების პერიოდს ეხება, ასე იწყება კატასტროფა სახელწოდებით- „ციმბირი“.

„აირია ყველაფერი“ (შენგელაია 1925:70,56)- ასე ლაკონურად მოიხსენიებს მწერალი რომანის ძველ ვარიანტში კოლჩაკის მმართველობის ბოლო დღეებს. ციმბირი ქაოსია კატასტროფის წინ, სადაც ყველაფერი ინგრევა, ირგვლივ განუკითხაობაა და უარესის მოლოდინი, იკარგება სხვაობა სოციალურ სტატუსსა და სქესს შორის, ეს ომის თანამდევნი გარემოა: „სადგური, რომელიც მუდამ ყრუ იყო... მოცოცხლდა. მირბიან... ეშელონი ეშელონს მისდევს. მიდიან ორთქმავლები, ვაგონები ტანისამოსებით, სახელმწიფო ქონებით... მოსჩანს ნარმის ნიფხვები, ტოლალები, მაზარები, ტყვია-მფრქვეველები, ზარბაზნის პანორამები და ავტომობილის შინები. სადგურზე დაფორთხავენ ხმები ტილებივით: ბოლშევიკებმა აიღეს ყველა ქალაქი და ახლა მირბიან თეთრები“ (შენგელაია 1925:123). საყოველთაო ქაოსის ფონზე ჩინელი ბიჭი ლი-ბოს ლექსს

მღერის, რომლის შინაარსიც გაფრთხილებასავით ისმის: „იმღვრევა ქარი, ცა ქარბუქშია... -ნუ გახვალთ, ბატონო!.. სახლში დაბრუნდით!... ღიღინებს ჩინელი ჩეუ-პე-ი... შტაბს-კაპიტანი ბონდარჩუკი ყურს უგდებს ნალვლიანად“ (შენგელაია 1925:124-125)- ბონდარჩუკი უკვე გადაჭიმებული და გვარშეცვლილი ბარამანდიაა, რომლის იდენტიფიცირება მხოლოდ რომანის დასასრულს ხდება შესაძლებელი, რაც კიდევ უფრო საინტერესოსა და დაძაბულს ხდის სიუჟეტის განვითარებას.

რატომ მერვე საუკუნის გენიალური ჩინელი პოეტი ლი-ბო? საგულისხმოა, რომ დასავლეთმა ლი-ბო პირველად ამერიკელი პოეტისა და ინგლისურენოვანი მოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ეზრა პუნდის თარგმანებით გაიცნო. რუსეთში კი (საიდანაც სავარაუდოდ, იცნობდა მას დემნა შენგელაია) მის პოეზიას 1920 წლიდან თარგმნიან. თავად დემნა შენგელაია გატაცებული იყო ლი-ბოს პოეზიით და მშვენიერი წერილიც უძღვნა მას, სახელწოდებით „ფაიფურის პავილიონი“: „თავი ველარ შევიკავე და გავკადნიერდი- მისი ლექსის ერთი ფრაგმენტით ჩემი მოთხრობის დამშვენება მაინც გავბედე. სპილოს ძვლის ნატიფ კილიტივით ნათალი და რომანტიკული მღელვარებით გამთბარი მისი შემოქმედება ისე სადაა და აქა-იქ ფრთხილად გასმული ჩინური ტუშიც მისი სტრიქონის გამჭვირვალეობას ისე ნათელყოფს, რომ ცოტაც, ცოტაც და, თითქოს, უბრალო საუბარს დაემსგავსება და ლექსი ხელში შემოგადნება“ (შენგელაია 1972ბ:247-249). პოეტის უნატიფესი სტრიქონები დემნა შენგელაიას ომისა და ჩირქის სუნით გაუღენთილ რკინიგზის სადგურზე, შეხვედრისა და დაშორების ტოპოსში, კონტრასტისთვის შემოაქვს: „სადგურში იყო სიბნელე, ღრიანცელი, დედის გინება და ბავშვების ტირილი... მუხლამდის ეყარა მზესუმზირას ჩეჩქი, თევზის გახრული ძვლები, ტილები და ადამიანისა და ცხენის განავალი... ყაძახები... დედას აგინებდენ: თვითმპყრობელ იმპერატორს, ოფიცრებს, კოლჩაკს... სადგურის დარბაზიდან დანით მოკლული ტიტველი ქალი გამოიტანეს. მუცელზე და ძუძუებზე ათაშანგის სპილენძისფერი კაკლები ჰქონდა მიყრილი... სამი დღე ეგდო მკვდარი დედაკაცი... და არავის თავში ფიქრადაც არ მოსვლია მინა მიეყარა ან რაიმე წაეფარებინა“ (შენგელაია 1925:125-127). ამ დეჰუმანიზებულ გარემოში მღერის ჩინელი ბიჭი ფაიფურივით ნატიფ სიმღერას, იგია მთავარი სათქმელის მოქმელი, ის ასრულებს ბედისწერის გარდუვალობის ციკლს,

ემხვარის ლეგენდით რომ დაიწყო. მისი „სახლში დაბრუნდით!“ უკანასკნელ გაფრთხილებასავით ისმის, თუმცა, ბარამანდია უკვე ბედისწერის სასიკვდილო მარწხებშია მოქცეული.

რეალობიდან გაქცევის ბოლო მცდელობა არმიაში წესრიგის აღდგენის მიზნით თერთმეტი ჯარისკაცის დახვრეტაა, მაგრამ დემორალიზებულ ჯარს აღარც სასტიკი ზომა შველის: „ვიდაც მთვრალი ჯარისკაცი იდგა შუა პერონზე არყით გაღებშილი... შარდზე მოურიდებლად გადიოდა, სტიროდა და იძახდა თვალგადაბრეცილი... რა მინდა მე აქ... რატომ ვარ მე აქ... მე სახლში მინდა“ (შენგელაია 1925:129)- ეს ის კითხვებია, რეალობიდან გაქცევის მოსურნე ჯარისკაცი, ყველას სახელით, სამყაროს რომ უსვამს და მწერალიც ცინიკურ, თუმცა, რეალურ გაგრძელებას უძებნის სიუჟეტს, რითაც კვლავ მკაცრ რეალობაში აბრუნებს მკითხველს: „შარვალ შეუკვრელი იქვე დაღვრილ საკუთარ შარდში ჩაჯდა და სტიროდა... მერე ცრემლითა და ჭუჭყით დასვრილი სახე ამართა და უეცრად თავაღებულად, ლალად, უზრუნველად დასძახა ჩახლენილი ხმით: Салавей, салаве-ей, пташечка-аа!“ (შენგელაია 1925:129). ეს პირდაპირ მატერიალური აღწერილობაა, სივრცის გახრწნილი მატერიის მანიფესტაციაა მოვლენის, დროის არსის გადმოსაცემად.

რომანის ბოლო ნაწილს თან სდევს რეალობიდან თავის დაუღწევლობის განცდა. სწორედ რღვევის, ხრწნის ამ ფონზე ჩნდება შტაბს-კაპიტანი ბონდარჩუკი, უკვე გალოთებული, რადგან „8 დღეა, რაც... ელის განკარგულებას და არ მოდის“ (შენგელაია 1925:126). მაგიური ციფრი- 8 გურამ ბარამანდიაზე მიგვანიშნებს, რომელიც სწორედ რვა წლისა იყო, როცა მორდუს მოაცილეს. რომანის ბოლო თავში ციფრი რვა ხშირად ფიგურირებს: სადგურში მგზავრები „რვა დღე და ღამეა... დგანან“ (შენგელაია 1925:128); „რვა დღეა, რაც სადგური მოკვდა... რვა დღეა, რაც ისინი მოსწყდენ ქვეყანას.. რვა დღე და ღამეა, ტანთ არ გაუხდიათ“ (შენგელაია 1925:128); „ბონდარჩუკს... მოაგონდა თავისი რვა თვის შვილი“ (შენგელაია 1925:130); რომანის თინალში „წითლად განათებულ პერონზე რვა წლის ფეხშიშველა ბავში დარბოდა“ (შენგელაია 1925:140). რვის სიმბოლიკა მრავალფეროვანია და სხვადასხვა რელიგიებსა და კულტებში გვხვდება: 8- უსასრულობის სიმბოლიური ნიშანია და ერთდროულად, ორი სამყაროს, მატერიალურისა და სულიერის არსებობაზე მიგვანიშნებს; 8 ოქტავის აღმნიშვნელია, (7+1) ერთი ეტაპის გასრულებისა და

ხელახალი ეტაპის დაწყების სიმბოლო; 8- ურთიერთ დაპირისპირებულთა წყვილია; შუმერებთან- ცის მაგიური ციფრია; ქრისტიანობაში 8 აღდგენასა და აღდგომას ნიშნავს; ეზოთერიკაში ბედისწერის შეუქცევადობის ნიშანია და ა.შ. ანტიკურ საბერძნეთში კი რვიანი და წელიწადის მერვე თვე (ივლისი) ეძღვნებოდა დიონისეს (Ключников 1996:11-12). ვფიქრობთ, დემნა შენგელაიასთან 8 სანყისთან დაბრუნების, ხელახალი აღდგომის მნიშვნელობით იხმარება: ცხოვრების დასასრულს, გურამ ბარამანდია კვლავ უბრუნდება პირველსანყისს, თუმცა, დაგვიანებით: ბონდოს წინასწარმეტყველება, რომ მათი დრო დასრულდა, ახდა.

ბარამანდია ჯერ სულიერად კვდება: ხვრეტს ჯარისკაცებს, აროზგინებს ჩინელ ყმანვილს, სცემს ცოლს. საყვარელ ქალთან ურთიერთობა ამალღებელი სიყვარულიდან ვულგარულ კავშირამდე დაეცა და ისევე დაბინძურდა, როგორც ციმბირის სადგური. გალოთებული ცოლის ტირალებით ავტორი ბარამანდიას ახალ პორტრეტს ხატავს: მეუღლე ადამიანთა მკვლელობებში ადანაშაულებს („შენი სახელით გლეხები ბავშვებს აჩუმებენ!“ (შენგელაია 1925:131)) და შვილის სიკვდილშიც დებს ბრალს. ბარამანდია მისთვის იმ ცხოვრების სიმბოლოა, ერთ დროს მომხიბლავი ქალი, ჭუჭყიან ლოთად რომ აქცია. ბრალდება ნიშანდობლივი ფსიქოლოგიური დეტალია: რომანიდან ნათლად ჩანს, რომ ბარამანდია სწორედ, სიმამრმა და ცოლის ძმამ აიყოლიეს. ქალი კი, რომლის გამოც ყველაფერი დათმო და დაკარგა, რომლის ქვეყანასაც ემსახურა, პირიქით ადანაშაულებს. ავტორი ცოლ-ქმრის დიალოგს ბინძურ გარემოში, უბადრუკ ოთახში წარმართავს, სადაც „იდგა ტყაპუჩების, არყისა და ქალის ბინძური სუნი“ (შენგელაია 1925:131). ეს ოქსანას სუნია, მისი დაბინძურებული ხატი. ცოლი ქმარს ეროვნული იდენტობის დაკარგვასა და უცხო ქვეყნისადმი ერთგულებაში დებს ბრალს: „ბონდარჩუკ!... ბონდარ!... შენი სახელიც კი დაჰკარგე ბრწყინვალე ერისთავთ შთამომავალო“ (Бондарь- რუსულად მეკასრეს ნიშნავს. ნ.ო.) (შენგელაია 1925: 132)). საპასუხოდ, გრძნობს: „თვალთ დაუბნელდა, ტვინში რაღაცამ წყვეტა მოადინა და რაც ძალი და ღონე ჰქონდა სახეში გაართყა“ (შენგელაია 1925: 133-134). ცემა რიტუალური აქტია, დასისხლიანებული ქალი კივის და ქმარს ხელებს უკოცნის. ქალის ქმედებაში რუსული ხასიათი ჩანს: ოქსანას მსხვერპლის როლის მორგება სურს, ეს სადღომამზობისტური აქტია, როცა ქალი თავადაა მოძალადე.

ძალადობის მორიგი აქტი ტყვე გლეხის („გლეხი იდგა საცოდავი. ათასწლოვან ჯაფითა და ოფლით გამომწვარი, დაჩიავებული“ (შენგელაია 1925:135)) დახვრეტა: „ვალინკები ახლავე გავხადოთ!.. სთქვა ერთმა ყაზახმა... გლეხმა სიტყვის დათავებაც არ აცალა... ვალინკები წაიძრო, ტყაპუჩი და ქუდი მოიხადა და გადაყარა. მერე იდგა ფეხშიშველი, გულუბრყვილო“ (შენგელაია 1925:136). გლეხს აღარ უნდა, რომ მის ცხედარზე იძალადონ და ტანთ იხდის, თითქოსდა, თავად ეკვლევენება მათ და ნებსითი მსხვერპლშენიღების აქტით, მორჩილებით აჩვენებს მოძალადეთა ნამდვილ სახეს. გლეხის დახვრეტა ბონდარჩუკ-ბარამანდიას სულიერი გამოფხიზლების საბაბი ხდება: „პირჯვარი გადაიწერა, მიიჭრა მაგიდასთან, პურის ნატეხი პირში ჩაიღო და უნიათო ლოლნა დაუწყო, მერე ნადირივით დაიღმეველა, დაღეჭილი პური უკანვე გადმოყარა, თითზე იკბინა და დარბოდა ოთახში გამწარებული“ (შენგელაია 1925:136). მკვლელს, რომლის სახელითაც ბავშვებს აშინებდნენ, ასეთი რეაქცია ვერ ექნებოდა. ეს გამოფხიზლებაა, კათარზისის დასაწყისია.

პორუჩიკ ჟერდოვთან დიალოგში ბარამანდია საკუთარ თავს თეთრ კაპიტანთან აიგივებს, ლი-ბოს სტრიქონები მას ამგვარ ასოციაციებს აღუძრავს: „მე, თეთრ კაპიტანს, მინდა გავცურო ხენცზიანი, მაგრამ მებორნე არ მიშვებს და მეუბნება: „-ნუ გახვალთ, ბატონო, სახლში დაბრუნდით“ (შენგელაია 1925:137). ლექსში თეთრი კაპიტანი არსად ჩანს, ამდენად, ამ პერსონაჟის გამოჩენა სიმბოლურად, ბარამანდიას სულიერ განწმენდას მოასწავებს: თეთრი სინმინდის ფერია, სინმინდისკენ სწრაფვის სიმბოლო. გარდა ამისა, თეთრი კაპიტანი თეთრი მხედარი-თეთრ გიორგის ალუზიაცაა, სამშობლოს სიმბოლოა, სადაც ველარასოდეს დაბრუნდება..

რომანის კულმინაცია ბარამანდიას საკუთარ თავთან დიალოგია, რომელსაც ჟერდოვი სტატისტივით ისმენს და სათქმელის არსს ვერც აცნობიერებს, ესეც ორ კულტურას შორის უფსკრულია. სწორედ ციმბირში, ცივ, ერთფეროვან, ოპოზიციურ ტოპოსში ამბობს ბარამანდია მთავარ სათქმელს: „კავკასიის მთებს გადაღმა ჩემი სამშობლოა... მე არ მინდა ვიყო ბონდარჩუკი... მე თავადი ბარამანდია ვარ, ბაგრატ დიდის ერთგვის ბარამან ქველის შთამომავალი და რა მინდა მე ციმბირში... რა მინდა მე

ციმბირში!... მე მინა მეძახის... მე მინდა გავცურო ჩემ სამშობლოში, მაგრამ რელმაა და ქარიშხალი... -**მე არ დავუტყერე მორდუს და დავიღუპე**“ (შენგელაია 1925:138-139).

რომანის თინალში მწერალი კვლავ ნაცნობ სიმბოლიკას მიმართავს: „შორს, დაბურულ ტყეში ავარდა ჩინჩხლები, ცეცხლის ეჟენები ცაში ათამაშდა, **ტყე იწოდა**“ (შენგელაია 1925:140). ხანძარს ცელებითა და ნაჯახებით შეიარაღებული ხალხი მოჰყვება, ახალი ხალხი, რომელთაც უნდა ჩაანაცვლონ ბარამანდია-ბონდარჩუკები. ბავშვობაში ცეცხლმოკიდებული ტყისგან გურამი მორდუმ იხსნა. მორდუ აღარაა და ტყის დანვა მისი სიცოცხლის დასასრულს მოასწავებს. იქამდე-საკუთარი სიკვდილის რეპეტიციას ხედავს: „წითლად განათებულ პერონზე რვა წლის ფეხშიშველა ბავში დარბოდა, ზმოდა, ხან აქეთ ეცა, ხან იქით და მერე ერთი დაიკვნესა და დანვა მინაზე... არ განძრეულა“ (შენგელაია 1925:140)- ცხოვრებისგან დაბნეული ბიჭი, გამოსავალს რომ ვერ პოულობს და იღუპება, გურამ ბარამანდიაა, ასეთია ავტორის მინიშნება.

რომანის ემოციურ ფონს კვლავ გადაგვარებული, დაბინძურებული გარემო კრავს, სადაც ტყე ისევ პირველყოფილ ხმებს გამოსცემს, სინმინდის სიმბოლო- ცა თეთრი კი არა, სისხლისფერია და იწვის, ხოლო მინას ადამიანის სისხლის სუნი უდის და ეს სუნი საზარელი კი არა, სასიამოვნოა. „სანავარდოსავით“ აქვს აპოკალიფსური კადრები შემოდის: „ჯავშნიანი ავტომობილი **ჰქუხდა, იგრუხებოდა** და ფრინველივით, **არწყევდა სიკვდილს** და მინა **ზანზარებდა... დაყრუვდა ყველაფერი**“ (შენგელაია 1925:141). „სანავარდოში“ მეორედ მოსვლის ნიშანი მატარებელია, ძველს და ახალს, წარსულსა და აწმყოს „გურამ ბარამანდიაშიც“ ტექნიკური პროგრესის აღმნიშვნელი სიმბოლო ყოფს- რკინის ავტომობილი, ახალი, უსულო და უღმერთო ეპოქის ნიშანი. ახალი ხალხი შურისძიებით იწყებს, „ვილაცამ ნაჯახი მოიქნია... სადგური ატრიალდა და პერონმა ხელის გულივით აისროლა წითლად განათებულ ცაში მოკლული ბავში... თვალთ დაუბნელდა... მინაზე დაეცა. -დეღია!.. დეღია!..- დაიკვნესა... და სისხლის რწყევაში სულიც ამოარწყია“ (შენგელაია 1925:141). აკაკი ბაქრაძე გურამ ბარამანდიასა და ბონდო ჭილაძის ტრაგედიას ანთეოსის კომპლექსს უკავშირებს და ეს მოსაზრება გაზიარებულია (ამირან გომართელი, მათა ჯალიაშვილი, ინგა მილორავა...). ბარამანდიას ტრაგედია მოდერნისტული „უშინობაა“, იგი დისტანცირებულია საკუთარ „მე“-სთან და მექანიკურად განაგრძობს

არსებობას, პასუხებსაც არ ეძებს, აღარც ახსოვს, რა უნდა ეძიოს და მხოლოდ ლი-ბოს ლექსის მონოდება და პატიოსანი გლეხის ზვარაკად შეწირვა აღვიძებს მასში მივიწყებულ ხატს: რვა წლის ბიჭს, რომელიც ღობე-ყორეს ედება და გამოსავალს ვერ პოულობს. ბავშვის სიმბოლური აღსასრული მას საბოლოოდ აბრუნებს თვასეულობებთან, მორდუმ რომ ჩაუნერგა და ლოგიკურად, აქვე დგება აღსასრულიც. ბარამანდიას ბედისწერა პასუხია ახალ გამონვევაზე: ეპოქის პოლიტიკურ და კულტურულ ძალადობაზე, ახალ იდეოლოგიაზე, რომელიც, როგორც ისტორიამ გვიჩვენა, საბოლოოდ მაინც დასალუჰად იყო განწირული.

„გურამ ბარამანდიაშიც“ და „სანავარდოშიც“ მუდამ რაღაც ინგრევა, იშლება: სახლი ჩამომჰვალა, ეკლესია ჩამოძენდილი, ყავარს წვიმა ალჰობს, სინდისი და პატიოსნება ზედმეტი ტვირთია, ძველი დიდება ორივეგან საფლავის ქვებსღაა შემორჩენილი, ყველაფერი, რაც წარსულსა და ისტორიას უკავშირდება, ძველ ღირებულებებთან ასოცირდება, კვდება. ასეთი იყო განაჩენი, დრომ და ეპოქამ ძველ საქართველოს რომ გამოუტანა.

IV თავი

„ტფილისი“

§ 1. „ტფილისის“ ძირითადი კონცეპტები

„ტფილისი“ დემნა შენგელაიას მოდერნისტული პროზის დამაგვირგვინებელი რომანია, რომელშიც სრულდება ახალ რეალობას ვერმორგებული პიროვნების დეფორმირების ისტორია. პატარა სოფლის შეკუმშულ სივრცეს ურბანული ქალაქი-დედაქალაქი ანაცვლებს და რაც უფრო ფართოვდება სამოქმედო სივრცე, მით მეტად იზრდება მთავარი პერსონაჟის გაუცხოების ხარისხი. „ტფილისი“ ფორმის თვალსაზრისით, თავისუფალია „სანავარდოს“ მრავალწერტილების, ძახილის ნიშნებისა და ნერვული ფონისგან, დაძაბულობას სიუჟეტის განვითარება ქმნის. რომანის ისტორიულ განასერში ნაჩვენებია ტფილისი (თბილისი დედაქალაქს 1936 წლიდან ეწოდა) ქალაქ-ფანტომად გარდაიქმნება, რომელიც დღისით ჭეშმარიტ ვნებებს ფარავს, ღამით კი სიკვდილის სატანურ ენერჯიას ასხივებს: კლავს, ფატრავს, ანადგურებს. ძველი ტფილისი სახეს იცვლის და, ერთი მხრივ, თანამედროვე, ურბანულ ქალაქად ყალიბდება, სადაც ადამიანი მარტოსული და გაუცხოებულია, მეორე მხრივ კი, სოციალურ-პოლიტიკური, კულტურული ცვლილებების ასპარეზი ხდება: პოეტებისა და ხელოსნების, არისტოკრატებისა და ვაჭრების ქალაქი ქრება და მის ადგილს „ჯურღმულებიდან, კატორღებიდან, ციხეებიდან, შორეულ ციხიბრიდან, ქარხნებიდან, სოფლებიდან და ტყეებიდან მოვარდნილი წვივმაგარი ხალხი“-ს (შენგელაია 1927:1-43) სამყოფელი იკავებს, მათ საერთო არ აქვთ ტფილისთან, მის ისტორიასა და ფესვებთან.

„სანავარდოში“ მეორედ მოსვლის მოლოდინს ორთქმავალი ქმნის. „გურამ ბარამანდიაშიც“ ადამიანის ფიზიკური და ზნეობრივი ხრწნის ადგილი რკინიგზის სადგურია, „ტფილისში“ კი ანტიქრისტე უკვე მოსულია და ჯვარცმაზე მაცხოვრის ადგილს იკავებს. მთავარი ბრძოლები ზეცაში ინაცვლებს, სადაც ერთურთს წარმართული, ქრისტიანული და ბოლშევიკური სიმბოლოები უპირისპირდებიან. იდეოლოგიათა ბრძოლაში ანტიქრისტე იმარჯვებს.

აღსანიშნავია, რომ „ტფილისმა“ დემნა შენგელაიას წინა ორი რომანის ბედი გაიზიარა, მხოლოდ, გაცილებით მძიმე ფორმებში: რამდენჯერმე ისე იცვალა სახე, რომ მისი პირვანდელი ტექსტიდან ექვსი გვერდიღა დარჩა. ამდენად, ნაწარმოების განხილვისას მისი პირველი, 1927 წელს, უურნალ „მნათობის“ 1-3 ნომრებში დაბეჭდილი ვარიანტით ვიხელმძღვანელებთ.

4.1.1. დუდე აქიმიძე- ახალი დროის შემოქმედი

მოთოპოეტურ ტრადიციაში პოეტი ზებუნებრივი ხილვების პერსონიფიცირებული ხატია, რომელიც დროსა და სივრცეში მთელ სამყაროს აღიქვამს, იგი სახელმძღვანელია, ქმნის სამყაროს პარალელურ, ტექსტურ ვარიანტს, კვლავ წარმოქმნის იმას, რაც ოდესღაც დემიურგმა ან კულტურულმა გმირმა შექმნა და სამყაროც კვლავ და კვლავ კოსმიურდება. შემთხვევითი არაა, რომ დუდე აქიმიძე მწერალია, **შემოქმედი**, რომლისთვისაც სიტყვას საკრალური ფუნქცია აქვს („სიტყვები ჩემი კეთილი ნაცნობ-მეგობრები არიან, ზოგი ჩემი საყვარელია, ზოგი უცხო დედოფალია, ზოგი სიტყვა ჩემთან ერთად წვება ლოგინში, ნებიერი ბავშვივით თავს მკლავზე დამადებს და მიეძინება“ (შენგელაია 1927:1-60)). მწერლის როლისა და ფუნქციის ტრადიციული გაგება დუდესთვის ძველ მწერლობასთან ასოცირდება, ისინი ავტორიტეტებს წარმოადგენენ, თუმცა, ირონიის ადრესატებიც არიან: „იმ დროს... პოეტები იყვნენ გუბერნატორები, გენერლები, ბანკის დირექტორები... ახლა ჩვენ შარვალ გამოხეული დავდივართ პროსპექტებზე... ვფიქრობთ პოემიის ფორმალ მეთოდებზე და სრულიად არ გვაინტერესებს ეს ბანკობა და ათასი „რამე-რუმეები“ (შენგელაია 1927:1-45). ახალ ტფილისში ფასეულობათა რღვევის ფუტურისტულ ხატს სწორედ მწერლისადმი დამოკიდებულება ქმნის, როცა ახალი ხელოვნების სიმბოლოს, ჩარლი ჩაპლინს „ნიამორივით ყელმოღერებული მეთორმეტე საუკუნის **თეთრი პოეტი**“ (რუსთველი) უკვდავი პოემის ადგილს გადაუშლის, ამ უკანასკნელს კი „ფეხებზე ჰკიდია“ (თეთრი პოეტი „სანავარდოს“ თეთრი თავადის- თეთრი რაინდის- თეთრი გიორგის ალუბიაა). ახალი დროის მწერალი ცინიკოსია, რაციონალურად უდგება სამყაროს, თავისუფალია ძველი მწერლობის რომანტიზმისგან და საზოგადოებრივი ვალდებულებებისგან. მწერლის ავტორიტეტის გაუფასურება იმ ეპოქისადმი ირონიზირების საფუძველი ხდება, რომელმაც პოეტის ფასი არ იცის. პოეტი რიდეახდილია,

როგორც სამყარო, რომლის საიდუმლოს გასაღებსაც იგი ფლობდა: „მე ხომ წმინდანი არა ვარ, მე ვარ პოეტი, და რატომ უნდა იყოს მაინცა და მაინც ჩემი სათავე წამება, და, თუ ეს ასე აუცილებელია, რა ვქნა მე მაშინ, როცა არც შეძლება მაქვს ამისი და არც სურვილი!“ (შენგელაია 1927:1-67)- ამბობს ღუდე. ყველაფრის, წარსულისა და აწმყოს უარყოფა, ფუტურისტული კონტექსტია.

4.1.2. „ტფილისის“ მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრები

ბონდო ჭილაძისა და გურამ ბარამანდიას ბავშვობა აყვავებულ, თვალუწვდენ სივრცეზე გაშლილ სოფელს უკავშირდება, სადაც რეალურ და ირეალურ სამყაროებს შორის ზღვარი პირობითია; „ტფილისის“ მთავარი პერსონაჟის, ღუდე აქიმძის ბავშვობის ძირითადი ნიშნულები კი ავლაბარი, რკინიგზის მუშები, მარქსის სურათი, არსენ ჯორჯიაშვილი და 1905 წლის რევოლუციაა, რომელსაც ცხრა რევოლუციონერი ძმა (ცხრა ძმა ხერხეულიძის ინვარიანტი) შეეწირა: „ცხრა ახლად განბანილი ვაჟკაცი თეთრ წინდებისა და პერანგის ამარა იწვა სკოლის პარტებზე... სიზმარივით მახსოვს ერთი სახელი, ის სინათლესავით შემოვიდა ჩემს გონებაში... მინა კალაძე... ცხენები იდგნენ ქუჩებში, ფრუტუნობდნენ და პერანგივით სუფთა თოვლზე ჰყრიდნენ აორთქლილ ცხელ ჩონჩხორიკს“ (შენგელაია 1927:1-62). სინათლესავით შემოჭრილი სახელი, განბანილი მიცვალებულები, თეთრი წინდები და პერანგები, თეთრი თოვლი- სინმინდის სიმბოლოა, რომელსაც უანდარმთა (სახელმწიფოს სიმბოლო) ცხენები აბინძურებენ და შეურაცხყოფენ.

ბავშვობის კიდევ ერთი მოგონებაა რევოლუციონერი მამა, რომელიც „მოჰკლეს ბაიკალზე... მას მერე მაფიქრებს მე ტბები: ბაზალეთის ტბა, პალიასტომი, თათარავანი“ (შენგელაია 1927:1-62). ბაიკალის საპირწონედ ამ სამი ტბის ხსენება შემთხვევითი არაა: ბაზალეთი საკრალური დატვირთვის მატარებელია, მის ძირში საქართველოს იმედია, ოქროს აკვანში დავანებული ყრმა; თათარავანი ასოციაციურად, ხალხური პოეზიის შედეგს გვახსენებს; ამ კონტექსტს სიმბოლურ წერტილს უსვამს პალიასტომი, რომელიც სწორედ სისხლიან 1924 წელს, ხელოვნური არხით დაუკავშირეს შავ ზღვას (ენციკლოპედია 1984:652); და მთავარი- ლეგენდა ტბის წარმოშობის შესახებ: როგორ დაფარა ცოდვების გამო პალიას ტომით დასახლებული სოფელი გარღვეული მიწიდან

ამოვარდნილმა წყალმა. ცოდვების გამო სასჯელის მიღება სამივე რომანის გამჭოლი იდეაა.

„სანავარდოში“ ეროვნული იდენტობის მდგენელი- ქალდეა „ტფილისში“ მხოლოდ ერთხელ, ისიც ხილვაში კრთება: „ჩემს ქალღურ მოდგმას მოსდევს ბნელი უტილური მონღოლური ირიბ თვალებით“ (შენგელაია 1927:1,54)- ამბობს დუდე. უტილურები (უტიგურები) ბულგართა ტომია, რომელიც V-VII საუკუნეებში, დონსა და ყუბანს შორის, სტეპებში ცხოვრობდა. მკვლევრები რუსების ეთნოგენეზისზე მსჯელობისას, მათ წინაპარ ხალხებს შორის (კიმერიელები, სკვითები, სარმატები, გოთები...) ბულგარებსაც ასახელებენ, მათი შთამომავლები არიან ჩუვაშები, ყაზანელი თათრები (Личман 2001:26). ამდენად, „ბნელი უტილური მონღოლური ირიბ თვალებით“ რუსეთის, როგორც ველური დამპყრობლის სიმბოლური სახეა (ისევე, როგორც „სანავარდოში“- კიმერიელთა ველური ტომი, რომლებსაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უტილურების წინაპრებად მიიჩნევს პროკოპი კესარიელი).

დუდე დაცლილია ეროვნული მუხტისგან, მისთვის სამშობლო ურბანისტული ტფილისის სახეშია განივთებული. მუშათა უბანში გაზრდილი დუდე („ახალი უცნაური სიტყვები, მე რომ გავიცანი: იყო ტფილისი და მარქსი“ (შენგელაია 1927:1-60)), მამის პროლეტარული წარსულის მიუხედავად, მარქსისტი არ არის. „ტფილისში“ ნიცშესა და ფროიდის ციტირებაც მხოლოდ მოდერნიზმის იდეოლოგთა მიმართ ხარკის გაღების სურვილით ვერ აიხსნება- „შეაღეთ თქვენი ტვინის კუნჭულში სულ პანანინა კარი... და თქვენ ნახავთ რომ იქიდან, მეც არ ვიცი საიდან, წამოვა უცნაური სინამდვილე და ეს სინამდვილე არ იქნება ასლი იმისა, რასაც ჩვენ ვხედავთ უბრალო თვალთ ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ფროიდი ამას ქვეცნობიერებას უწოდებს, ჩემთვის კი ეს არის ნამდვილი ცნობიერება“ (შენგელაია 1927:3-53,54). დუდეს ჩამოყალიბებული თელოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი პლატფორმა აქვს, იგი სუბიექტური იდეალიზმის მიმდევარია. მისი აზროვნების არსს ზუსტად ესატყვისება ჯორჯ ბერკლის სუბიექტური იდეალიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი პოსტულატი: *Esse est percipi* (არსებობა არის აღქმა, არსებობა ნიშნავს იყო აღქმული), ანუ- საგნებს ვაღიარებთ აღქმის საფუძველზე, ისინი ჩვენს შეგრძნებაში არსებობენ და არა მის გარეთ. არსებობა ჩვენი სუბიექტური აღქმის ნაყოფია (Беркли

1978:208). ეს იყო პირველი სერიოზული და არაპირდაპირი დარტყმა თეიზმზე, ღმერთის მიერ შექმნილი სამყაროს ობიექტურ რეალობაზე (ამიტომაც ბერკლი სატანური პერსონაჟი უმბერტო ეკოს „ფუკოს ქანქარაში“).

სუბიექტური იდეალიზმის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი, იოჰან ფიხტე აღნიშნავდა: „სამყარო, რომელსაც სულ ახლახან ვკვირვობდი, ჩემ თვალთაგან ქრება და იფარება. ცხოვრებისეული სისავსის, წესრიგისა და ფერადოვნების მიუხედავად, რომელსაც მასში ვხედავ, ჩემთვის იგი მაინც მხოლოდ რიდეა, სხვა, გაცილებით სრულყოფილ სამყაროს რომ მიფარავს“ (Фихте 1993:223). ფიხტე სუბიექტის ნებისა და აღქმის მიღმა არსებულ რეალობას უარყოფს. სამყარო, რომელშიც ცხოვრობს და მოქმედებს სუბიექტი, წარმოადგენს ამავე სუბიექტის განწყობათა, განცდათა და შეგრძნებათა ერთობლიობას (Словарь 1981:445); „როცა მე ვხედავ ნივთს, რომელიც ანათებს, ის დგას ცალკე, მაგრამ როცა ვიტყვი: - ლამაზა!.. - ეს ნივთი იღებს უცნაურ სახეს, ის რეალობა ხდება, მოდის ჩემთან, შემოდის ჩემ ინტიმობაში და მე მეშინია არ გატყდეს და ცეცხლი არ გამიჩნდეს. მზის სისტემის გარდა არის მრავალი სისტემები, მაგრამ მე ისინი სრულიადაც არ მაფიქრებენ, მე ჭიანჭველაზე უფრო მეტს ვფიქრობ, ვიდრე მათზე, იმიტომ რომ მე არ ვიცი მათი სახელები, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი არსებობენ და გადაულახავი ფაქტები არიან... ფაქტი მოჩვენებაა, მე მხოლოდ ხილვა მწამს და ჩემთვის ცხოვრებაში მხოლოდ შეხედვას, მიდგომას და სხვა არაფერი“ (შენგელაია 1927:1-60-61). ლამპის დეტალი ასოციაციურად გვაგონებს ფიხტეს ცნობილ გამონათქვამს: თვალებს როცა ვხუჭავ, ჩემი ცოლი ჩნდება, როცა თვალებს ვახელ, ის ქრება. სახელდების დეტალი მნიშვნელოვანია: როცა დავარქვი ლამპა, ის რეალური გახდა და შემეშინდა, ცეცხლი არ გაჩნდესო, ამბობს დუდე, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისთვის არ არსებობს სამყარო, არ არსებობენ ნივთები სუბიექტური ცნობიერების მიღმა, სამყარო ისეთია, როგორსაც აღიქვამს, „შიგნით“ შემოაქვს მანათობელი, მასთან ამყარებს კავშირს, ცნობიერების ნაკადი აღქმის გზით იწყებს ამოძრავებას და მასში ხდება რეალობის კონსტრუირება. იგი ობიექტური რეალობის არსებობასაც აღიარებს (მზის სისტემა), თუმცა, იქვე აუფასურებს მას („ისინი სრულიადაც არ მაფიქრებენ“). აქ, შესაძლოა, ანრი ბერგსონის ინტუიტივიზმიც გავავსენდეს: „არსებობს ცოდნის ორი სახე: რაციონალური და ინტუიციური... ინტუიცია

წარმატებით წყვეტს იმ ამოცანებს, რომელთა გადაჭრაც არ შეუძლია გონებას. ამასთან, არ არსებობს უფსკრული ინტუიციასა და გონებას შორის, რადგან თვით გონება ინტუიციურია“ (ბერგსონი 1993:9,24).

დუდე აქიმიძის ხილვები ჰალუცინაციების ხასიათს ატარებს, ეს არაა რელიგიური ტრანსი, უფრო ასოციაციებია, რომლებიც პირად განცდებთან ერთად, მსოფლმხედველობითაა ნასაზრდოები. ხილვებში ნივთები ცოცხლდებიან, ენას იდგამენ, საკუთარ პირველსაწყისს იხსენებენ: სკამი მოთქვამს, რომ იგი აღარ დგას ტყეში წიფლის ხედ, მაგიდა- ნაძვად, რკინის საწოლი „ერთ დროს იწვა... მიწის მუცელში და ყურს უგდებდა დედამიწის მაჯისცემას... ყველას გული სტკივა თავის დაკარგულ პირველყოფაზე“ (შენგელაია 1927:3-62). ბერგსონი მიიჩნევდა, რომ სიზმარი მესხიერებასა და აღქმას შორის კავშირია, ადამიანი არაფერს ივინწყებს, წარსულის მოგონებები და შეგრძნებები, აზრები და ემოციები მესხიერებაში ბავშვობის პერიოდიდან გროვდება. ადამიანის მახსოვრობაში წარმოქმნილი ხატები მის განწყობას, მხედველობით ან ტაქტილურ შეგრძნებებს უკავშირდება. ასე რომ, სიზმარი მოგონებებიდან ფორმირდება, თუმცა, ადამიანი ამას ზოგჯერ ვერ აცნობიერებს. ამ მოგონებებში ინახება ხსოვნა საგნებზე, რომლებსაც დღის მანძილზე ან გაბნეულად აღვიქვამთ, ანდა შეწყვეტილი მოგონებების ფრაგმენტებად, რომლებსაც მესხიერება ერთად აგროვებს, როგორც ამოუცნობ სურათებს. დუდეს სიზმრები, ხილვები რეალური სამყაროს მისეული აღქმის, შეგრძნებებისა და სურვილების გამოძახილია: „მეჩვენება, თითქოს მტკვარი ადგა, განვა მთვარის სხივებზე... იცქირება ცისფერ თვალებით ჩემ სარკმელში... მეხვეწება რომ ოთახში შემოუშვა... ნებას ვაძლევ და... ოთახი ივსება წყლითა და მოდენილ მთვარის სხივებით... ვწევარ აკვარიუმში და წყლის სიგრილე ნერვებს მიმშვიდებს“ (შენგელაია 1927:1-65)- ესაა ხილვებით კონსტრუირებული კვაზირეალობა, შესაბამისი ვიზუალურ-სახეობრივი ფაქტურით და ასეთი ეპიზოდები რომანში საკმაოდაა.

4.1.3. დუდე და გეო- დიონისეს ორასპექტოვნება

დუდესა და გეოს წყვილი ბონდო-გუჯუს წყვილის ინვარიანტია: დუდე პოსტრეგოლუციურ გარემოს შეგუებული ბონდო ჭილაძეა, გეო თანამედროვე კონტექსტში რუდიმენტივით შემორჩენილი გუჯუს დიონისურობა. თ. ჩხაიძე მიიჩნევს, რომ გუჯუ

ორასპექტოვანი დიონისეს სასიცოცხლო ძალებით აღსავსე, ბონდო კი ტანჯული და მომაკვდავი ნაწილია. შესაბამისად, ბონდო იღუპება (მითის თანახმად, ერთ ჩვილს, დიონისოს ტანჯულ ასპექტს, დედა გლეჯს), ხოლო გუჯუ გადარჩება (მეორეს კი, ვაკხს, მამა გადაარჩენს (ჩხაიძე 2000:45). „ტფილისში“ მითის ტრადიციული მოდელი ირღვევა: დუდე გადარჩება, გეო კი იღუპება.

ავტორი ბონდოსა და დუდეს მსგავსებას რამდენიმე ნიშნით ხდის საცნაურს, ესაა: **დუდეს ოთახი** („მტკვრის პირას ბნელ, ნოტიო სარდაფში... მზე იშვიათად ადგება“ (შენგელაია 1927:1-49)), რომელსაც ასოციაციით, წვიმებით დანესტილი სანავარდოს მტირალა ორლობებში გადავყავართ; **ეპილეფსია** (ბონდოს ჟესტი- შუბლზე ხელის გადასმა და ჩივილი: „თავი მიხმება... დავდივარ... ისარივით წვეტიან ბარით ტვინში“ (შენგელაია 1927:1-53-62)); **ტრანსი**, სიზმარ-ცხადის ზღვარზე ყოფნა („სიზმარი და ცხადი ერთი მეორეში ამერია... მათ შორის ერთიანად ნაიშალა საზღვარი“ (შენგელაია 1927:2-93)) და **დაღლილი სისხლი** („უცნაურ მოღლილობას ვგრძნობ. ალბათ სამეგრელოს ციება კიდევ მიდგას სისხლში“ (შენგელაია 1927:1-50)). დუდე მწერალია, მისი ფიზიკური დაღლილობა, კომმარული ხილვები, შემოქმედებითი იმპოტენცია კრიზისული, ფუტურისტული მსოფლმხედველობის ნიშანია: „აზრები მომატოვებენ და ჩემი გონება მაშინ ემსგავსება დარბეულ ციხე-ქალაქს... არ ვიცი, სად წავიდე, რით ვუშველო თავს... როცა თვითმკვლელები ამოფორთხდებიან მტკვრის ნაპირებიდან... მოადგებიან ოთახის სარკმელს და თვალ დაკაკლულნი გალურჯებულ ფრჩხილებით ჰფხოჭნიან მინებს“ (შენგელაია 1927:1-50). დუდეს სტილისტიკაც, ლექსიკაც, განწყობილებაც არაორაზროვნად უკავშირდება ბონდოს სახეს

ციებიანი დუდეს ვაკხური ნახევარი „გულგაღელილი ბაყალი გეო ზის დუქნის წინ, შიშველ ფეხებზე ქუსლჩათელილი ჩუსტები აცვია და პერანგის გახსნილ საკინძეში მოსჩანს ბალნიანი მსუქანი მკერდი... ანთებული თვალებით ლანდავს მზის სინათლეზე თხელ კაბებს და ინერწყვება“ (შენგელაია 1927:2-111). გეო მეტყველებს და იცვამს, როგორც ყარაჩოხელი, სპარსულ სიმღერებს მღერის, საიათნოვას და იეთიმ გურჯის ლექსებით უტყდება მანანას სიყვარულში, ბაყალია- ხილ-ბოსტნეულით მოვაჭრე, გრილ, მინისა და ხილის სუნით გაჟღენთილ სარდაფში ცხოვრობს და „როცა დუქანში არავინ არის...

გამოეწყო სადღესასწაულოდ... დადის საზოგადო თეხისადგილებში, ალექსანდრეს ბაღში, ოპერის გვერდით და კითხულობს კედლებზე მიწერილ უნმანურ წარწერებს, უხარია და ჯიბეებში ხელეხ ჩანცობილი ათვალეირებს უმსგავს ნახატებს“ (შენგელაია 1927:2-102). გეო გარყვნილ სიზმრებს ხედავს, გაუზიარებელი სიყვარულის დაამებას ღვინოში, არღანსა და უწესო ქალების სიყვარულში ეძებს. მისი ეროტიკულობა, მიწიერება (გრილ სარდაფში მყოფობა, სადაც ხილისა და მიწის სურნელი ერთმანეთში ირევა) დიონისური სანცისის მანიშნებელია. გეო მოდერნიზებული გუჯუ ლაბახუაა, რომლის შინაგანი სილაღე და თავისუფლება ახალ დროებასთან შეუთავსებელია.

გეოსა და დუდეს მეგობრობა ისეთივე უცნაურია, როგორც ბონდოსა და გუჯუს ნახევარძმობა. მათ ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებთ და სწორედ ეს აერთიანებთ: ერთმანეთს ავსებენ, ერთმანეთი ჭირდებათ, ისევე, როგორც საქართველოს ჭირდება დიონისურობა- გადარჩენის, კვლავშობის სასიცოცხლო ენერგია. მანანასადმი ტრფობა დუდე-გეოს ერთობის დასტურია, მხოლოდ, გეოს სიყვარული ვნებით სავსე და უინიანია, დუდესი კი უუინო და ანემიური. ამის მიუხედავად, დუდე-გეოს წყვილში მანანა- ძველი, იდილიური საქართველოს სიმბოლო, დუდეს ირჩევს (ლიზიკიამ გუჯუ ლაბახუა- ბახუსი არჩია), რითაც რეალური განახლების შანსს კარგავს. დუდე ბაყალის სექსუალურ ფანტაზიებს წარმოსახვაში ხედავს და მანანას თავისი ვაკხური ნაწილის, გეოს მეშვეობით ეტრფის: „გეო წარმოგიდგენს შენ (მანანას) ათასგვარ პიკანტურ მდგომარეობაში... მე რატომღაც არ ვეჭვიანობ... პირიქით: საერთო სიყვარულმა განამტკიცა ჩვენი მეგობრობა“ (შენგელაია 1927:2-102); ხოლო როცა მანანას სიყვარულში რწმუნდება, გეოსადმი სიძულვილი იპყრობს, აღარ სჭირდება იგი. სწორედ, აგრესიის ამგვარი შემოტევის შემდგომ აიგივებს იგი გეოს დიონისესთან: „ჩემ სიყვარულში, ალბათ, იმთავითვე იყო რაღაც ღორული და ბილწი და ეს ბაყალ გეოსავით მსუქანი ღორი იწვა ტალახში, ოხრავდა ქონით დამხრჩვალნი და ოცნებობდა თეთრ სერაფიმებზე. იწვა ტალახში და ცად აფრენას ლამობდა, თავს რატომღაც საწნახელს სცემდა“ (შენგელაია 1927:2-36). გეო იღუპება, დუდე ხილვაში თავად ახდენს მისი სიკვდილის მოდელირებას, რითაც საკუთარ თავში დიონისეს ვაკხურ ნაწილს საბოლოოდ ანადგურებს. გეოს დაღუპვით (ისევე, როგორც მანანას არჩევნით) ახალი ტფილისი უარს ამბობს დიონისურ, სასიცოცხლო ენერგიაზე და მას

ხუთქიმიანი ვარსკვლავის სასიკვდილო ენერგიით ანაცვლებს. სამყაროს სიხარულით აღქმის დიონისურ პარადიგმას ენაცვლება წითელი ვარსკვლავის პარადიგმა. ეს სიკვდილის პარადიგმაა, ამ ვერსიაში ტფილისს გადარჩენა არ უნერია.

აღმოსავლურ, მსუყე ფერებში შესრულებული თავის, „ხილთა ქების“ ფინალი ასოციაციურად, ნაყოფიერების სცენას გვახსენებს „სანავარდოდან“: „ხილის დუქანი დაემსგავსა უზარმაზარ ფანტასტიურ ბრონეულის ქარვასლას, გატენილს ხილეულით: ქლიავით, შინდით, მუშმალთ, ლელვით, კომპით, ჭერამით... დუქანმა ვერ გაუძლო ღვთის კალთა დაბერტყილ გობებით შემოსულ ხვავსა და ბარაქას, გასკდა შუაზე და გაჩნდა ხილთა ურიამული. შედიოდნენ ისინი გეოს სულში პირსავე თაბახებით... ცეკვავდნენ, ჰგალობდნენ და ასე ვნებიან როკვაში მოარწევდენ... ვარდისფერ პატარა ჯერ მოუტყეველ ძუძუებს. ლირნი ყოჩი იდგა ცოდვასავით, ვნებით აკანკალებულ ეჟვანს ანკარუნებდა და ასხამდა სიტკბოს ქვირითივით დაფანტულ ხილზე“ (შენგელაია 1927:2-101). ეს მონაკვეთი სისავსის, სიჭარბის, ნაყოფიერების სიმბოლოა და სექსუალურ აქტსა და მის კულმინაციასთან ასოცირდება. ეროტიკულობის, ვნებისა და ნაყოფიერების თემა რომანში გეოს ხაზია, თუმცა, ფინალში მანანა დუდესგანაა ორსულად, გეო კი უნაყოფოდ იღუპება: მოდელი აქაც იცვლება, რადგან ფუნქციურად იცვლება დუდეს სახე.

დიონისური ხაზის მატარებელია გეოს მამაც, დარდიმანდი ყარაჩოლელი აბრაგუნე, რომელიც ყოველ შაბათს თავიბირებთან ერთად ბაღში ქეიფობს, მთვრალ ვირებს სათითაოდ სვამს ეტლში და მეზურნეების თანხლებით, ქუჩა-ქუჩა დასეირნობს და მღერის: „-ქვეყანა ჩალად არა ღირს,/ სიცოცხლე ჯაფად არა ღირს,/ გინდ გქონდეს ქვეყნის სიმდიდრე,/ ერთ ლამაზ ქალად არა ღირს!“... მთელ კვირაში მონაგარ ავლა-დიდებას გაფლანგავდა და მერე ორშაბათ დილიდან იწყებდა ისევ მუშაობას თავის ბაღში, რომ შემდეგ შაბათიდან ისევ ისე მოეგეჟიანებინა თავი“ (შენგელაია 1927:2-105). დიონისური სილაღე, თავაშვებულობა, ირონია, სხვათა აზრის არად ჩაგდება, ახალ რეალობაში კონტექსტიდან ამოვარდნილი ჩანს. აბრაგუნე, თავისი ვირებით (ასოციაციურად, ლადო გუდიაშვილის სატირული გრაფიკის პერსონაჟ სახედრებს რომ მოგვაგონებს), სამყაროსადმი ექსტატური სიხარულის განცდისა და ზემოქრობის დემონსტრირებაა.

4.1.4. მარგინალიზებული არისტოკრატის სახე

რომანში რიფსიმეს- მარგინალიზებული არისტოკრატის მხატვრული სახე, უნაყოფობის სიმბოლოდ გვევლინება. წრე იკვრება: უნაყოფოა თავადი ბონდო ჭილაძე, თავადი გურამ ბარამანდია და ამ კლასის უკანასკნელი მოჰიკანი, კნენა რიფსიმეც. კონტექსტში ორგანულად ეწერება დუდე აქიმიძის არაარისტოკრატიული წარმომავლობაც. უნაყოფობის სიმბოლო რომანში კვლავაც ყვავია- ავტორი რიფსიმეს ყვავსა და კუდიანს უწოდებს. ე. მელეტინსკი ყორნის მრავალფუნქციური მითოლოგიური სემანტიკის განხილვისას აღნიშნავს, რომ იგი ქტონურია, დემონურია, წყვდიადსა და სიკვდილს უკავშირდება, უბედურების მუხწყებელი და მედიატორია მიწას, ზეცას და მიწისქვეშეთს შორის. ყვავის დემონიზება „ბიბლიიდან“ იწყება, შუასაუკუნეების ქრისტიანულ ტრადიციაში კი იგი ბოროტების, ჯოჯოხეთისა და დემონური ძალების სიმბოლო ხდება (Энциклопедия 1980ნ:245-247). რიფსიმე ყვავ ჩაკუნას („სანავარდო“) ალუზიას, სიკვდილის ენერჯის მატარებელია, მისი მატერიალიზებული ორეული კი სახლია, რომელსაც მზით გაჩახჩახებულ ქალაქში „სანავარდოდან“ წამოსული ნესტი და შმორი მოაქვს: ბნელა, დგას აბანოს ჭის, თავგებისა და საპნიანი, დამპალი წყლის სუნი. ეს სახლი ტფილისის მიკრომოდელია, სადაც „ცხოვრობენ: პროსტიტუტები, ქურდები, სპეკულიანტები... სტუდენტები, დალალეები და ვინ იცის კიდევ რა ხალხი“ (შენგელაია 1927:1-53). სახლი- ადამიანის თავშესაფარი, არაკომფორტული და ბოროტია. გაუცხოებული გარემოს სიმბოლოა აგურიც, რომლის ქვეშაც დუდე სახლის გასაღებს ინახავს („ეს აგური არ სცილდება... ფიქრებს (იქნებ სწორედ ეს აგური მიხმობს თავს!“ (შენგელაია: 1927:1-53)). აგური დუდეს დიასახლისისგან ეძლევა (რიფსიმეს მოახლე აგურით მას გაყინულ ფეხებს უთბობს), რითაც სასიცოცხლო ენერჯის აღდგენის ილუზიას უქმნის. ასე იკვრება სქემა: ქალაქი- სახლი- რიფსიმე- აგური- დუდე. სქემის შემადგენელი კომპონენტები გამტარის ფუნქციას ასრულებენ, რის მეშვეობითაც გაუცხოებული ქალაქი სასიცოცხლო ენერჯიას ართმევს დუდეს, რომელსაც, კონფორმიზმის გარეშე, განახლებულ ტფილისში არ დაედგომება; და პირიქით, დუდეს კონფორმიზმი განაპირობებს ქალაქის, როგორც გაუცხოებული ტოპოსის არსებობას.

რიფსიმე ქალი-ქიმერაა, მოჩვენებაა, „ტანთ დედის დანატოვარი ჩრჩილით დაჩინული კაბა აცვია, სახე ნაოჭებით აქვს დაღარული, უმარილით შეჭმული, ცხვირი წვეტიანი და მოღუნული, ნიკაპი გრძელი... და მუდამ, ზამთარ-ზაფხულ, ასდის ნაფტალინის სუნი“ (შენგელაია 1927:1-63). ის და მისი სტუმრები მარგინალი არისტოკრატის სიმბოლოდ აღიქმებიან („სანავარდოში“ ნალიას ცეცხლი რომ წაუკიდეს სათვალსეიროდ, „გურამ ბარამანდიაში“ ხმლით ბუჩქებს რომ ჩეხდნენ). დემნა შენგელაია მათ სათამაშო ქალაქის დამებსა და ვალეტებს ადარებს, რითაც მათ უსულობას, გამოფიტულობას, უსიცოცხლობას, უსარგებლობას უსვამს ხაზს. რიფსიმეს სტუმრების ღამეული სერობები ჰალუცინაციას ჰგავს: „არც გაიცინებენ, არც დაახველებენ, არც წაეკიდებიან, ისმის მხოლოდ დარიგებული ქალაქის შრიალი... გამოხედვა: ქალაქივით მშრალი, განწყობებული თვალები და მკლავები: - არ აბიათ, ჰკიდიან... აწყობენ სპირიტულ სენსებს... ეკითხებიან როდის წავლენ საქართველოდან კომუნისტები, მერე... სიხარულით ხელებს ისრესენ და ამბობენ ფრანგულ აქცენტით... რომ ამ წელიწადს ვერ გააწვევენ ეს წყეული ბოლშევიკები, მთელი ქვეყანა რომ დააქციეს“ (შენგელაია 1927:1-64). ეს არაა მხოლოდ ირონია, ეს გადაშენების გზაზე დამდგარი ფენის ტრაგიზმია, ქვეყანა ხელიდან რომ გამოაცალეს. ძველი ღირსება გამარჯვებულია, ახალი აღარათფერი აქვთ (რიფსიმეს დედის დანატოვარი კაბა აცვია, როგორც წარსულიდან ნაადერძევი)- არც იდეა, არც ბრძოლის უნარი. ეს აღარაა დაღლილი სისხლი, ეს უკვე მკვდარი, ქალაქად ქცეული სისხლია. ამგვარ განცდას მათი სერობების ამსახველი ეპიზოდის სემანტიკა და ბგერწერაც ქმნის- მათი ფანტომურობა, ხშირად გამეორებული ქალაქი და სიმშრალე, მშრალი, შრიალი, ქალაქივით მშრალი გამოხედვა, განწყობებული ანუ უსიცოცხლო, უენერგიო თვალები. ახალმა დროებამ კნინა რიფსიმე ტფილისის ავსულად აქცია („ყვავი რიფსიმე ფანჯარაში იცქირება... დათარსული დასჩხავის ქალაქს თვალბედიტად“ (შენგელაია 1927:2-91)).

დუდეს ხილვაში რიფსიმე მას სიცოცხლის შვიდ დღეს სთხოვს და მერე, კედლის საათზე (დროის სიმბოლოზე) შემომჭდარი, ნასესხებ დღეებს არიგებს. რეალურ ნარატივში დუდე სიცოცხლის დაკარგვის საფრთხის წინაშე დგება და მისი აგონიაც, ზუსტად, შვიდ დღეს გრძელდება, რის შემდგომაც ფიზიკურად კი გადარჩება, მაგრამ სრულად კარგავს მეტაფიზიკურ სამყაროსთან შემხებლობას; ასოციაცია ვაჟა-ფშაველას „გველის

მჭამელთან“ ჩნდება: მინდიასათვის გველის ხორცის ჭამისგან მინიჭებული ნიჭი საბედისწერო და მიწიერ ყოფასთან შეუთავსებელი აღმოჩნდა. დუდესთვის საბედისწერო-ხილვაში რიფსიმეს მოკვდინებაა, შესაძლოა, სწორედ მისგან ბოძებული ენერგია (ცხელი აგური) იყო ის, რის შემდგომაც გაეხსნა მას ირეალურ სამყაროსთან ურთიერთობის უნარი. დუდე ნიჭს გამოფხიზლების შემდგომ კარგავს, სიცოცხლეში მყოფობის საფასური ირეალურთან კავშირის განწყვეტაზე გადის.

მანანა დუდეს არისტოკრატიული „შეა“, რომელიც ბონდოდან დუდემდე ვერ შენარჩუნდა. მასთან ქორწინებით იგი ფორმალურად, ძველ, ტრადიციულ საქართველოსთან კავშირს აღადგენს- „როცა ხანში შეხვალ... იქნები: ცოლი, დედა, დიასახლისი. მზარეული, კაპასი და ძროხა... ყველაფერი დაგაგინწყდება და მუდამ ქმრის თვალებში შემყურე იქნები, არც როიალს გაეკარები და ასე, შენი დიდი გვარის მოდგმა გადაშენდება შენში“ (შენგელაია 1927:1-55)- ასეთია ცოლი-მანანა, ყოფილი, დამინებული იდეა, რომელიც ვერ ეგუება ცვლილებებს („შენ წმინდა ხარ და ჩამორჩენილი. არაფერი ახალი არ მოგჩონს, გეშინია“ (შენგელაია 1927:1-55)). იგი, ისევე, როგორც გეო, დუდეს მხატვრული სახის ლატენტური შემადგენელია: ესაა გვარის წარსული დიდების კონცეპტი.

მანანა დუდეს ანტიპოდია. მამამისი ბოლშევიკების ტუსალია, ამის მიუხედავად, არისტოკრატი ქალი არ ერიდება საკუთარი წარსულის დემონსტრირებას: „დაბალ ჭერიან ოთახში ჰკიდია შენ წინაპართა ძველი პორტრეტები კრინოლინებში, მილიციის ოფიცრები ოქროს პაგონებითა და გალუნებით... შენი ძმა პარიზშია, იგი გაიქცა აგვისტოს დღეებში და ახლა სან-სირში სწავლობს“ (შენგელაია 1927:1-57)- ამბობს მასზე დუდე. ძნელი სათქმელია, კონკრეტულად ვინ იგულისხმა დემნა შენგელაიამ და საერთოდ, იგულისხმა თუ არა ვინმე, მაგრამ პარიზისა და სენ-სირის ხსენებით, ასოციაციურად ჩნდება საფრანგეთის „საპატიო ლეგიონის“ ორდენის კავალრის, პოლკოვნიკ დიმიტრი ამილახვარის ხატი. მანანას ძმის სახე (მისი სახელიც არ იხსენიება რომანში) ტაბუდადებული კლასის რეანიმირების მცდელობა და იმ იმედის სხივის მატარებელია, საფრანგეთში გადახვეწილი თანამემამულეები რომ აღუძრავდნენ ბოლშევიკთა ტყვეობაში დარჩენილთ.

4.1.5. ოქროს ვერძის, „ხატი ძახთაპირისა“ და წითელი ვარსკვლავის სიმბოლიკა

დუდეს ღმერთისადმი დამოკიდებულება ნიცშეს იდეოლოგიითაა ნაკვები. უდიდესი ქრისტიანული მისტერია- იესოს ჯვარცმა რომანში ირონიის საგნადაა ქცეული: აფიშების გამკვრელი ბიჭი აფიშიდან გადმოსულ ჩარლი ჩაპლინს პლაკატის ბოძზე სახამებლით აკრავს და „ასე არის ის გაკრული სამი დღე საკუთარ ჯვარზე და ეს ცემენტის სვეტი არის მისი გოლგოთა... ბიჭი პონტოელ პილატესავით ხელეებს იშმუშნის და ქალაქი გუგუნებს: - ჯვარს აცვი ეგე... და ტატო წულუკიძე მოგვითევე ჩვენ!“ (შენგელაია 1927:1-44)- ცინიკური კონტექსტი (რომელშიც სამსჯვალეები სახამებლით ნაცვლდება, გოლგოთა- ცემენტის სვეტით, პილატე კი აფიშის გამკვრელი ბიჭით) სრულდება ჩარლი ჩაპლინის ჯვარცმით და ტატო წულუკიძის (ბარაბას), რეალურად არსებული ავაზაკის (ამ თაქტს 1880 წ. „დროებაში“ სერგეი მესხმა წერილი უძღვნა) ჩამოხრჩობით. ამგვარი კვაზირელიგიური სცენები რომანში მრავლადაა. ავტორის აზრით, ახალი იდეოლოგიის მიზანი ერთი რელიგიის მეორეთი ჩანაცვლება კი არა, მისი დესაკრალიზებაა, პროფანიზაცია, რადგან „ახალ ინკვიზიტორს სრულებით არ უნდა აწამოს მისი ძე მისივე ავტორიტეტის განსაღიღებლად, არამედ უნდა ძირს ჩამოიყვანოს მისი მამაც, მონახოს მისი ცოლის ნათესავები და ასე დააბას იგი მიწაზე და ახლოს გვირგვინი“ (შენგელაია 1927:2-95). მისტიკისგან დაცლილმა სამყარომ ადამიანის მარტოსულობა, უშინობა მოიტანა და ესეც ნათლად ჩანს რომანში: დუდეს ყველაზე დიდი სატანჯველი, სულის საპყრობილე ხომ საკუთარი სახლია, რომელიც ქუჩა-ქუჩა დასდევს და მოსვენებას არ აძლევს.

რომანში რამდენჯერმე გვხვდება სცენა, სადაც დუდეს წარმოსახვაში ჯვარზე გაკრულ მაცხოვარს მორიელი ანაცვლებს. მორიელის მრავალმნიშვნელოვან სიმბოლიკას (სიკვდილი, სასჯელი, შურისძიება, ღალატი...) ბიბლიაში კიდევ ერთი ახსნა აქვს: იგი დემონური არსებაა და ავტორი სწორედ ამ მნიშვნელობით იყენებს მას (მორიელი ანალოგიური სიმბოლოა კ. გამსახურდიას ნოველაში „ტაბუ“ (1925-27 წ.წ.), სადაც ხვარამზე უწმინდურთან კავშირის შემდგომ მორიელს შობს). ამდენად, ჯვარცმაზე უფლის მორიელით ჩანაცვლება იმის ნიშანია, რომ დედამიწაზე ანტიქრისტე მოსულია, ბოლო ჟამი უკვე დადგა.

ნაწარმოების ესქატოლოგიური ფონი ნათლად ჩანს რომანის XIII თავში, სახელწოდებით „ქილილა და დამანა“, რომელიც რომანის იდეის გასაღებია. იგი იწყება ვარსკვლავთა წინასწარმეტყველებითი ტექსტით, რომელიც მითოსური ფორმითაა მოწოდებული. ესაა ზოდიაქოს ნიშანთა ბრძოლა ცაში, რასაც მოსდევს დავით წინასწარმეტყველის ფსალმუნის ფრაგმენტი: „მე ვთქვი განკვირვებასა ჩემსა რამეთუ ყოველი კაცი ცრუ არს“, შემდგომ კი ფსალმუნის ტექსტის პატრისტიკული განმარტება, რომელიც ანტიქრისტეს მოსვლაზე მიანიშნებს: „და თვით უფალი ბრძანებს არავინ არს სახიერ გარნა მხოლოდ ი: არათუ ამისთვის არის ბრძანება ესე ვითარმედ ი კაცი ცრუ არს ნუ იყოფინ: არამედ ვერვის ძალუცს თვინიერი მის მიერ მოვლინებულთა: სწორობით ცნობად საქმეთა უფლისაითა: და არცა ვინ არს ჭეშმარიტებით მცნობელ ამისა, რომელ არა იპოვა ამასა შინა სიცრუე: არამედ რავდენთა მიეცა სიბრძნე და გულისხმის ყოფა. და მათ წყალობა იგი პატიოსანი უპატიოთა ზედა საქმეთა არა იბრომეს: და რაოდენი ძალუძლეს მისვე ქმნულთა მიწდომად დაშურეს: და განმარტნეს ფილოსოფოსთა მრავალ მეცნიერებანი და მათნი სწავლანი, და ესეცა ვარსკვლავთ რაცხვა სხვა ერთი მათგანივე არს“ (შენგელაია 1927:3, 51). ამონარიდი, შესაძლოა, იყოს განმარტება ან 115-ე ფსალმუნისა („და ვთქუ განკვირვებასა ჩემსა, რამეთუ: ყოველი კაცი ცრუ არს“ (ფსალმ. 115,2)) ან პავლე მოციქულის რომაელთა მიმართ ეპისტოლეს მესამე თავისა („ღმერთი ჭეშმარიტია, ყოველი კაცი კი- ცრუ... როგორ განიკითხოს ღმერთმა ქვეყანა?... (პავლე 3:4-20)). „ტფილისში“ ციტირებული ტექსტის თანახმად, აპოკალიფსი არ ეხება მხოლოდ ქრისტეს, სრულ კაცსა და ღმერთს. განმარტებაში აღნიშნულია, რომ ყველაფერი, რაც ადამიანს აქვს, ყველა სიკეთე- სიმაართლის წვდომა, სიკეთის კეთება, არის მხოლოდ და მხოლოდ ღვთისგან და კაცი მართალი არის მხოლოდ ღვთისგან.

ვარსკვლავთა წინასწარმეტყველებით დანყებული ტექსტი ხუთქიმიანი ვარსკვლავის ხილვით გრძელდება. წითელი ვარსკვლავი გამუდმებით დანათის ტფილისსა და ფუნიკულორს. ბოლშევიკური სიმბოლიკის მკვლევრები ხუთქიმიან ვარსკვლავს ლევ ტროცკის (ბრონშტეინის) სახელს უკავშირებენ და მიიჩნევენ, რომ პენტაგრამა წითელი არმიის დამაარსებლისა და მისი პირველი ხელმძღვანელის ნება-სურვილით გახდა არმიის, შემდეგ კი ახალი საბჭოთა სახელმწიფოს სიმბოლო (რასაკვირველია, აქ

პენტაგრამის მრავალი მნიშვნელობიდან, მისი მასონებთან კავშირია ხაზგასმული). „ტფილისში“ წითელი ვარსკვლავი ყოვლისმხედველი თვალისთვით დაჰყურებს და აკონტროლებს ფუნქციონირს- მთა-წმინდას, ტფილისის მფარველს.

ხუთქიმიანი ვარსკვლავის საპირისპირო ნიშანი ძახთაპირის ხატია, რომელშიც, სავარაუდოდ, წმინდა ქრისტეფორეს ხატი იგულისხმება (წმინდა მონამე ქრისტეფორემ, თავისი სილამაზით სხვების ცდუნება რომ არ სურდა, უფალს სთხოვა და მას ძაღლის სახე მიეცა. წმინდანი ქრისტესთვის ეწამა- თავი მოჰკვეთეს. მწერალი „ძახთაპირი ხატის“ მთავარ ფუნქციად სარწმუნოების საღარაჯოზე ყოფნას მიიჩნევს („ხუთბოლოიანი წითელი ვარსკვლავი ანათებს ტფილისს და ძახთაპირი ყმუის მთის წვერზე დაყუნტული“ (შენგელაია 1927:1-46)).

ასეთი სურათია ცაში, ხოლო დედამიწაზე, „კაფეებში... მთვრალი პროსტიტუტები გაჰკვივიან უტიფარ ლექსებს, ირწვეიან შევიოტის კოსტიუმებში გამონწყობილი ნეჰმანები ფოქსტროტის რიტმში და ნიმბივით ადგას მათ უზარმაზარი გერმანოლოგიტი უზარმაზარი ცხელ უკანალით“ (შენგელაია 1927:3-52). ამ გახრწნილ, ცოდვის ბუდედ ქცეულ გარემოში ბრძოლას წითელი ვარსკვლავი იგებს, რის შემდგომაც ადამიანთა ცოდვებისგან აკვნესებული ქრისტე მთაწმინდიდან დაბლა ეშვება და მის ადგილს სატანური სიმბოლო, მორიელი იკავებს: „ქრისტე ადგა წამებულ სახით, სისხლიან ფეხებით დაჰყვა ფუნქციონირის კიბეებს ისე, როგორც გოლგოთას და შევიდა კაფეში. გადამთვრალ პროსტიტუტს თვალეებში მწუხარედ იმ დროს ჩახედა, როცა ის უტიფარ სიმღერას გაჰკვიოდა, ვერ გაუძლო და თვალეები ცრემლით აღევსო (ქრისტესა და მეძავის შეხვედრის სცენა, სავარაუდოდ, სატირულ-გროტესკული გააზრებაა მეძავთან შეხვედრის სახარებისეული სცენისა (ლუკა 7:36-50)). შემობრუნდა, ავტომატიურ ტელეფონში ვერცხლის ორშაურნიანი ჩააგლო და მამალმერთს დაურეკა: -ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო, რისთვის დამიტევე მე!“ (შენგელაია 1927:3-52). ეს ის სიტყვებია, რასაც მაცხოვარი ცილისწამების, შეურაცხყოფის, წამების, ჯვარცმის შემდეგ საბოლოოდ ამბობს („ელოი, ელოი, ლამა საბაქთანია?“ (მარკოზი 15,34)). ამ დეტალით კრავს მწერალი რომანის დასაწყისში ფსევდო-გოლგოთის ირონიულ სცენას. ეპიზოდში ქრისტე პროცესში მონაწილეობს (ა. ბელის „პეტერბურგისგან“

განსხვავებით, სადაც მაცხოვარი მხოლოდ მყოფობს, მხოლოდ აკვირდება), მისი ჯვარცმა ლოგიკური შედეგია დედამიწაზე გამეფებული უზნეობისა.

საბოლოოდ, პატრისტიკული ტექსტის იდეა ასეთია: არსებობს ადამიანური სამართალი და ღვთის სამართალი, ეს ორი სამართალი ერთმანეთს არ ემთხვევა. „ტფილისში“ ბატონობს ადამიანური სამართალი, ხოლო ღვთიური სამართალი გაქრისტესე უკვე აღარაა ღმერთი, იგი ჩვეულებრივი ადამიანია, მოხდა მაცხოვრის იდეის სრული დესაკრალიზება. უკვე განკაცებულ, ჩვეულებრივ ადამიან-ქრისტეს აქვს იმის განცდა, რომ ის მართაა, რაც იმის მომასწავებელია, რომ კაცობრიობა (ადამიანები) ცალკეა და უფალი ცალკე, ესაა მთავარი დილემა ამ აპოკალიპტიკური ტექსტისა. ხოლო ხუთქიმიანი ვარსკვლავი არის ეპოქის ემბლემა- ანტიქრისტეს, წითელი ძალის ემბლემა, ისევე, როგორც მორიელი, რომელიც ანტიქრისტეს მოსვლის მანიშნებელია- დემნა შენგელაია ბოლშევიკების შემოსვლას ანტიქრისტეს მოსვლასთან აიგივებს.

განხილულ ეპიზოდში ოქროს ვერძის მრავალასპექტოვანი სიმბოლო აღარ ჩანს, თუმცა, რომანში იგი ხშირად ფიგურირებს და პირდაპირ მიგვანიშნებს ავტორის სათქმელზე: ოქროს ვერძის გატაცება კოლხეთის დიდების დასასრულის დასაწყისია, დღევანდელ საქართველოში კი: „ერთ აღდგომა ღამეს... სანუგბაროდან გაიპარა პასქის შაქრის ვერძი, ჰელლეს (ფრიქსეს, აიეტის სიძის და, ნ.ო.) ვერძით აცურდა ცაში“ (შენგელაია 1927:1-47). ანტიკურ-ელინისტურ და ბიზანტიურ წყაროებში ოქროს სანმისს კოლხური მეთოდით ოქროს მოპოვების ტაბუდადებული ცნობის ალევორიად მიიჩნევდნენ. სტრაბონის ცნობით, სვანების ქვეყანაში „ზამთრის ნიაღვრებს ოქრო ჩამოაქვს, ხოლო ბარბაროსები აგროვებენ ოქროს დახვრეტილი ვარცლებით და ბანჯგელიანი ტყავებით: აქედან მომდინარეობს მითი ოქროს სანმისიან ვერძზე“ (ყუხჩიშვილი 1957:126). „ტფილისში“ პასკის შაქრის ვერძი ოქროს სანმისის ლეგენდის პაროდიაა, ის აღარაა სიბრძნის სიმბოლო, ის პასკის ფიგურაა, შაქრისაა, დნება. ქრისტიანული სიმბოლიკაც პროფანულია: ჯვარიც შაქრისაა და მასზე, უფლის ნაცვლად, ჩაპლინია გაკრული. ეს ულტრამოდერნისტული ალევორია იმის მანიშნებელია, რომ ყველაფერი, რაც ადამიანის ღვთიურობას, მის ღირებულებით სისტემას უკავშირდება- დამსხვრეულია. ზეცაში უკვე გადაწყდა ის, რაც მიწაზე მოხდება: სამყარო

დესაკრალიზებულია, იქ აღარაფერია მყარი, ცოდვამ გაიმარჯვა. რიდეახდელი სამყარო შემზარავია და ამ ფონზე „ცაში ანთია ახალი ვარსკვლავი, მას ხუთი ქიმი აქვს გაშლილი ფრთებივით“ (შენგელაია 1927:3-52). ცაში ძველქართულ ოქროს ვერძს, ქრისტიანობის მცველ „ძახთაპირ ხატსა“ და ბოლშევიკურ წითელ ვარსკვლავს შორის ბრძოლას წითელი ვარსკვლავი იგებს.

4.1.6. დუდეს ფსევდოგანახლება

„ტფილისის“ მრავალშრიანი, ასოციაციებითა და ალუზიებით, ხილვებითა და ჰალუცინაციებით გაჯერებული ტექსტი მთავარი პერსონაჟის ყველაზე ინტიმურ სურვილებსა და ზრახვებს ფარავს და მათი ამოკითხვა მხოლოდ ქვეტექსტებისა და სიმბოლოების გაშიფვრის შედეგადაა შესაძლებელი. ყველაზე ღიად მთავარი პერსონაჟის გაორებული ბუნება და საკუთარ თავთან კონფლიქტი რომანის ბოლო ნაწილში ვლინდება, რის შემდეგაც იგი საბოლოოდ ირგებს კონფორმისტული არსებობის ნიღაბს: დუდე თამაშს იწყებს.

ფსევდო-განახლების პროცესს დედის წერილი უძღვის, რომელშიც რომანის მთავარი პრობლემები ლაგდება: **ახალი სოციალურ-პოლიტიკური გარემო** („ბალშენიკობაა და ყველაფერი სხვანაირათა... ვერაფერი გევიგე ამ ახალი მთავრობის!“ (შენგელაია 1927:3-57-58)); **ადამიანის გაუცხოება და ფესვებიდან მოწყვეტა** („კერიის ჩაქრობა დიდი ცოდვაა, შვილო“ (შენგელაია 1927:3-57,58)); **უნაყოფობა** („რად ღირს... უძირო კაცის სიცოცხლე“ (შენგელაია 1927:3-57)); **დესაკრალიზებული სამყარო და უღმერთობა** („ჩვენი ეკლესია... ისევ გახსნენ და ყოველ შათათ-კვირას წირავს... მღვდელი, მარა შით არავინ დადის“ (შენგელაია 1927:3-58)) და **მეხსიერებაში ჩარჩენილი წარსულის ნაფლეთები** („ძველ ეკლესიაში ცაცხვი იდგა... კომსომოლებმა მოჭრენ, შიგ დიდი ღრუ ქონია და იმ ღრუში ორკაპიანი შუბი ნახენ და ამბობენ წმინდა გიორგისააო. ხალხს ძალიან შეეშინა“ (შენგელაია 1927:3-58)- ეს დეტალი „გურამ ბარამანდიას“ ცნობილი ეპიზოდის ალუზიაა (წმინდა გიორგი მორდუს შუბს ესვრის). მითოვებული შუბი იმის ნიშანია, რომ წმინდა გიორგომ საბოლოოდ დატოვა უღმერთოდ დარჩენილი ტოპოსი.

დედის წერილი დუდე აქიმიძის ცნობიერებაში მომნიჭებული კრიზისის ბიძგის მიმცემი ხდება. იგი პირველადაა გულწრფელი-საპასუხო ბარათში დედას ანდობს, რომ

ცხოვრების აზრი დაკარგა („ვდგევარ გზაჯვარედინზე და არ ვიცი საით წავიდე“ (შენგელაია 1927:3-59)). მისთვის დედა- თავშესაფარია („მალე ჩამოვალ დედა, მივატოვებ ამ ტფილისს... და მოვისვენებ შენს კალთაში“ (შენგელაია 1927:3-59-60)), თუმცა, არა გადამრჩენელი („ისევ ისეთი სოფლელი ქალი დარჩა, უბრალო, ცრუმორწმუნე, ჩამორჩენილი და საკვირველი“ (შენგელაია 1927:3-58)). ახალი ტფილისი ურბანული, ცივი სივრცეა, სადაც თავს უცხოოდ გრძნობს („მოტორებმა მოჰკლეს ირმა ხარი“ (შენგელაია 1927:3-59)), მისი ადგილი ახალ გარემოში აღარაა, იქ მაგარხერხემლიანი ხალხი (სანავარდოს“ წვიმგარე ხალხის ალუზია) ბატონობს: „აქ რევოლუციას, ყოველი დღე ისტორიული დღე არის და ეს დღეები, ჩვენ სუსტ ხერხემლიანებს, გვემხობა თავზე საცეხველივით... უნინ ცხოვრება მიდიოდა თავისით, ახლა ჩვენ უნდა გავწიოთ იგი... ამას მაგარი ხერხემალი უნდა“ (შენგელაია 1927:3-59); ახალი დრო უღმობელია, პროცესი კი შეუქცევადი: „გვიანაა, უკან დაბრუნება არ შეიძლება“ (შენგელაია 1927:3-59); და- განწირული სულის უიმედო კვილი: „უბრალო სოფლის მუშად გაგებარდე ის მერჩია... და ამ ქალაქს არ მოვეწამლე... გემუდარები წამიყვანე ამ ჯოჯოხეთიდან, მიშველე“ (შენგელაია 1927:3-59,60). თავისი განწყობითა და სულისკვეთებით, დედის წერილი ძალიან ჰგავს პაოლო იაშვილის ცნობილ ლექსს („წერილი დედას“), რომელიც სწორედ, ძველ, იდილიურ საქართველოსთან გამოთხოვებაა.

უფსკრული ორ სამყაროს შორის აშკარაა და ხელშესახები: ერთგან მშობლიური, იდილიური „შინ“ სივრცეა, რომელიც აღარ დაბრუნდება („ახლა მანდ ისე კარგია... სიმინდის ყანები შრიალეებენ ზღვასავით გადალურჯებულნი“ (შენგელაია 1927:3-59,60)), მეორეგან საფრთხე და საშიშროება („მე კი... მაშინებს ახალი სიტყვების ხმაური და მეშინია ანთებულ ლამპის... დავიღალე“ (შენგელაია 1927:3-60). დედაც ილუზორული თავშესაფარია, ამიტომაც დუდე გადაიფიქრებს წერილის გაგზავნას და ლანდების სამყაროში მოგზაურობას იწყებს.

კომმარულ ხილვებში აპოკალიპსი დგება: სამყარო ირღვევა, ინგრევა, დრო იძვრება- კედლის საათი რეკს, ლანდები მოფორთხავენ, ნივთები ენას იდგამენ და საკუთარ პირველყოფასთან დაბრუნებას ლამობენ. ახალი ტფილისი, რომელთანაც დუდე თვითიდენტიფიცირებას ახდენს („ტფილისი- ჩემი გულია და ეს ქალაქი ვარ მე“ (შენგელაია

1927:3-62)), ფართე პროსპექტებით, ათასი ჯურის მაგარხერხემლიანი ხალხით, პროსტიტუტებით, სახლებით, რომლებიც ჰგავს „უცნაურ წარღვნის ხანის პირუტყვებს“ (დინოზავრებს, ბრონტოზავრებს, იხტიოზავრებს და ათას ზავრებსა და ხვითებს“ (შენგელაია 1927:3-63)- კომმარული ხილვაა, უკვე მერამდენედ ხაზგასმული ახალი რელიგიით, ფუნიკულიორის თავზე დაკიდებული ხუთქიმიანი წითელი ვარსკვლავით, რომელიც „იცავს ტფილისს ყოვლისაგან ავისა“ (შენგელაია 1927:3-62). განახლება გარემოსთან მიმიკრიით სრულდება (მომაკვდავის თვითგადარჩენის ინსტინქტი). დუდეს ზმანებები ინტელექტუალური ხილვებია, სინამდვილემდე იგი ამგვარი ხილვებითა და ინტუიციით მიდის, ზღვარზე მყოფი საკუთარ არაცნობიერს ხვდება, რაც საკუთარ ღვთაებრივთან შეხვედრის ტოლფასია.

ხილვაში დუდე კლავს ანმყოფ- ამტვრევს კედლის საათს (რომელიც „კაკუნობს ტვინში“), რასაც აპოკალიფსური ხილვა მოსდევს: მორიელი (ანტიქრისტე, რომელსაც „ტანთ ხატის ზეთის სუნი ასდის“ (შენგელაია 1927:3-63)), ცოლივით ალერსს სთხოვს („სანავარდოს“ გომბემოს ალუზია) და გესლს ასობს მკერდში, რომლისგანაც დედა და მანანა გადაარჩენენ. ესეც ქვეცნობიერი სურვილების რეალიზებაა: ანტიქრისტეს ამარცხებენ დედა და მანანა- დაკარგული მამულის სიმბოლო.

სარდაფის სცენაში („ხილთა ქება“), რომელიც ეროტიკული ხასიათისაა, ყოფის თეატრალიზებით, ნაყოფიერების სიმბოლიზებით (ყოჩი), ვაკხანალური ელემენტის (ღვინის დაღვრა) და ნიღბების (თეიმურაზ მეფე) შემოტანით, ნატურალიზმით, განსაკუთრებულად ჩანს გეოს პირველყოფილება და დიონისური ბუნება: უინატეხილი გეო და მანანა ღვინით სავსე რუმებზე ეცემიან, რუმბი სკდება, „ბაყალი და მანანა წითლად შეიღებენ და გაგრილებულნი დგანან ისინი ახლა ერთი მეორის პირისპირ ღვინის ტალახში აქლოშინებულნი სისხლიან ხორცებივით... მანანა ვერ უძლებს მამრუებელ სურნელებას და დამთვრალს მუხლი ეკეცება, ხარხოშიანი ღვინის ტალახში წვება მონყვეტით და გეო უახლოვდება მას გატყავებულ ცოცხალ ღორივით სისხლისფერი და აი, როცა დადგა გადამწყვეტი წუთი, საიდანღაც გაჩნდა თეიმურაზ მეფე, ჩასცა გულში ხანჯალი და სისხლი და ღვინო აიზილა ერთიმეორეში“ (შენგელაია 1927:3-65). დუდეს ქვეცნობიერი კლავს გეოს.

შვიდდღიანი ხილვის ბოლოს დუდე კლავს რიფსიმეს, რომელიც მისგან ნასესხებ შვიდ დღეს არიგებს. ქართულ ცნობიერებაში, ისევე, როგორც უძველეს ცივილიზაციებში, რიცხვი შვიდი საკრალური, თუმცა, არა მხოლოდ დადებითი კონოტაციის მატარებელია: „მოძღვრება მთვარის მიხედვით, რიცხვ შვიდს ჩასთვლიდა ცუდ რიცხვად, მოძღვრება მზის მიხედვით კი- კარგად. ბაბილონში სჭარბობს აღრიცხვა მთვარის მიხედვით და აქედანვე შეიძლებოდა წარმომდგარიყო წარმოდგენა რიცხვი შვიდის ცუდი თვისებების შესახებ“ (ჩხეიძე 2001:437)- აღნიშნავს ვ. კოტეტიშვილი. ე. ჩხეიძეს მოჰყავს თეოლოგიური ნაწარმოების ფრაგმენტის შინაარსი, სადაც მოცემულია მაგიური ფორმულები „შვიდი ავი სულის“ ავი გავლენის გასანეიტრალეზად. მთვარე ყოველ თვე მათ გამო ბნელდება, ხალხი კი დღემდე უკავშირებს ახალ მთვარეს ისეთ ავადობებს, როგორცაა ეპილეფსიური შეტევა და გულყრა (დუდეს ეპილეფსიური ჰალუცინაციები აქვს და მისი ქვეცნობიერი მთვარის შუქზე საზარელი სურათების პროექცირებას ახდენს). შვიდი რომანში უარყოფითი კონოტაციის მატარებელი რიცხვია- დუდეს ხილვაში რიფსიმესგან ნასესხები შვიდი დღე საბაბია, რისთვისაც აქიმიძე ჰალუცინაციებში ინთქმება, ჯოჯოხეთში ჩადის, რათა ბოროტი კუდიანისთვის ნასესხები შვიდი დღე დაიბრუნოს. ამ გზით, უარყოფითი რიცხვი შვიდი კვლავ დადებითი კონოტაციის მატარებელი ხდება: ეს დუდეს სიცოცხლის შვიდი დაბრუნებული დღეა, რომელსაც რიფსიმეს რიტუალური მკვლელობის საზღაურად იბრუნებს: „რიფსიმე შლის... მაგიდაზე პასიანსს. იქვე გდია წიგნის საჭრელი ვერცხლის დანა, ხელი დავტაცე და მკერდში ჩავასე და მე ვიგრძენ როგორ ქალღმერთით გაიხა მისი ხორცი. ყვავმა ერთი დაიჩხავლა და ვოლტერის სავარძელში უსხეულო ტანისამოსივით ჩაიშმუშნა“ (შენგელაია 1927:3-65). ყვავი-ყორანი დემნა შენგელაიასთან ბოროტების სიმბოლოა, იგი უნაყოფობით დაწყევლის სანავარდოს, გულს უკორტნის ამირანს და იმ სახლის დიასახლისია, რომელიც მუდმივი შიშის ქვეშ ამყოფებს დუდეს. ასე რომ, რიფსიმეს რიტუალური მკვლელობით დუდე დემონს კლავს და კომმარულ ხილვებსაც ემშვიდობება. გამოღვიძებული კი იგებს, რომ რიფსიმე ვოლტერის სავარძელში გარდაცვლილი უნახავთ, ზუსტად ისე, როგორც ხილვაში, „მაგიდაზე ეგდო წიგნის საჭრელი ვერცხლის დანით განგმირული ქალღმერთი: ყვავის დამა“ (შენგელაია 1927:3-67). მოგვიანებით ილუპება

გეოც, დუდესა და მანანას ჯვრისწერის დღეს მის დუქანს ცეცხლი უჩნდება და მას მერე არავის უნახავს ბაყალი გეო. დუდეს წინასწარმეტყველური ხილვა ახდა.

დუდე აქიმძის შვიდდღიანი უგონობა „ტფილისის“ კულმინაციური ნაწილია, სადაც კარუსელივით ტრიალებს რომანის ყველა ძირითადი პერსონაჟი და კონცეპტი. ესაა დუდეს ქვეცნობიერში კონსტრუირებული ილუზორული რეალობა, რომელშიც იგი თვითშემეცნების რთულ გზას გადის. ავტორი დიონისოს მოდელის ტრანსფორმირებას ახდენს: დუდეს ხილვებში (და შემდგომ უკვე, რეალობაშიც) გადარჩება არა დიონისოს ვაკხური, სასიცოცხლო ძალებით აღსავსე ასპექტი- გეო, არამედ ტანჯული და მომაკვდავი დიონისე- დუდე, რომელიც ხილვაში გეოს აკვლევინებს, რითაც საკუთარ თავში დიონისური სანყისის განადგურების მოდელირებას ახდენს: გეო, თავისი სილაღით, მისთვის უსარგებლო და საფრთხის შემცველია.

დუდეს შვიდდღიანი ბოდვა განსაზღვრულია, სადაც პერსონაჟი კათარზისის გზას გადის, რასაც ამალღება და განახლება უნდა მოჰყვეს. დუდე აქიმძე შვიდდღიან ხილვაში საკუთარი „მე“-ს ობიექტივიზაციას ახდენს, ხვდება საკუთარ ქვეცნობიერს, მაგრამ ეს ფსევდო-განახლებაა, თაურთენომენტან მიბრუნების მოდერნისტული სქემის პროფანაციას, თამაშია, რითაც დუდემ საკუთარი ფიზიკური არსებობა უნდა გადაირჩინოს: „ახლა მე სასაცილოდ არ მყოფნიდა ეს მორიელი, ეს ძახთაპირი და ათასი უცნაური მოლანდებანი. მიხაროდა რომ ჩემი რომანი ასე ამერიკულად თავდებოდა. ვგრძნობდი რომ განვახლდი, აღვდექი მკვდრეთით და ახალი ენერჯითა და სიხარულით უნდა დამეწყო ჩემი ახალი იმედიანი ცხოვრება“ (შენგელაია 1927:3-66). ეს ახალი, აქამდე უცნობი სიტყვებია დუდეს ლექსიკონში, მისი შფოთი და კომმარები სიხარულისა და ბედნიერების განცდით ნაცვლდება: „გული აღსავსე იყო სიხარულით და მზად ვიყავი ყოველი გამვლელი გამეჩერებინა ქუჩაში და მეამბო მისთვის, თუ რა უსაზღვროდ ბედნიერი ვიყავი“ (შენგელაია 1927:3-67). უკვალოდ ქრება ქუჩის კომმარებიც, სახლები აღარ დარბიან, „ირგვლივ სამარისებური მყუდროებაა“ (შენგელაია 1927:3-69)), („სანავარდოსა“ და „გურამ ბარამანდიას“ მყუდროება).

დუდე გამოსავალს პოულობს, ამიტომაც მოდის რომანის ბოლოს თოვლი-განწმენდის ნიშანი: „ხეები თოვლის თეთრი მტევნებით იბარდნებოდა და შეციებული

ბელურა სარკმლის მინას მოასკდა“ (შენგელაია 1927:3-70)- დუდეა ეს ბელურა, სიცივის მიუხედავად, საცხოვრისს არასდროს რომ სტოვებს. დუდეს თვითგადარჩენის ინსტიქტი არის ის, რითაც ქართული საზოგადოების ნაწილმა კომუნისტური რეჟიმის პირობებში თავი გადაირჩინა, ეცადა გამოეყენებინა ის მოცემულობა, ახალმა რეალობამ რომ ჩამოაყალიბა. დემნა შენგელაიასთვის ეს ნაცნობი განცდა უნდა ყოფილიყო.

„გაჯანსაღებული“ დუდე განონასწორებული და მშვიდია, სტამბაში ჩასაბარებლად ახალ რომანს ამზადებს, შვილს ელოდება. მის დალაგებულ ცხოვრებას წუთით არღვევს მანანას მოტანილი ამბავი, რომ ბაყალი გეოს გამხდარი და სახედაღარული ცხედარი საავადმყოფოს დარაჯმა ათ შაურად შეიძინა, რადგან „ასეთია დაუმზადებელ მკვდრების ფასი“ (შენგელაია 1927:3-70). დუდე ემოციებისა და ხილვებისგან იკურნება და პრაგმატული, რაციონალური ადამიანი ხდება, მასში რაციო ემოციოს სჯაბნის (დუდეს გეო მოუკვდა და თვითონაც უკვე სხვა დუდეა). ეზიდი მეფბოვე მის კითხვას, „სამშობლო არ გენატრება, ამხანაგო?“ ასე პასუხობს: „მე სამშობლო არა მაქვს... ჩემი სოფელი ქურთებმა აიკლეს დაიზინე, ხაზინე, დაიზინე!“ (შენგელაია 1927:3-69,70) და- დუდესაც სძინავს.

გრიგოლ რობაქიძე მიიჩნევდა, რომ საქართველო გაუღენთილია დიონისოს კულტით, საქართველოს ისტორია კი მუდმივი კვდომა-აღდგენის დიონისური მისტერიაა. ქოტურობით, დაუმორჩილებლობით, სილაღითა და ჩარჩოების რღვევით, დიონისურობა თავისუფლების წყურვილთან ასოცირდებოდა, რაც იმ ეპოქის ქართული საზოგადოებისთვის უმნიშვნელოვანესი აქცენტი იყო. დუდეს ხილვებში გეოს მოკვლა, რეალურ ნარატივში კი მისი გაქრობა, დიონისეს სასიცოცხლო ენერგიისგან დაცლას, განახლების უნარის დაკარგვას ნიშნავს. ამდენად, დუდეს განახლება-ფსევდოგანახლებაა, მისი დიონისური საწყისის, გეოს გვამად ქცევა კი ტფილისის (საქართველოს) სულიერი და ხორციელი სიკვდილის დასტური: დესაკრალიზებულ ტოპოსს ტოვებს ღმერთიც (მაცხოვარი) და სასიცოცხლო ენერგიაც (დიონისე).

დუდეს ბედნიერება მოჩვენებითია, ბონდო ჭილაძის დაღლილი სისხლი აქ ვერ ისვენებს, ვერც გურამ ბარამანდიას დაკარგული ეროვნული იდენტობა იძენს ახალ ნიშნულებს, ერთიცა და მეორეც დროებით ქრება და ადგილს წვივმაგარ ხალხს უთმობს. მათ (მაგარ ხერხემლიანებს) გადარჩენის მეტი შანსი აქვთ. ეს სხვა ხალხია, ისინი

„ჯურღმულებიდან, კატორღებიდან, ციხეებიდან, შორეული ციმბირიდან, ქარხნებიდან, სოფლებიდან და ტყეებიდან მოვარდნილი წვივმაგარი ხალხი, დადიან, დაჰქრიან, დაფრინავენ“ (შენგელაია 1927:1-43) და აოცებენ აქამდე მრავლისმნახველ ტფილისს, არღვევენ მის მყუდროებას. ბონდო-გურამი-დუღე ეგუება, ჩუმადაა. ამოცანა თვითგადარჩენაა, თვითშენახვაა მათთვის- ბაბალეთის ტბის ძირიდან თუ პარიზიდან დაბრუნებულთათვის, რათა ხიდივით შეაერთოს ისინი იმ დიდ წარსულთან, სადაც ქალდეადან გამოგვყარეს, სადაც სისხლმონყურებულ გიმირას პასუხად „არ გადავშენდებით!“ ესმის, სადაც ამირანი ბროლის კოშკში დატყვევებულ მზეთუნახავს უკვე მერამდენედ იხსნის, სადაც მღვდელს ეკლესია ზურგით დააქვს და რომლის დიდების კვალიც ძველი საფლავების ქვებსღა შემორჩათ მხოლოდ. ამგვარ თვითგადარჩენაში, საკუთარი თავის შენახვაში ხედავს დემნა შენგელაია გადარჩენის შანსს.

§ 4.2. „ტფილისის“ ქალაქური ტექსტი

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე, მოდერნიზმის დამკვიდრების პარალელურად, ურბანული თემა ევროპულ ხელოვნებაში აქტუალური ხდება. ქალაქის, როგორც სოციო-კულტურული წარმონაქმნის განვითარება კაპიტალიზმის ლოგიკური შედეგი იყო: წარმოების ინტენსიურ ზრდას ახალი ქალაქების წარმოშობა მოჰყვა. ურბანისტული კონცეფციები გაჩნდა არქიტექტურაში (შ. ლე კორბუზიე, ფ. ლ. რაიტი...), ფერწერაში (მ. უტრილო, ე. მუნკი, ვ. კანდინსკი, ე. მანე...), ლიტერატურაში (ი. ბეხერი, ა. ბელი, დ. დოს პასოსი, ს. ლიუსი, მ. ბულგაკოვი). XX ს. 70-იან წლებში ქალაქის, როგორც ფენომენისა და ადამიანის ცხოვრებაში მისი როლის განსაზღვრამ ქალაქური ტექსტისადმი ინტერესი ლიტერატურათმცოდნეობაშიც აღძრა (მ. ბახტინი მას „ჰუმანიტარული დისციპლინებისა და კულტურის უმთავრეს ინტეგრალურ ცნებას“ (Бахтин 1986:281)) უწოდებდა) და ის ლიტერატურათმცოდნეობის, სემიოტიკის ერთ-ერთ საკვანძო ცნებად იქცა.

მოდერნიზმი XX საუკუნის ქართულ რეალობაში ევროპიდან შემოვიდა. ამის მიუხედავად, რუსული გავლენა მაინც დიდი იყო, რასაც, ერთი მხრივ, რუსეთთან უკვე ჩამოყალიბებული ურთიერთობები, რუსული ენის ცოდნა, მეორე მხრივ კი, თავად რუსეთში არსებული პოსტრევოლუციური ფონი განაპირობებდა. 1917 წლის რევოლუციის ბრუტალურმა ენერგიამ შფოთი კულტურაშიც შეიტანა, „ქვეყანა შექანდა“ (რობაქიძე

2012დ:467), ძველის დაუნდობელი ნგრევა დაჭაობებულ რეალობაში განახლების ილუზიას ქმნიდა, კულტურის მოღვაწეთა ნაწილი რევოლუციას მიესალმა, ნაწილი იმთავითვე გაუუცხოვდა და რეპრესიების ობიექტი გახდა. რეპრესირებულებმა თბილისს მოაშურეს, რომელიც „თავისუფლების კუნძულად იქცა, ემიგრანტული ხელოვნების უნიკალურ ცენტრად და მხატვრობის მექად“ (კაკაბაძე 2010: 294). ქალაქი ემიგრანტებით აივსო, „კულტურული ადამიანები კოცნიდნენ მინას... და ტიროდნენ, როცა ხედავდნენ ელექტრონის სინათლეს“ (ტაბიძე 2012ა:224). ლტოლვილთა შორის შემოქმედებითი ინტელიგენცია ჭარბობდა, მათ შორის, რუსული ავანგარდიზმისა და მოდერნიზმის წარმომადგენლები; უფრო მეტიც: „ტფილისი გახდა პოეტების ქალაქი... გაიძახოდნენ-პოეზია მარტო ტფილისშიაო... ტფილისი შეიქნა ფანტასტიური“ (რობაქიძე 2012დ:468). დემნა შენგელაიასთვის რუსული მოდერნიზმი ნაცნობი გარემო იყო, რუსულ მოდერნიზმში კი- ქალაქური ტექსტის თემა კარგა ხნის წინ დაძრული. ამდენად, ბუნებრივია, ის ერთ-ერთი პირველი რომანისტია, ვისთანაც თბილისის ქალაქური ტექსტის ნიშნები იკითხება.

4.2.1. საკითხის ისტორიისთვის

ქალაქური ტექსტის ცნება XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან მკვიდრდება. ლიტერატურის თეორიტიკოსები მის საფუძველს სტრუქტურალისტებისა (რ. ბარტი, ც. ტოდოროვი, ი. კრისტევა) და ტარტუ- მოსკოვის სემიოტიკური სკოლის წარმომადგენლების (ი. ლოტმანი, ვ. ივანოვი, ბ. გასპაროვი, ვ. ტოპოროვი) შრომებში ხედავენ (<http://www.dissercat.com/content/tekst-simvol-mif-v-semioticheskoy-analize-gorodskoi-kultury>). 1984 წელს, ვ. ტოპოროვს „პეტერბურგის ტექსტის“ გაგება შემოაქვს, რომელიც წარმოადგენს „არა მხოლოდ ქალაქის სარკისებური ასახვის გამაძლიერებელ ეფექტს, არამედ საშუალებას, რომლის მეშვეობითაც ნამდვილიდან უნამდვილესამდე გადასვლა ხორციელდება“ (Топоров 2003:7). დღეს კი ლონდონის, ვენეციის, ნიუ-იორკის, პეტერბურგის, პრატის, სტამბოლის... ქალაქური ტექსტები ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებული ცნებებია, ხოლო ქალაქი განიხილება, ერთი მხრივ, როგორც ტექსტი, მეორე მხრივ კი, ტექსტის წარმოშობის მექანიზმი.

ურბანულ თემატიკას ქართული მწერლობა ინტენსიურად XX საუკუნის დასაწყისიდან, სიმბოლიზმის პერიოდიდან მიმართავს, იქამდე თბილისი პირველად

ლეონტი მროველთან, „ქართლის ცხოვრებაში“ სახელდება, იხსენიება წმინდანთა სხვადასხვა მარტვილობასა და ცხოვრებაში (იოვანე საბანისძე, „მარტვილობაი ჰაბო ტფილელისა“), მოგვიანებით, სულხან-საბა ორბელიანთან („მოგზაურობა ევროპაში“), არჩილ მეფესთან („გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა“), დავით გურამიშვილთან, ბესიკთან, რომანტიკოსებთან, განსაკუთრებით, ნიკოლოზ ბარათაშვილთან, რომლის პოეზიაში გაცოცხლებული თუ დღიურებში აღწერილი თბილისი-ჭორიკანა, პროვინციული ქალაქი („თუ ქალაქის ამბავი გინდა... ბევრი ჭორიანობაა და ჭირიანობაა“ (ბარათაშვილი 1968:174)), ქალაქური ტექსტისთვის გარკვეულ მასალას გვანვდის; და მაინც: XX საუკუნემდე თბილისის პოეტებად აშუღური პოეზიის წარმომადგენლები, საიათნოვა და იეთიმ გურჯი ითვლებიან, ერთი-სამეფო კარის, მეორე-ყველაზე დაბალი სოციალური ფენის, ქალაქელი ხელოსნების, მუშებისა და ვაჭრების პოეტი. მათი დამსახურება იოსებ გრიშაშვილმა უკვდავყო და თავადაც საკუთარი კვალი დაამჩნია ქალაქის მითის ჩამოყალიბების პროცესს.

მოდერნიზმმა შეცვალა ყველაფერი, სილამაზის აღქმაც კი. სიმბოლისტი ვალერი ბრიუსოვი წერდა: „წარსულის ხატებს დამორჩილებულ პოეტებს დიდხანს ეჩვენებოდათ, რომ თანამედროვე ქალაქს აკლია „სილამაზე“, რომ ნაკადულები, ბორცვები, ბალი მთვარის შუქზე, ანდა, კლდეები მშფოთვარე ცის ქვეშ... უფრო „პოეტურია“... არა მხოლოდ ჩვენში... არამედ ევროპაშიც, თანამედროვე ქალაქმა საკუთარი ადგილი პოეზიაში მხოლოდ 90-იანი წლების (XIX ს.) ბოლოს დაიკავა“ (Брюсов 1987:206). XX საუკუნიდან დედაქალაქი ქართველი პოეტების შთაგონების წყაროდ იქცა. ისინი, ერთი მხრივ, XIX საუკუნის პოეტურ ტრადიციებს აგრძელებდნენ, მეორე მხრივ, დასავლელი სიმბოლისტების გამოცდილებას იზიარებდნენ. პრემოდერნისტულ ქართულ მწერლობაში დედაქალაქის განსხვავებული მხატვრული ორეული იქმნება-თბილისი უკვე მატერიალიზებული, რომანტიზმისგან დაცლილი ქალაქია; როცა მოდერნიზმის „ბაცილამ“ ქვეყანაში შემოაღწია, ახალი მოთხოვნების დაკმაყოფილების ფუნქცია საკუთარ თავზე კვლავ დედაქალაქმა აიღო, „თბილისი მიმზიდველი გახდა, როგორც ინტელექტუალურ-სავაჭრო შესაძლებლობათა ასპარეზი. ამან, თავის მხრივ, გამოიწვია მოსახლეობის ინტენსიური ღინება ცენტრისაკენ“ (ჯიშიაშვილი 2011:174). დემნა შენგელაიას რომანებში

კარგად ჩანს სწრაფვა სოფლიდან ქალაქისკენ: როგორ ყიდის მამულს არისტოკრატია, როგორ აიძულებს გლეხს ინდუსტრიალიზაცია დატოვოს მიწა- ერთადერთი ღირებულება და ბრჭყვიალა სატყუარებით გაჭერებულ ქალაქურ ტოპოსში მამულთან იდენტობადაკარგულ, უქონელ მუშად იქცეს. თბილისი- ჭრელი აბანოებით, მუშტაიდით, ბანიანი და აივნიანი სახლებით, ხალიჩებითა და ფარდაგებით, ფიროსმანის შედევერებიანი დუქნებითა და იტალიური ოპერით, დაკლაკნილი ქუჩებითა და ფაეტონებით, მეჩეთითა და სინაგოგით, ქარვასლებითა და პარიზული მოდის მაღაზიებით, ევროპული და აღმოსავლური სანუგბაროებით, ხმაურიანი ბაზრითა და კინტოებით, ორთაჭალელი ყარაჩოღლებითა და ორთაჭალის ტურფებით, მზიანი, კონტრასტული, ჭრელი, ფერადოვანი, სურნელოვანი, ღიმილიანი, ჭორიკანა, პროვინციული და თან გლობალისტური, ევროპისა და აზიის გზაგასაყარზე მდგარი, ძველი და მარად უბერებელი ქალაქი მოდერნისტებმა სრულიად სხვა განზომილებაში დაანახეს მკითხველს. ქალაქის დამორგუნველი ზემოქმედება სიმბოლისტური პოეზიის ფარვატერი ხდება („მე ხშირად მიყვარს ეს ქალაქი მრუში და მყრალი.../ მკლავებში მახრჩობს მე ვინრო კვალი, ავზნიანი და/ ცოდვებით მთვრალი“ (ნადირაძე 1916:26); რეალობისგან საკუთარი ინდივიდუალობის გამიჯვნის მცდელობა ამოა („აივსო ეს ქალაქი ხმაურობით და სიგიჟით/... ხალხი ირეოდა კენესით და ვაებით,/ ყვირილით მოჰქროდნენ ჩქარი ტრამვაები,/ და ფარშევანგები ჰკიოდნენ, ჰკიოდნენ“ (იაშვილი 1975: 78); ქალაქის სიმახინჯით ტკბობა შეშლილობას ემსგავსება („თქვენ იცით მხოლოდ, რისთვის მტანჯავს ასე ტფილისი,/ მისი სიბერე, მრუდი სახე და სიფილისი“ (ტაბიძე 2012ბ:76); ქალაქი სასტიკი და დაუნდობელი, უსულო და ხელოვნურია („მაგრამ ეს ხომ სიზმარია,/ აქ ვერ ვხედავ ბალახს,/ ქვის სიმძიმე სამარედ ხდის/ უზარმაზარ ქალაქს“ (ტაბიძე 1982ბ:391) და დგება კოსმიური კატასტროფის მოლოდინი („ტფილისი მთვრალია... ქანაობს ქალაქი ხომალდი. ტფილისი ბოდავს“ (რობაქიძე 2012ა:381,383).

მოდერნისტებმა განსხვავებულად იგრძნეს და დაინახეს ქალაქის თემა, ახლებურად გადაიაზრეს და განსაკუთრებული ფუნქცია შესძინეს მას: ქალაქი აღარაა მხოლოდ მოქმედების ადგილი, სტატიკური მოწმე. ქალაქი ნაწარმოების პერსონაჟია, საკუთარი ხასიათით, განწყობით, სახით. ის სიუჟეტის განვითარებაში მონაწილეობს, ტონს აძლევს და

პირობებს კარნახობს. მოგვიანებით, ტერმინი- „ქალაქური“ მყარად დამკვიდრდება და დედაქალაქის ყოფის განუყოფელ ნაწილად იქცევა: ქალაქური სიმღერა, ქალაქელი მომღერალი, ქალაქური ლექსი, ქალაქური სუფრა, ქალაქური კერძი, ქალაქური ქცევის კოდექსი (გაგება), ქალაქელი ქალი, ნაღდი ქალაქელი კაცი და ა.შ. ყოველ ამ ტერმინს თბილის-ქალაქის სუბკულტურის სურნელი ახლავს.

4.2. 2. ქალაქური ტექსტი

ლიტერატურათმცოდნეები ქალაქურ ტექსტს უწოდებენ სახეების, მოტივებისა და სიუჟეტების კომპლექსს, რომელიც ქალაქის ყოფის საავტორო მოდელს განასახიერებს (<http://www.dslib.net/russkaja-literatura/gorodskoj-tekst-v-pojezii-russkogomodernizma.html>). ტერმინი ამბივალენტური ბუნებისაა და ერთდროულად, კულტურისა (ქალაქი) და ლიტერატურის (ტექსტი) კატეგორიების ურთიერთკვეთას გულისხმობს.

ქალაქური ტექსტის ნიშნები სიმბოლისტებთან უკვე იკითხება. ტექსტის სუბიექტიც და ობიექტიც ქალაქია, უმნიშვნელოვანესი ამოცანა კი ლიტერატურულ ნაწარმოებში ქალაქის მხატვრული სახის შექმნა, რომელიც მისი გარეგანი იერსახისა და უზენაესი სულიერი არსის, იდეის გამომხატველი იქნება. ქალაქური ტექსტი ყოველი ქალაქის ინდივიდუალობას უსვამს ხაზს, თუმცა, შესაძლებელია იმ ნიშნულების მოძებნაც, ყოველ მათგანს რომ აერთიანებს. რუსულ ლიტერატურაში ყველაზე გამოკვეთილად ქალაქური ტექსტის ნიშნები პეტერბურგთან მიმართებით იკითხება (ჰუმკინი, ლერმონტოვი, დოსტოევსკი, ბელი, გოგოლი, გონჩაროვი, კრესტოვსკი, ახმატოვა, ბლოკი, მანდელშტამი, ანციფეროვი...). დოსტოევსკის შემოქმედების მკვლევარები აღნიშნავენ, რომ „თუკი „დანაშაულისა და სასჯელის“ ყველა ტოპოგრაფიულ მინიშნებას 1860-იანი წლების ქალაქის გეგმასთან შევადარებთ, პეტერბურგი წარმოჩინდება, როგორც მოღრეცილ სარკეში ასახული ქალაქი- ორეული, სადაც ქუჩები და მანძილები რეალობას არ შეესაბამება, სახლები და მათი ადგილმდებარეობა კი გადაადგილებული და მოუხელთებელია“ (Кумпан 1976:180—190); და თუმცა, მისამართების სიზუსტეზე დღემდე დაობენ, რასკოლნიკოვის, სონიასა და მოხუცი მევახშის სახლებმა „პოსტრომანული“ ცხოვრება განაგრძეს. დაიბადა კიდევ ერთი მითი ქალაქზე: თანამედროვეები იხსენებენ, ანციფეროვის ლიტერატურული ექსკურსიის შემდეგ, როგორ დარეკა ერთ-ერთი ასეთი

სახლის კარზე ახალგაზრდა კაცმა და სრული სერიოზულობით იკითხა: -როდინ რომანოვიჩი (რასკოლნიკოვი) აქ ცხოვრობს?“ (<http://e-libra.ru/read/178951-dusha-peterburga.html>).

თბილისს არ ჰყოლია თავისი დოსტოევსკი. პირველი მწერალი, რომელმაც დედაქალაქის სახელი რომანის სახელწოდებად აქცია და მისი სულის შეცნობას შეეცადა, დემნა შენგელაია იყო: „ტფილისი ჩემი გულია, ის სცემს ჩემ მკერდქვეშ და მე უბით დამაქვს ეს ქარით ახვეტილი და უბინაო პოეტებით აწანწალებული პროსპექტები, მუშათა სასახლეები, რკინიგზის მთავარი სახელოსნოები, ქუჩაბანდები, ძველისძველი ეკლესიები, თეატრები, რედაქციები და ეს ზურგგადაცვეთილი მთები“ (შენგელაია 1927:3-36)- ეს დემნა შენგელაიასეული თბილისის სულია, მისი არსი და იდეა.

ქალაქის ტექსტის არსს, აზრობრივ საფუძველს, მისი შემადგენელი სუბსტრატული ელემენტების ნაკრები განსაზღვრავს. ესაა **ბუნებრივი** (კლიმატურ-მეტეოროლოგიური, ლანდშაფტური ელემენტები), **მატერიალურ-კულტურული** (ქალაქური ტოპოსები, დაგეგმარება, განაშენიანების ხასიათი, სახლები, ქუჩები...), **სულიერ-კულტურული** (მითები და გადმოცემები, მითოლოგიები, წინასწარმეტყველება, ხელოვნების ნიმუშები, ფილოსოფიური, და რელიგიური იდეები...) და **ისტორიული** (ლოკალური ლექსიკონი...) სფეროები (Топоров 1984:18-22). დემნა შენგელაიას „ტფილისი“ თითქმის, ყველა ამ ნიშნის მატარებელია- მწერალი კარგად იცნობდა ლიტერატურულ კონიუნქტურას და მწერლურ ტექნიკას, ენას, ტროპს, სივრცის ხედვას, მეტაფიზიკურ თუ რელიგიურ ნაკადებს. რომანში არაერთხელაა გათამაშებული დედაქალაქის **ა. ბუნებრივი**, კლიმატურ-მეტეოროლოგიური თუ ლანდშაფტური **ელემენტები**: სიცხე- „ტფილისის“ ერთ-ერთი პერსონაჟი; მტკვარი-დუდეს ხილვების პერსონაჟი; მთანმინდა- უმნიშვნელოვანესი მოვლენების ადგილი; **ბ. მატერიალურ-კულტურული ელემენტები**: პროსპექტები- ახალი ხალხის, პროსტიტუტების, სტუდენტების თავშეყრის ადგილი; სახლები, რომლებიც ადამიანებს დასდევენ, იგინებიან და მეტაფიზიკურ რეალობას ქმნიან; **გ. სულიერ-კულტურული ელემენტები**: „ტფილისის“ ისტორია, მითები და გადმოცემები, იდეალისტური ფილოსოფიის, ნიცშეს იდეები; **დ. ისტორიული ელემენტები**: ტფილისის ლოკალური

ლექსიკონი, რომელსაც დუდეს ინტელიგენტურ-ქართული და გეოს ყარაჩოლლურ-თბილისური მეტყველების სინთეზი ქმნის.

4.2.3. ძველი და ახალი ტფილისი- ქალაქის მითი

ყოველ ქალაქს საკუთარი სახე, მითი, ბედისწერა აქვს. ყოველი ეპოქა ქალაქის განსხვავებულ, მუდმივად ცვლად იერსახეს ქმნის და, ამავდროულად, ამკვიდრებს ძირითად მახასიათებლებს, ძველ და ახალ ქალაქს რომ აერთიანებს. დემნა შენგელაიას „ტფილისი“ მოდერნისტული ხედვაა ქალაქისა- სიკვდილის ესთეტიკით. ესაა ტრაგიკული ქალაქი, რომელსაც განწირულობის ბეჭედი აზის.

ქალაქის მითი ქალაქური ტექსტის პოეტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კონცეპტია, კულტურული წარმოდგენების ერთობლიობაა, დიდწილად რომ განაპირობებს ადამიანის ცნობიერებაში ქალაქის აღქმას და მოიცავს: ქალაქურ ფოლკლორში, ლეგენდებში ასახულ ამბებს მისი დაარსების შესახებ (ლეგენდა გორგასალზე); ცნობებს ისტორიულ მოვლენებზე, რომლებშიც რეალობა უცნაურად ერწყმის ტრადიციებს და გამონაგონს (თბილისის წყალდიდობა და ჭრელ აბანოში დამხრჩვალი/შეშლილი ლამაზი ქალი-თავისი ვარიაციებით); ნარატივს პიროვნებებზე, რომლებმაც ქალაქის ცხოვრებაში საბედისწერო როლი ითამაშეს (მითი ფიროსმანზე, რომელიც ერთ ჭიქა არაყს გადაჰკრავდა და ქალაქს ხატავდა, თბილისური სუბკულტურის განუყრელი ნაწილია) და ა.შ. ასე ყალიბდება ქალაქის შინაგანი ხატი, რომელშიც მისი ყოფის სულიერი არსია აკუმულირებული. ქალაქის სივრცე ლიტერატურული მითების ბუნებრივი გენერატორია, „ესაა ქალაქის ყოფის მეტაფიზიკური დონე, რომელიც მატერიალური მოცემულობის-სიმბოლურ აღნიშვნათა სფეროში გადასვლის საშუალებას იძლევა; შესაბამისად, ხდება აღწერის განსაკუთრებული ენის ფორმირება, რის გარეშეც ტექსტის დაბადება წარმოდგენელია“ (<http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/35793/1/evf-2014-04.pdf>). ნარატიული სტრუქტურის დონეზე ქალაქური მითი ვლინდება ნაწარმოების პრობლემატიკაში, სათაურების პოეტიკაში, კომპოზიციაში (მოტივები, პერსონაჟთა განლაგება), პეიზაჟებში, ამა თუ იმ ქალაქის მაიდენტიფიცირებელ ხატებში, პერსონაჟთა სახეებში, მხატვრული მეტყველების სპეციფიკაში და ა.შ. მაგ. ასეთია მითი სტამბოლზე- სევდიან ქალაქზე (ორჰან ფამუქის „სტამბოლი- მოგონებები და ქალაქი“), ნ. ანციფეროვის პეტერბურგის

ესქატოლოგიური მითი, თუნდაც, კენდის ბუშნელის ნიუ-იორკი („სექსი დიდ ქალაქში“) და ა.შ. ქალაქის მითიდან შობილი და მის ცნობიერებაში დამკვიდრებული იდეა ქმნის ტექსტის ერთიან, აზრობრივ განწყობას და დიდწილად, საკუთარ თავში მოიცავს ქალაქის უმაღლეს სულიერ არსს, სულს. ძველი თბილისის მითს, მის სულსა და იდეას დემნა შენგელაიასთან თბილისის პოეტები, მტკვარი, მთანმინდა ქმნიან. მთანმინდაცა და მტკვარიც უშუალოდ უკავშირდება ქალაქის პოეტს, ბარათაშვილს. მტკვარი ქალაქის სულია, ბარათაშვილის სული („ყოველ ღამე დიდუბეში ნიკო ბარათაშვილი დგება საფლავიდან, გამოივლის მუშტაიდს და მიდის პლენხანოვის პროსპექტზე. შიშით აკანკალებული პროსტიტუტები გზას უთმობენ ამ უცნაურ კოჭლ სტოლონაჩალნიკს, ერთ დროს რომ გაჭორა მთელი ტფილისი და მტკვარი ჩააგდო თავის ფიქრებში“ (შენგელაია 1927:1-45)). ეს სახეები, მხოლოდ სახეცვლილნი, ახალ თბილისშიც გადმოდიან, თუმცა, განსხვავებული ინტერპრეტაციით. საერთოდ, თუკი „სანავარდოს“ სტილისტიკა ფოლკლორითა და მითოსითაა ნასაზრდოები, „ტფილისში“ მითოსის კვალი მეტისმეტად მკრთალია. „ტფილისი“ თავად ქმნის ახალ მითოსს- ახალი დროის, ურბანიზაციის გზაზე დამდგარი ქალაქის ხატს. დემნა შენგელაიას თბილისი გარეგნულად სპარსულ ხალიჩასავით ჭრელი, აზიურ-აღმოსავლური ქალაქია, მსუყე ფერებით, ნელსურნელებათა სუნით გაჟღერებული, სავესე მზით, ეკოტიკური საქონლით და სხვადასხვა ჯურის ხალხით. ავლაბრის ხიდთან, აბო ტფილელის ხატის წინ, ლოცულობენ ფეხშიშველი დედაკაცები, შაჰ-აბასის მეჩეთიდან გაჰვივის მოლა, დაბახანიდან მოდის ტყავის სუნი, ლალახანაში გასაშრობად ჰკიდია ფერად-ფერადი ხამის თოფები, სირაჯხანაში რუმბები წვანან დევებივით, შეითანბარში აქლემები იცოხნებიან, სამიკიტნოში ფიროსმანის ტილო ჰკიდია, დუქნებში ფეხმორთხმული თათრები დარიჩინიან ჩაის სვამენ, „სწევნ ნარგილეს და ჰყიდია: ჰინას, ბასმას, ყვითელ კოჭას... და თვალს აყოლებენ აბანოში მიმავალ გავაგანიერ ქალებს... ახორხოტებულ ხალხში ცეცხლივით ანთია მუსულმან ქალის მობურული ჩარსავი“ (შენგელაია 1927:1-42)- ეს თბილისქალაქის სულია. ავტორი დედაქალაქის უკვე დამკვიდრებულ, სტერეოტიპულ ხატებს იმეორებს, თუმცა, ეს გარეგნული ეფექტია მხოლოდ, ოპტიკური ცდომილებაა, სინამდვილეში კი ტფილისის წითელი ვარსკვლავი

დაჰნათის, ქრისტე ტოვებს საკრალურ მთაწმინდას და მის ადგილს მორიელი- ანტიქრისტე იკავებს.

ახალი თბილისი სხვა რიტმით ცხოვრობს: თეატრებით, ცირკით, კინოთეატრებით, პროსპექტებით... პროსპექტზეც სხვა ხალხი დადის: „საქმის ხალხი პორტფელებით, ქალი და კაცი, განურჩევლად სქესისა, სარწმუნოებისა და ეროვნებისა... სულ სხვანაირი, სულ უცხო ჯიშის“. ვინც უწინდელ ტფილისს იცნობდა, მას აოცებს ეს: „ჯურღმულებიდან, კატორღებიდან, ციხეებიდან, შორეულ ციმბირიდან, ქარხნებიდან, სოფლებიდან და ტყეებიდან მოვარდნილი წვივმაგარი ხალხი“ (შენგელაია 1927:1-43). ეს ის ხალხია, „სანავარდოში“ მიწას რომ მოწყვიტეს, სოფლები დააცლევინეს და მცირემინიანი, ღარიბი, მაგრამ მაღლიანი გლეხი უ-მინო, უ-მამულო, უ-მადლო მუშად აქციეს, რომელსაც დასაკარგი აღარაფერი დარჩა, იდენტობა მამულთან აღარ აქვს. ახალ დრო-სივრცულ რეალობაში ცხოვრების ტემპიც დაჩქარდა: „დადიან, დაჰქრიან, დატრინავენ. ყველა საქმეს აკეთებს... არ არის ხსენება... ძველი მწვანე კონკები რომ დაფორთხავდნენ ტფილისის ქუჩებში მაშინ, როცა ტფილისს ჯერ კიდევ ტკბილად ეძინა ურმულში“ (შენგელაია 1927:1-43). ამ ქალაქში ყველასთვისაა ადგილი ქართული არისტოკრატის გარდა, რომელიც კარტის გაქეჩილ ქალაქს დამსგავსებია. რუსთაველზე მოსეირნე საბჭოთა ქალიშვილები საუბრობენ ტროცკიზმზე, დემოგრაფიაზე, ატლანტიდაზე, ბალისტიკაზე, ლუგლას ფერბენკსზე და ჩარლი ჩაპლინზე. „ერთი მათგანი პარიზიდან ჩამოსულ ემიგრანტ მუშას მერი შერვაშიძის ამბავს ეკითხებოდა და ძლიერ სწუხდა, რომ ასეთი დიდებული და ულამაზესი ქალბატონი მთელ ქვეყანაზე, პაკენტან მოდელად მუშაობდა და რემინგტონზე მუშაობისაგან ინდიგოსფრად შეღებულ თითებით თმის სარჭს ისინჯავდა (...სარჭის დაკარგვა თაყვანისმცემლის დაკარგვას უდრიდა)“ (შენგელაია 1927:1-48,49)- ასეთი დაუფარავი ირონიით წერს ავტორი ახალი დროის ხალხზე გაუცხოებულ ქალაქში.

ქალაქის სახელი, მისი ქუჩების, უბნების, ბაზრების... სახელწოდებები ქალაქის ენაა, რომელიც მის ცხოვრებაზე, წარსულზე, კავშირებზე, მოქალაქეებზე მოგვითხრობს. „ტფილისი“ სათაურიდანვე იწვევს კულტურულ-მითოლოგიურ ასოციაციებს, რომლებიც შემდგომ ტექსტში იშლება. თბილისი „ტფილისის“ მთავარი გმირია, მთავარი პერსონაჟია,

გასულიერებული („ტფილისი სულივით ჩამიდგა პირში“), ტოპოლოგიური ლეგენდით დაარსების შესახებ, მითებით, დასიცხული ქუჩებითა და ხალხმრავალი პროსპექტებით, რომლებზეც უცხო ხალხი დააბიჯებს და ქალაქს საკუთარ თავთან აუცხოვებს. „საქართველოს დედაქალაქი- ტფილისი... თბილისი, თფილისი, ტფილისი, ტაბალისი... (შენგელაია 1927:1-41,43) („პეტერბურგი, სან-პეტერბურგი, პიტერი“- ა. ბელის „პეტერბურგში“- ამირან გომართელი ამ ტიპის დეტალებს არა გავლენად, არამედ ა. ბელის რომანზე მიმანიშნებელ საგანგებო ალუზიად, ანარეკლად, გამოსაცნობ ნიშნად მიიჩნევს. პეტერბურგის თემა მოდერნისტებში პოპულარული იყო (ტიციან ტაბიძე, გალაკტიონი, გრიგოლ რობაქიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, პაოლო იაშვილი...) და ეს ბუნებრივიცაა, რადგან რუსული სიმბოლიზმის მწვერვალად აღიარებული, ანდრეი ბელის „პეტერბურგი“ საზღვრებს იმთავითვე გასცდა.

„თბილისი, თფილისი, ტფილისი, ტაბალისი“- ქალაქის ისტორიაა და თან აქტუალური შემადგენელი ქალაქური ტექსტისა: იური ლოტმანი აღნიშნავს, რომ „ქალაქი მექანიზმია, რომელიც წარსულის მუდმივადშობის პროცესშია, ხოლო წარსულს, თავის მხრივ, აწმყოსთან სინქრონულად მისადაგების საშუალება აქვს“ (Лотман 1984:35). ქალაქური ტექსტი ისტორიული, კულტურული და ადამიანური მეხსიერების მცველია. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოა ფროიდის მცდელობა, ქალაქის ხატთან შედარებით გადმოსცეს ადამიანის სულიერი ცხოვრებისა და მეხსიერების სირთულეები: „რომი მხოლოდ საცხოვრებელი ადგილი კი არა, ფსიქიკით აღჭურვილი არსებაა, ისეთივე ხანგრძლივი და მდიდარი წარსულით, რომელშიც არაფერი, თუნდაც, ერთხელ აღმოცენებული, არ ქრება“ (Фрейд 1992:71). „ტფილისი“ ფეხდაფეხ მიჰყვება დედაქალაქის ისტორიას და მის ქალაქურ ტექსტს წარსულის გაცოცხლებით ქსოვს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს, არქეოლოგიურ გათხრებში მონაწილეობ და ფენა-ფენა, პლასტებად ჩადიხარ თბილისის ძირში, მის პირველარსში: „საქართველოს დედაქალაქი-ტფილისი. იყო: მცხეთა“ (შენგელაია 1927:1-41). მცხეთა თბილისამდელი საქართველოს სულს ინახავს. მცხეთა თბილისმა წაშალა, მისი კვალი რომანში შემდგომ აღარსად ჩანს. დემნა შენგელაიას უყვარს ძველი ფაქტების მოხმობა, წარსულის დოკუმენტური ციტირებით ტექსტს მხატვრულ ტილოსავით ხელოვნურად „აბერებს“, აძველებს. „ზედა“

ფენაში კი, სადაც მოქმედება ხდება (ანწყობი), უკვე ყველაფერი ერთადაა წარმოდგენილი: აღმოსავლური და ევროპული, შაჰ-აბასის მეჩეთი და აბოს საფლავი, გაცრეცილი, არისტოკრატიული საქართველო თავმომწონე ყარამანიდან კუდიან რიფსიმემდე, სუნები, ფერები... ყველაფერი ირევა, იჭრება ერთმანეთში, არც დრო და არც სივრცე არაა შეზღუდული, დრო-სივრცული ურთიერთშელწევადობა სიზმრის, ხილვის განცდას ქმნის, რეალობაც კონტურებს კარგავს და ამ ხილვის შემადგენელი ნაწილი ხდება.

ქალაქის მითი, ლეგენდა, მის იერსახეს კიდევ უფრო მეტ სიღრმესა და გამომსახველობას ანიჭებს. პარალელს კვლავ ა. ბელის რომანთან გავავლებთ: პეტერბურგის ქალაქურ ტექსტს ქალაქის დაარსების ისტორია სდევს თან, რომელმაც მითის წარმოქმნას შეუწყო ხელი. მსგავსი დატვირთვა აქვს „ტფილისის“ ქალაქურ ტექსტში ლეგენდას დედაქალაქის დაარსების შესახებ: „ვახტანგ აშენებდა ქალაქსა ტფილისსა და საფუძველი ოდენ დაედვა... (დაჩიმ) განასრულნა ზღუდენი ტფილისისანი და, ვითარ ებრძანა ვახტანგს, იგი შეიქმნა სახლად სამეფოდ“ (შენგელაია 1927:1-41). ჯუანშერ ისტორიკოსის ციტირებით (ჯუანშერი 2012:176-180), ავტორს მოდერნისტულ ტექსტში დოკუმენტურობის და სიძველის ელემენტი შემოაქვს, მათ შორის წმინდა სტილისტურადაც. ვახტანგს ავტორი „თეთრი მეფე ვახტანგ გორგასალი“-დ ((შენგელაია 1927:1-46) იხსენიებს, რაც იმის მანიშნებელია, რომ იგი თეთრი გიორგი-წმინდა გიორგის, რწმენის სიმბოლოს დატვირთვის მატარებელია.

დემნა შენგელაია ზუსტად მიჰყვება ისტორიულ წყაროებში თბილისის დედაქალაქად სახელდების ქრონიკას და ამ ტექსტების ციტირებით, რომანის პროლოგს ფოლიანტის ხარისხს ანიჭებს. ფეოდალიზაციის ეპოქაში დაწყებული სამეფო ქალაქების დაარსების პროცესი თბილისის განსაკუთრებულად დაწინაურებით სრულდება, კვლავ დოკუმენტური ტექსტი ლეონტი მროველისგან: „მცხეთაი ათხელდებოდა და ტფილისი ეშენებოდა, არმაზნი შემცირდებოდეს და კალაჯ განდიდდებოდა“ (შენგელაია:1927:1-48) და ციტატა მემათიანიდან: „ტფილისს კაცნი დასხდებოდეს“ (შენგელაია 1927:1,41), რომელიც სრულად ასე იკითხება: „ქალაქსა ტფილისს კაცნი დასხდებოდეს და მარიამ წმინდა ეკლესიაი აღაშენეს“ (მროველი 2008: 229). ისტორიკოსები (გიორგი ჩუბინაშვილი) ვარაუდობენ, რომ V-VI საუკუნეებში აგებული ანჩისხატის ტაძრის ძველი, დაკარგული

სახელწოდება უნდა იყოს სწორედ „მარიამ წმინდა“ (მელიქიშვილი... 1973:132). ციტატას ავტორი მოულოდნელად წყვეტს, თუმცა, რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ აღნიშნავს: ტფილისში „გუგუნებს სიონის ზარი, ანჩისხატი ეხმაურება“ (შენგელაია 1927:1-42)-თბილისის დაარსების დროინდელი ძეგლები, ისტორიკოსთა ვარაუდით, ნარიყალა, სიონი და ანჩისხატი. არქიტექტურა დემნა შენგელაიას ქალაქური ტექსტის მნიშვნელოვან ნაწილად ვერ იქცა (დოსტოევსკის პეტერბურგის ტექსტებისგან განსხვავებით), პერიოდულად ჩანს ანჩისხატი, ისმის ეკლესიის ზარების ხმაც (ესეც ქალაქური ტექსტის შემადგენელი კონცეპტია), ბაზარი, სადაც აქლემები აწონილან და დგას „ნეღლი ტყავების, ოსური ყველის, დამარილებული თევზის, თუთუნის, ჩონჩორიკის, აბანოებისა და ღუთმა ნესვების სუნი“ (შენგელაია 1927:1-42), აბანო, პროსპექტი („ახალი ხალხის“ სამკვიდრო) და სახლები, რომლებიც დარბიან, იგინებიან, აგრესიულ გარემოს ქმნიან. ინდივიდისა და ქალაქის ურთიერთობაც ამ ფონზე იშლება: ძველი- დასალუპად განწირული, აღმოსავლური ზღაპარივით ფერადოვანი, მაგრამ სისხლნაკლული და ახალი-აგრესიული, შიშისმომგვრელი, შფოთიანი და შემადრწუნებელი თბილისი.

პეტერბურგისა და ვენეციის ქალაქური ტექსტების შედარებისას, ლიტერატორები აღნიშნავენ, რომ პეტერბურგი აბსოლუტური, მამაკაცური ძალაუფლების გამოხატულება, ვენეცია კი ქალური იპოსტასის სივრცული განსხეულება და ქალური საწყისის მატარებელია (<http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/35793/1/evf-2014-04.pdf>). დემნა შენგელაიას თბილისიც ქალური საწყისის მატარებელი ქალაქია („სამი რამ მიყვარს მე: დედა, ტფილისი და მანანა. ტფილისი მიყვარს მე დედასავით და ამიტომ მიხარია რომ მას ჰქვია: დედაქალაქი“ (შენგელაია 1927:1-36,37)), მთლიანად, საქართველოც ქალური იპოსტასის სივრცეა: „ტფილისი დედაქალაქია საქართველოსი. და თუ თქვენ საქართველოს რუკას დააკვირდებით, იგი ჰგავს (აღბათ, წმიდა შუშანიკის) ძუძუს თავს“ (შენგელაია 1927:1-41). შუშანიკის ფიგურა, დრო-სივრცულად თუ კონტექსტუალურად, თბილისის დაარსებასა და ვახტანგ გორგასალს უკავშირდება. შუშანიკის, გორგასლისა და თბილისის, როგორც დედა-ქალაქის, სიმბოლიკა ერთმანეთში იჭრება და იკვრება „სანავარდოში“ დაწყებული („სანავარდო“ „შუშანიკის წამების“ ციტირებით იწყება) წრე. საქართველო რუკაზე წმიდა შუშანიკის ძუძუს თავს (ასოციაციის დონეზე, აქ ქეთევან

დედოფლის წამების სცენაც შემოდის) ჰგავს, შუშანიკი აწამეს და უნდა ეწამოს საქართველოც. ალბათ, ესაა „უბედურად დაწყებული ამბავის“ ლოგიკური დასასრული. დუდე აქიმიძე ერთნაირად ეძიებს და განიცდის სამშობლოსაც და ქალსაც, მისი აღქმა ეროტიკულია, ქალური სიმბოლოებით, ქალური სემანტიკით ხედავს ქვეყანასაც და დედაქალაქსაც.

იაროსლავ შიმოვი ნარკვევებში „პრალა: „მიღმა“ დედაქალაქების მოკრძალებული ხიბლი“ ასე აღწერს ქალაქის სულს და მის ფუნქციას: „პრალა თავისი სულით საკმაოდ პროვინციული ქალაქია, ამავდროულად, ისტორიული და კულტურული თვალსაზრისით, ძალიან ლოგიკური და ბუნებრივი. ბედისწერამ დაინდო იგი დიადი ქალაქების ხვედრისგან... რადგან მუდმივი ორთაბრძოლების, დაპირისპირებებისა და შეხლა-შემოხლის ბედი სადღაც სხვაგან- რომსა და ვენაში, მიუნჰენსა და პოტსდამში, ვაშინგტონსა და მოსკოვში წყდებოდა... არავის გამოუყენებია ტიტანური ძალისხმევა იმისთვის, რომ პრალის იერსახე საკუთარი გემოვნებით და მოთხოვნილებებით შეუცნობლამდე შეეცვალა... ამიტომ გამოიყურება იგი... თუ მომხიბვლავად არა, ყოველ შემთხვევაში, იმპერიული მონსტრებისგან განსხვავებით, მყუდროდ მანც. თუკი პრალას... აქვს ისტორიული მისია, იგი ისტორიული მისიებისადმი ღრმა ირონიაში გამოიხატება... პრალა, რომელიც დიდი ხანია, ქალაქი-ძველია, მანც ცოცხალი და მხიარული დარჩა, განსხვავებით შესანიშნავი და ნაღვლიანი ბუდაპეშტისგან, აგრერივად რომაა გამსჭვალული შეუმდგარი დიდების საუკუნეობრივი უნგრული სევდით“ (ШИМОВ 2006:566). ამ ვრცელ ფრაგმენტში კარგად ჩანს, რა გავლენას ახდენს ქალაქის იერსახესა და, შესაბამისად, ქალაქურ ტექსტზე ქვეყნის ისტორია, მისი პოლიტიკური მენტალობა, მისია და ფუნქცია. თბილისი სწორედაც რომ, ბევრჯერ შეცვალეს საკუთარი ნებით, რადგან არქიტექტურა დამპყრობლისთვის მუდამ ძალაუფლების დემონსტრირების საშუალება იყო. დემნა შენგელაიას თბილისიც სახეცვლილია, ძველი თბილისის სიმყუდროვეს მოდერნისტული ქალაქის გაუცხოებული ტოპოსი- პროსპექტები, ავტომანქანები, კინოთეატრები, ჰესები, განათებები, მავთულები, ქალაქში მოხეტიალე დინოზავრები და, რაც მთავარია, ახალი ხალხი არღვევს და ანგრევს, სიციხის მიუხედავად, აქ მანც სიცივე სუფევს, ღღის მოჩვენებით სიმშვიდეს კი ღამის კომპარი ანაცვლებს.

„ტფილისის“ ქალაქურ ტექსტში კარგად ჩანს დედაქალაქის კონტრასტული ბუნება. იგი არაა ახალი, კაპიტალიზმის ეპოქაში აღმოცენებული ქალაქი, არასდროს ყოფილა იმპერიის დედაქალაქი. მაშინაც კი, როცა საქართველო საკუთარ პოლიტიკურ ამბიციებს მაქსიმალურად იკმაყოფილებდა, დედაქალაქი არაბებს ჰქონდათ დაპყრობილი და მისი დახსნა დავით აღმაშენებელმა მხოლოდ მეფობის ბოლო წლებში მოახერხა. თუმცა, თბილისს მუდმივად ჰქონდა კავკასიის ლიდერი- დედაქალაქის ამბიცია, იყო აღმოსავლეთისა და დასავლეთის გეოგრაფიულ და კულტურულ კვეთაზე განთავსებული ქალაქი, რომელიც ორივე ცივილიზაციის ნიშნებს თანაბრად ატარებდა და, რაც მთავარია, იფერებდა კიდევაც. კულტურათა დიალოგის ეს კონცეპტი კარგად იკითხება დემნა შენგელაიასთან, მათ შორის, დუდესა და გეოს ურთიერთობებშიც.

თბილისი მუდამ მულტიეთნიკური და მულტიკონფესიური ქალაქი იყო, აბრეშუმის გზა კი მას ცივილიზაციათა და კულტურათა დიალოგის სივრცედ ამკვიდრებდა. პოლიმოზაიკური იყო თბილისის სუბკულტურაც, მას ყველა ეთნოსი და ჯგუფი ერთად ქმნიდა, თუმცა, თბილისური სუბკულტურა სრულიად განსხვავდება იმისგან, რასაც ეს ერები თუ ჯგუფები საკუთარ ისტორიულ გარემოში ქმნიდნენ. ამის მიზეზი კი ბუნებაა თავად თბილისისა, რომელსაც ლელა იაკობიშვილი რეგიონში ერთადერთ გლობალისტურ ქალაქად მიიჩნევს: „თბილისის პოლიეთნიკურობა და პოლირელიგიურობა, მცირე სუბკულტურათა თანაცხოვრების წესი სხვა ტიპის ტრადიციას ქმნიდა კონსერვირებული რურარული კულტურის სხეულში. საქართველოს ყველა რეგიონისათვის თუ პროვინციისთვის თბილისი ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე გლობალურ პროცესებთან ზიარებისა და ადაპტირების საფუძველს ქმნიდა“ (იაკობიშვილი 2014:110-111).

პარალელურად, არსებობდა დედაქალაქის მიმართ გაუცხოების, მიუღებლობის ნეგატიური კონტექსტი, არსებობს დღესაც და ეს „ტფილისშიც“ იგრძნობა: „თბილისს გარკვეული ეროვნული სახე არ ჰქონდა... ქალაქის ცენტრალურ უბნებში ქართველობა უფრო დროებით შემოხიზნულსა ჰგავდა, ვიდრე თბილისის მკვიდრ მოსახლეობას“ (ქიქოძე 1985:543). თბილისისადმი საყვედური ილია ჭვაცავაძესთანაც ჩანს: „ხომ ჩვენი ქალაქია, მაგრამ იქ გული არ მიდგება, თითქოს, ჩვენები აბარგებულან, გახიზნულან და სხვები დასახლებულანო“ (ხარბედია 2002:162). მალხაზ ხარბედია მიიჩნევს, რომ

„მწერლებიდან დანწყებული და უბრალოდ რეფლექსიისკენ მიდრეკილი ქალაქელებითა თუ პროვინციელებით დამთავრებული, ყველა თბილისის უარყოფით სურათზე ამახვილებდა ყურადღებას და ღროთა განმავლობაში განსაკუთრებული სემანტიკა ქალაქის სწორედ, ამ ნეგატიურმა ბუნებამ, მისმა ამორთულობამ და უსახურობამ (თუ პირიქით, მრავალსახიერებამ და სიჭრელემ) შეიძინა... ამიტომ თბილისის ქებას- ერთი ძველი თბილისელის ყაიდაზე რომ ვთქვათ- „მდაბიო ხალხის ტვინის მეჭლისზედ“ თუ გაიგონებდით“ (ხარბელია 2002:102). ამგვარი დამოკიდებულების ნიშნები უკვე ილიასთან ვხვდება („სარჩობელაზედ“), სადაც „ქალაქი პეტრესთვის უცხო, არათავისი სივრცეა, რომელიც... არ უყვარს და არ ენდობა... ამ სივრცეში ყველაფერი თითქოს თავდაყირა დგება“ (კვაჭანტირაძე 2013:121).

ასეა თუ ისე, თბილისი არასდროს ყოფილა უფუნქციო ქალაქი, მისი ხედვა მუდამ მრავალნახნაგოვანი იყო, მისი შემწყნარებლობა ამგვარი მრავალფეროვანი ხედვისა და აზროვნების შედეგი და არა- იძულების (მიუხედავად იმისა, რომ ისტორიულად, ქალაქს არაერთი დამპყრობლის გავლენა განუცდია). თბილისის ქალაქურმა კულტურამ ისინი კი არ გადააჯიშა, არამედ კულტურულად „მოინელა“, საკუთარ სააზროვნო და საარსებო სივრცეში მოაქცია და ამით საკუთარ მრავალფეროვნებას ახალი ფერები შემატა. სწორედ, ამით იყო იგი პროგრესულიც, გამომწვევიც, სასურველიც, მუდამ თანამედროვეც და არაპროვინციულიც. სწორედ, ეს აქცევდა მას არა მხოლოდ საქართველოს დედაქალაქად, არამედ ქალაქად, რომელიც არც დიდი ქალაქების კატეგორიას განეკუთვნება, არც მსოფლიო დედაქალაქებისას, მაგრამ მაინც საკუთარი ადგილი და როლი აქვს თანამედროვე სამყაროში და სწორედ ამაშია მისი უნიკალურობაც. მენტალურ-კულტურული დაპირისპირების მიუხედავად, თბილისი დღემდე რჩება ქალაქად, სადაც აღმოსავლეთი და დასავლეთი, ევროპა და აზია რიგდება.

დემნა შენგელაიას თბილისი კი სხვა პროფილით იმზირება: ეს ის ქალაქია, რომელიც „ლაყბობაში ჩაატარეს“. თუმცა, ახალ ქალაქში სივრცე ფრაგმენტული, დანაწევრებული და შერყვნილია, ისევ სუფევს „მყუდროება, სიყვარული, მონყენილობა და მონყენილობაში ამართული მილიციონერის წითელი ტარი“ (შენგელაია 1927:1-49). თუკი სანავარდოსა და საბარამანდიოს მოჩვენებითი სიმშვიდე ავისმომასწავებლად რეკს,

ამ შემთხვევაში, სიმშვიდეს მილიციონერის გამაფრთხილებლად ამართული წითელი ტარიც უზრუნველყოფს. ეს მყუდროება ყალბია, მოჩვენებითია და შინაგან ამბოხს მალავს. აქ სიყვარულიც ყალბი და ნაძალადევაია: „მიყრუებულ ქუჩებში ჩაღვრილ კამფეტით მოტკბილულ სანტიმენტალურ ბინდებში სეირნობდნენ შეყვარებულნი გალურსულნი“ (შენგელაია 1927:1-49); კამფეტის სიტკბოს წებოვანება ჭაობივით გითრევს მოჩვენებით სიმყუდროვეში, მით უფრო, მილიციონერის წითელი ტარიც გაფრთხილებასავითაა ამართული.

ახალი თბილისი ბაბილონია, სადაც ყველაფერი აღრეულია: ძველი და ახალი, წმინდა და მრუში, ქართული და არაქართული, კეთილი და ბოროტი, ქრისტე და უქრისტეობა. ამ ბაბილონს დღისით ავის მომასწავებელ, ყალბ სიმშვიდეში სძინავს, რომ ღამით გამოღვიძებული, აბორგდეს სიცხიანივით. ასეთია ქალაქის სული და მისი ახალი მითი.

4.2.4. დღის და ღამის, სოლარული და ლუნარული ტფილისი

ლიტერატურათმცოდნეები მოდერნიზმის პრობლემას მეგაპოლისის ფენომენთან მჭიდრო კავშირში განიხილავენ. „დიდი ქალაქის რომანმა“, როგორც უანრმა, დღემდე ვერ ამოწურა საკუთარი თავი. „ტფილისში“ უკვე იკვეთება ურბანული კონცეპტები, რაც ქალაქურ ტექსტს უფრო თანამედროვეს ხდის, თანამედროვე მკითხველს კი-მგრძნობიარეს მის მიმართ. „ლირიკის სეზონი გათავდა. დადგა დრო მანქანების ეპოსის... ლექსი გამოთაყვანდა სონეტებში და პროზა- მინიატურებში... ხელოვნება დაუახლოვდა ფიზიოლოგიას“ (შენგელაია 1924-25:94-95). ფუტურისტული ესთეტიზმით გამსჭვალული სტრიქონები ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის ეპოქის სულისკვეთებაზე, როცა რომანტიკულ-სენტიმენტალური დისკურსი მარინეტის ტექნიკურ-მანქანურმა აზროვნებამ ჩაანაცვლა, შეიცვალა სილამაზის აღქმის პარამეტრები, ახალი ეპოქა რევოლუციური ამბოხით იმკვიდრებდა ადგილს მზის ქვეშ. „ფუტურისტების მანიფესტში“ ნათლად იკითხება ტექნიკური რევოლუციისა და ურბანიზმის პირველი ნიშნები. ადამიანის გაუცხოება სამყაროსთან, მდგომარეობა, რომელშიც ადამიანის ქმედება მისსავე წინააღმდეგაა მიმართული, ხელოვნებაში კომმარული, აპოკალიფსურ-კატასტროფული მოტივების გაჩენის საფუძველი გახდა. საქართველოში მოდერნისტული და სოციალურ-პოლიტიკური

რევოლუციის დამთხვევამ ვითარება კიდევ უფრო გაამძაფრა. დემნა შენგელაია სწორედ ამ პერიოდის სოციალურ-კულტურულ სურათს ასახავს. ახალი ეპოქის საკომუნიკაციო ენა კინოა- მასკულტურის ფენომენი: „ტფილისი ჰყვავის თეატრებით, კინოებით, ცირკით, პროსპექტებით... კინოებში კვიან პლაკატები, ეშხით მიბნედილი როიალი დასტირის ესმა ფულავას (ნატო ვაჩნაძე) ბედს... ჩარლი ჩეპლინი, სასაცილო კაცი კატელოკით... დაფორთხავს ეკრანზე ულაზათოდ“ (შენგელაია 1927:1-43). მწერალმა- შემოქმედმა და სიტყვის დიდოსტატმა, პირვანდელი ფუნქცია დაკარგა.

დემნა შენგელაიას დღის თბილისი მზის ქალაქია, თბილისის დღე უცილობლად უკავშირდება პაპანაქება სიციხეს. თუმცა, არც თაკარა მზეა ჯანსაღი, რადგან შხამიანი ენერჯის მატარებელია: „სიციხე ირეოდა ჩახუთულ ეზოებში და იგი: სანვიმარ მილებში მომწყვდეული, ვერ ეტეოდა და გაჟიჟინებული და ბრაზიანი ზუზუნებდა სკასავით, მერე გახელებული დააცხრებოდა ძაღლებს, კატებს და არწყევდა ტვინში ლოშქრსა და ცოფიან ლორწოს“ (შენგელაია 1927:1-47). ყოვლის წამლეკავ პაპანაქებაში მხოლოდ დუდეს ოთახს ადგება მზე იშვიათად, იგი უმზეობაში, ნესტში ცხოვრობს. დემნა შენგელაიას რომანებში მზე უპირველესად, ნაყოფიერების სიმბოლოდ და ბიძგის მიმცემად გვევლინება. ასეა „ტფილისშიც“, სადაც „ხილთა ქების“ ეპიზოდი გაჟღერებულია სოლარული ენერჯით, ეროტიზმით, მზის აქტივობას უკავშირდება გეოს ეროტიკული ვნებებით სავსე სიმბრებიც. დუდეს ოთახის უმზეობა კი მისი სულიერი უნაყოფობის ნიშანია.

არქაულ ხეთურ მითოსში ოკეანე ცასა და მიწას წაეჩხუბება და მათ დასასჯელად თავის უკიდევანო სიღრმეებში წაიყვანს მზის ღმერთს, რომელსაც შემდგომ ნაყოფიერების ღმერთი დაიხსნის (Энциклопедия: 1980в:461). მზე, ნათელისა და ბნელის უფალი, ქართულ მითოსშიც პოპულარული ასტრალური სიმბოლოა. ციურ მნათობთა პერსონიფიცირება ქართული მითებისთვისაც დამახასიათებელია: მთვარე- მამაკაცია, მზე კი ქალი (ხუციშვილი 2010:397). დემნა შენგელაიას რომანშიც მზე ქალია: „მზე ჩამოემხო ქუჩებში და აბორგდა მთვრალი დედაკაცივით“ (შენგელაია 1927:2-111), პერსონიფიცირებულია („უზარმაზარი მზე უზარმაზარი ცხელი უკანალით ჩაჯდა პროსპექტებში და დადგა თაკარა სიციხეები“ (შენგელაია 1927:1-58)). გარდა ნაყოფიერებისა, მზეს, სიციხეს დემნა შენგელაიას რომანებში სხვა დატვირთვაც აქვს: სიციხის დროს ყველაფერი გამლღვალა, ლივლივებს,

ფორმას, კონტურებს კარგავს. ასეთია მოდერნისტული სივრცე: „ტფილისი“ ეპოქათა გზაგასაყარზე შეიქმნა, როცა სამყარომ თითქოს, არტახები აიხსნა, მოსწყდა საყრდენ წერტილს, აცურდა... აქ მყარი ღირებულებები აღარ არსებობს, სივრცე დაძრულია, დაცურებულია, დედამინა საყრდენს კარგავს, სიმყარე აღარაფერს აქვს (ეს სახეები გვხვდება ნიკო სამადაშვილთანაც), მყარი შეხედულებები მეცნიერებაშიც (ბუნებისმეტყველებაში) გაფერმკრთალდა, ადამიანს ფეხქვეშ მინა დაეძრა, ყველაფერი ირყევა, ყველაფერი მირაჟულია, არსებობს იმდენად, რამდენადაც ვხედავთ (სუბიექტური იდეალიზმი). თბილისი სიცხის ქალაქია, ხილვებითა და ჰალუცინაციებით აბოლებული. არაფერია ნამდვილი, ჭეშმარიტი, ყველაფერი ეჭვქვეშ დგება, დანყებული ღმერთით და სამყაროს წარმოშობის, ადამიანის გაჩენის თეორიებით, რელიგიური დოგმებით დასრულებული. ასეთი იყო ფუტურისტის, ექსპრესიონისტის (ექსპრესიონისტული ხედვა ნათლად იგრძნობა დ. შენგელაიას რომანებში) თვალთ დანახული ირეალური ქალაქი.

რომანში დღისა და ღამის ფუნქცია შეცვლილია: დღე ქალაქს სძინავს, მისი ჭეშმარიტი სახე არ ჩანს, ღამით კი იღვიძებს და ნამდვილ, მორალური არტახებისგან თავისუფალ სახეს აჩვენებს. ღამის თბილისი დღის თბილისისგან მკვეთრად განსხვავებულია, მასში მეტია მისტიკაც, კომმარიც და ხილვაც. ღამე ბოროტი და დაუნდობელია, შიშვლდება ყველა უარყოფითი ემოცია, „ქუჩაში დადის საეჭვო ხალხი“ (შენგელაია 1927:1,47-53). ღამის თბილისი ფანტომების ქალაქია, კომმარული და აბსურდული ხილვების საუფლო: „ვხედავ: მოცურავენ სალამანდრას ზურგზე შეფორთხებული მორიელი, ლიპი ტრიტონი და აგური... სალამანდრა იწვის თეთრად, წყალი შიშინობს მისი ცხელი მუცლის ქვეშ... სალამანდრას ფოსტორული სინათლე წმინდანის ნიშნით ადგას მორიელს და მთლად განათებული ღრიანკალი ჰკბენს სალამანდრას“ (შენგელაია 1927:1-65-66). მთავრიანი ღამე რომანში მზიან დღეს უპირისპირდება. ვ. ივანოვი მიიჩნევს, რომ მზესთან მითოლოგიურ დაპირისპირებაში მთვარე უმეტესად, უარყოფითი როლის მატარებელია, რაც მაგ., ეგვიპტურ მითებში, მთვარის ღვთაების მცირე როლით აიხსნება (Энциклопедия: 1980г:79-80). ივ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს: „ხალხი წინასწარმეტყველებას, ბოდვას, ქადაგად დაცემას მთვარეს მიაწერს ხოლმე... მეგრელები ისეთ ავადმყოფობას, როცა ყმანვილს სიცხეს მისცემს და ბოდვას

დაანწყებინებს ხოლმე, „თუთაშის“ უძახიან; ხოლო თუთაში მეგრულად ნიშნავს „მოვარის“ ავადმყოფობას“ (ჯავახიშვილი 1979:96). ბონდო ჭილაძეც, გურამ ბარამანდიაცა და დედე აქიმიძეც მოვარის ენერგეტიკის მატარებლები არიან, სწორედ მზიურობის დეფიციტი ხდის მათ მოვარეულებს, უნაყოფოებს, უენერგიოებს, ქმედების უნარის უქონელთ.

4. 2. 5. „ტფილისის“ ურბანული ელემენტები

ქალაქური ტექსტის ერთ-ერთი კონცეპტია ქალაქური ტოპოსები, რომლებიც საკუთარ თავში მოიცავენ ქალაქურ თემას, მოტივს, ქალაქური პეიზაჟის ელემენტებს. გამომდინარე აქედან, ქალაქური ტექსტი არის სახე-კონცეპტების, მოტივების, სიუჟეტების კომპლექსი, რომელიც ქალაქური ყოფის ავტორისეულ მოდელს ასხამს ხორცს. თავის მხრივ, ტოპოსები წარმოქმნიან მთელ რიგ მნიშვნელობებს, როგორიცაა: **ბუნებრივი** (მზის, ზღვის, მდინარის, მთის, ტყის პეიზაჟები); **ბუნებრივ-კულტურული** (ბაღები, პარკები, სკვერები); **კულტურული** (საჯარო ცხოვრების ტოპოსები- ქუჩები, სახლები, თეატრები, პროსპექტები, ტაძრები, ბაზრები, სასაფლაოები) და **სენსორული** (ქალაქის სუნები და ხმები) მნიშვნელობები (<http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/35793/1/evf-2014-04.pdf>).

სიმბოლისტები ქალაქს უარყოფით კონტექსტში განიხილავდნენ და მიიჩნევდნენ, რომ ურბანულ გარემოში სულიერება საბოლოოდ ქრება. მათთვის ქალაქი ქალტური, ავზნიანი, ცინიკური და დისჰარმონიული ტოპოსია, რომელშიც ადამიანის ინდივიდუალობა ნიველირებულია. ქალაქი ჯოჯოხეთია, „დემონურია“ და ის ლირიკულ გმირს აშინებს. საფრთხის ამგვარი შეგრძნება მუდმივად იგრძნობა დემნა შენგელაიას მოდერნისტულ რომანში: „**გარეთ საფრთხეა და საშიშროება**“, ამბობს ბონდო ჭილაძე; ღამის თბილისში საბედისწეროდ ისმის: „**სხვა მხრივ იყო სიმშვიდე**“. თუკი ჩავთვლით, რომ ქალაქი გარე სივრცეში ადამიანის შემეცნების პროექციაა, მაშინ დღე შემზადებაა ღამის თბილისისთვის, სადაც არაცნობიერი ილვიძებს და საკუთარი ნების მატერიალიზებას ახდენს. ქალაქის ამგვარი დეესთეტიზაცია ინვევს გაუცხოების იმ განცდას, დედეს ყველაზე უსაფრთხო, „შინ“ გარემოს- სახლის მიმართაც რომ უჩნდება. მისი გაუცხოება ექსპრესიონისტულია, მისი დამოკიდებულება ქუჩასთან, სახლთან, ოთახთან საფრთხის აშკარა გამოხატულებაა.

ა. ქუჩა

ქუჩა ქალაქური ტექსტის, ქალაქის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტი, რომელშიც შესაძლოა, აისახოს მისთვის დამახასიათებელი ყველა თვისება, მიკროკოსმოსია, რომელშიც მოქცეულია ქალაქის წარსული, ირეკლება აწმყო და ჩანს მომავალი. თბილისის ვიწრო ქუჩები და პროსპექტი ოპოზიციურ წყვილად ჩანს: ვიწრო ქუჩები დუდეს, გეოს, მანანას, რიფსიმეს სივრცეა, პროსპექტი- ახალი, წვივმაგარი ხალხის; „სასრული სივრცე ვიწრო ქუჩებით სუბიექტს დროისა და სივრცის დაუბრკოლებელი დაძლევის შესახებ ატყობინებს“ (ჭიშიაშვილი 2011:178), ურბანული გარემოს ერთ-ერთი ნიშანი კი სივრცის დასაზღვრის სურვილია, რომლითაც ადამიანს საკუთარი შიშის დაძლევის ილუზია უჩნდება. ღამ-ღამობით თბილისის ქუჩებში ძველი თბილისის, ან უკვე, ძეგლებად ქცეული მკვიდრნი დააბიჯებენ. შთამბეჭდავია სცენა, როცა მეფისნაცვალ ვორონცოვისა და პუშკინის ძეგლები ხვდებიან ერთმანეთს, შემდგომ კი, „მთელი ღამე დგაფუნობენ, ეს უზარმაზარი ბრინჯაოს ძეგლები აბანოში აპოკალიფსურ ვაყებივით და გულგახეთქილ მექისეებს არა აქვთ მთელი ღამე ძილი და მოსვენება“ (შენგელაია 1927:1-46). ძეგლების სიარული ეპოქის აღრევის ნიშანი და „პეტერბურგის“ თუჯის მხედრის-პეტრეს ძეგლის ალუზიაა.

ბ. სახლი

სახლი, რომელშიც დუდე ცხოვრობს, ბოროტების წიაღია, საიდანაც ღამ-ღამობით „ქერდები, პროსტიტუტები, რეციდივისტები, ვოლგის... გუბერნიებიდან გადმოხვენილი უპატრონო ბავშვები და კაცისმკვლელები ბაცილებივით გამოხობდებიან ბნელ ჯურღმულებიდან და თვალაცეცებულნი მიიპარებიან შესახვევებში და ქუჩაბანდებში. მთელი ღამე მუშაობენ, იღწვიან, მოქმედობენ და მერე, როცა ცა მტრედისფრად ინათებს, სისხლში დასვრილ ბებუთებს ქარქაშში ჩააგებენ და მოქანცულნი, სახე ნაგვემნი ბრუნდებიან ისევ სოროში“ (შენგელაია 1927:2-90). დილით, როცა ღამის ამბებით შეშფოთებული ქალაქი წრიალებს, ყველაფერი თავიდან იწყება: „პატიოსანი და წარჩინებული მრავალსართულიანი სახლები ალაყაფებს უზარმაზარ ხახებივით დააბჩენენ, გამოძინებულ მდგმურებს ნესტიან ყრონტიდან ქუჩაში გადმოყრიან და აყეფდებიან მეფხოვეებით, მილიციონერებით და ნახევრად ჩაუცმელ, თმაგანწილ ჭორიკანა დედაკაცებით“ (შენგელაია 1927:2-90). სახლი სისტემაა, რომელმაც ჩაყლაპა ადამიანი-

ინდივიდი. სახლის დერეფანში დევს აგური („ეს აგური არის იდეა ამ სახლის“ (შენგელაია 1927:3-64)), მიმართება აგურისადმი არის ინტენცია სახლისადმი- აგური სახლის ნაწილია, სახლი- ქალაქის; ამდენად, დუდეს თავს გაუცხოვებული სივრცე- ქალაქი უხმობს, სასიცოცხლო ენერჯიას ართმევს.

სახლი ღამის კოშმარის მთავარი შემოქმედია, რომელსაც შეუძლია „იღრინოს ალაყაფებით, იხროტინოს ბრონხიტიანივით გაციებულ ბუხრებით, გადამოვრალ ლოთივით წაიქცეს სადმე შუა პროსპექტზე... აითრიოს წელკავიანი კვნესით გახრული კედლები, რომ მერე სახურავგადახდილმა იაროს უქუდოთ პროსტიტუტებთან ერთად“ (შენგელაია 1927:2-91), მას ზუსტად ის ქცევა აქვს, რაც საიდანაც გადმოხვეწილ თუ გადმოხვეტილ ახალ ხალხს, უცხო სხეულივით რომ დააჩნდა თბილისს. ამიტომაცაა სახლი ავი, „იქნევს გარბილებსა და ბუხრის თავებს მოღერებულ მკლავებივით და ავინებს ძირსა და მოსავალს“ (შენგელაია 1927:3-64) ფაქტობრივად, ესაა **სახლი- კლოაკა**, სადაც მთელი ქალაქის სიბინძურე იყრის თავს, ის, რაც თბილისისთვის არაორგანულია, რაც თავს მოახვიეს. სახლი ქაოსური სივრცეა, სადაც ათასი ჯურის ნარჩენი ხალხი იყრის თავს („სად გაჰქრა, ნეტავ... ქართველი წარმტაცი კნენები... და თავადი პოეტები!“ (შენგელაია 1927:1-46)) და „დაებოტებიან ქალაქში ბოროტ სულებივით“ (შენგელაია 1927:2-91); ეს თბილისის ახალი რეალობაა, სადაც მკვიდრი მოსახლეობა სოციალურმა ნარჩენებმა ჩაანაცვლა. ესაა ბოროტების ქალაქი, რომლის ტოპოსი სავსეა აბსტრაქტული სახე-სიმბოლოებით, ქალაქი, რომლისთვისაც წარსულის ფერადი სურათები გაქვავებული ისტორიულ-არქეოლოგიური ნამარხია, მკვდარია, არ სუნთქავს, ის ან ბოდვით ხილვებში ბინადრობს, ან ქალაქის ტექსტში დეკორაციის ფუნქციასღა ასრულებს მხოლოდ. ქალაქური რეალიები: პროსპექტები, დასიცხული ქუჩები, სახლები, ტაძრები ექსპრესიონისტულ დეტალებშია მოცემული და თანამედროვე ადამიანის მძიმე სულიერ მდგომარეობას ასახავს, რომელიც საკუთარ ქალაქში (სახლში) ზედმეტია, დაბნეული და თავგზააბნეული ეძებს თავშესაფარს, რომელსაც ვერაფრით პოულობს („მორბის ჩემკენ სახლი... დედის გინებით, კედლების ქნევით... ილღიაში ჩემი ექვსკუთხედი ოთახი ამოუღვია, ფანჯარაზე ყვავი რიფსიმე გადმომდგარა... მას უნდა დამიჭიროს, ჩამამწყვდილოს ისევ ჩემს ბნელ ექვსკუთხედ

კოლოფივით ოთახში“ (შენგელაია 1927:3-64)). სახლი ახალი თბილისის მოდელია, გაუცხოებული და მტრული სივრცე.

გ. ოთახი

„ვხედავ ამ ვეება ქალაქს... სულით ობლობით გაჟღერებულს... ყველაფერი ეს ხომ სიზმარია... და მოჩვენება, და ყველა მივისწრაფოდით სახლისაკენ, სამშობლოსაკენ, თავშესაფრისაკენ“- წერდა XX საუკუნის დამდეგს ჭოლა ლომთათიძე (ლომთათიძე 1972:123). სახლის, სამშობლოსა და თავშესაფრის ამგვარი გაიგივება მოდერნიზმში უკვე ქრება- ჯერ უცხოვდება სამშობლო, მერე სახლი, ბოლოს საკუთარი ოთახიც: „ჩემი ოთახის სიგრძე ათი ნაბიჯია, განით რვანახევარი. დავდივარ... ამ ოთახმოცდახუთ კვადრატულ ოთახში“ (შენგელაია 1927:1-51). საკუთარი ოთახი დუდეს არ აქვს, ნაქირავეებში ცხოვრობს და ესეც უ-შინ-ობის კიდევ ერთი ნიშანია: დუდეს ლიტერატურულ წინაპრებს- ბონდოს და გურამს მოზრდილი, თავადური ოდები ედგათ, უზარმაზარ მამულებს ფლობდნენ. დუდეს ეს ვინრო, სხვისი სივრცე აწვალვებს, მისი ყველა კომპარული ჰალუცინაცია კი ოთახს უკავშირდება: ოთახში შემოდის მტკვარი და აკვარიუმად აქცევს მას, ოთახში მორიელი გაკრულია ჯვარცმაზე, ოთახში ეჭრება ყვავი რიფსიმე და ართმევს სიცოცხლის დღეებს და აქვე ხდება მისი „განკურნებაც“. ოთახი იმ მინისქვეშეთის კვაზი-მოდელია, სადაც ბონდოს მითოსური პრასახე, თამუზი შთავიდა და ველარ დაბრუნდა. დუდე აქიმიძე (აქიმი-ექიმი) კი ბრუნდება, თანაც „გამოჯანმრთელებული“: დუდე დადუმდა. მისი კონფორმიზმი დროებითია, ის ჯერ კიდევ ფიქრობს, პირში წყალი აქვს ჩაგუბებული თევზივით (ოთახი მტკვარმა აკვარიუმად უქცია). დუდეს ოთახი ექვსკუთხედიან, ჰექსაგონიან, მითოლოგიასა და რელიგიაში, ოკულტიზმში ფართოდ გამოყენებული ფიგურა. მითოლოგიაში ჰექსაგონი სიუხვის, სილამაზის, ჰარმონიის, თავისუფლების, სიამოვნების, მშვიდობის, სიმეტრიის სიმბოლოა, ყოველივე იმის, რაც დუდეს არ აქვს.

დ. მთაწმინდა- Genius loci

პეტერბურგის ქალაქურ ტექსტში პეტრე პირველი აღმშენებლობის სიმბოლოა, ფალკონეს სპილენძის მხედარში გაცოცხლებული მისი სული ქალაქის ტექსტში ცხოვრებას

განაგრძობს და ყველაფერი, რაც ქალაქში ხდება, აღმშენებლის მდუმარე ძეგლში აისახება. პეტრეს სპილენძის ძეგლი დემნა შენგელაიასთან თუჯად ტრანსფორმირდა („სანავარდო“), დამძიმდა (გომართელი 1997:134). გორგასალის სახე ვერ ითავსებს ფუნქციას, პეტრე პირველის ძეგლს, „ამ მკვეთრად მოხაზულ, ძლიერფორმებიან, სპილენძადქცეულ ცეცხლს“ რომ აკისრია, რომელიც პეტერბურგის ადგილის ღვთაება და მფარველია (<http://e-libra.ru/read/178951-dusha-peterburga.html>). „ტფილისის“ ადგილის ღვთაება მთაწმინდაა, ადგილი, სადაც რომანის უმთავრესი, საბედისწერო მოვლენები ვითარდება.

მთაწმინდა თბილისის ქალაქური ტექსტის მნიშვნელოვანი ლანდშაფტური ელემენტია. ნებისმიერი ეთნოსის კულტურაში მთა ზეცისა და ქვესკნელის კავშირს განასახიერებს და სიმინდის, სულიერი ამაღლების, ტრანსცენდენტურობის სიმბოლოა. „ტფილისში“ მთა ხშირად ფიგურირებს და ქალაქური ტექსტის ლანდშაფტურ-კულტურულ კონცეპტს ქმნის: „ტფილისის ირგვლივ წვანან ზურგადატყავებული, აცოხნილი აქლემები: მთაწმინდა, შავნაბადა, თელეთი, თაბორი, კოჯორი, მახათა, ლოტკის გორა“ (შენგელაია 1927:1-44). მთაწმინდა თავისი სიმბოლური მნიშვნელობით თბილისის სიონია, მის მღვიმეში ლოცულობდა წმინდა დავით გარეჯელი და მთის კალთაზე გადმომდგარი ლოცავდა თბილისს. ამიტომაც თვლიდნენ, რომ მთაწმინდა შავი, სატანური ძალებისგან იცავდა ქალაქს. წითელი ვარსკვლავის ხშირი ხსენება მთაწმინდის დესაკრალიზების ნიშანია და ამას მოწმობს მაცხოვრისგან მისი დატოვების აქტიც. სწორედ ამ წმინდა მთის, ქალაქის მფარველის შერყვნაა თბილისის დაცემის, მისი გარდაუვალი დაღუპვის მაუწყებელი.

ე. მდინარე

„მტკვარი სულივით ჩამიდგა პირში“ (შენგელაია 1927:1-66). მტკვარი „ტფილისის“ ერთ-ერთი პერსონაჟია (როგორც რიონი „სანავარდოსი“, თერგი „გურამ ბარამანდიასი“). ს. ავერინცევი წყლის სტიქიის ფუნდამენტურ მნიშვნელობაზე საუბრისას აღნიშნავს მის მრავალასპექტიანობას: წყალი, ესაა ყოველი არსებულის პირველსაწყისი, საყოველთაო ჩასახებისა და დაბადების არეალი; მითოსში წყალს თანაბრად აქვს როგორც მამაკაცური, ისე ქალური საწყისი; განბანვის რიტუალში წყალი ადამიანის პირველყოფილ სიმშიდეში, დედის სამოში დაბრუნების სიმბოლური აქტია. ამავდროულად, წყალი ქაოსია,

უფსკრულია, საფრთხისა და სიკვდილის მეტაფორაა, წყლის ურჩხულის მუცელი ჯოჯოხეთია და მისგან თავის დახსნა კი- აღდგომა (იონას მოტივი). და ბოლოს: წყალია სანყისი და ესქატოლოგიური ფინალიც (წარღვნა) (Энциклопедия 1980a:240).

მდინარე უმნიშვნელოვანესი მითოლოგიური სიმბოლო, საკრალური ტოპოგრაფიის ელემენტია და სივრცის სტრუქტურას ქმნის. სიმბოლურ მნიშვნელობას რეგიონის მთავარი მდინარე იძენს (ნილოსი, განგი...). ამიტომაც რეგიონის ყველა დიდი მდინარე საკრალიზებულია, საზღვარია ამ და იმ სამყაროს, საკუთარ და უცხო სივრცეს შორის. მტკვარი, როგორც ორ სამყაროს შორის საზღვარი, რომანში აქტუალური სიმბოლო და ქალაქური ტექსტის ერთ-ერთი შემადგენელი ელემენტია, ამიერკავკასიის ყველაზე მნიშვნელოვანი მდინარე და განსხვავებული ისტორიის, მენტალიტეტის, კულტურის ქვეყნებისა და ხალხების გამაერთიანებელი არტერიაა. მის სანაპიროზეა გაშენებული საქართველოს ძველი და ახალი დედაქალაქები, მცხეთა და თბილისი. ფუნქციურად ის სიცოცხლის მდინარეა („მოჩანს მტკვარი დაღვრილი ბარაქიანად, თითქოს წყაროდან მომავალ ღმერთს ხელიდან კოკა გაუვარდა“ (შენგელაია 19267:1-58)), იმავე ფუნქციის მატარებელი, როგორისაც ნილოსი. თუმცა, მოდერნისტული თბილისის მთავარი მდინარე უმეტესად უარყოფითი კონოტაციის მატარებელია, საფრთხისა და სიკვდილის მეტაფორაა, უფსკრულია, ქაოსია, თბილისის იდუმალი ლამეების, ყველა ხილვისა და კომპარის განუყოფელი ნაწილია. მტკვარი დღისით მდინარეა, ღამით საფრთხე და საშიშროება, ურბანისტულ-ტექნოკრატიულ პროცესში ჩართული- მასზე ჰესები შენდება („საცაა ზაჰესიც შემოვა მაღალ ფეხებით და ყელზე დაკიდებული ლამპებით გაანათებს სახლებს“ (შენგელაია 1927:1-58,59)).

ვ. წვიმა

წვიმა, როგორც ნიშანი, დემნა შენგელაიას რომანებში არასდროს არაა უბრალოდ პაუზის შემავსებელი ანდა განწყობის შემქმნელი, იგი მუდამ სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია. „სანავარდოში“ წვიმის სემანტიკა, მისი ფუნქცია, უშუალოდ და პირდაპირ უკავშირდება სანავარდოს დაჭაობებას, გაპარტახებას, ქმნის ხელჩაქნეულობის, სევდის, აპათიის, გულის გამანვრილებელი უძრაობის უიმედო და განწირულ სურათს. „ტფილისში“ წვიმა დადებითი ემოციის გამომხატველია, გესმის ხმა, გრძნობ სინოტივს, ნაწვიმარი მიწის

სუნს, სიგრილეს. წვიმიანი პეიზაჟი განელილია, სახლებს, საგნებს კონტურები უქრებათ. ბავშვები წვიმას მოაჯირზე ჩამოდებულ ნიკაპებით უცქერენ და „ოცნებობდნენ იმ ოქროს თევზზე, წვიმას რომ უნდა ჩამოჰყოლოდა ციდან, მაგრამ ოქროს თევზი არ ვარდებოდა“ (შენგელაია 1927:1-48).

რომანში წვიმის აღწერას სულ ერთ გვერდამდე ეთმობა, თუმცა მრავალი შედარება და ეპითეტი ახლავს: „**კოკისპირული წვიმა ხრიალით** ავსებს საწვიმრის ქვეშ შედგმულ გეტებს, **სპილენძის შაურიანებით მიმედ** ეცემოდა გახურებულ ტროტუარებზე და მოლუნული სახლები **ღიღინებდნენ საწვიმრებით** წვიმის უცნაურ **სიმღერას**“ (შენგელაია 1927:1-48). წვიმა ქალაქს ტექნოლოგიურ სუნს აშორებს, რეცხავს, პირველყოფილ სურნელს უბრუნებს და სისუფთავის ელემენტი შემოაქვს დაბინძურებულ ტოპოსში: „უეცრად... გაიხეოდა შუაზე შავი ღრუბელი და ამ ნახევში გამოიხედავდა გახარებული და გარეცხილი ლურჯი ცა“ (შენგელაია 1927:1-48). წვიმის ეს მრავალფეროვანი აღწერა: სუნი, მოქმედების („მოავდებდა ღორღს“), ინტენსივობის აღმნიშვნელ სიტყვათა მრავალფეროვნება, ხმები, რომელსაც დაცემისას გამოსცემს („სახლები ღიღინებდნენ საწვიმრებით წვიმის უცნაურ სიმღერას“), ემოციური კონტექსტი თავისი დადებითი კონოტაციით, ბუნებრივად „იბამს“ ბავშვებსაც და ოქროს თევზსაც, დესაკრალიზებულ ქალაქურ სივრცეში საოცნებოს, ზღაპრულის სიმბოლოს.

4.2.6. ტფილისი- ბაბილონი

თბილისის ქალაქური ტექსტი არ ჰგავს იმავე პერიოდის პეტერბურგის ტექსტს, სადაც ქალაქის სიკვდილი მნეობრივი აქტის ტოლფასია: „ოქროში ჩაფერფლილი ვენეციასა და მარადიული რომიც უფერულდებიან მომაკვდავი პეტერბურგის სიდიადის წინაშე“ (Богданов 1926:148.). აქ სიკვდილის პროცესი ესთეტიზებული, ეგზისტენციალური და მოდერნისტულია: „**პეტერბურგს უხდებოდა უბედურება**. პეტერბურგი დიდებული გახდა, ზედმეტი სიბრტყვიალე მოსცილდა“ (Ходасевич 1954:399-400). რევოლუციის შემდეგ პეტერბურგის მიმართ ანტიპათია გაჩნდა და წინ დაღუპვის, სიკვდილის მოტივმა წამოიწია. პეტერბურგმა ფუნქცია დაკარგა: ის აღარ იყო ევროპულ კულტურასთან შემაკავშირებელი ხიდი. როგორც ჩანს, რევოლუციის გამარჯვების ადგილად მისი არჩევაც სიმბოლურ

ხასიათს ატარებდა: ნაკლებად კულტურული ფენის ინტერესებს სწორედ კულტურულ დედაქალაქში უნდა ეზიდა საკუთარი გამარჯვება.

თბილისმა პეტერბურგის ბედი არ გაიზიარა. იმის მიუხედავად, რომ ქართული მოდერნიზმი ქუთაისში იშვა, თბილისი მაინც ცენტრად რჩებოდა. 1922-1936 წლებში კი იგი ამიერკავკასიის ფედერაციის ცენტრია და თუმცა, საქართველო თავისი ფინანსური პოტენციალით ზოგიერთ მეზობელ ქვეყანას საკმაოდ ჩამორჩება, თბილისისადმი აღმატებული დამოკიდებულება, ყველაფრის მიუხედავად, რეგიონში მაინც იგრძნობა: თბილისი კულტურის, გემოვნების, სტილის კანონმდებლად რჩება დღემდე.

ქალაქი ის ადგილია, სადაც თავმოყრილია სულიერი და ელიტური ძალაუფლება, რომელიც თრგუნავს და მძიმე ტვირთად აწვება ადამიანს. ნ. მინიშვილის „თებერვალში“ თბილისი განწმენდის მოლოდინშია: „ცეცხლის არმია ევლებოდა ქალაქს გარშემო. დაისის წითელი ალივით იდგა ცეცხლი მთებზე... ასი წლის წინეთ ეს მიდამოები უკანასკნელად განოყიერდა ქართული სისხლით. გათბა ტფილისი და გაათბო ამ სისხლის მადლმა საქართველო. ალბათ- დრო იყო ახალი შემობერვის... საჭირო იყო, ალბათ, სისხლი“ (მინიშვილი 2006:86-87). დემნა შენგელაიას თბილისი კი ანგრევს შინაგან ჰარმონიას ადამიანსა და გარემოს შორის: „ტფილისი ავია, ტფილისმა დაცდა იცის. ტფილისმა ჩაყლაპა ბევრი ქალაქები (ოდესღაც: მცხეთა... ახლა ქუთაისი). ვინ გადაუხდის სამაგიეროს!.. ის ორპირია სატევარივით, მრუში და მოყვრის დაუნდობელი. მას ბევრი საყვარლები ჰყოლია“ (შენგელაია 1927:1,42). ასევე ხედავს თბილისს გრიგოლ რობაქიძეც: „ჯელალ-ედდინ შემოიჭრა მახვილით ტფილისში. აილო იგი... რომელი საქმარო კიდევ?! ყველა ყალბი?! ყველა ცრუ?! ეგებ თვითონ არის ყალბი?! ეგებ თვითონ არის ცრუ?!“ (რობაქიძე 1988:219-220)- ქალაქი, როგორც შერყვნილი და ავი სივრცე, მოდერნისტთათვის დამახასიათებელი კონცეპტია და ამ თვალსაზრისით, მოდერნისტთა თბილისურ ტექსტებს სემანტიკური მთლიანობა ახასიათებთ.

მოდერნისტული თბილისი უცნაური, მისტიკური ქალაქია, მისი სიყვარულით ახურებული „ოქროს ქურქიანი სპარსული სამეფო ვეფხი გადმოეგლო თრიალეთის მთებს და სიკვდილი და სიყვარული იხილა ერთბაშად“ (შენგელაია 1927:1-43). გარეგნულად აქ თითქოს არაფერი შეცვლილა, თუმცა, თბილისში აღარაა ვეფხვის ადგილი, აკი ამბობს

დედაქალაქზე ავტორი: „შენ ყაბახივით იყავ ანეული ამქრის დროშებით, ყეინობებით, ბერიკაობით, ჯოჯობით, ბარბარობით, ქაშუეთობით სალაყბოს თავზე და ასე ლაყბობაში გაგატარეს“ (შენგელაია 1927:1-46)- ეს რომანში თბილისისადმი (საქართველოსადმი) მიძღვნილი ყველაზე ტკივილიანი სტრიქონებია.

ნეტარი ავგუსტინე ნაშრომში „ღვთის ქალაქის შესახებ“ ქალაქთა ყოფას ადამიანური ბუნების ორიპოსტასურობას, ცოდვილსა და ღვთიურს ადარებს და ასაბუთებს ქალაქის ორი ტიპის, მიწიერისა და ზეციურის სიმბოლური ანტინომიის იდეას: „ორი სახის სიყვარული ორი სახის მოქალაქეობას წარმოშობს: უფლისადმი სიყვარული იერუსალიმის (ზეციური ქალაქი) მოქალაქეებად გვაქცევს, ამა სოფლისადმი სიყვარული კი- ბაბილონის (ცოდვილი ქალაქი) მოქალაქეებად“ (https://www.civisbook.ru/files/File/Avgustin_6-11.pdf) ამ მოდელს ავითარებს ვ. ტოპოროვიც, რომელიც მითოპოეტური და აქსიოლოგიური წანამძღვრებიდან გამომდინარე, გამოყოფს „ქალაქი-ქალწულისა“ და „შეცდომილი ქალაქის“ ტექსტებს: „დაწყველილი, დაცემული და გარყვნილი... ზეციური სასჯელის მომლოდინე ქალაქი- უფსკრული და გარდაქმნილი... ზეციდან მიწად ჩამოსული ახალი ქალაქი“ (Топоров 1987:122). ქალაქთა არქეტიპების სისტემაში პირველის პრასახეა ბაბილონი- შეცდომილი ქალაქი, მეორისა კი იერუსალიმი- წმინდა ქალაქი, ქალაქი-ქალწული (<http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/35793/1/evf-2014-04.pdf>).

თუკი ლიტერატურათმცოდნეობაში ასევე, დამკვიდრებული ესქატოლოგიური „განწირული ქალაქისა“ და უტოპიური „ღვთის ქალაქის“ მითოლოგიების სქემას მოვიშველიებთ, თბილისი (როგორც დემნა შენგელაიას სხვა მოდერნისტული რომანების ტოპოსი) ესქატოლოგიური, განწირული, ცოდვილი ქალაქია, ბაბილონია (გრ. რობაქიძე პირდაპირ უწოდებს მას ბაბილონს: „იგიც ხომ ბაბილონია?! ათასი ხალხი. ათასი თემი. ათასი მოდგმა. არევა. მრუშობა. განცხრომა“ (რობაქიძე 1988:217)), სადაც თავს იყრის მთელი სამყაროს ბოროტება, უბედურება და ავადმყოფობა, სადაც სხვა დიდი ქალაქებისა და კულტურების ანარეკლი უფრო გვხვდება, ვიდრე თავად ქალაქის ავტოხთონური ნიშნები. ამიტომაცაა თბილისი აპოკალიფსური, ცოდვიანი, გარყვნილი... მის სახეში წარსულში ქალაქების- ბაბილონის, სოდომისა და გომორის არქეტიპული ნიშნები იკითხება და მითოლოგიური ლოგიკით, მკვიდრთა ცოდვების გამო, ქალაქი აუცილებლად

უნდა დაილუპოს: რომანის დასაწყისში მოხმობილი ქალაქის დაარსების სიუჟეტი ლოგიკურად ითხოვს აპოკალიფსური ნგრევის ფინალს.

თბილისი სიმბოლოა ახალ დროში გადასული ქვეყნისა, მან მოსვენება დაუკარგა დუდეს: „გარეთ გუგუნობს ტფილისი, ტფილისი- ჩემი გულია, და ეს ქალაქი ვარ მე. მე ვწევარ გაშლილ პროსპექტებით, გათელილ ტროტუარებით და ტროტუარებზე- ჩემ მკერდზე,- დადიან პროსტიტუტები, ქურდები, კაცის მკვლელები“ (შენგელაია 1927:1-62). ამგვარ დაბინძურებულ გარემოში ზედმეტობის განცდას აძლიერებს ურბანული ელემენტიც: „მოდინ ირგვლივ ნივთები, მანქანები, ღიზელები, ოწინარები და მე ჩამორჩენილსა და ქალაქით დამფრთხალ საცოდავ კაცს მიყეფენ, მგლეჯენ ხორცს ქოფაკებივით და ჩემი სული ძიგძიგებს ბოროტად აღრენილ ნივთებით შეშინებული“ (შენგელაია 1927:3-45). მასა და ქალაქს, მასა და საზოგადოებას შორის გაჩენილ გაუცხოებასა და შინაგან სიცარიელეს დუდე საკუთარ ცნობიერებაში წარმოსახვითი სივრცის შემოტანით ივსებს. თუმცა, ეს წარმოსახვაც მისი შინაგანი სამყაროს პროექციაა და, ამდენად, მძიმეა და კომპარული; მით უფრო, რომ წარმოსახული სამყაროს ძირითადი ელემენტიც გაუცხოვებული თბილისია.

დემნა შენგელაიას „ტფილისი“ ქალაქის თემის წამოწევის ერთ-ერთი პირველი მცდელობაა, რაც მეტად აქტუალური იყო, რადგან „ყველა გზა ქალაქში მიდის. ქალაქები- შეხვედრების ადგილებია. ქალაქები- კვანძებია, ეკონომიკურ და სოციალური პროცესებს რომ აკავშირებენ. ისინი განსხვავებული ძალების მიზიდულობის ცენტრებს წარმოადგენენ, რომლითაც ცხოვრობს ადამიანთა საზოგადოება“ (Анциферов 1926:3). დემნა შენგელაიას თბილისი კი ფანტომების ქალაქია, რომელმაც „დაცდა იცის“, ქვეყნის ეროვნული სხეულის შემაკავშირებელი კვანძია, ყველა მხრიდან რომ იკრავს ამ ქვეყნის ავსაც და კარგსაც, ქვეყნის თავს დატეხილი უბედურებაა და მისი კომპარი. ესაა ქალაქი მომავლის გარეშე, რომელსაც განწირულობის ბეჭედი აზის.

V თავი

დემნა შენგელაიას მხატვრული სტილი

დემნა შენგელაიას რომანები, მკვლევართა შორის გაზიარებული მოსაზრებით, სიმბოლისტური პროზის ნიმუშებია, თუმცა, მათში წერის ფუტურისტულ მანერასაც შეხვდებით და ექსპრესიონისტულსაც. მწერალი არ იზღუდება ჩარჩოებით, ექსპერიმენტატორია, წარმატებით იყენებს თხრობის კინოხერხებს, რომელიც ქართველ ფუტურისტებში ნიკოლოზ შენგელაიამ შემოიტანა. მისი ტექსტები მოზაიკური ხატვით, მითით, შელოცვით, წვიმისგან გაუღენთილი ისლით, ჭაობის ნესტითა და ბოდვითაა ნაქსოვი. მხატვრულ სახეებს ზომიერებითა და სიფრთხილით, თითქოსდა, ქვიშით ხატავს და ქარის ერთი წამოქროლვებადაა საკმარისი, რომ ყოველივე წაიშალოს და გაქრეს ისე, თითქოს არც არასდროს ყოფილა.

„სანავარდო“, როგორც აღვნიშნეთ, „პირველი უსიუჟეტო რომანია ჩვენს ლიტერატურაში“ (ჟღერტი 1925:207), ერთ-ერთი პირველი ქართული რომანი, სადაც ავტორი ცნობიერების ნაკადს ქმნის. პერსონაჟთა დატლეთილი აზროვნება, ხილვებსა და ასოციაციებში ერთმანეთთან ლოგიკურად დაუკავშირებელი ხატები, ქაოსურად წარმოქმნილი დეტალები ძნელად ლაგდება ცნობიერების ნაკადის მიღმა. ავტორი პერსონაჟების სულიერ სამყაროს კი არ ხსნის მხოლოდ, არამედ ფსიქიკის აქტივობას აჩვენებს, ნორმისა და ანომალიის ზღვარზე აყენებს მათ (ბონდო, დუდე, გურამი, მორდუ, ფეფელო, გუჭუ...). ამიტომაც პერსონაჟთა აზროვნებაცა და მეტყველებაც დაუნანვრებელი, ქცევა კი კანონზომიერებისგან თავისუფალი. სწორედ ამ ალოგიკურობაში, თავისუფალ სივრცეში ხერხდება სივრცისა და დროის დაძლევა, იკვეთება სამყაროს მოდერნისტული აღქმის კონტურები.

„სანავარდო“, კომპიუტერის ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, „დაზიპული“ რომანია, ავტორი მინიმალისტური ხერხებით აღწევს ეფექტს: დაუმთავრებელი წინადადება, ფრაზა, მრავალწერტილები და ძახილის ნიშნები სრულიად ახლებურ ესთეტიკას ქმნიან. ყველაფერი ასოციაციურია- სიტყვაც, ქმედებაც, ბგერაც. „სანავარდო“ ავტორის მოდერნისტული ექსპერიმენტია- ფერით, აკუსტიკით, სუნით, ტაქტილური შეგრძნებებით.

რომანის „ცალკეული სახეები თავისთავად არ წყვეტენ არაფერს, მხატვრული სახის ამოკითხვა სახეთა სისტემაში შეიძლება“ (ჩიჩუა 1999:279), სადაც ყველა მათგანი ერთმანეთთან კავშირშია და ერთმანეთს განაპირობებს. ხშირი ასოციაციები, ალუზიები, ცნობიერების ნაკადი გასული საუკუნის დასაწყისში შექმნილ რომანებს თანამედროვე ელფერს ანიჭებს და აქტუალობას უნარჩუნებს.

დემნა შენგელაიას რომანებში სტიქიები პერსონაჟების ფუნქციას ასრულებენ და ბერძნული მითების წინასწარმეტყველებით განსაზღვრავენ სიუჟეტის განვითარებას. განსაკუთრებული ფუნქცია ამ თვალსაზრისით **მინის** სტიქიას ენიჭება, რომელიც დასრულებულობას, სიმყარეს, სტაბილურობას განასახიერებს. მინა სამივე რომანის პერსონაჟია და პირველი ნადგურდება- ნაყოფიერების უნარს კარგავს, ჭაობდება და კვდება („სანავარდო“). მინა საკვანძო ნიშანია: მინაზე დააგორეს უშვილობის ქვა სულეიმანი და მინას მოედვნენ სკოპცები, მინას ყიდიან თავადები და მინას ტოვებენ გლეხები, სხივისი მინისთვის იბრძვის და სიკვდილის წინ მინა ენატრება გურამ ბარამანდიას, უცხო მინის ქალები ვერ ჰგუობენ ბონდოსა და გურამს, მინასთან გაუცხოვებულია დუდე აქიმიძე, „ტფილისში“ გლეხს უმინო, უფესვო მუშა ანაცვლებს. მინის დაკარგვა ადამიანს ქალაქის ურბანულ გარემოში სამყაროსთან დამაკავშირებელ ჭიპლარს უჭრის.

მინის შემდგომ ნადგურდება **წყალი**- სიცოცხლის, ნაყოფიერების, განწმენდის, მოძრაობის სიმბოლო. „სანავარდოში“ წყალი ჭაობდება, გაუთავებელი წვიმა ალპობს, ჭაობი- სტაგნაციაა; „გურამ ბარამანდიაში“ ზღვა საზღვარია და **შინ** სამყაროს **გარე** სამყაროსგან საზღვრავს; „ტფილისში“ მდინარე- მტკვარი პერსონიფიცირებულია, დუდეს ლამის კოშმარებში მონაწილეობს. წყალი განახლების, ხელახლა შობის ფუნქციას ასრულებს „სანავარდოს“ ფინალში, თუმცა, განახლებულ სანავარდოში ახალი, წვიმაგარი ხალხი ისადგურებს.

ცეცხლი - სურვილის და ვნების სტიქია, განწმენდი, ინიციაციის პროცესის მონაწილე, ენერჯის წყარო დემნა შენგელაიას რომანებში ძირითადად მზის სახით შემოდის. მზე- ნაყოფიერების წყარო, „სანავარდოსა“ და „ტფილისში“ ყველაფერს წვავს, შხამავს, ანადგურებს („გვალვით შენუხებული, ლელიანში ჩაფენილი კოლოები სულს ძლივს

იბრუნებენ და შხამს ინახავენ, რომ საღამოთი მეტი სიმწარით მოშხამონ სანავარდოს მიდამოები“ (შენგელაია 1968:27,41)). „ტფილისში“ მცხუნვარე მზის ქვეშ ასფალტი ლღვება, ლივლივებს, ქალაქს ბული ასდის, სიციხე გთენთავს, გაღუნებს, გზარავს. მოვარვარე მზე საგნებს ფორმას უკარგავს, არღვევს ზღვარს რეალურსა და ირეალურს შორის. ხოლო ცეცხლი კი არ წმენდს, არამედ წვავს: „სანავარდოში“ საბძლის დაწვა არისტოკრატის დეგრადირების სიმბოლოა, „გურამ ბარამანდიაში“ წმინდა გიორგი ცეცხლით ებრძვის წარმართ მორღუს, ცეცხლით ინმინდება ცა (აქაც ორი სტიქის გადაკვეთაა) რომანის ფინალში, თუმცა, შედეგად კვლავ- „ახალი ჭინკები გამოჩნდებიან, ჭინკები, შერუჯულნი ცეცხლითა და ალმურით“ (შენგელაია 1968:36); ანუ, სადაც წყალი და ცეცხლი გამწმენდის ფუნქციას ასრულებს, იქ შედეგი დგება საპირისპირო- ბნელი ძალა იმარჯვებს.

ჰაერის სტიქია რომანებში ყველაზე მნიშვნელოვანი და აქტიურია: იქ წყდება სამყაროს ბედი („ცა ვარსკვლავებით არის მოჭედილი და ცაში ხდება მრავალი უცნაური ამბები“ (შენგელაია 1927:3-45)), ჰაერი სამი მსოფლმხედველობის: მითოსის, ქრისტიანობისა და ბოლშევიზმის დაპირისპირების არენაა: მითოსური ოქროს ვერძი პროფანირებულია, შაქრის ვერძადაა ქცეული და ცაში ქრება; ქრისტიანული ხატი-ძახთაპირი მარცხდება ბოლშევიზმის სიმბოლოსთან, მასონურ წითელ ვარსკვლავთან; ცაში ბრძოლები ანტიქრისტეს გამარჯვებით სრულდება.

დემნა შენგელაიას რომანის მისტიკურ საბურველს წარმართული მითოსისა და ფოლკლორული სახეების ერთობლიობა ქმნის (იშთარი-თამუზის მითი, დოდო ბაყაყი, ჭინკა თათარხანი, ალი ფაინა, უჩა-ღართამი („სანავარდო“), ემხვარის ლევენდა, კოჩა („გურამ ბარამანდია“), ვარსკვლავების წინასწარმეტყველება, რიფსიმე („ტფილისი“)). რომანებში წაშლილია ზღვარი რეალურ და ირეალურ სივრცეს შორის. ამ ზღვარს პერსონაჟებთან ერთად, მკითხველიც ლახავს, როცა ავტორს ნარატივში შემოჰყავს ჭინკა, ბაყაყი, ყვავი, ალი, მორიელი, მტკვარი, გველი, უჟმური და სხვა. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულად გამორჩეულია „გურამ ბარამანდიას“, ორი ეპიზოდი: მსხვერპლშენიერვა და წმიდა გიორგისთან კოჩას შებრძოლების სცენა.

თხრობის ეგზალტირებული სტილი, მელანქოლია, შეშლილობა დემნა შენგელაიას რომანებს დრამატიზმს ანიჭებს და ქმნის აზრობრივ და ფორმალურ რიტმს, რომელიც

ბოლომდე დაძაბულობაში ამყოფებს მკითხველს. დაძაბულობის ამგვარი განცდა ზუსტად ეხმიანება მუდმივი საფრთხის შეგრძნებას („ირველივე საფრთხეა და საშიშროება“). სამივე რომანში ძველი ილუპება: ძველი კულტურული ფასეულობები ნაცვლდება ახლით, ძველ ეკლესიას სახურავი ჩამოეცა, ძველ სახლს ყავარი შემოაღწა, ძველი სასაფლაო მიტოვებულია, წარსული დიდება საფლავის წარწერებს შემორჩა, ძველი პოეტების რომანტიზმისგან აღარაფერი დარჩა, ძველი არისტოკრატია მარგინალიზებულია და ა.შ.

ანდრეი ბელი ამბობდა, „ჩემი პროზა ხმამაღლა უნდა წაიკითხოთო. „პეტერბურგის“ რიტმი, მელოდიკა ამის თქმის საფუძველს იძლევა. ბელი არსობრივ დატვირთვას ანიჭებდა ამ ხმებს და მათ კომბინაციას“ (Ермолин 2004:15). „სანავარდოს“ უღერადობა ანალოგიურის თქმის საფუძველს იძლევა: რომანი რიტმული პროზის ფორმითაა დაწერილი, რიტმი ხან მონოტონურია, ხანაც კონველსიური. ამ დაძაბულობაში ფორმულებივით მეორდება რაღაც ფრაზები („მარაოები ირწევიან, მარაოები ირწევიან“ (შენგელაია 1968:76)), რაც ტრაგიკული, დაძაბული ეპოქის არითმიის, დისჰარმონიის მაუწყებელია.

ლიტერატორებმა გამოჩენისთანავე მიაქციეს ყურადღება დემნა შენგელაიას წერის გამორჩეულ მანერას, მხატვრულ სტილს, სიტყვისადმი განსაკუთრებულ მგრძობელობას. მისი ტროპი გარეგნულად სადაა, არტისტული, ის შინაარსისგან არ ცლის სიტყვას, თუმცა ეძებს მის სხვა, ფარულ მნიშვნელობებს. მისი ექსპერიმენტები, უიშვიათესი გამონაკლისის გარდა („ტფილისი“), არასდროსაა „ზაუმური“, მხოლოდ ფორმალური. ის გრძნობს სიტყვის არსს, გემოს. მის ტექსტებს აკუსტიკური უღერადობა აქვთ, რომელიც ფრაზაშია, სიტყვაშია, ბგერაშია. „სანავარდოს“ ტექსტურა, სათქმელის სიმძაფრის მიუხედავად, რბილია, ნესტიანია, მასში წვიმის სიგრილე იგრძნობა („წვიმა სცრიდა, იჟინულებოდა... ხნულები და... თხრილები გაივსებოდა ნაწვიმარით... ეზოს უკან ხის ეკლესია და სამრეკლო სტიროდა. წაფერდილ საფლავის ჯვრებზე ყვავები ყაყანებდნენ“ (შენგელაია 1968:20)). ავტორი ბგერწერით ქმნის განცდას, რასაც შემდგომ ვერბალურადაც ამბობს: „მწუხარება იყო ყველგან და ღუმილი“ (შენგელაია 1968:20). „ტფილისში“ უფრო ხორხისმიერი, მკვეთრი ბგერები ისმის: „ფეხმორთხმული თათრები ჰინით შეღებილ წვერებით სხედან ყაფაზასავით პატარა ღუქნებში, წითელ ვარდიან მუცელ გამობერილ ღვინის ჭიქებით

დარიჩინიან ჩაის შაქრის მიკვნიტით სვამენ... და თვალს აყოლებენ აბანოში მიმავალ გავაგანიერ ქალებს... ახორხოტებულ ხალხში ცეცხლივით ანთია მუსულმან ქალის მობურული ჩარსავი“ (შენგელაია 1927:1-42)). ეპითეტები მხატვრული სახის სემანტიკას ცვლიან და ახალი შინაარსით ავსებენ მას („ბნედაშეპყრობილი მზე“, „ზურგადაცვეთილი მთები“); ხშირად მიმართავს ირონიულ შედარებებს („მზე ჩამოემხო ქუჩებში და აბორგდა მთვრალი დედაკაცივით,“ (შენგელაია 1927:2-111)); ალიტერაციას, რაც ტექსტს მუსიკალობას ანიჭებს და შთაბეჭდილებას აძლიერებს („მე მაგონდება: ყაფია, ჰათიზის კაზალები, ჯელადედდინ რუმი ჰყევს მის თვალეებში და სადღაც ღნება შექრივით შირაზისზარხოშიანი ბაიათი“ (შენგელაია 1927:1-52)); ჰიპერბოლას („პათიოსანი და წარჩინებული მრავალსართულიანი სახლები ალაცაფებს უზარმაზარ ხახებივით დააბჩენენ, გამოძინებულ მდგმურებს ნესტიან ყრონტიდან ქუჩაში გადმოყრიან“ (შენგელაია 1927:2-90); მეტაფორას („სპარსეთიდან... დაძრული აქლემების ქარავნები: სკოხნიან გვალვას“ (შენგელაია 1927:1-42)).

დემნა შენგელაია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ტექსტის რიტმულ, ინტონაციურ, ბგერით მონესრიგებულობას, ესთეტიკურ მხარეს. „სანავარდოსა“ და „გურამ ბარამანდიასგან“ განსხვავებით, „ტფილისში“ ფუტურისტულ- „ზაუმური“ ექსპერიმენტებიც გვხვდება, რომლებიც განსაკუთრებით, ფორმის თვალსაზრისითაა საყურადღებო, მაგ., ალიტერაციები „ძროხა,/ სახრე,/ ძახრი,-/უხმო ენას ყელში გაყრილს,/ ძროხას დარდით წელში გახრილს,/ არხი- ხორხო ჭვალეებს დაყრის!“ (შენგელაია 1927:1-56), ინტერტექსტუალური ალუზიები ცნობილ მხატვრულ („მოდო, ძროხავ, ვიცხოვროთ ერთად... ერთგულად ვნით ჭაპანი ჩვენი და უსიხარულო ზმუილით დავლიით დღენი“ (შენგელაია 1927:1-55)) და ფოლკლორულ („აღზევანს წავიდნენ მარილზე, მარილი მოიტანეს ბროლის და დამაყარეს გაჭრილ ჭრილობაზე“ (შენგელაია 1927:1-54)) ტექსტებთან.

ცალკე აღნიშვნას იმსახურებს ზმნა, რომელიც არასდროს ასახავს სტაბილურ მდგომარეობას, აქ ყველაფერი მოძრაობაშია, მოქმედებაშია („გაისმა ვაება და დამფრთხალი ხალხი მიანყდა ეკლესიის გალავანს... მოღრუბლული ცა გასკდა უზარმაზარი ხარის თაშვივით და დაუშვა კოკისპირული, დამჰალი წვიმა, წამოვიდა თქეში

და ნიაღვარი. ეკლესიის ყავარს რეცხს წყალი. ცაცხვები შავი ყორნებივით მოფუყულან და წვიმის წვეთები მწუხარედ თქაფუნობენ ფოთლებში... გამოჩნდა პირველი მატარებელი. მიფრინავს იგი ტყეებში, ღრეებში, მიჰკივის, გრიალით არღვევს სოფლის მყუდროებას. მოფრინავს, მოაქვს ახალი ცხოვრება, მოჰყავს ახალი ხალხი“ (შენგელაია 1968:129-130). ავტორი ხშირად იყენებს, როგორც მხატვრულ ხერხს, ზმნის, ზედსართავი სახელის სინონიმებს: („ჭინკას კოლოები დასევია, ჰკბენენ, შხამავენ და საცოდავი მოთქვამს გამწარებული, იქექება, იფხანს დაკბენილ, გამხდარ ბარკლებს“ (შენგელაია 1968:90)), რითაც, გარდა სურათის სისავსისა და მრავალასპექტოვნებისა, ქმნის დაძაბულობას, ნერვოზულობას და იმ შინაგან რიტმს, რაც „სანავარდოს“ არა მხოლოდ დემნა შენგელაიას რომანებიდან გამოარჩევს.

სიმბოლისტებთან ფერს გარკვეული დატვირთვა აქვს. დემნა შენგელაიასთან ფერს ხან სოციალური უღერადობა, ხანაც ფსიქოლოგიური დატვირთვა აქვს. „სანავარდოში“ პასტელის ფერები ღომინირებს, ფერთი სტრუქტურა უმეტესად გაცრეცილია, ჭაობის შეგრძნებას იწვევს, გამოუვალობის, ჩიხურობის განცდას ბადებს. ხოლო იქ, სადაც ნაყოფიერების თემა შემოდის, მსუყე ფერები ჭარბობს: იასამნისფერი, ოქროსფერი, ლურჯი, ბროწეულისფერი, სისხლისფერი, ჭარბი, აღმოსავლური ფერთი-ვიზუალური გამა, რომელიც ემოციურ განწყობას ქმნის („მალლა... აზიდულა ოქროსკლდეები... ცა ლურჯ კათხასავით ახურავს სერებს... მწიფე ბროწეულივით გადაფატრული მზე ფანტავს სისხლისფერ ლალებს... მოსკდება ღვარი იისფერ გველებსა... კუდზე აღერებულს მოაქვს ოქროს სანმისზე დასვენებული ანთებული ხვითო...გველები ნებივრად იქვარქნებიან ოქროს მტვერში“ (შენგელაია 1924:46-47)). „გურამ ბარამანდიაში“ მენამული (თავად ემხვარის მსხვერპლობის სიმბოლო) და სისხლისფერი (რევოლუციის სიმბოლო) ფიგურირებს. ფერთან ერთად, რომანებში შემოდის ხმა (ისევე, როგორც კინოში)- როყინი, ღმუილი, ზუზუნი, უინჟულვა, თქაფუნნი... ძირითადი ხმა, რომელიც საშიშროების მაუწყებელია, ორთქმავლის კვილია, საფრთხის მაუწყებელი სუნი- ჭაობის სუნია. ორთქმავლის კვილს რევოლუციის, ომის, ტყვის ზუზუნის ხმა და გახრწნილი გვამების სუნი ემატება. „ტფილისში“ ფერი უკვე აქტიურად შემოდის: თბილისი ფერადი ქალაქია, მზით სავსე, ნათელი, აღმოსავლური ფარდაგივით ჭრელი. აქ ერთდროულად ჩანს ფერიც

(„ლალახანაში ფრიალობენ გასაშრობად გაკიდებული ლურჯი, წითელი და შავი ხამის თოფები. (შენგელაია 1927:1,-41)), ხმაც („დაბახანაში ისმის ქობინების ცემა“ (შენგელაია 1927:1-42) „გაჰკვივის მოლა შაჰ-აბასის მეჩეთიდან“ (შენგელაია 1927:1-41) და სუნიც („დვას ნედლი ტყავების, ოსური ყველის, დამარილებული თევზის, თუთუნის, ჩოჩნორიკის, აბანოებისა და დუთმა ნესვების სუნი“ (შენგელაია 1927:1-42), ნესტისა და საპნიანი ნარეცხი ნყლის სუნია დუდეს ოთახში, რიფსიმეს ასდის ნაფტალინის სუნი); და ეს ყოველივე ერთ სტილისტურ კომპლექსში, ქმნის ქალაქის სახეს, მის მისტიკას, საიდუმლოს.

„ეს იყო... არავის ახსოვს“ (შენგელაია 1927:1-41)- წერს თბილისის ისტორიაზე დემნა შენგელაია და აქვე ყოფს ძველ- აღმოსავლურ ბაზრიან, ეკლესიის ზარებიან, დაბახანიან- ლალახანიან, „ურმულში ჩაძინებულ“ თბილისსა და ახალ თბილისს- ცირკით, კინოთეატრებით, პროსპექტებით, ჰესებით, ჭლექიანი პროსტიტუტებით, კატორღებიდან, ქარხნებიდან, სოფლებიდან და ტყეებიდან მოვარდნილი ახალი ხალხით. ქალაქის სულს სწორედ ეს ორი პლასტი განსაზღვრავს: ანტურაჟად შემორჩენილი ძველი და დესაკრალიზებული, აპოკალიპსური ახალი. ახალი დროის ნიშანი ჩარლი ჩაპლინია, რომელიც მაცხოვარს ანაცვლებს და რუსთაველზე უპირატესია. კინო ცვლის კულტურის ძველ ნიშნულებს, რადგან „სინემატოგრაფის აგრესიული „ატრაქციონი“ მიძინებული საზოგადოების გამოფხიზლებას ემსახურებოდა,... ეს იყო „ახალი რელიგია“, რომელსაც ხელოვნების ყველა დარგზე მეტად შეეძლო მასებზე უშუალო ზემოქმედება“ (გვახარია 2004:87). დემნა შენგელაიას თხრობის კინო-ენა ლიტერატურათმცოდნეობაში გაზიარებული პოზიციას და ეს მის თანამედროვეებსაც შეუნიშნავთ: სიუჟეტების მონტაჟური ბმები, კადრების მონტაჟური მონაცვლეობა, როცა ერთი სიუჟეტი მეორეს „ედება“ და ცვლის, (ძველი-ახალი, სიზმარი-ცხადი), პანორამული თხრობა, ზუმის ეფექტი- შორი და ახლო ხედების ცვლილება („გურამ ბარამანდიაში“- სოფელი, დაბა და მაზრა) და ა.შ. მწერლობაში კინოს ხერხების შემოტანა „ფუტურისტებისგან“ დანერგილი ფორმალური სიახლე იყო.

„სანავარდოს“ ავტორს ეპატიჟებოდნენ სიმბოლისტებიც, ფუტურისტებიც, მან კი ამ უხერხულობისგან თავდასაცავად საკუთარი სტილი შეიმუშავა- ტაქტილიზმი-შენიშნავს ამირან გომართელი; და მაინც, დემნა შენგელაიას პროზა სიმბოლისტურია, თუმცა,

მრავლადაა ეპიზოდები, სადაც ის ექსპრესიონისტული გამოსახვის ფორმებს იყენებს, მაგ., მზეთუნახავის ხილვა, სადაც ნივთები დამოუკიდებლად მოძრაობენ. ნატიფი, აღმოსავლური ესთეტიკით შესრულებულ სურათში „ოთახის ავეჯეულობა სულს აიდგამდა და დაიწყებოდა იღუმალის ცხოვრება“- საგანთა სამყაროს სახიფათო დამოუკიდებლობით, დროის განსაკუთრებული აღქმით, „სანავარდო“ ექსპრესიონისტული რომანის ყველაზე ფაქიზ მხატვრულ ხერხებს იყენებს. საგნები „ტფილისშიც“ სახიფათო დამოუკიდებლობას იძენენ, „სული“ აქვთ, ნების გამოხატვა სურთ: საწოლს უნდა იყოს რკინის მადანი, მაგიდას-ტყეში იყოს ხე, სახლები დარბიან, გარბილებს იქნევენ, ივინებიან. ექსპრესიონისტულია კომპოზიციის ფრაგმენტულობა, ქაოსური, აბსურდული სამყარო, სინამდვილის დანაწევრებული სურათები, განუწყვეტლივ რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს. სამყარო წინააღმდეგობრივ ძალებადაა დახლეჩილი: მიზეზ-შედეგობრივ კავშირზე აგებული, ტრადიციული ლოგიკა აღარ მოქმედებს, რეალური სამყარო დეფორმირებულია.

ექსპრესიონიზმი (გამოსახვა)- მიმდინარეობა, რომელიც XX ს. 10-20-იანი წ.წ. განვითარდა და ასახა პირველი მსოფლიო ომით, რევოლუციებით გამოწვეული სამყაროს კრიზისი (მუნკის „ყვირილი“- კლასიკური ნიმუში) აღიარებს გამოსახვის უპირატესობას ასახვაზე- შთაბეჭდილებაზე. ექსპრესიონისტულ პროზაში საგანთა ზედაპირი თითქოს ირხევა, ირყევა ფარული შინაგანი აზრით, სიტყვები ორმაგ მნიშვნელობას იძენენ, არა იმდენად კონვენციურს, რამდენადაც მეტაფორულს. „სანავარდოს“ მთელი ტექსტი თავისი დაძაბულობითა და ნერვიული ცახცახით, დისჰარმონიით, პროპორციათა რღვევითა და არაბუნებრივი რაკურსებით (ბონდო ჭერზე აკრული უცქერის, როგორ ყირავდება სამყარო, დიდი თავი აქვს) ექსპრესიონისტული ელემენტების შემცველია. „გურამ ბარამანდიაში“ თხრობა მუდამ უკიდურესობებზე, შავისა და თეთრის კონტრასტზე გადის, სამყაროც კონტრასტული ძალების შეჯახების მომენტშიაა ნაჩვენები (ტყის ეპიზოდი, ციმბირი). ექსპრესიონიზმში ყველაფერი გახსნილია, არ არსებობს საზღვრები და მიჯნები დრო-სივრცულ წერტილებს, რეალურ და ირეალურ სამყაროს შორის ყოველგვარი მიჯნა მოხსნილია (ბონდო წარსულსა და აწმყოში უპრობლემოდ გადაადგილდება). ექსპრესიონისტულია მომავლის წინასწარმეტყველური ხედვაც (ბონდო, ციცინო, დუდე, ყარამანი...), მასში განსაკუთრებულად ჩანს ისტორიული გარდატეხების მკვეთრი აღქმა,

სოციალური ყოფიერებისადმი პიროვნების ტრაგიკული, იძულებითი დაქვემდებარების მტკივნეული შეგრძნება (ბონდო, გურამი, დუდე). უმნიშვნელოვანეს თემად იქცევა ქალაქი, იგი იჭრება ადამიანთა შინაგან სამყაროში და იმორჩილებს მის ფსიქიკას. „ტფილისში“ ყველაფერი უცხოვდება, სიკვდილის სუნი დგას, „ავია... დაცდა იცის“, ორპირი და მრუშია, ქალაქი-ბაბილონია, რომელიც უნდა დაინგრეს. თბილისის კონტრასტები, აბსურდამდე მისული ირონიული ტექსტები, მისტიკა, ურბანულ ყოფაში ფასეულობათა სრულ დევალვირებას აჩვენებს. თბილისი უკვე ურბანული ქალაქია, სულიერება გამქრალი, დეესტეტიზებული, დისჰარმონიული, ცინიკური, განსხვავებული ძველი დედაქალაქისგან, ურმულში რომ ეძინა. ამ ქალაქში დრო დეფორმირებულია („კედლის საათი კაკუნობს და სთვლის დაღეჭილ დროებს“ (შენგელაია 1927:3-53)), ურბანისტულ ყოფაში იკარგება ადამიანური ფასეულობები, დიდი ქალაქი კლავს რომანტიზმის სულს.

დემნა შენგელაიას სტილზე საუბრისას, ლიტერატორები აღნიშნავენ მისი პროზის მსგავსებას ანდრეი ბელის „პეტერბურგთან“. ბელისთან მსგავსებაზე მსჯელობისას მხედველობაში „სანავარდო“ აქვთ, თუმცა, შედარებისთვის არანაკლებ საფუძველს ქმნის „ტფილისიც“- პირველი ქართული რომანი, რომელიც ქალაქური ტექსტის ნიშნებს ატარებს და ისევე, როგორც „პეტერბურგი“, ქალაქის სულს აცოცხლებს.

„პეტერბურგის“ შესახებ წერდნენ, რომ ის ან ბოდვაში შეიქმნა, ანდა ბოდვის იმიტირებას ახდენს. დაახლოებით, იმავე შთაბეჭდილებას ტოვებს პირველი წაკითხვისას „სანავარდოც“. თუმცა, წერის უჩვეულო მანერით გამოწვეული ეფექტის შემდგომ, უკვე თვალსაჩინო ხდება, რომ „ბოდვა რომანში მართლაც არის, მაგრამ იგი გათვლილი და დოზირებულია, ჩნდება საჭირო დროს და საჭირო ადგილზე, რათა მონიშნოს პერსონაჟის გადასვლა ყოველდღიური გაშეშების მდგომარეობიდან ხარისხობრივად, გაცილებით მნიშვნელოვან არსობრივ ყოფაში“ (Ермолин 2004:9). ნიკოლაი აბლეუხოვი და ბონდო ჭილაძე ერთმანეთს ფსიქიკური მდგომარეობით გვანან, ორივე ექსცენტრული და ნევრასთენიკია, ორივეს ამბივალენტური დამოკიდებულება აქვს მამასთან. „პეტერბურგში“ მამის მკვლელობა ერთ-ერთი წარმმართველი თემაა- ნიკოლაი აბლეუხოვი, ბოლშევიკი ტერორისტების მოთხოვნის მიუხედავად, მამას არ კლავს, თუმცა, მამა-შვილს ერთმანეთის არ ესმით, შვილს მამა აღიზიანებს, სძულს, იმავდროულად, უყვარს და ებრალება.

ნიკოლაი პეტერბურგში მშობლების სიკვდილის შემდგომ ბრუნდება, მხოლოდ- არა მამისეულ სახლში („გაპრიალებულ სახლში ცხოვრებისეული ავდარი უჩემრად მიედინებოდა და მიუხედავად ამისა, ეს ცხოვრებისეული ავდარი მაინც დამლუპველი იყო“ (ბელი 2015:31). პარალელისთვის: „გურამ ბარამანდიაში“- „მყუდროება იყო სამარისებური“ (შენგელაია 1925:94)). ბონდო ჭილაძესაც ანალოგიური დამოკიდებულება აქვს მამისადმი: აღიზიანებს, თან ებრალება და უყვარს. „გურამ ბარამანდიაში“ მამა შვილს ლალატობს, ცხოვრების რთულ გზაზე მარტო ტოვებს, „ტფილისში“ კი მამა საერთოდ აღარ ჩანს. „პეტერბურგშიც“ და „ტფილისშიც“ მამა- ღმერთია, მისდამი დამოკიდებულება კი ღვთისადმი დამოკიდებულებას ნიშნავს. ის, რომ „ტფილისში“ მამის ხატი თითქმის აღარ ჩანს, ტოპოსის დესაკრალიზების ნიშანია.

პეტერბურგის ქუჩებში ქრისტე ნაღვლიანი სახით დადის და კითხულობს, რატომ უარყვეს და რისთვის განავდეს. „ტფილისში“ ქრისტე მამალმერთს ტელეფონით ეკითხება: „ღმერთო ჩემო... რისთვის დამიტევე მე!“ (შენგელაია 1927:3-52). „პეტერბურგშიც“ და „ტფილისშიც“ სამყარო კოსმიური ორთაბრძოლის ადგილია, არენაა, სადაც ეს ორთაბრძოლა თვალსაჩინოდ მიმდინარეობს. ორივე ქალაქი მიწისა და ზეცის, ქრისტესა და ანტიქრისტეს შეხვედრის ადგილებია, აქ ორი ძალა იბრძვის სამკვდრო-სასიცოცხლოდ- ქრისტე და ანტიქრისტე, ძველი ყოფა (მომაკვდავი წესრიგი) და წვივმაგარი ხალხი (წითელი ქაოსი). „პეტერბურგში“ ქრისტე კი არ მოქმედებს, უბრალოდ ესწრება: ხალხს აკვირდება, ყურადღებით შესცქერის და არაფერში ერევა. „ტფილისში“ სურათი კიდევ უფრო ტრაგიკულია: ქრისტე ჯვარცმიდან ეხსნება და ტოვებს მთაწმინდას, ქრისტე ძალაგამოცლილია და ორივე ქალაქი უფსკრულისკენ მიექანება უკანმოუხედავად. ამ ყველაფერს „პეტერბურგში“ თან ერთვის რევოლუციური, ყოვლის უარმყოფელი და წამლევკავი ნიჰილიზმი, რომელიც ანადგურებს ჰუმანურ ფასეულობებს და მისი ანარეკლი დემნა შენგელაიასთანაც იგრძნობა .პეტერბურგისა და თბილისის ესქატოლოგიური ქალაქებია, სულიერი ბრძოლის ეპიცენტრებია. მწერალს აინტერესებს არა ყოფითი რეალობა, არამედ სამყაროში მიმდინარე ცვლილებების სიღრმისეული არსი, პერსონაჟების ბედიც ქალაქში მიმდინარე მოვლენების ლოგიკასთანაა გადაჯაჭვული. ანდრეი ბელის პეტერბურგი ესაა ქალაქი-ფანტომი, მოჩვენება, მასში ყველაფერი

ემორჩილება ფანტაზიას და ბოდვას. ანალოგიური ხდება „ტფილისშიც“. ორივე ქალაქი შეუქცევადადაა დაძრული, გადაადგილებული ცენტრალური ღერძიდან, მხოლოდ, თუკი „პეტერბურგში“ ესაა ცხოვრება მოსალოდნელი აფეთქების წინ, სადაც ჯერ არაა ნათელი, რა მოხდება და არც მომავალის კონტურები იკვეთება, „ტფილისში“ მთავარი უკვე მოხდა: მთაწმინდას ხუთქიმიანი, წითელი ვარსკვლავი დაჰყურებს და „იცავს ტფილისს ყოვლისაგან ავისა“ (შენგელაია 1927:3-62).

დემნა შენგელაიას მხატვრული სტილი ეპოქის სულისკვეთებას ასახავს: მასში არეკლილია XX საუკუნის დასაწყისის ისტორიული, სოციალური, პოლიტიკური თუ მხატვრული კონტექსტი. საუკუნის დასაწყისის ეპოქალურ ძვრებს ქვეყნის შიდა რყევებიც დაერთო, რამაც ხელოვნებაზეც ისევე იმოქმედა, როგორც პოლიტიკურ ვითარებაზე. ეს რყევები დემნა შენგელაიას, როგორც ხელოვანის ბედზეც აისახა და მისი მოდერნისტული რომანების ბედისწერაც განსაზღვრა.

დასკვნა

სადისერტაციო ნაშრომში- „დემნა შენგელაიას მოდერნისტული რომანის სახისმეტყველებითი ასპექტები“- შევეცადეთ, ახალი აქცენტებით შეგვევსო მწერლის მოდერნისტული რომანების („სანავარდო“, „გურამ ბარამანდია“, „ტფილისი“) კვლევა, გაგვეანალიზებინა მათი პრობლემეტიკა, ძირითადი კონცეპტები, ნიშანთა სისტემა, სიმბოლოები და მითოსურ-ფოლკლორული ხატები. რომანების ტექსტებისა და მათთან დაკავშირებული სამეცნიერო თუ პუბლიცისტური მასალის კვლევის შედეგად დავასკვნით:

1. დემნა შენგელაიას მოდერნისტული რომანები არ წარმოადგენს ტრილოგიას- კლასიკური გაგებით, თუმცა, სამივე რომანი ერთი, მთლიანი ნარატივია, რომელიც მოიცავს საქართველოს უახლესი ისტორიის სამ პერიოდს და, შესაბამისად, ერთი ლიტერატურული პერსონაჟის ქრონოტოპულ სახე-სხვაობას.
2. „გურამ ბარამანდიასა“ და „ტფილისში“ აპოკალიფსის ცნება ორმაგი დატვირთვის მატარებელია: ესაა სამყაროს აღსასრულის მოდერნისტული დისკურსი და ასევე, 1921 წლის კატასტროფის სიმბოლური ხატი. ავტორი დაცემის მიზნს ცოდვაში ხედავს, ზნეობრივი დაცემის პროცესი კი სივრცის გაფართოების პარალელურად იზრდება. გაუცხოება სოფელთან- მიწასთან იდენტობის დაკარგვას გულისხმობს, რაც მამულთან იდენტობის დაკარგვას ნიშნავს. პარალელურად- „სანავარდოსა“ და „გურამ ბარამანდიაში“ იკარგება კავშირი მამასთან, რაც სამყაროს ჰარმონიის რღვევას, ღმერთის (მამის) განდევნას მოასწავებს.
3. რელიგიისადმი დამოკიდებულება რომანებში წმინდად მოდერნისტულია: „სანავარდოში“ ავტორი იყენებს სახარების ტექსტების ალუზიებს და ირონიულ კონტექსტში იმონმებს სახარებისეულ სიმბოლოებს. „გურამ ბარამანდიაში“ რწმენა მხოლოდ რიტუალურ დონეზეა შემორჩენილი, „ტფილისში“ კი რელიგიური სიმბოლოები ირონიულ-ტრაგიკულ

კონტექსტში გვხვდება, ანდა მივიწყებულია. სარწმუნოებისადმი ამგვარ მიმართებას, მოდერნისტულის გარდა, პოლიტიკური კონტექსტიც აქვს- იგი რუსეთისადმი დამოკიდებულების მაჩვენებლად შეიძლება მივიჩნიოთ. პარალელურად, მწერალი ქმნის სიმბოლიკას, რომელმაც განახლება უნდა მოიტანოს- მატარებელს (რკინიგზას), რომელსაც მოჰყავს ახალი ხალხი, რომლებმაც უნდა შეცვალონ გარემო და დაანგრიონ სტერეოტიპები, ტრადიციები. „ტფილისში“ უკვე ჩნდება ტექნოკრატიული სიმბოლოებიც, რაც საბოლოოდ აუცხოებს ადამიანს სამყაროსთან.

4. „ტფილისში“ მოცემული პატრისტიკული ტექსტი ავხსენით, როგორც სიმბოლო ადამიანური სამართლის ბატონობისა ღვთიურზე, რაც სამყაროს დესაკრალიზების ნიშნად მივიჩნიეთ: ღვთიური სამართალი გაქრა- ქრისტე უკვე აღარაა ღმერთი, განკაცებულ, ჩვეულებრივ ადამიან-ქრისტეს კი აქვს იმის განცდა, რომ ის მართაა, რაც იმის მომასწავებელია, რომ კაცობრიობა (ადამიანები) ცალკეა და უფალი ცალკე- ასე ეხმიანება მოდერნისტი მწერალი დროს და ეპოქას.
5. ავტორი უნაყოფობის კონტექსტში განიხილავს არა მხოლოდ სექსუალურ, არამედ საზოგადოებრივ აქტივობას და მოვალეობას ოჯახისა და შთამომავლობის წინაშე. ამავე კონტექსტში უნდა განვიხილოთ „დაღლილი სისხლის“ კონცეპტიც, დავასკვნით, რომ ეს ტერმინი მედიცინაში ანემიას ნიშნავს, გამომდინარე აქედან- „დაღლილი სისხლი“ არის სიმბოლო პიროვნების, ერის ფიზიკური, ზნეობრივი და მორალური გამოფიტვისა რაც, მოდერნისტული, კრიზისული ცნობიერების გარდა, სოციალურ-პოლიტიკური ნიშნის მატარებელიცაა. ამდენად, ეს კონცეპტი დეკადენტურ ელფერს არ ატარებს, პირიქით, იგი რეაქციაა ერის უნაყოფობასა და სიბერწეზე.
6. ვივარაუდებთ, რომ რომანის ყველა პერსონაჟი ქალი გარდამტეხ ფუნქციას ასრულებს როგორც სიუჟეტის განვითარების თვალსაზრისით, ისე მთავარი პერსონაჟის ფსიქოლოგიური სქემის ჩამოყალიბების პროცესშიც. ქალი

კონკრეტული პერსონაჟიყაა და იმავდროულად, სახე-სიმბოლოც. ქალი-ქვეყანა, მიწა, აქედან გამომდინარე, სხვა ქალი-მარკირებულად, რუსი ქალი სხვა ქვეყანა და სხვა მიწა, შეუთავსებელი კულტურაა, ხოლო განსხვავებულ კულტურებს შორის კავშირი წარუმატებელია. უცხო ტომის ქალთან ურთიერთობა კერიის-ოჯახის სიმტკიცის, საკრალური სივრცის დაარღვევის, დაღუპვის წინაპირობად განიხილება. რომანის ყველა პერსონაჟ ქალს ნაცოფიერების ქალღმერთი იშთარი აერთიანებს, რომელიც თავისი მრავალსახეობით, მრავალპლანიანობით, მათი მითოსური პირველსახეა.

7. აღიარებული მოსაზრებით, ბონდო ჭილაძის შემლილობის საფუძველი მამის მიერ დაშვებული აკრძალვა გახდა. ამ მიმართებით კვლევა განვაგრძეთ და სპეციალისტებთან კონსულტაციების შედეგად, ფსიქოლოგიურ ლიტერატურაზე დაყრდნობით მოვახდინეთ ბონდოს სექსუალური უძღურების სახელდება-ფსიქოგენური იმპოტენცია. ასევე, გამოვიკვლიეთ „გურამ ბარამანდიაში“ მსხვერპლშენიერვის სცენის ფსიქოლოგიური ასპექტი და დავასკვნით, რომ კოჩას მსხვერპლშენიერვის რიტუალი შესაძლოა აიხსნას, როგორც ტრანსი ანდა რელიგიური ექსტაზი.
8. რომანების ქრონოტოპის კვლევისას დავასკვნით, რომ „სანავარდოს“ ქრონოტოპი აპოკალიპსურია, დრო კალენდარულია და არა ხარისხობრივი, იგი მოკლებულია თავის ღირებულებით მაჩვენებელს-სემონურ სახეს და ცვლილების უნარს, არც სივრცე ვითარდება. ალტერნატიული სივრცეა ორპირი, სადაც ზნეობრივი დეგრადაცია უკვე დამდგარი ფაქტია. „გურამ ბარამანდიაში“ სივრცე უგრძობია, გულგრილია დროის ცვლილებების მიმართ. რომანი ორი, ოპოზიციური სივრცული ნაწილისგან შედგება: „შინ“ სივრცე (სოფელში, მორდუსთან) და „გარე“ სივრცე (მორდუსთან დაცილების შემდეგ), რომანის სიუჟეტსაც ამ ორი სივრცის მონაცვლეობა ამოძრავებს. მწერალს ხუთი ტოპოსი შემოაქვს: სოფელი (საბარამანდიო), დაბა, მაზრა,

ოდესა და ციმბირი. გმირის გაუცხოების ხარისხი სოფელთან დაშორების პარალელურად იზრდება.

9. მნიშვნელოვანი დატვირთვა მივანიჭეთ ბოლშევიკურ სიმბოლიკას. „სანავარდოში“ გიმმირას სიმბოლური მნიშვნელობის კვლევისას ვივარაუდეთ, რომ გიმმირას (კიმერიელების) სახეში ავტორმა მტრის, ცივილიზაციის მიღმა დარჩენილი ველური ძალის კოლექტიური სახე მოიაზრა და იგი ბოლშევიკური რუსეთის სიმბოლოდ აქცია. ანალოგიური მნიშვნელობა მივანიჭეთ „ტფილისში“ ტერმინს- უტილური; ამავე კონტექსტში განვიხილეთ სკოპცების ტოტალიტარული სექტის სიმბოლური მნიშვნელობა და დავასკვენით, რომ ვინაიდან საბჭოთა ღერბზე ნამგალისა და უროს კომბინაციას (ნამგალი უროს ზემოთაა მოქცეული, მისი მჭრელი პირი უროს ტარზე ძევს) დასაჭურისების სიმბოლოდ მიიჩნევენ, სკოპცების სექტაც ბოლშევიკური რუსეთის სიმბოლოა. ბოლშევიზმის სიმბოლოა, ასევე, ცეცხლი და ჭინკა.
10. რომანი „ტფილისი“ სადოქტორო დისერტაციაში სრულად ფაქტობრივად, პირველად დამუშავდა, პირველად ვიკვლიეთ ძირითადი კონცეპტები, ქალაქური ტექსტი, სტიქიები და სხვა. რომანის მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრების კვლევისას დავადგინეთ, რომ მთავარი პერსონაჟის (დუდე აქიმძე) მხატვრული სახის კონსტრუირებისას მწერალი მიმართავს სუბიექტური იდეალიზმის ფილოსოფიურ მოძღვრებას. განვაფიქრეთ თ. ჩხაიძის მოსაზრება ბონდო ჭილაძისა და გუჯუ ლაბახუას, როგორც დიონისოს ორი ასპექტის გამოხატულების შესახებ და დავასკვენით, რომ დუდესა და გეოს წყვილი მათი ინვარიანტია: დუდე პოსტრევილუციურ გარემოს შეგუებული ბონდო ჭილაძეა, გეო თანამედროვე კონტექსტში რუდიმენტივით შემორჩენილი გუჯუს დიონისურობა. დუდე აქიმძის შვიდდღიანი უგონობა, განსვლა ამ სამყაროდან- ფსევდოგანახლება და კონფორმიზმია. დუდეს ვაკხური ნახევარია გეო. მისი დალუპვით ახალი ტფილისი უარს ამბობს

დიონისურ, სასიკოცხლო ენერგიაზე და მას ხუთქიმიანი ვარსკვლავის სასიკვდილო ენერგიით ანაცვლებს.

11. „ტფილისის“ ქალაქური ტექსტი შეუსწავლელი და სრულიად ახალი საკითხია, ამ თვალსაზრისითაც რომანი პირველად გავაანალიზეთ. ტექსტის შესწავლის შედეგად დავასკვნით, რომ დემნა შენგელაია ერთ-ერთი პირველი რომანისტია, ვისთანაც თბილისის ქალაქური ტექსტის ნიშნები იკვეთება. რომანში არაერთხელაა გათამაშებული დედაქალაქის ბუნებრივი, კლიმატურ-მეტეოროლოგიური თუ ლანდშაფტური, მატერიალურ-კულტურული, სულიერ-კულტურული და ისტორიული ელემენტები.
12. ნეტარი ავგუსტინეს („ღვთის ქალაქის შესახებ“) ქალაქის ორი ტიპის, მიწისა და ზეციურის სიმბოლური ანტინომიის იდეის, ასევე, ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებული ესქატოლოგიური „განწირული ქალაქისა“ და უტოპიური „ღვთის ქალაქის“ მითოლოგიების სქემის გათვალისწინებით დავასკვნით, რომ თბილისი დემნა შენგელაიასთან განწირული ქალაქია, ბაბილონია და ამგვარი მიმართება თბილისისადმი ქართველ მოდერნისტთათვის დამახასიათებელი იყო. დღისა (სოლარულ) და ღამის (ლუნარულ) თბილისსაც მწერალი ოპოზიციური ანტინომიის (სიკეთე-ბოროტება) პრიზმაში ხედავს. ასევე გამოიკვეთა, რომ დემნა შენგელაიას თბილისი (საქართველო) ქალური სანყისის მატარებელია. ამ დასკვნის საფუძველს გვაძლევს დუდეს ეროტიკული აღქმა ქალისა და სამშობლოსი, ქალური სიმბოლოებით დახატული ქალაქი. გამოვიკვლიეთ ქალაქის ურბანული ელემენტებიც (ქუჩა, სახლი, ოთახი, მდინარე) და დავასკვნით, რომ თითოეული მათგანი მონაწილეობს რომანის ძირითადი იდეის-სამყაროსთან, ღმერთთან გაუცხოების იდეის კონსტრუირებაში. ხოლო ქალაქის ადგილის ღვთაება-Genius loci- მთაწმინდაა, ლანდშაფტური ელემენტი, სადაც რომანის უმთავრესი მოვლენები ვითარდება და რომელიც თავისი სიმბოლური მნიშვნელობით, თბილისის სიონია. ცალკე გამოვყავით წვიმა, როგორც

კონცეპტი, რომელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს „სანავარდოში“-წვიმის სემანტიკა, მისი ფუნქცია, უშუალოდ და პირდაპირ უკავშირდება სანავარდოს დაჭაობებას, გაპარტახებას, ქმნის სევდის, აპათიის, უძრაობის უიმედო სურათს. „ტფილისში“ კი წვიმა დადებითი ემოციის გამომხატველია, ის პირველყოფილ სურნელს უბრუნებს და სისუფთავის ელემენტი შემოაქვს დაბინძურებულ ტოპოსში.

13. ტექსტებზე მუშაობისას გამოიკვეთა, რომ სტიქიები პერსონაჟების ფუნქციას ასრულებენ, განსაზღვრავენ სიუჟეტის განვითარებას. ამ თვალსაზრისით, განვიხილეთ ოთხივე სტიქიის (მინა, წყალი, ცეცხლი, ჰაერი) როლი და ფუნქცია- მინა- მამული იყიდება; წყალი- სიცოცხლისა და ნაცოფიერების სიმბოლო- აჭაობებს; ცეცხლი (მზე)- ენერჯის, ნაცოფიერების ნიშანი- წვავს და ახრიოკებს; ჰაერი კი (ზეცა)- ანტიქრისტეს გამარჯვების არენა ხდება.
14. დემნა შენგელაიას მხატვრული სტილის კვლევისას ყურადღება მივაქციეთ ტექსტების მუსიკალობას, აკუსტიკურ უღერდობას; ზმნას, რომელიც მუდმივად მოძრაობის, აქტივობის მაჩვენებელია და დაძაბულობას, ნერვოზულ რიტმს ქმნის; მდიდარ ტროპს, ფერების სიმბოლურ მნიშვნელობას, თხრობის კინოხერხებს; გავიზიარეთ მოსაზრება, რომ დემნა შენგელაია სიმბოლისტი პროზაიკოსია და გამოვთქვით ვარაუდი მის რომანებში ექსპრესიონისტული ელემენტების არსებობის თაობაზე.

* * *

და ბოლოს: დემნა შენგელაიას მოდერნისტული პროზა კვლავ სერიოზული კვლევის საგნად რჩება. ჩვენ მხოლოდ ვეცადეთ, ყურადღება მიგვეპყრო ფაქტობრივად, პირველი ქართული მოდერნისტული რომანის ავტორის შემოქმედებისთვის.

დამონმებული ლიტერატურა

1. **აბაკელია 1997:** აბაკელია ნ., სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, თბილისი, 1997.
2. **აბაკელია 2007:** აბაკელია ნ., სიცოცხლის ციკლთან დაკავშირებული საკრალური ხის სიმბოლიკა ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში, _ უურნალი „სემიოტიკა“, 2007, №1.
3. **აბაკელია 2008:** აბაკელია ნ., „დამონები“ ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში, _ უურნალი „სემიოტიკა“, 2008, №3.
4. **აბულაძე 1924-1925:** აბულაძე ბ., მნათობი, _ უურნალი „ლიტერატურა და სხვა“, 1924-1925, №1.
5. **ამაშუკელი 1969:** თამუზის სიზმარი, ძველი შუამდინარული პოეზია, რედაქტორი მ. ამაშუკელი, გამომცემლობა „ნაკადული“, თბილისი, 1969.
6. **ახალი აღთქმაი 2003:** ახალი აღთქმაი, გამომცემლობა „რაეო“, თბილისი, 2003.
7. **ბაგრატიონი 1973:** ბაგრატიონი ვ., აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, (ტ. IV), გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1973.
8. **ბარათაშვილი 1968:** ბარათაშვილი ნ., თხზულებანი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968.
9. **ბარნოვი 1964:** ბარნოვი ვ., თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, (ტ. X), გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, თბილისი, 1964.
10. **ბაქრაძე 2000:** ბაქრაძე ა., მითოლოგიური ენგადი, გამომცემლობა „ნეკერი“, თბილისი, 2000.
11. **ბაქრაძე 2003:** ბაქრაძე ა., კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვანლი, თხზულებანი, (ტ. II). გამომცემლობა „ლომისი“, თბილისი, 2003.
12. **ბახტაძე 1925:** ბახტაძე ვ., ცხოვრება და ხელოვნება. _ უურნალი „მნათობი“, 1925, №11-12.

13. **ბელი 2015:** ბელი ა., პეტერბურგი, გამომცემლობა „არტანუჯი“, თბილისი, 2015.
14. **ბერგსონი 1993:** ბერგსონი ა., ცნობიერების უშუალო მონაცემები, გამომცემლობა „ნეკერი“, თბილისი, 1993.
15. **ბიბლია 1989:** ბიბლია, გამომცემლობა „საქართველოს საპატრიარქო“, თბილისი, 1989.
16. **ბრეგაძე 2013:** ბრეგაძე კ., ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე), გამომცემლობა „მერიდიანი“, თბილისი, 2013.
17. **ბუაჩიძე 1993:** ბუაჩიძე თ., ფრიდრიხ ნიცშე და მისი ესე იტყოდა ზარატუსტრა, წიგნში ნიცშე ფ. ესე იტყოდა ზარატუსტრა, გამომცემლობა „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა“, თბილისი, 1993.
18. **გაბრიელაშვილი 2005:** გაბრიელაშვილი ლ., ცხოველთა პარადიგმული სახესიმბოლოები ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველ რედაქციებში, – ჟურნალი „კლასიკური და თანამედროვე ქართული მწერლობა“, 2005, № 8.
19. **გამსახურდია 1983:** გამსახურდია კ., ახალი ევროპა ლიტერატურული პარიზი, თხზულებანი 10 ტომად, (ტ.VII), გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1983.
20. **გამსახურდია 1992:** გამსახურდია კ., დიონისოს ღიმილი., თხზულებანი 20 ტომად, (ტ. II), გამომცემლობა „დიდოსტატი“, თბილისი, 1992.
21. **გამსახურდია 1991:** გამსახურდია ზ., საქართველოს სულიერი მისსია, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1991.
22. **გასეტი 1992:** გასეტი ხ., ხელოვნების დეჰუმანიზაცია, გამომცემლობა „ლომისი“, თბილისი, 1992.
23. **გვახარია 2004:** გვახარია გ., კავკასიური კოსმოპოლიტიზმი- ქართული კინოვანგარდის არჩევანი, კრებული ადამიანის უფლებები და ქართული კულტურა, თბილისი, 2004.
24. **გოეთე 2014:** გოეთე ი., ფაუსტი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი, 2014.
25. **გომართელი 1997:** გომართელი ა., ქართული სიმბოლისტური პროზა, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1997.

26. **ელიზბარაშვილი 2010:** ელიზბარაშვილი ე., ნიცშეს წაკითხვის პარადიგმათა კონფლიქტი დასავლურ აზროვნებაში, _ ჟურნალი „სემიოტიკა“, 2010, №7.
27. **ენციკლოპედია 1984:** აფხაზაია ი., ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, (ტ. VII), საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი, 1984.
28. **ვაჟა-ფშაველა 1979:** ვაჟა-ფშაველა, ამირანი, თხზულებანი 2 ტომად, (ტ I.), გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1979.
29. **თავდგირიძე 2011:** თავდგირიძე ხ., დრაკონის ინტრონიზაცია, ძველჩინური მითოსურ-ფილოსოფიური კოსმოლოგია, _ ჟურნალი „სემიოტიკა“ №9, 2011.
30. **თანდილავა 1996:** თანდილავა ზ., წყლის კულტი და ქართული ფოლკლორი, გამომცემლობა „აჭარა“, ბათუმი, 1996.
31. **თევზაძე 1994:** თევზაძე დ., საუკუნის თვალთ, გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი, 1994.
32. **იაკობიშვილი 2014:** იაკობიშვილი ლ., ქართულ და ევროპულ ღირებულებათა პარამონიზაციის პერსპექტივა, კრებული საქართველო 2014 ევროპიზაციის მოლოდინში, გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბილისი, 2014.
33. **იაშვილი 1916:** იაშვილი პ., პირველთქმა, _ ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“, 1916, №1.
34. **იაშვილი 1975:** იაშვილი პ., ფარშევანგები ქალაქში, პოეზია, პროზა, წერილები, თარგმანები. გამომცემლობა „ნაკადული“, თბილისი, 1975.
35. **ინწკირველი 2004:** ინწკირველი ე., ბიბლიური სიუჟეტების ხალხური ვარიანტები, დისერტაცია, თბილისი, 2004.
36. **იუნგი 1995:** იუნგი კ., ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები. სიმბოლები, ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატის გამომცემლობა, თბილისი, 1995.
37. **კაკაბაძე 2010:** კაკაბაძე გ., ნიკო ფიროსმანი. დაკარგული უბრალოების ძიება, გამომცემლობა „პეგასი“, თბილისი, 2010.
38. **კვანტალიანი 2004:** კვანტალიანი ს., „დიონისოს ღიმილი“ და „გველის პერანგი“: მამისა და ძის ურთიერთობის ორი მოდელი, _ ჟურნალი „კრიტიკრიუმი“, 2004, № 62.

39. **კვაჭანტირაძე 1999:** კვაჭანტირაძე მ., ოთარ ჭილაძის მხატვრული სისტემის სემიოლოგიური ასპექტები, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, 1999.
40. **კვაჭანტირაძე 2001:** კვაჭანტირაძე მ., პრიტჩა თეთრ ვეშაპზე, „წერილები ლიტერატურაზე, თბილისი, 2001.
41. **კვაჭანტირაძე 2013:** კვაჭანტირაძე მ., ვინ არის პეტრე? ვექტორები, გამომცემლობა „მერიდიანი“, თბილისი, 2013.
42. **კიკნაძე 1979:** კიკნაძე მ., შუამდინარული მითოლოგია, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1979.
43. **კოტეტიშვილი 1997:** კოტეტიშვილი ვ., აზიისაკენ, კრებული ევროპა თუ აზია? გამომცემლობა „ლიტერატურის მათიანე“, თბილისი, 1997.
44. **ლენინი 1950:** ლენინი ვ., წერილი გ. კ. ორჯონიკიძეს, თბულებანი, (ტ. XXXII), გამომცემლობა „სახელგამი“, თბილისი, 1950.
45. **ლეონიძე 1997:** ლეონიძე გ., ქართული მესსიანიზმი, კრებული ევროპა თუ აზია? გამომცემლობა „ლიტერატურის მათიანე“, თბილისი, 1997.
46. **ლექსიკონი 1983:** გელოვანი ა., მითოლოგიური ლექსიკონი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1983.
47. **ლექსიკონი 1991ა:** ორბელიანი ს., ლექსიკონი ქართული, (ტ. I.), გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი, 1991.
48. **ლექსიკონი 1991ბ:** ორბელიანი ს., ლექსიკონი ქართული, (ტ. II), გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი, 1991.
49. **ლომთათიძე 1972:** ლომთათიძე ჭ., თეთრი ღამე, რჩეული თბულებანი ორ ტომად, (ტ. II), გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1972.
50. **მაკალათია 1941:** მაკალათია ს., სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, საქართველოს მხარეთმცოდნეობის საზოგადოების შრომები, თბილისი, 1941.
51. **მამარდაშვილი 1998:** მამარდაშვილი მ., ლექციები ფსიქონალიზმის შესახებ, მშვიდობის, დემოკრატიისა და განვითარების კავკასიური ინსტიტუტი, თბილისი, 1998.

52. **მარინეტი 1993:** მარინეტი ფ., ფუტურზმის პირველი მანიფესტი, _ჟურნალი „კრიტიკა“, 1993, №1-2.
53. **მახაური 2011ა:** მახაური ტ., ტექსტისა და რიტუალის პრობლემა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის საკულტო ზეპირსიტყვიერებაში, ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევები, (წიგნი III), გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბილისი, 2011.
54. **მახაური 2011ბ:** მახაური ტ., გველის სახე ინგილოურ თქმულებებში, ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევები, (წ. III), გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბილისი, 2011.
55. **მელიქიშვილი... 1973:** მელიქიშვილი გ., ანთელავა ი., დუნდუა ვ., საქართველოს ისტორიის ნარკვევები 8 ტომად, (ტ. II), გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1973.
56. **მეტრეველი 1991:** მეტრეველი რ., მეფე თამარი, გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1991.
57. **მილორავა 2010:** მილორავა ი., კერია-მინა-მამული- ნიკო ლორთქიფანიძე, კრებული ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე (ეძღვნება მიხეილ ჯავახიშვილისა და ნიკო ლორთქიფანიძის დაბადებიდან 130-ე წლისთავს), ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი, 2010.
58. **მიწიშვილი 2006:** მიწიშვილი ნ., ფიქრები საქართველოზე, გამომცემლობა „ინტელექტი“, თბილისი, 2006.
59. **მიწიშვილი 2006:** მიწიშვილი ნ., თებერვალი, გამომცემლობა „არტანუჯი“, თბილისი, 2006.
60. **მოსია 2000:** მოსია ბ., ახალი აღთქმის სახისმეტყველებითი აზროვნების ასახვა ქართულ ხალხურ სიტყვიერებაში (მეგრული მასალების მიხედვით), ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, ზუგდიდი, 2000.
61. **მროველი 2008:** მროველი ლ., მოქცევა ქართლისაი, ქართლის ცხოვრება, გამომცემლობა „მერიდიანი“, „არტანუჯი“, თბილისი, 2008.
62. **ნადირაძე 1916:** ნადირაძე კ., ავზნიანი ქალაქი, _ ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“, 1916, №2.

63. **ნიცშე 1993:** ნიცშე ფ., ესე იტყოდა ზარატუსტრა, გამომცემლობა „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა“, თბილისი, 1993.
64. **ჟღენტი 1925:** ჟღენტი ბ., 1924 წელი ქართულ ლიტერატურაში, _ჟურნალი „მნათობი“, 1925 №2(10).
65. **რობაქიძე 1994:** რობაქიძე გრ., თბულეზანი, სერია „შერისხულნი“, (ტ. II.), გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი, 1994.
66. **რობაქიძე 2012ა:** რობაქიძე გრ, გველის პერანგი, ნაწერები 5 ტომად, (წ. I.), ლიტერატურის მუზეუმის გამომცემლობა, თბილისი, 2012.
67. **რობაქიძე 2012ბ:** რობაქიძე გრ., ვასილი კამენსკის, ნაწერები 5 ტომად, (წ. I.), ლიტერატურის მუზეუმის გამომცემლობა, თბილისი, 2012.
68. **რობაქიძე 2012გ:** რობაქიძე გრ., იმამ შამილ, ნაწერები 5 ტომად, (წიგნი I), ლიტერატურის მუზეუმის გამომცემლობა, თბილისი, 2012.
69. **რობაქიძე 2012დ:** რობაქიძე გრ., ფალესტრა, ნაწერები 5 ტომად, (წიგნი I), ლიტერატურის მუზეუმის გამომცემლობა, თბილისი, 2012.
70. **რობაქიძე 2012ე:** რობაქიძე გრ., რა უნდა აგონდებოდეს ქართველს, ნაწერები 5 ტომად, (წიგნი IV), ლიტერატურის მუზეუმის გამომცემლობა, თბილისი, 2012.
71. **როდოსელი 1975:** როდოსელი ა., არგონავტიკა, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 1975.
72. **სიგუა 2008:** სიგუა ს., მოდერნიზმი, გამომცემლობა „მწერალთა გაზეთი“, თბილისი, 2008.
73. **სირაძე 2000:** სირაძე რ., კულტურა და სახისმეტყველება, გამომცემლობა „ინტელექტი“, თბილისი, 2000.
74. **სიხარულიძე 2010:** სიხარულიძე ქ., ერთი უცნობი მითისა და მასთან დაკავშირებული რიტუალის რუდიმენტები კავკასიელთა ფოლკლორში, _ჟურნალი „ქართული ფოლკლორი“, 2010, №5 (XXI).
75. **ტაბიძე 1982ა:** ტაბიძე გ., მეტყვი, როგორც ეს გრიგალი, ქართული პოეზია, (ტ. XIII), გამომცემლობა „ნაკადული“, თბილისი, 1982.

76. **ტაბიძე 1982ბ:** ტაბიძე გ., მშობლიური ეფემერა, რჩეული, გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი, 1982.
77. **ტაბიძე 1916ა :** ტაბიძე ტ., ცისფერი ყანწებით, _ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“, 1916, №1.
78. **ტაბიძე 1916ბ:** ტაბიძე ტ., ცისფერი ყანწებით, _ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“, 1916, №2.
79. **ტაბიძე 2010:** ტაბიძე ტ., ომის თემა ქართულ მწერლობაში, კრებული „ქართული პუბლიცისტიკა“, XX საუკუნე, (ნაკვ. I.), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2010.
80. **ტაბიძე 2012ა:** ტაბიძე ტ., ქიმერიონი, რჩეული ნაწარმოებები 2 ტომად, (ტ. II), გამომცემლობა „პალიტრა L“, თბილისი, 2012.
81. **ტაბიძე 2012:** ტაბიძე ტ., ორი აპრილი, რჩეული ნაწარმოებები 2 ტომად, (ტ. II), გამომცემლობა „პალიტრა L“, თბილისი, 2012.
82. **ქიქოძე 1985:** ქიქოძე გ., ესეები, ნარკვევები, გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი, 1985.
83. **ყაუხჩიშვილი 1957:** ყაუხჩიშვილი თ., სტრაბონის გეოგრაფია, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი, 1957.
84. **შენგელაია 1924:** შენგელაია დ., სანავარდო, _ჟურნალი „მნათობი“, 1924, №1.
85. **შენგელაია 1924:** შენგელაია დ., სანავარდო, _ჟურნალი „მნათობი“, 1924, №2.
86. **შენგელაია 1924:** შენგელაია დ., სანავარდო, _ჟურნალი „მნათობი“, 1924, №3.
87. **შენგელაია 1924-25:** შენგელაია დ., Comentaia de bello Galico. _ჟურნალი „ლიტერატურა და სხვა“ , 1924-25, №1.
88. **შენგელაია 1925:** შენგელაია დ., გურამ ბარამანდია, _ალმანახი „დარიალი“ (ჟურნალ „მნათობის“ დამატება), 1925, №1.
89. **შენგელაია 1927:** შენგელაია დ., ტფილისი, _ჟურნალი „მნათობი“ , 1927, №1.
90. **შენგელაია 1927:** შენგელაია დ., ტფილისი, _ჟურნალი „მნათობი“ , 1927, №2.
91. **შენგელაია 1927:** შენგელაია დ., ტფილისი, _ჟურნალი „მნათობი“ , 1927, №3.
92. **შენგელაია 1968:** შენგელაია დ., სანავარდო, თბზულებანი 4 ტომად, (ტ. I.), გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968.

93. **შენგელაია 1970ა:** შენგელაია დ., „გურამ ბარამანდია, თხზულებანი 4 ტომად, (ტ. III).
გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1970.
94. **შენგელაია 1970ბ** შენგელაია დ., მორღუ, თხზულებანი 4 ტომად, (ტ. III),
გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1970.
95. **შენგელაია 1972ა:** შენგელაია დ., მზეთუნახავი, თხზულებანი 4 ტომად, (ტ. IV),
გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972.
96. **შენგელაია 1972ბ:** შენგელაია დ., ფაიფურის პავილიონი“, თხზულებანი 4 ტომად, (ტ. IV),
გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972.
97. **შენგელაია 1972გ:** შენგელაია დ., ამირანის გარშემო, თხზულებანი 4 ტომად, (ტ. IV),
გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972.
98. **შენგელაია 1972დ:** შენგელაია დ., ვაშა, თხზულებანი 4 ტომად, (ტ. IV), გამომცემლობა
„საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972.
99. **შენგელაია 1972ე:** შენგელაია დ., სამი სკნელი, თხზულებანი 4 ტომად, (ტ. IV),
გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972.
100. **ჩიჩუა 1999:** ჩიჩუა შ., მეოცე საუკუნის ქართული რომანი, (წერ. II), _ჟურნალი
„ლიტერატურული ძიებანი“, 1999, №20.
101. **ჩხაიძე 2000:** ჩხაიძე თ., მიბრუნება წარმართობისაკენ, გამომცემლობა
„უნივერსალი“, თბილისი, 2000.
102. **ჩხეიძე 1991:** ჩხეიძე რ., ამირანის თქმულება, გამომცემლობა „ნაკადული“, თბილისი,
1991.
103. **ჩხენკელი 2009:** ჩხენკელი თ., ტრაგიკული ნიღბები, გამომცემლობა
„მემკვიდრეობა“, თბილისი, 2009.
104. **ცირეკიძე 1919:** ცირეკიძე ა., სათაური პოეზიაში, _ჟურნალი „მეოცნევე ნიამორები“,
1919, №3.
105. **ცხადაძე ბ.,** ლექსებთან კომერციული და გმირი წარმომავლობა-
ურთიერთმიმართებისათვის

<http://www.nplg.gov.ge/caucasia/messenger/Geor/N6/SUMMARY/25.HTM->

106. **წერეთელი 1989:** წერეთელი ა., თორნიკე ერისთავი, რჩეული ხუთ ტომად, (ტ II), გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1989.
107. **ჭავჭავაძე 1941:** ჭავჭავაძე ი., აი, ისტორია, თხზულებანი: სრული კრებული 5 ტომად (ტ. II). სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1941.
108. **ჭავჭავაძე 1987:** ჭავჭავაძე ი. რა გითხრათ, რით გაგახაროთ? რჩეული ნაწარმოებები 5 ტომად, (ტ. IV), გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1987.
109. **ჭილაძე 1991:** ჭილაძე ო., მარტის მამალი, გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი, 1991.
110. **ჭრელაშვილი 2006:** ჭრელაშვილი მ., „ხის ბეჭის“ მითის ვარიანტები კავკასიურ ფოლკლორში, _ჟურნალი „ქართული ფოლკლორი“, 2006, №3, (XIX).
111. **ხარბელია 2002:** ხარბელია მ., გალაკტიონის ქალაქური ტექსტი (პოეტური ნარცისიზმი და ინტერტექსტუალობა), კრებული „გალაკტიონოლოგია“, (ტ. I), საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, 2002.
112. **ხუციშვილი 2010:** ხუციშვილი ქ., წინარეფრისტიანული რწმენა-წარმოდგენები საქართველოში, საქართველოს ეთნოგრაფია/ეთნოლოგია, რ. თოფჩიშვილის საერთო რედაქციით, გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბილისი, 2010.
113. **ჯავახიშვილი 1908:** ჯავახიშვილი ი., ქართველი ერის ისტორია, (ტ. I), „თუმანიშვილის გამოცემა“, თბილისი, 1908.
114. **ჯავახიშვილი 1960:** ჯავახიშვილი ი., ქართველი ერის ისტორია, (ტ. I), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1960.
115. **ჯავახიშვილი 1979:** ჯავახიშვილი ი., ქართველი ერის ისტორია, თხზულებანი 12 ტომად, (ტ. I), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1979.
116. **ჯავახიშვილი 1995:** ჯავახიშვილი მ., გივი შადური, ქართული პროზა, (ტ. XXII), გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1995.
117. **ჯალიაშვილი 2000:** ჯალიაშვილი მ., წინაპარი და შთამომავალი, _ჟურნალი „ლიტერატურული ძიებანი“, 2000, №21.
118. **ჯალიაშვილი 2005:** ჯალიაშვილი მ., იდეალების გარეშე (კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ მიხედვით), _ჟურნალი „კლასიკური და თანამედროვე ქართული მწერლობა“, 2005, №8.

119. **ჯანჭიბუხაშვილი 2003:** ჯანჭიბუხაშვილი მ., მარადქალური (გრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლული სულის“ მიხედვით), კრებული „თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით“ (ეძღვნება გრიგოლ რობაქიძის ხსოვნას), საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, 2003.
120. **ჯიშიაშვილი 2011:** ჯიშიაშვილი ქ., ქალაქური სივრცე და კულტურის ახალი პარადიგმა, _ჟურნალი „სემიოტიკა“, 2011, №9.
121. **ჯუანშერი 2012:** ჯუანშერი, ცხოვრება და მოქალაქეობა ვახტანგ გორგასლისა, ქართლის ცხოვრება, (ტ. I), ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი, 2012.
122. **Аврелий А.,** О граде Божьем.
https://www.civisbook.ru/files/File/Avgustin_6-11.pdf
123. **Анциферов Н. П.,** Книга о городе, издательство „Броегауз-Ефрон“, Ленинград, 1926.
124. **Анциферов Н. П.,** Непостижимый город. Душа Петербурга, Ленинград, 1991.
<http://e-libra.ru/read/178951-dusha-peterburga.html>
125. **Барт 1989:** Барт Р., Расиновский человек, О Расине- Семиотика, Поэтика (Избранные работы), Издательство „Прогресс“, Мсква, 1989.
126. **Бахтин 1986:** Бахтин М.М., Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках, Издательство „Искусство“, Москва, 1986.
127. **Бердяев 1990:** Бердяев Н. А., Кризис искусства, Издательство „СП Интерпринт“, Москва, 1990.
128. **Беркли 1978:** Беркли Дж., Сочинения, Издательство „Мысль“, Москва, 1978.
129. **Богданов 1926:** Богданов Е., Три столицы, _Журнал „Версты“, 1926, №1.
130. **Бонч-Бруевич 1908:** Бонч-Бруевич В. Д., Сектантство и старообрядчество в первой половине XIX века, избранные сочинения, Издательство СПб, Москва, 1908-1910.
131. **Брюсов 1987:** Брюсов В.Я., Н.А. Некрасов как поэт города, Издательство „Художественная литература“, Москва, 1987.
132. **Булгаков 1994:** Булгаков С.В., Православие. Расколы. Ереси. Секты, Издательство „Современник“, Москва, 1994.

133. **Бычков 1977:** Бычков В.В., Византийская эстетика. Издательство „Искусство“, Москва, 1977.
134. Газета „Тайная Доктрина“, 2012, Мистерия крови.
<http://tdoctrina.ru/2012/05//мистерия-крови/>
135. **Гильденштедт И.А.**, Путешествие по кавказу тешествие и наблюдение в Грузии.
<http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Kavkaz/XVIII/17601780/Gildenstedt/text4.htm>
136. **Гришанин Н. В.**, Текст, символ, миф в семиотическом анализе городской культуры,
<http://www.dissercat.com/content/tekst-simvol-mif-v-semioticheskom-analize-gorodskoi-kultury>
137. **Иванов 1934:** Иванов В.Ф., Русская интеллигенция и масонство, От петра Первого до наших дней, Харбин, 1934.
138. **Ермолин Е. А.**, Христос и хаос. Петербургская мистерия Андрея Белого (о романе „Петербург“).
http://www.academia.edu/2379270/Христос_и_Хаос._Петербургская_мистерия_Андрея_Белого_о_романе_Петербург
139. **Капанадзе 2000:** Капанадзе К., История русского населения в Грузии, _Журнал „Клио“, 2000.
140. **Кесарийский 1996:** Кесарийский П., Война с готами. О постройках, Издательство „Арктос“, Москва, 1996.
141. **Ключников 1996:** Ключников С., Священная наука чисел, Издательство „Беловодье“, Москва, 1996.
142. **Конен 1976:** Конен В., История зарубежной музыки, Издательство „Музыка“, Москва, 1976.
143. **Крамер 1977:** Крамер С.Н., Мифология Шумера и Аккада, Сборник Мифологии древнего мира, Издательство „Наука“, Москва, 1977.
144. **Кумпан... 1976:** Кумпан К. А., Конечный А. М., Наблюдения над топографией „Преступления и наказания, Издательство „Наука“, Москва, 1976.
145. **Леви-Строс 2001:** Леви-Строс К., Структурная антропология, Издательство „Эксмо-пресс“, Москва, 2001.

146. **Лесной 1995:** Лесной С., Велесова Книга, Издательство „Донское слово“, Ростов-на-Дону, 1995. http://modernlib.ru/books/lesnoy_s/velesova_kniga/read
147. **Личман 2001:** Личман Б. В., Древние государства и движение народов (до X века). История России, (Кн. I), Издательство „СВ 96“ Екатеринбург, 2001.
148. **Лотман 1984:** Лотман Ю.М., Символика Петербурга и проблемы семиотики города, Сборник Семиотика города и городской культуры. Петербург, труды по знаковым системам XVIII, Издательство Тартуский госуниверситет, Тарту, 1984.
149. **Меднис Н.Е.,** Сверхтексты в русской литературе.
<http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/35793/1/evf-2014-04.pdf>
150. **Мельников-Печерский 1963:** Мельников-Печерский П. И., Белые голуби, Собрание Сочинений в 6 т., (Т. VI), Издательство „Правда“, Москва, 1963.
151. **Мелетинский 1984:** Мелетинский Е. М., Древнеэпические сказания народов Кавказа и Закавказья, История всемирной литературы в 9 Томах, (т. II), Издательство „Наука“, Москва, 1984.
152. **Скопцы,** Следствие Вели... с Леонидом Каневским- 137, (30.04.2010), НТВ.
<https://www.youtube.com/watch?v=VI3RpZ8opr4>
153. **Словарь 1909:** Даль В.И., Толковый словарь живого великорусского языка, (Т. IV), Издательство „Товарищество М. О. Вольфа, С-Петербург-Москва, 1909.
154. **Словарь.** Лейбин В., Словарь- справочник по психоанализу, Москва, 2010.
<http://elkniga.ru/static/booksample/00/20/19/00201904.bin.dir/00201904.pdf>
155. **Словарь 1981:** Фролов И.Т., Философский словарь, Издательство „Политиздат“, Москва, 1981.
156. **Словарь 1992:** Тресиддер Дж., Словарь символов, Издательство „Файр Пресс“, Москва, 1999.
157. **Словарь 1999:** Холл Дж., Словарь сюжетов и символов в искусстве, Издательство „Крон- Пресс“, Москва, 1999.
158. **Словарь 2002а:** Белова О., Петрухин В., Славянская мифология, Энциклопедический словарь, Издательство „Международные отношения“, Москва, 2002

159. **Словарь 2002б:** Оксфордский толковый словарь по психологии, 2002.
<http://www.psyoffice.ru/6-487-psihicheskaja-impotencija.htm>
160. **Словарь 2003:** Грицанов А., Новейший философский словарь, Издательство „Книжный Дом“, Минск 2003.
161. **Топоров 1984:** Топоров В.Н., Петербург и Петербургский текст русской литературы. Семиотика города и городской культуры. Петербург, труды по знаковым системам, XVIII. Издательство Тартуский госуниверситет, Тарту, 1984.
162. **Топоров 1987:** Топоров В.Н., Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте, Исследования по структуре текста. Издательство „Наука“, Москва, 1987.
163. **Топоров 2003:** Топоров В.Н., Петербургский текст русской литературы, избранные труды, Издательство „Искусство-СПБ“, Санкт-Петербург, 2003.
164. **Фихте 1993:** Фихте И. Г., Назначение человека, Сочинения в двух томах, (Т. II.), Издательство „Мифрил“, Санкт-Петербург, 1993.
165. **Фрезер 2003:** Фрезер Д., Золотая ветвь: Исследование магии и религии, Издательство „Ермак“, Москва, 2003.
166. **Фрейд 1990а:** Фрейд З. О., Основидениях, Избранное, Издательство „Внешторгиздат“, Москва, 1990.
167. **Фрейд 1990б:** Фрейд З., Я и Оно, Избранное, Издательство „Внешторгиздат“, Москва, 1990.
168. **Фрейд 1992:** Фрейд З., Психоанализ. Религия. Культура, Издательство „Ренессанс“, Москва, 1992.
169. **Хайдеггер 1990:** Хайдеггер М., Слова Ницше „Бог мертв“, _журнал „Вопросы философии“, 1990, №7.
170. **Ходасевич 1954:** Ходасевич В., Литературные статьи и воспоминания, Издательство им. Чехова, Нью-Йорк, 1954.
171. **Шамбаров В. Е.,** Беседы о Руси древнейшей, Беседа 11. Знакомьтесь- киммерийцы Наши предки. <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0211/002a/02110030.htm>

172. **Шимов 2006:** Шимов Я., Прага: скромное обаяние „посторонней" столицы“, Журнал „Логос“ 1991–2005, Избранное: В 2 т., (Т. II), Издательский дом „Территория будущего“, Москва, 2006.
173. **Шишкин 2008:** Шишкин В., Военный и морской министр Временного Всероссийского правительства А.В. Колчак, Вестник НГУ, Т. 7, Новосибирск, 2008.
174. **Шмидт Н.В.,** „Городской текст“ в поэзии русского модернизма, диссертация, Москва, 2007.
<http://www.dslib.net/russkaja-literatura/gorodskoj-tekst-v-pojezii-russkogo-modernizma.html>
175. **Штайнер Р.,** Окультное значение крови.
<http://lib.ru/URIKOVA/STEINER/occultsignificansofbloodr.txt>
176. **Энциклопедия 1980а:** Аверинцев С. С., Вода., Мифы народов мира: Энциклопедия, Издательство „Советская Энциклопедия“, Москва, 1980.
177. **Энциклопедия 1980б:** Мелетинский Е. М., Ворон, Мифы народов мира: Энциклопедия, Издательство „Советская Энциклопедия“, Москва, 1980.
178. **Энциклопедия 1980в:** Иванов В., Соляные мифы, Мифы народов мира: Энциклопедия, Издательство „Советская Энциклопедия“, Москва, 1980.
179. **Энциклопедия 1980г:** Иванов В., Лунарные мифы, Мифы народов мира: Энциклопедия, Издательство „Советская Энциклопедия“, Москва, 1980.
180. **Энциклопедия 1966:** Малая медицинская Энциклопедия, Издательство „Советская энциклопедия“, Москва, 1966.
181. **Юнг 1996:** Юнг К., Психологические аспекты матери. „Душа и миф: шесть архетипов“, Издательство „Государственная библиотека Украины для юношества“, Киев, 1996.
182. **Klempereer 1992:** Klempereer F., Ghosts, visions, voices. BMJ (British Medical Journal) 1992.
183. **Laski 1961:** Laski M., A Study of some Secular and Religious experienses. Psychology, Gresset Press, london, 1961.

184. **Papadimitropoulos 2009:** Papadimitropoulos P., Psychedelic Trance: ritual, belief and transcendentalexperience in modern raves, Durham Anthropology Journal Volume 16(2) 2009.
185. **Revised 2010:** Revised terminology and concepts for organization of seizures and epilepsies: Report of the IIAE Commision on Classification and Terminology, 2005-2009.
http://www.ilae.org/Visitors/Centre/ctf/documents/ClassificationReport_2010_000.pdf